

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

DANIELA FONTES GARCIA

**Cartografia Teatral e Teatro do Oprimido: novos agenciamentos na análise  
da Opressão**

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

DANIELA FONTES GARCIA

**Cartografia Teatral e Teatro do Oprimido: novos agenciamentos na análise  
da Opressão**

“Versão Corrigida”

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano (PSA).

Orientação: Dra. Prof. Adriana Marcondes Machado

São Paulo

2022

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE  
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA  
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação  
Biblioteca Dante Moreira Leite  
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fontes Garcia, Daniela

Cartografia Teatral e Teatro do Oprimido: novos agenciamentos na análise da  
Opressão / Daniela Fontes Garcia; orientadora Adriana Marcondes Machado. -- São  
Paulo, 2023.

130 f.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do  
Desenvolvimento Humano) -- Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo,  
2023.

1. Teatro do Oprimido. 2. Cartografia Teatral. 3. Opressão. 4. Instituição. 5.  
Democracia. I. Marcondes Machado, Adriana, orient. II. Título.

Nome: Daniela Fontes Garcia

Título: Cartografia Teatral e Teatro do Oprimido: novos agenciamentos na análise da Opressão

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano (PSA).

Prof.Dr(a) \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_

Prof.Dr(a) \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_

Prof.Dr(a) \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_

*À minha mãe que me embalou  
À Kelly que tanto me ensinou  
À Adriana que me atravessou  
À Verónica que me cuidou  
Ao Coletivo Garoa que me inspirou  
E às oprimidas e os oprimidos que seguem resistindo*

## **Agradecimentos**

Esta escrita nasce do cruzamento de diversas pessoas em minha vida, que carinhosamente apostaram nessa trajetória. Agradeço aos integrantes do Coletivo Garoa, pelo acolhimento, trocas e por ser um grupo onde pude desenvolver minhas potências em muitas direções: À Kelly Cristina Fernandes, por ter sido minha principal mentora no Teatro do Oprimido, pela criação do Teatro Social dos Afetos e pela parceria e confabulações, sem as quais, esse trabalho não seria possível; A Pedro Carignato que me inspirou a fazer o mestrado e tantas outras coisas; A Elias Resende por todos os debates sobre gênero e masculinidade; A Giulliana Fernandes pelo apoio e pelas ótimas conversas e reflexões; Ao Rodrigo Caldeira por me ensinar o rigor no Teatro; À Verónica Gálvez Collado pelos pensamentos sobre colonialidade que estão nesse trabalho.

A Max Mu, Sérgio Audi, Ulisses Alexandre, Victor de Seixas, André Mandrião, Marcelo Secco, Renato Gama, e outras e outros que somaram em diversos momentos com o Coletivo Garoa.

Foram tantas as pessoas que atravessaram o caminho do Coletivo Garoa e que proporcionaram criações e pensamentos que provocaram transformações de nossas práticas:

À todas e todos os professores da Diretoria Regional da Penha, que participaram de nossos projetos e acreditaram em nossa proposta. Em especial à Vita que fez possível essa nossa atuação.

Aos professores e professoras de Campinas que têm se embrenhado na proposta do Teatro Social dos Afetos e Cartografia Teatral. Em especial ao Fernando que tornou concreto esse projeto.

A todas e todos os estudantes que participaram de nossos projetos e usaram do teatro como ferramenta de transformação do cotidiano escolar.

Aos profissionais dos Centros de Atenção Psicossocial de Santos e usuários que lutam pela saúde mental como direito e apostaram nas metodologias teatrais como processo de transformação.

A todas e todos estudantes da pós-graduação que coordenamos em Teatro do Oprimido e Processos Grupais na Psicologia Social e que acreditaram na competência do Coletivo Garoa e nos apoiaram em nossas investigações. Em especial a Luana que apoiou essa construção.

A todas as pessoas que participaram de formações, oficinas e peças nossas, confeccionando tantas trocas e conhecimentos.

A todos os fazedores de Teatro do Oprimido que se engajam pelo mundo afora, em especial aos integrantes da Rede sem Fronteiras.

Agradeço aquelas e aqueles que contribuíram na minha formação nesse campo, em especial: Bárbara Santos, Helen Sarapeck, Geo Britto, Yara Toscano e Alexandro Conceição. Ao Augusto Boal por ter sistematizado amorosamente a metodologia do Teatro do Oprimido e ter sido uma pessoa inspiradora.

Agradeço também a todas as pessoas que compõem o Grupo de Pesquisa “Escrita e Formação”: Josi, Horácio, Débora, Carol, Camila, Anna, Luíza, Paula, Bia, Silvia, Leticia e Andréia. Agradeço pelas leituras e comentários carinhosos e cuidadosos em relação ao texto. Também pelo apoio e todos os “vai dar certo” que ouvi neste grupo.

Em especial à Andréia e à Luiza que me ajudaram em muitos momentos nesse percurso.

À Adriana Marcondes Machado, orientadora guerreira, paciente, esforçada e cooperativa. Esse texto em todas as linhas tem suas mãos. Não teria sido possível passar por esse processo sem o apoio e reflexões proporcionadas por essa orientação.

Aos colegas da Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares que me ensinaram sobre autogestão e resistência.

As parceiras e parceiros da Justiça Restaurativa que me ensinaram outras formas de pensar a Justiça.

À minha grande amiga Ana, pelas conversas inspiradoras e momentos especiais de transformação que me ajudaram a chegar até aqui. E à Iara que sempre me inspirou e acolheu.

Ao Felipe pelo cuidado oferecido no processo terapêutico que foi essencial para elaborar as dificuldades no processo de escrita.

A todos meus familiares que tanto me apoiam, em especial: Ao meu pai por tanto carinho, aos meus irmãos Natália e Renato pela confiança em minha trajetória, à minha mãe que por toda a vida me encheu de amor e me ensinou a amar o outro na diversidade, aos meus avós que me inspiram por suas histórias de vidas, à minha tia Natália que sempre me deu suporte e à minha companheira Verónica que me apoiou todos os dias desse percurso, não me deixando esmorecer e lendo carinhosamente essa dissertação.

Ao CNPq por financiar e apoiar essa pesquisa, o que tornou esse percurso possível.

A todas as oprimidas e os oprimidos que seguem lutando por emancipação.

A todas e todos agradeço pela inspiração. Que a transpiração necessária para finalizar essa escrita sirva a novas trocas.

## **Resumo**

### **Cartografia Teatral e Teatro do Oprimido: novos agenciamentos na análise da Opressão**

A presente pesquisa se debruça em experiências de formação utilizando processos teatrais vinculados à proposta da metodologia do Teatro do Oprimido, tendo como objetivo contextualizar e problematizar elementos teóricos e práticos da metodologia que amplifiquem reflexões sobre os processos de opressão. O Teatro do Oprimido é uma metodologia estético pedagógica que busca, através de jogos, exercícios e técnicas teatrais, democratizar os meios de produção estética. Colocando o teatro à serviço de grupos oprimidos, visa-se a compreensão dos mecanismos de opressão e elaboração de estratégias de transformação dessa realidade. A pesquisa utiliza registros da prática da pesquisadora ao longo de 13 anos com essa metodologia, junto ao Coletivo Garoa, na formação de profissionais em diversas instituições e espaços, buscando delinear os impasses nessa trajetória que possibilitaram a formalização de problemáticas acerca de conceitos e práticas que norteiam o fazer teatral. Os registros dos trabalhos possibilitaram realizar uma discussão sobre os efeitos da metodologia em grupos e instituições na análise da opressão. Apontamos para transformações teóricas e práticas, dando contorno a Cartografia Teatral, aliada ao desenvolvimento do Teatro Social dos Afetos, como dispositivo que corrobora a atuação em grupos de maneira a propiciar a criação estética e análises coletivas dos mecanismos de opressão, dando ênfase ao campo de produção e aos elementos institucionalizados que constituem as dicotomias oprimido-opressor, buscando intensificar modos de rupturas com as forças que nos subjagam.

**Palavras-chave: Teatro do oprimido; Cartografia Teatral; Opressão; Afeto; Instituição; Democracia.**



## **Abstract**

### **Theatrical Cartography and Theatre of the Oppressed: new agencies in the analysis of Oppression**

The present research focuses on training experiences with the use of theatrical processes linked to the proposal of the Theater of the Oppressed methodology, aiming to contextualize and problematize theoretical and practical elements of the methodology that amplify reflections on the processes of oppression. The Theater of the Oppressed is an aesthetic-pedagogical methodology that seeks to democratize the means of aesthetic production, through games, exercises and theatrical techniques. By placing theater at the service of oppressed groups, it looks to comprehend the mechanisms of oppression and to elaborate strategies for this reality's transformation. The research uses over 13 years of records on the researcher's practice with the methodology, together with "Coletivo Garoa", on the training of professionals in various institutions and places, seeking to outline the impasses in this trajectory that made possible the formalization of problematics on concepts and practices that guide the theater making. This work's records turned possible to hold a discussion on the effects of the methodology on groups and institutions in the analysis of oppression. We point to theoretical and practical transformations, outlining the Theatrical Cartography, allied to the development of the Social Theater of the Affect, as a device to corroborate the work in groups in order to propitiate aesthetic creation and collective analyzes of the oppression mechanisms, emphasizing the production field and the institutionalized elements that constitute the oppressed-oppressor dichotomies, searching to intensify rupture ways with the forces that subjugate us.

**Keywords: Theatre of the Oppressed, Theatrical Cartography, Oppression, Affection, Institution, Democracy**

## Sumário

<b>1. Introdução.....</b>	<b>8</b>
1.1 Os primeiros encontros que marcam essa escrita.....	8
1.2 O Teatro do Oprimido.....	11
1.3 O Coletivo Garoa.....	14
1.4 Sobre a pergunta e metodologia.....	19
1.5 O que você vai encontrar nesta dissertação.....	23
<b>2. Efeitos produzidos a partir da dicotomia oprimido e opressor.....</b>	<b>24</b>
2.1 Como desmecanizar um corpo?.....	24
2.2 Sobrecodificação identitária.....	29
2.3 Maniqueísmo: a intensificação de uma ideia do bem e do mal como essências.....	34
2.4 Bloqueios na produção do comum.....	37
<b>3. Opressão e micropolítica.....</b>	<b>43</b>
3.1 O conceito de opressão.....	43
3.2 A perspectiva decolonial.....	46
3.3 Colonialidade e tecnologias de poder.....	49
3.4 Análise da opressão para além da dicotomia oprimido e opressor: uma análise macro e micropolítica.....	53
<b>4. Teatro Social dos Afetos.....</b>	<b>58</b>
4.1 Jogos, exercícios e técnicas desenvolvidos a partir do Teatro Social dos Afetos.....	65
<b>5. Cartografia Teatral como dispositivo de análise da opressão.....</b>	<b>68</b>
5.1 Cartografia e Teatro.....	68
5.2 Acontecimento, conflito e problema.....	72
5.3 Forças de constituição, tecnologias de poder e análise institucional.....	84
5.4. Teatro Fórum e a Cartografia Teatral.....	91
5.4.1 Movimentos dramatúrgicos do Coletivo Garoa.....	96
5.4.2 Processos de sistematização e de planejamento para ações concretas.....	113
<b>6. Considerações finais: elementos para investigação na cartografia teatral.....</b>	<b>120</b>
<b>7. Referências.....</b>	<b>125</b>

## 1. Introdução

Caros leitores e leitoras,

Confesso um frio na barriga ao iniciar essa escrita destinada a vocês. Minha implicação faz desta pesquisa um investimento de energia e de vida que coloca em risco minhas certezas. Esse processo se faz em um movimento que conjectura minha história, articulando elementos que compuseram meus interesses políticos por excelência: educação, arte e processos democráticos. Por isso, inicio essa escrita compartilhando algumas passagens que me constituíram e engendraram meu problema de pesquisa.

### 1.1 Os primeiros encontros que marcam essa escrita

Eu tinha por volta de 10 anos, meu avô dirigia o carro e eu o acompanhava. No toca-fitas inicia-se uma canção com sons de armas se engatilhando: “caminhando e cantando e seguindo a canção, somos todos iguais, braços dados ou não...”<sup>1</sup>. Na voz de Zé Ramalho, o hino da ditadura toma conta da nossa relação, e meu avô, que havia sido presidente do centro acadêmico na época da ditadura militar, começa a me contar essa passagem histórica e sua vivência. Ele sempre usava o ditado “é proibido proibir”<sup>2</sup>, e nós, netos, sem entender, achávamos engraçado a contradição da frase, como em uma brincadeira. Nesse dia, ele me contou dos amigos que sumiram, dos dias de angústia em que achava que o estavam perseguindo, do dia em que minha avó queimou todos os livros vermelhos da casa com medo do que lhe podia acontecer. Foi a primeira vez que pensei em Brasil, em Nação. Meus arredores familiares e escolares ganhavam novas dimensões. Eu, com olhos arregalados, ouvia meu avô com atenção e aprendia, pela primeira vez, o que era democracia e sua importância.

Já aos 13 anos, tinha o costume de cabular aula para ficar em frente ao Pátio do Colégio<sup>3</sup>, prática que tinha se tornado um modo de sobrevivência nos tempos difíceis pelos quais passava. Lá, sentava junto às pessoas em situação de rua e ficava horas seguidas conversando sobre a vida. A escola me asfixiava, o que eu passava naquele momento não era

---

<sup>1</sup> Música “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré.

<sup>2</sup> Frase recorrente em pichações durante a revolução cultural de maio de 1968 na França, que serviu de inspiração para música homônima de Caetano Veloso

<sup>3</sup> Ponto histórico onde a cidade de São Paulo foi fundada.

visto como algo a ser olhado pelos atores escolares. Mas, por aquelas pessoas na Praça da Sé, era. E o que eles passavam era significativo para mim. Aprendi com eles tantas coisas que carrego até hoje, que seriam indescritíveis aqui. Foi marcante para mim um dia em que um deles me contou sobre o livro “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis. Eu já tinha fingido ter lido esse livro quando foi pedido na escola. Quando ele pôs-se a falar sobre o livro, comecei a viajar em sua narrativa, no modo como ele se identificava com Brás Cubas, em como tinha esperança de ser reconhecido no pós-vida por suas sabedorias. Ele adorava a ironia de “Brás” e me falava das críticas sociais que o livro apresentava. Corri para casa e li o livro madrugada adentro, atravessada pela inspiração que ele me provocou.

Machado de Assis se tornaria um dos meus autores prediletos, e meu corpo branco e privilegiado só saberia muitos anos depois que, assim como aquele que me inspirou a leitura, Machado também era negro e que o enbraquecimento de sua imagem no meu livro era fruto do racismo institucional incrustado nas escolas, que só ensinavam os conhecimentos dos brancos. Um outro transeunte sempre me dizia: “Minha fia, todo texto sem contexto é pretexto”; fiquei dias pensando na provocação. Eles me contavam suas histórias marcadas por humilhações, indicaram-me para escutar Vinícius de Moraes e Cartola. Outro andava sempre com um caderninho surrado onde escrevia suas poesias, instigando-me a escrever também o que eu sentia e pensava, inspirada por esses indigentes que, renegados pela sociedade, não me renegaram. Nesse momento, a arte passaria a ser para mim um elemento de sobrevivência e estaria entrelaçada à minha vida até hoje. Aprendi que o (re)conhecimento estava em muitos lugares para além da escola.

Eu entrava na escola e não entendia, constrangiam-me as desigualdades sociais que saltavam-me aos olhos, e não eram faladas nem refletidas naquele ambiente. Passaram a incomodar-me as formas instituídas escolares que tentavam a todo custo introduzir em nossas mentes os conteúdos programáticos, sem levar em conta nossos corpos, as histórias e as realidades que vivíamos. Não entendia por que as nossas curiosidades, nossos anseios, nossas vivências não eram considerados dentro da escola. Nesse período, li Paulo Freire, o que me fez sentir menos solitária. “Pedagogia do Oprimido” (FREIRE, 1975) foi seu primeiro livro com o qual tive contato, no qual tudo isso que eu vivia e sentia em relação à escola estava descrito como “educação bancária”. Reconhecia cada palavra que ele escrevia, via o depósito dos conteúdos que não faziam sentido para os alunos que, quando questionavam porque estávamos aprendendo determinado conteúdo, tinham como resposta, na maior parte das vezes: “Porque cai no vestibular”. Parecia-me uma enorme inversão os conteúdos serem escolhidos e valorados por serem parte do Sistema de Avaliação das Universidades, e não o Sistema de Avaliação avaliar os conteúdos que tivessem valor para os educandos.

Quando cursava o ensino médio, indicaram-me Rubem Alves: “A escola com que

sempre sonhei, sem imaginar que pudesse existir” (ALVES, 2001). O autor contava sobre a experiência da Escola da Ponte em Portugal, onde os educandos participavam de decisões sobre os conteúdos e a convivência. Através das assembleias, os estudantes refletiam e decidiam sobre o cotidiano escolar. Exerciam também o papel de educadores, os mais velhos colaborando com o processo de aprendizagem dos pequenos. As experiências narradas por Helena Singer em “Repúblicas de Crianças” (1997) somavam-se, ampliando o horizonte de uma educação que não fosse somente voltada *para* a democracia e sim *para e na* democracia, e tornasse “a infância um período mais feliz da vida humana ao mesmo tempo que nega a aplicação dos dispositivos disciplinares de sujeição” (p.30)

Essas escritas defendiam que os valores democráticos fossem parte fundamental no processo de escolarização e aprendizagem, e tomavam as instituições educacionais que atuam na base da sociedade como locais de desenvolvimento do hábito democrático. Passei a compreender a democracia para além do direito de votar e ser votado.

Ao final do ensino médio fui oradora da turma e pude escrever sobre essa perspectiva de educação, fazendo uma crítica ao modelo convencional, que forma os estudantes sem saberem para que serve um deputado, o que é o imposto de renda ou por que somos um dos países com maior desigualdade social do mundo. No dia de ler o discurso, que precisou ser avaliado antes de ser lido, havia sido censurado. Ele estava todo modificado, com a desculpa de que “havia dado um problema no computador”. Sem dúvida, a instituição não queria ser questionada, nem ter que repensar suas práticas e valores. Mais do que isso, não se colocavam à disposição para ouvir o que os(as) alunos(as) pensavam, evidenciando um sistema de ensino menos democrático.

Ingressei, posteriormente, no ano de 2007, no curso de Psicologia em uma universidade particular. Eu ambicionava os conhecimentos que a universidade poderia me oferecer, ansiava que nós estudantes pudséssemos questionar e modificar as formas instituídas de ensino. Passei a participar dos movimentos estudantis, construindo a Semana de Psicologia e participando da fundação do Centro Acadêmico de Psicologia que, até então, não existia. Mas, aos poucos, fui percebendo intensos mecanismos de controle nas relações de poder presentes na universidade. Havia uma ingenuidade minha. A coordenação da faculdade chegou a me interrogar sobre eventos estudantis que realizamos, querendo saber nomes, quem eram os responsáveis, para que fossem punidos pelos eventos que tiravam a instituição do seu sossego. No movimento estudantil, eu reconhecia práticas que mantinham as formas de dominação. Assembleias que reproduziam relações de poder presentes nas salas de aula: longas exposições de alguns poucos, silenciando a maioria, como nas salas de aula; a presença massiva de homens brancos nos espaços de poder; uma forma “discurso-cêntrica” que não levava o corpo em consideração. Algo em mim passava a desejar novos modos de se

fazer política.

Transferei meus estudos para a Universidade de São Paulo. Cada vez mais me interessava pensar as instituições, as relações de poder, as políticas públicas e os processos democráticos. Meu gosto pela Psicologia Social fez-me ter contato, principalmente, com perspectivas marxistas, com autores da Escola de Frankfurt, com Silvia Lane aqui no Brasil, até que em uma disciplina li Foucault pela primeira vez. Nesse momento, entrei em contato com o texto “História da Loucura” (1997) e o capítulo “Corpos dóceis”, do livro “Vigiar e Punir” (1987), que me incitou a vontade de me aprofundar no autor. O escritor desenvolve a perspectiva de que a escola se estabelece como um dispositivo que constitui uma nova estratégia de poder, a qual denomina de disciplinar. Essa forma de poder opera um controle minucioso sobre o corpo, buscando torná-lo dócil e útil, submisso e eficiente, para se adaptar às novas necessidades mercadológicas que se estabelecem na modernidade. O corpo cada vez mais se tornava central para minhas reflexões políticas.

Foi quando conheci Augusto Boal. Estava na Festa Literária de Paraty, entre amontoados de livros e encontros, e me deparei com um senhor de camisa florida, fazendo uma palestra sobre Teatro. Nunca havia ouvido falar dele. O embaixador do teatro mundial pela UNESCO, o maior teatrólogo brasileiro reconhecido no mundo inteiro. Nunca tinha ouvido falar.

## **1.2 O Teatro do Oprimido**

Nesse encontro, Augusto Boal discorria sobre sua sistematização, chamada de Teatro do Oprimido (TO), uma metodologia estético-pedagógica que busca democratizar os meios de produção artísticos. Para Boal (2009), nossa sociedade teria reduzido os sujeitos a espectadores e, portanto, seria necessário resgatar o direito do fazer artístico para todos – de se fazer arte, imaginar, criar, inventar, pois, para o autor, ao inventar na arte se inventa na vida.

O teatrólogo afirma que a ideia de uma única estética seria uma construção histórica que nega as múltiplas produções artísticas e garante uma forma de dominação, que tem nos recursos estéticos os elementos para determinar a percepção do mundo e a produção de desejo naqueles que são dominados. Dessa forma, o bombardeamento das imagens, sons e palavras pelos meios de comunicação, que enlatam as formas de arte para serem mais facilmente deglutidas, impõe uma visão de mundo que conjectura as formas concretas de dominação. Passamos a desejar os romances “holiudianos” (como diria Boal *à brasileira*), a vibrar com a violência, desejar ser o dono do iate da novela das 20h, ser a mocinha que é

salva pelo seu príncipe. Tomamos como verdade e como almejavél aquilo que vemos nos meios de comunicação, muitas vezes somente reproduzindo essa forma de vida. (BOAL, 2009)

O que Boal desenvolvia parecia estar em consonância com a perspectiva de corpos dóceis que Foucault (1987) desenvolveu, fazendo-nos pensar na arte como um dispositivo de controle que corrobora na produção de corpos submissos: sentados, passivos, disciplinados, à frente da televisão, dos teatros, do cinema, dos jornais, revistas, propagandas, silenciados, recebendo informações, imprimindo impressões, tornando a vida menos vida, automática e mecânica. Por isso, o autor propõe um arsenal de jogos, exercícios, técnicas teatrais e criações estéticas que possibilitem a desmecanização dos corpos e mentes. Propõe que através da arte possamos nos ver agindo no mundo, promovendo análises coletivas sobre a realidade, tornando-nos capazes de reconhecer as formas de dominação e possibilitando corpos criativos e inventivos, que potencializem modos de resistência e a produção de novas maneiras de existir no mundo.

O teatro, assim como outros fazeres estéticos, é uma forma política que pode estar a serviço da cristalização das práticas de dominação ou a serviço da libertação, da invenção de novas realidades. Eu me encantei com a proposta. Como resgatar e potencializar as possibilidades de criação estética por aqueles(as) que são oprimidos(as)? Não criar por eles(as) ou sobre eles(as), mas sim possibilitar as condições para que os(as) oprimidos(as) possam criar, questionar e constituir suas próprias formas estéticas, de imaginar, sentir e agir no mundo.

A metodologia, assim, busca democratizar o acesso ao fazer teatral, clamando por um teatro que disponibilize a criação estética como arma para a libertação dos(as) oprimidos(as). Para Boal (2005), a estética deveria estar ancorada nos princípios da ética e da solidariedade. Somente através de práticas éticas, de dar sentido e valor às decisões que tomamos, consolidadas em uma luta pela superação da opressão, poder-se-ia produzir uma estética vinculada a esse propósito. Dessa forma, o autor atrela a mesma força ao processo estético e ao produto estético, entendendo que há uma relação inseparável entre esses dois elementos. Também ressalta o elemento criativo da ética que sempre busca inventar novos componentes sociais para uma vida digna.

De igual maneira, Boal (2005) preconiza a solidariedade como prática substancial para a constituição do Teatro do Oprimido, apontando que a solidariedade “é correr o mesmo risco” (Boal, 2002, p. 19). Dessa forma, o teatrólogo intensifica a importância de se lutar não só pelas opressões que lhe atingem, mas também por aquelas às quais se é testemunha, ou de alguma forma responsável, ressaltando a constituição de um comum nas lutas.

São assim sistematizados jogos e exercícios do universo teatral, como também jogos

do brincar de diversos lugares do mundo, que permitam uma desmecanização do corpo e da mente, fazendo-nos entrar em contato com nosso corpo e com os estereótipos e cristalizações que nos constituem. Esses jogos são organizados, a princípio, em cinco categorias: 1 - “Sentir tudo que se toca”, que nos permite entrar em contato com nosso próprio corpo e com o espaço, experimentando as significações dos movimentos e do corpo no espaço; 2 - “Escutar tudo que se ouve”, que nos possibilita trabalhar as sonoridades e ritmos; 3 - “Ativando os vários sentidos”, jogos em geral de olhos fechados que nos ativam os outros sentidos do corpo; 4 - “Ver tudo o que se olha” - são jogos mais complexos, os quais possibilitam a observação e a análise da realidade pelo diálogo visual entre os corpos; 5 - “A Memória dos Sentidos” - são exercícios e jogos que nos permitem acessar emoções através da memória e da imaginação (BOAL, 2006).

Esses jogos e exercícios permitem que a pessoa participante em uma oficina perpassa os elementos teatrais do simples ao complexo, ampliando as formas de expressividade do corpo e da criatividade, podendo vivenciá-los como metáforas da vida. Os jogos, assim como a vida, possuem regras, mas dentro dessas regras sempre há espaço para a inventividade. Dessa forma, pode-se propiciar uma vivência onde coloca-se em análise elementos da realidade (BOAL, 2005).

Além dos jogos e exercícios, sistematizaram-se através do Teatro do Oprimido diversas técnicas: Teatro Imagem, Teatro Jornal, Teatro Invisível, Teatro Fórum, Teatro Arco-Íris do Desejo, Teatro Legislativo, em que se objetiva a construção de estratégias para a ação concreta e continuada na luta contra a opressão.

O Teatro Imagem é a técnica mais basal do Teatro do Oprimido, responsável por refundar o teatro como linguagem, sendo utilizada em toda a metodologia. Ela foi desenvolvida por Boal na Operação de Alfabetização Integral (ALFIN), que tinha como base a pedagogia de Paulo Freire. Boal foi responsável por criar uma metodologia que pudesse estabelecer os princípios pedagógicos para alfabetização na linguagem teatral, e dessa sistematização criou-se o Teatro Imagem. Para além do produto estético, Boal (2005; 2009) ressalta o teatro enquanto processo estético, sendo desde sua partícula mais fundamental uma forma de comunicação. Nessa técnica, as pessoas participantes são convidadas a construir imagens com seus corpos, priorizando a linguagem não verbal – de forma que, através de dinamizações, possam ser investigados novos elementos de compreensão da realidade. A imagem pode veicular e produzir modos de análise que potencializam a reflexão sobre a vida e sobre as relações de poder.

O Teatro Jornal, desenvolvido no período da Ditadura, é uma série de técnicas que visam colocar em análise os meios de comunicação: aquilo que está camuflado ou censurado, os modos de manipulação do leitor e as estratégias estéticas de veicular uma notícia ou ideia.



O Teatro Invisível é uma técnica também desenvolvida no período da Ditadura. Com a proibição da veiculação de obras teatrais que questionavam o regime ditatorial, criou-se esse modo teatral onde a peça ocorre de modo invisível, ou seja, ninguém sabe que é uma peça. Em espaços públicos se propõe intervenções cênicas que não se anunciam como espetáculo e permitem uma interação do público de forma inusitada. O intuito é dar força a desvelar as formas de opressão que ocorrem no cotidiano.

O Teatro Fórum é a técnica do Teatro do Oprimido mais utilizada em todo o mundo. Ela consiste em transformar histórias de opressão do grupo em uma peça. Após a apresentação da obra, abre-se para o momento do fórum, onde pessoas do público podem entrar em cena no lugar do oprimido e propor, em improvisações, estratégias de transformação da opressão apresentada em cena. A técnica possibilita um debate que não se dá por meio somente da racionalidade e das palavras, mas também através do corpo em ação, podendo dar visibilidade para as dificuldades, contradições e potências das estratégias que por meio apenas das palavras não seriam tão visíveis.

O Teatro Arco-Íris do Desejo, técnica desenvolvida no momento de exílio de Boal na França, coloca em análise as opressões introjetadas, ou seja, as opressões que não necessitam de um opressor externo. Nesse caso, o opressor está internalizado no oprimido, que se vê impedido de agir por suas próprias crenças e afetos constituídos em suas vivências de opressão. Assim, através dessa técnica, pode-se visualizar os processos de internalização, assim como a multiplicidade do desejo do oprimido em relação a seu opressor.

O Teatro Legislativo foi desenvolvido no momento em que Boal foi vereador no Rio de Janeiro. Nesta técnica, após se realizar o Teatro Fórum e discutir as estratégias que surgem nas improvisações, debatem-se as leis relacionadas aos conflitos que poderiam ser transformadas. Após a votação, são criadas “células metabolizadoras” com a presença de advogados, os quais transformam os dizeres da assembleia em termos jurídicos e, por fim, são apresentadas as propostas à câmara dos vereadores. (BOAL, 1996).

### **1.3 O Coletivo Garoa**

Após conhecer a perspectiva do Teatro do Oprimido (TO) com Boal, em 2010, voltei para São Paulo e fiz parte de uma formação na metodologia, mais especificamente em Teatro Fórum. Ao final dos encontros, por convite de uma das formadoras, Kelly Cristina Fernandes

(Kelly di Bertolli), forma-se o Coletivo Garoa<sup>4</sup>, que será objeto dessa pesquisa. Esse coletivo, hoje formado por mim, Kelly Cristina Fernandes, Pedro Carignato, Elias Resende, Giulliana Fernandes, Verónica Gálvez Collado e Rodrigo Caldeira<sup>5</sup>, constituiu-se como um grupo de pesquisa e trabalho com profundos laços de amizade. Nossa proposta era pesquisar o Teatro do Oprimido como forma de aliar estética e política. O TO era criticado enquanto prática que sobrepujaria a política à estética. Dessa forma, tínhamos interesse em desenvolver trabalhos que buscassem uma investigação estética que saísse do registro realista novelístico excessivamente repetido nas criações teatrais.

Lembro da primeira oficina que realizei, depois de acompanhar e aprender com Kelly em diversas atividades. Fomos eu e Pedro Carignato fazer oficinas de TO no Centro de Defesa da Criança e do Adolescente (CEDECA) Sapopemba. Estávamos animados, tínhamos conhecido a metodologia há pouco tempo e víamos nela uma potente aliada para a Educação Popular. O primeiro dia foi um caos, os participantes tinham entre 5 e 18 anos, conseguíamos dizer, fazer e ouvir poucas coisas. Brigavam entre si, corriam pelo espaço, jogavam bola, quebravam as instalações do espaço. No quinto encontro, logramos fazer alguns jogos, mas sempre experimentávamos retornos parecidos ao começo caótico. Já tínhamos tentado inúmeras coisas: propor jogos, pedir, implorar, dividir o grupo em crianças e adolescentes, correr junto com eles, brincar, cair nos gritos de desespero, meditar no centro da sala para ver se conseguíamos a atenção. Quando um dos meninos, enquanto estávamos em roda explicando um jogo, ateou fogo à própria roupa, pensamos em desistir. Ele estava nervoso, tentando apagar o fogo, enquanto mantinha um riso para tentar resgatar sua dignidade diante do grupo e nós estávamos quase afônicos repetindo: “Por quê?”

Propomos, então, montar uma peça. Não tínhamos muita segurança em utilizar a técnica de Teatro Fórum, que era mais complexa, e por isso tínhamos planejado usar os jogos e algumas técnicas de Teatro Imagem, mas mesmo assim propomos a criação de uma cena. Eles se interessaram. Pedimos então que cada um contasse uma história sobre algo que os incomodava e que gostariam que fosse diferente.

Eles contaram suas histórias e decidiram fazer uma cena sobre violência doméstica e a relação com a bebida, questão que perpassava quase todas as vivências compartilhadas coletivamente. A proposta de criação cênica e a decisão coletiva do tema tornou possível a

---

<sup>4</sup> Em 2010 o grupo surge com o nome Teatro do Oprimido de São Paulo (TOSP) depois passa a se chamar Grupo de Teatro do Oprimido de São Paulo, (GTO-SP) depois Grupo de Teatro do Oprimido da Garoa (GTO Garoa) para finalmente ser chamado Coletivo Garoa. Essas mudanças se deram por uma reflexão primeiramente de não querermos nos colocar como o grupo de Teatro do Oprimido de São Paulo obscurecendo as diversas outras iniciativas de TO da cidade e depois por reconhecer um caráter difuso nas práticas do grupo, que empenhavam formatos distintos na composição de suas iniciativas, que melhor poderiam ser denominadas como Coletivo.

<sup>5</sup> Vale citar aqui outras pessoas fundamentais para a construção desse coletivo como Max Mu, André Mandrião, Ulisses Silveira, assim como a colaboração em diversos momentos de Yara Toscano, Sérgio Audi, Victor de Seixas e Renato Gama.

criação de um ponto em comum. Eles se empenharam: construíram uma cozinha, um quarto no fundo, tudo bem realista e fizeram a cena que, em alguns momentos, até se assemelhava a uma novela mexicana.

Eles debatiam, pensavam juntos como poderiam encenar e nós ajudávamos: dávamos ideias, propúnhamos técnicas de ensaio. Também estávamos aprendendo. Depois chamamos os jovens que faziam um outro curso para assistir. Eles ficaram nervosos, se arrumaram, estavam todos atentos. Apresentaram a peça! Todos do público atentos, falantes como sempre, mas falando sobre a peça. Debateram entre eles os acontecimentos e quando estávamos prestes a propor as intervenções em cena que são típicas do Teatro Fórum, os jovens atores e atrizes, emocionados com os aplausos, se abraçaram, se jogaram todos um em cima do outro, um amontoado de corpos. Se sentiam reconhecidos. Eu e Pedro tínhamos saído de nosso planejamento, nos entreolhamos emocionados e fomos aos abraços com o grupo.

Nesse momento, entendemos algo que Kelly sempre ressaltava em nosso aprendizado: “os jogos são para as pessoas e não as pessoas para os jogos”. Não iria ser igual em todos os lugares, tínhamos que nos reinventar em cada oficina. Eram difíceis os encontros, os conflitos, mas esse era o processo, aos poucos nos reconhecendo, criando juntos as condições para o fazer teatral. Aprendemos muito no trabalho junto a esses(as) jovens sobre suas realidades, sobre a forma que refletiam sobre a vida, sobre como se reinventavam diante dos sofrimentos que atravessavam suas vivências. A linguagem teatral possibilitava que pensassem conjuntamente em suas realidades, se identificassem, criassem e elaborassem aquilo que queriam dizer ao mundo, o que queriam que fosse diferente.

Durante esses mais de 10 anos de atuação, aprendi com as(os) integrantes do Coletivo Garoa e com as pessoas que integraram nossas oficinas, formações, intervenções e peças. Pudemos atuar em diversos equipamentos públicos: Centros de Atenção Psicossocial, Serviços de Medida Sócio Educativas, Centros da Juventude, Centros da Criança e Adolescentes, Serviços de Acolhimento, Secretaria de Segurança Pública, diversas escolas públicas, ONGs, Associações, movimentos sociais, universidades e outros espaços. Além disso, pudemos desenvolver diversas pesquisas estéticas que culminaram em peças teatrais e intervenções entre os(as) integrantes do Coletivo.

Nessa trajetória questionamos diversos aspectos da metodologia do Teatro do Oprimido. Entre 2011 e 2012, passamos a realizar o projeto “Torquemada: Resgatando memórias da opressão do passado ao presente”<sup>6</sup> em parceria com a ONG Mudança de Cena e contemplado pelo edital Marcas da Memória, do Ministério da Justiça, onde discutíamos

---

<sup>6</sup> Esse projeto foi pesquisado em mais profundidade no mestrado “Teatro do Oprimido: uma prática em busca de transformação social” de Kelly Cristina Fernandes (2014).

como a não punição dos torturadores na ditadura abria um espaço de impunidade para atuação de policiais no genocídio de jovens negros de periferia. Apresentamos a peça de Teatro Fórum e realizamos oficinas sobre o tema em todas as capitais do sudeste, em diversas cidades de São Paulo, em Brasília, Florianópolis, e em várias regiões da cidade de São Paulo.

Na elaboração dessa peça, foram se intensificando dúvidas sobre modo de construção e análise cênica que partem da dicotomia entre oprimido e opressor, e um certo incômodo com a centralidade da responsabilidade de transformação no oprimido. Como analisaremos detalhadamente mais a frente, passamos a implicar aqueles(as) que são testemunhas das violências policiais, pois como dizia nosso parceiro Carlão, presidente, na época, do Tortura Nunca Mais<sup>7</sup>: “Não é só bala que mata, a omissão também mata”. (FERNANDES, 2014)

Uma passagem em especial nos fez pensar:

\*\*\*

*Apresentávamos a peça na cidade de Rio Claro em parceria com a Secretaria Municipal de Segurança Pública. A Secretaria havia colocado nossa peça como requisito para um processo, denominado de reciclagem, de policiais que haviam atuado de forma autoritária. Nossa peça não era muito amigável aos policiais. Em diversos momentos, satirizava-se os policiais jogando balas ao público, ou ainda tendo um policial dançando tango com uma nota enorme de dinheiro. Não seria diferente. No meio da peça, diversos policiais saíram da apresentação.*

*No dia seguinte, como de praxe no projeto, realizamos a oficina sobre o tema, contando, nesse caso, tanto com civis quanto com os policiais. Um dos civis reconheceu um dos policiais e dizia que ele havia forjado droga nele em uma batida policial. O clima estava tenso. Os policiais chegaram desconfiados e muitos não quiseram participar. Começamos então a oficina com a população em geral, que montaram uma cena sobre uma batida policial violenta.*

*Alguns policiais se posicionaram incomodados argumentando que eles sempre estavam em perigo, seguiam a cartilha para realizar a abordagem e não poderiam fazê-la entregando flores. Já mais irritados, um deles perguntou aos civis se queriam ver o que era opressão e o grupo curioso disse que sim.*

*O grupo de policiais, que até então só assistia, resolveu fazer uma cena. Nela um policial se contrapunha à corrupção dentro da corporação e então era mandado para servir desarmado em uma base comunitária de um bairro tomado pelo tráfico. Foi mandado à*

---

<sup>7</sup> Tortura Nunca Mais é um movimento de apoio direitos humanos integrado por familiares dos mortos e desaparecidos no período militar.

*morte. Depois de morto, seus amigos policiais se viam sem saber o que fazer diante da situação de injustiça.*

\*\*\*

Essa experiência possibilitou uma nova forma de diálogo entre a sociedade civil – que se viu perplexa pela situação mobilizada – e os policiais. Passamos a interrogar nossa metodologia, vimos que caricaturávamos o policial e não problematizávamos a instituição policial. Mesmo tendo montado, posteriormente, uma nova peça sobre a temática, “Suspeito Padrão”, ainda não tínhamos artifícios teóricos e metodológicos para avançar dramaturgicamente. Mas, sem dúvida, a necessidade de problematização da dicotomia opressor-oprimido, que desde o início causava ruído em nossa prática, ganhou mais força. A questão não seria minimizar a atuação policial: sem dúvida responsabilizar os policiais que atuam violentamente é fundamental, mas ficava cada vez mais nítida a importância em problematizar a produção institucional da violência.

No projeto “Fomento a Grêmios Estudantis através do Teatro do Oprimido”, realizado entre 2013 e 2016, coordenado por Kelly Cristina Fernandes – em que pudemos ensinar a metodologia para mais de 40 professores que a utilizaram em suas escolas – e outros projetos, passamos a variar nossa forma de utilizar a metodologia e aliá-la a perspectivas da psicologia, principalmente ao conceito de Processos Grupais em Psicologia Social, a elementos dos Círculos Restaurativos, à Análise Institucional e à perspectiva de afetos em Espinosa – sendo essa desenvolvida principalmente por Fernandes (2019) em sua tese de doutorado “Teatro Social dos Afetos”.

A autora desenvolve uma análise das intervenções realizadas nas escolas, apontando para “a força dos afetos na superação das relações pautadas na violência, paralelamente à necessidade de superar a dicotomia oprimido *versus* opressor, base da dramaturgia do Teatro do Oprimido” (FERNANDES, 2019, p. 17). Diante disso, a autora propõe uma modulação do Teatro do Oprimido, colocando em jogo o afeto como conceito político, a partir da perspectiva Espinosana pois, nesse sentido,

a conscientização e a crítica, que considera apenas as ideias, sem buscar desvendar os afetos que as sustentam, não basta para romper as situações opressivas, as quais têm bases materiais sócio-históricas, mas que igualmente tratam de relações de poder sustentadas por afetos fomentados socialmente os quais nos tornam servís e alienados. (FERNANDES, 2019, p. 27)

Algumas dessas nossas críticas estão em consonância com outros autores, como o maniqueísmo constituído pela dicotomia opressor e oprimido (LEAL, 2010 e BARBOSA;

FERREIRA, 2017); a forma de construção de cena que muitas vezes produz a ideia individualista de que a superação de uma opressão pode ser realizada por um indivíduo, um herói, um oprimido (BARBOSA; FERREIRA, 2017, BOAL, 2014), as intervenções do público centradas apenas no oprimido, responsabilizando-o única e exclusivamente por um processo de transformação que, muitas vezes, implica em sua culpabilização (FERNANDES, 2019).

No mesmo ano em que comecei a participar do Coletivo Garoa, em 2010, transferei meus estudos em Psicologia para a Universidade de São Paulo, o que me possibilitou conhecer e trabalhar na Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares da USP, que atua dentro da perspectiva da Economia Solidária e também da Permacultura. Essa experiência me permitiu entrar em contato com modos de produção, comercialização, financiamento e consumo que eram distintos dos habituais e atuar com pessoas inspiradoras de diversas áreas.

O objetivo aqui não é discorrer sobre essas experiências, mas sim mostrar que foi nelas que pude aprender sobre as formas autogestionárias de organização e vivenciar as contradições e dificuldades das instituições em estabelecê-las. Também pude ver a potência tanto da Economia Solidária quanto da Permacultura de resgatarm, se inspirarm e fazermos multiplicar valores e formas de organização constituídas por saberes populares que habitualmente são hierarquicamente desvalorizados. Essa foi uma vivência imprescindível para que eu pudesse compreender a radicalidade e as dificuldades das práticas democráticas e articulá-las com minha atuação no Teatro do Oprimido.

Nesse mesmo período, conheci Adriana Marcondes Machado na disciplina Psicologia e Educação, onde tive contato com a Filosofia da Diferença pela primeira vez. Não só a teoria que me era exposta, mas a forma particular com que ela a apresentava movimentou minha forma de pensar, produzindo questões sobre os modos como performávamos a metodologia do Teatro do Oprimido. Fui fazer outra disciplina com a mesma professora, hoje minha orientadora, onde as leituras de Deleuze, Guattari, Foucault e Bergson trouxeram uma perspectiva micropolítica na discussão referente à dicotomia oprimido-opressor.

#### **1.4 Sobre a pergunta e metodologia**

Em 2019, surgiu, para o Coletivo Garoa, a possibilidade de dar continuidade à atuação em escolas através do projeto Jovem Pesquisador do Instituto Geológico. Também, nesse mesmo ano, iniciei o mestrado tendo como tema a intervenção do Teatro do Oprimido – especialmente nossas pesquisas do Teatro Social dos Afetos e a Cartografia Teatral – em um projeto que buscava a constituição de uma plataforma com multiatores para a elaboração de

formas de governança destinadas à redução do risco ambiental. Utilizando como base a ideia de comunidade e visando estabelecer processos que superassem as práticas políticas de decisão *top-down* (que possuem paradigmas tecnicistas sobre risco), objetivava-se, através das metodologias teatrais, partir de um novo paradigma que desse visibilidade a saberes comunitários para a constituição de estratégias a favor da gestão de riscos e desastres. Com esse intuito, o projeto preconizava, na escala de bairro, ter a escola e a comunidade escolar como protagonistas no processo de mobilização para a constituição de uma gestão comunitária.

A intervenção se valeria de dispositivos teatrais para se inserir em instituições formais e não-formais de educação, tendo o risco ambiental como atravessamento constitutivo das vidas que se formalizam nessas instituições.

Esses dispositivos teatrais visariam o compartilhamento da perspectiva de risco constituída pelos agentes que convivem no território no qual a instituição de ensino está inserida. Para tanto, interessava-nos as explicações sobre o risco, os atravessamentos que as constituem, os afetos e as relações de poder que se estabelecem. Dessa forma, seria produzida uma Cartografia Teatral Comunitária do Risco.

O objetivo inicial dessa pesquisa seria investigar a relação entre a intervenção com esses dispositivos teatrais e o incremento da Gestão Comunitária de Riscos e Educação Popular para redução de riscos e desastres.

Já havíamos começado algumas intervenções e articulações do projeto. Meu ingresso no Mestrado, em fevereiro de 2020, coincidiu com o início da pandemia do COVID-19 no Brasil. A necessidade de distanciamento social impossibilitou a continuidade de nossas atividades nas comunidades e nos fez repensar o objetivo do que estava sendo proposto enquanto pesquisa até então. Revendo minhas anotações e relatórios comecei a analisar como poderia modificar meu objetivo da pesquisa.

\*\*\*

*Em uma cena teatral sobre violência escolar, no projeto das escolas citado anteriormente, tínhamos um jovem que era novo no colégio e passava por violência constante na escola. Na cena, ele tentava falar com o professor, era encaminhado para a diretoria, seu pai e sua mãe eram chamados na escola, mas, no final, a violência se repetia. Durante o Fórum, os(as) alunos(as) tentavam repetidamente intervir na cena em que ocorria a violência: o aluno que praticava bullying e outros colegas cercavam e empurravam o jovem que havia ingressado na escola. Alguns alunos-personagens que presenciavam o*

*acontecimento riam, outros ficavam calados, com medo. As intervenções, no lugar do aluno oprimido, uma a uma se repetiam: tentavam ser mais fortes, mais violentos, humilhar com mais força. O público alvoroçado querendo que o “opressor” fosse derrotado. No decorrer da cena, vimos que o Fórum insistia nessa direção, não se tentava outra coisa, debatíamos com o público, porém em vão: a violência persistia mais e mais intensa. O próximo participante já cerrava os punhos para entrar em cena quando o convidamos a tentar qualquer outra coisa que não a violência: ele poderia mudar de cena, interagir com outros personagens, convocar outras pessoas do público, etc.. O menino sentou-se em uma cadeira. O público em silêncio, curioso com o que aconteceria. Ele apoiou sua cabeça em um dos punhos, e como na pose de “O Pensador”<sup>8</sup>, passou alguns minutos refletindo diante dos olhos do público. Após alguns minutos, olhou para a curinga<sup>9</sup> e disse “Então não sei, tia!”.*

\*\*\*

Essa foi uma das cenas, dentre muitas as que vivi com o Teatro do Oprimido, que mobilizou repensarmos nossa prática. Víamos que a noção de opressão nos possibilitava ampliações na forma de entender os conflitos, conquistando uma dimensão social, porém a redução da compressão na dicotomia ‘oprimido’ e ‘opressor’ constituía novos bloqueios na construção de táticas para a superação das práticas de opressão.

Como vemos na cena, dar força para o elemento dicotômico que a opressão opera é essencial, porém a redução a essa dicotomia passou a nos fazer ruído. Ao mesmo tempo que produzia ampliações, gerava bloqueios. Essa redução encerra nossas práticas a uma forma reativa que não leva em consideração a produção dessa dicotomia, nos fazendo reduzir o alvo ao opressor. Isso nos fazia questionar o quanto ela se devia a uma herança dos próprios modos de pensar da opressão e nos interessava entender como a metodologia participava na produção desse modo de abordagem.

Da mesma forma, o enquadramento técnico da metodologia que se propõe à construção de estratégias de luta para a transformação da opressão constituía o “Então eu não sei, tia” como um elemento frustrante na nossa atuação, sem nos fazer perceber o valor de se afirmar o “não sei” como um aspecto potente que poderia produzir novos agenciamentos dentro da instituição escolar. Esse “não sei” também passava a se constituir como um “não sei” do Coletivo Garoa que movia o pensamento e a prática.

Percebemos que nossa atuação com a metodologia produziu conquistas importantes,

---

<sup>8</sup> Escultura de RODIN, Auguste. "Le Penseur". 1904. Escultura em bronze.

<sup>9</sup> “Curinga” é a nomenclatura utilizada no Teatro do Oprimido para a pessoa que possui conhecimento e domínio prático da metodologia e media a relação entre as produções estéticas e o público



como a socialização do sofrimento, a indignação frente ao aluno violento, mas não tocava a produção institucional da violência. Essa percepção nos alçou a uma problematização teórico-prática e dramatúrgica.

Da mesma forma, a noção de Cartografia Teatral articulada com a perspectiva do Teatro Social dos Afetos, que se alçava na perspectiva inicial da pesquisa em se produzir uma Cartografia Teatral Comunitária do Risco, era um pensamento que engendrava novas perspectivas teatrais e que, diante dos problemas formalizados, movimentava o pensamento a respeito da metodologia do Teatro do Oprimido.

Percebi que tinha muito material, entre relatórios de projetos, cadernos de anotações e diários de bordo que poderiam ser a base para a minha pesquisa. Diante das discussões com minha orientadora e integrantes do núcleo de pesquisa, passamos a redefinir o objetivo, concentrando em se debruçar sobre experiências vivenciadas desde 2010 junto ao Coletivo Garoa, utilizando processos teatrais vinculados à proposta do Teatro do Oprimido, tendo como objetivo contextualizar e problematizar elementos teóricos e práticos da metodologia, apontando para modificações que culminem na amplificação das formas de se incidir em processos de opressão, alçando elementos para a constituição metodológica da Cartografia Teatral articulada ao processo do Teatro Social dos Afetos. Dessa forma, o título da pesquisa se modificou de “A utilização de dispositivos teatrais na gestão comunitária do risco em instituições educacionais” para um novo título provisório que melhor retratasse o percurso de investigação do momento: “A utilização do dispositivo do Teatro do Oprimido na análise da opressão”. Para, finalmente, ganhar o título definitivo que desse ênfase ao movimento realizado nesta dissertação em direção a conformação de uma perspectiva cartográfica no modo de investigação teatral: “Cartografia Teatral e Teatro do Oprimido: novos agenciamentos na análise da Opressão”.

A metodologia para esse intento é a Cartografia que tem bases na filosofia de Deleuze e Guattari (1995). Nessa perspectiva, diferentemente da ciência moderna tradicional, que se propõe a representar o objeto investigado, a Cartografia se ocupa em acompanhar processos, intervindo em um território e buscando intensificar linhas de fuga que ampliem nossa potência de agir nas forças que nos subjagam (POZZANA; KASTRUP, 2020).

Pretende-se, dessa forma, fazer um mergulho nos materiais escritos (diários de bordo, relatórios e anotações), acompanhando o percurso realizado junto ao Coletivo Garoa desde 2010, analisando acontecimentos que incitaram as dúvidas, os “não sei” do Coletivo Garoa, e que nos levaram a questionamentos e variações na utilização da metodologia do Teatro do Oprimido. Daremos ênfase à discussão sobre a opressão, principalmente ao que se refere aos bloqueios produzidos nos trabalhos referentes à forma de analisar os conceitos de oprimido e opressor, e à conformação da proposta da Cartografia Teatral como modo de ampliação desta

análise. A escrita dessa dissertação, nesse sentido, busca intensificar aquilo que gerou derivas ao longo da trajetória do Coletivo Garoa em seu encontro com o Teatro do Oprimido. Entende-se, dessa maneira, que os registros ganham forma de material para análise sendo disparadores para os desdobramentos da pesquisa. (BARROS; PASSOS, 2020)

O emprego do pronome “nós” como agente da pesquisa se deve a um entendimento desse fazer como uma produção coletiva, sendo as(os) outras(os) integrantes do Coletivo Garoa, as(os) participantes das oficinas e dos trabalhos de formações, a orientadora e colegas do grupo de orientação agentes na composição dos questionamentos e das análises performadas nesta dissertação.

### **1.5 O que você vai encontrar nesta dissertação**

No segundo capítulo, concentro-me em narrar acontecimentos que colocam em jogo os efeitos produzidos pelo modo dicotômico de abordar a opressão, problematizando os seus efeitos, a saber: sobrecodificação identitária, maniqueísmo e bloqueios na produção do comum.

No terceiro capítulo, detenho-me no conceito de opressão e em teorias que contribuem na ampliação da análise para além da dicotomia ‘oprimido’ e ‘opressor’, pautando-me prioritariamente na Teoria Decolonial, na perspectiva de tecnologias de poder em Foucault, na noção de micropolítica e na Análise Institucional.

No quarto capítulo, atenho-me a refletir sobre a perspectiva do Teatro Social dos Afetos sistematizada por Kelly Cristina Fernandes e pesquisada pelo Coletivo Garoa, propondo alguns desenvolvimentos para essa metodologia.

No último capítulo, concentro-me em desenvolver a perspectiva da Cartografia Teatral como modo de análise da opressão para além da dicotomia ‘oprimido’ e ‘opressor’, trazendo perspectiva de Deleuze, Guattari, Foucault e autoras e autores decoloniais, para movimentar esse campo conceitual e metodológico. Além de trazer análises dramáticas partindo do Teatro Fórum, analisando as modificações realizadas na trajetória do Coletivo Garoa e alçando uma perspectiva cartográfica para a construção cênica e dramática.

## **2. Efeitos produzidos a partir da dicotomia oprimido e opressor**

Durante nossa prática com a metodologia do Teatro do Oprimido, vivenciamos diversas intercorrências que nos fizeram refletir sobre ampliações e bloqueios produzidos a partir da dicotomia operada pelo conceito de “Opressão”. Vale ressaltar que a maneira de compreender os modos de opressão, assim como entendidos no TO, está marcada por acontecimentos do período de sua criação: a ditadura militar no Brasil e a Guerra Fria, ancorando-se em uma forma de compreender os conflitos sociais ao movimento de esquerda desse momento histórico. Faz-se necessário, nesse sentido, um labor de rever esse conceito a partir das produções teóricas e acontecimentos sociais contemporâneos para compor, com esse espectro político, o que abordaremos com mais profundidade no próximo capítulo.

A seguir, iremos refletir sobre os efeitos produzidos por essa dicotomia nas criações cênicas e em suas análises. Utilizaremos cenas vividas no cotidiano do nosso trabalho que denotam acontecimentos que incitaram variações na forma de pensar e performar a análise da opressão nessa metodologia.

### **2.1 Como desmecanizar um corpo?**

A pergunta formulada por Espinosa e recuperada por Deleuze (2017) - “O que pode um corpo?” – é provocadora de duas reflexões:

“Espinosa pode considerar como equivalentes duas questões fundamentais: Qual é a estrutura (fábrica) de um corpo? Que pode um corpo? A estrutura de um corpo é a composição de sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites de seu poder de ser afetado” (DELEUZE, 2017, p.185).

“Corpo” em uma perspectiva Espinosana é toda coisa singular composta de partes extensivas que mantêm modos de afetação específicos entre si e a exterioridade, não se confundindo com a ideia de organismo. Esse é também um corpo, mas também o coração é um corpo, o fígado, uma empresa, um grupo, um movimento social, um país, etc. Nas relações de composição podemos conjecturar novos corpos. Todo corpo tem um grau de potência que busca atuar impedindo sua decomposição e ampliando sua capacidade de agir no mundo (conatus) através das relações de composição. (TEIXEIRA, 2015). Fiquemos, nesse momento, com essa ideia, de que, com as relações de composição, o corpo visa ampliar sua capacidade de agir no mundo.

Isso geraria a seguinte questão: se o corpo visa isso, o que impediria a ampliação dessa potência? Potência, aqui, entendida como aquilo que se dá no encontro, ampliando as conexões existenciais de sentir, pensar e agir no mundo. Dessa forma, nossa questão seria entender como os encontros aumentam ou diminuem essas conexões existenciais, em nosso caso, na e com a prática do Teatro do Oprimido.

Augusto Boal (2017) em seus escritos, principalmente no livro “Estética do oprimido”, diz que em nossa sociedade os meios de produção estética são usados de forma opressiva, bombardeando elementos estéticos em nossos canais de recepção sensoriais, que formalizam nossa maneira de perceber o mundo, normatizando as configurações opressivas que produzem o desejo de ser/ter tal qual o opressor e invisibilizam outras formas de existir no mundo. Diante disso, ele propõe, na metodologia, uma centralidade em nossos canais perceptivos, através de jogos, exercícios e técnicas que desmecanizam o corpo e a mente, potencializando variações corporais na forma de existir e se expressar no mundo que rompam com as formas de opressão, dando a eles uma nova potência de reconhecer nossas mecanizações, estranhá-las e possibilitar novas experimentações

\*\*\*

*A primeira vez que reconheci essa potência dos jogos e exercícios teatrais foi ainda na formação que participei em Teatro do Oprimido no Teatro Coletivo em 2010. Eu pouco havia tido contato com o teatro em minha vida e estava animada para as possibilidades políticas que essa metodologia abria e, ao mesmo tempo, aterrorizada com toda a exposição que o teatro proporciona. Mesmo os jogos sendo feitos para não expor nem constranger as(os) participantes, me causavam angústia. Em um jogo chamado Viagem Imaginária, em que, na dupla, um participante guia o outro de olhos fechados em uma viagem para algum lugar imaginado, cheguei a fingir que estava passando mal para não ter que fazê-lo. Cada dia era um dilema, pois sentia um medo paralisante. Quando conseguia realizar as atividades, algo se inaugurava: reflexões sobre a vida e sensações. Havia uma alegria que, aos poucos, possibilitava transpor a inibição, o medo e a vergonha do meu corpo que, claro, não foram questões superadas durante a oficina. A mudança é que elas tornaram-se questões para mim. Portanto, meu encontro com os jogos fez-me adquirir uma percepção sobre minha forma de existir no mundo.*

\*\*\*

Os jogos e exercícios incitam pensar. Afeto e conhecimento se misturam, como ocorre no brincar. Permitem sentir, falar e refletir sobre o medo, a raiva, a alegria. As relações e os lugares sociais são experimentados em improvisações. O corpo agencia, paralisa, tenta ir um pouco mais, tenta de outro jeito, por outro lado, se contorcendo, enrijecendo um músculo que não sabia que tinha, franze a testa ou a estica, produz efeitos no outro, joga com o outro, se expõe, cria uma questão sobre si e sobre o mundo, forma vínculos, cria cumplicidade.

\*\*\*

*Após a finalização deste curso formamos o Coletivo Garoa. Inicialmente, eu acompanhava a Kelly di Bertolli nos trabalhos que ela vinha realizando. O primeiro que acompanhei foi em um projeto na Saúde Mental, coordenado pelo próprio Boal até seu falecimento. As oficinas ocorriam nos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) de Santos. Estava ansiosa, sem saber o que esperar daquela experiência. Tinha passado pela formação em Teatro do Oprimido, mas me perguntava como seria fazer aquelas atividades com um grupo na saúde mental. Fiquei emocionada ao ver o que era proporcionado com aqueles jogos. Um deles consistia em, de olhos fechados, os(as) participantes tocarem no rosto de uma outra pessoa e realizarem uma imagem mental desse rosto. A maior parte deles(as) não fecharam os olhos. De olhos abertos, tateavam o rosto fazendo carinho, sorrindo para seu(sua) companheiro(a). Fiquei tocada ao ver como reinventaram o jogo. Ao final comentaram como nunca encostavam uns aos outros e como se sentiram felizes em poder fazê-lo. Para aquele(a) tido como louco(a), tocar e ser tocado pode se constituir como um tabu, e a atividade tocou essa questão. A técnica realizada no mesmo dia consistia em fazer três desenhos: como eles se viam, como imaginavam que os outros os viam e como gostariam de ser vistos. Foi impactante como essa técnica possibilitou o debate e análise coletiva. Um dos desenhos que rendeu mais conversa foi de um rapaz que ao desenhar sobre como ele achava que os outros o viam, desenhou uma praia com pegadas, como se ele fosse invisível e existisse somente em suas pegadas. O desenho reverberou no grupo produzindo uma análise sobre como eles se sentem invisibilizados, promovendo uma escuta dos técnicos e usuários sobre esse sentimento.*

\*\*\*

É impossível prever o que os jogos e exercícios irão produzir dentro de um grupo, por isso, seu caráter de experiência singular. Em um grupo que sofre a estigmatização de serem loucos, tocar o outro e ser tocado, tornou-se uma experiência intensa. Em um grupo que se sente invisibilizado, não fechar os olhos pode ser necessário para produzir uma visibilidade.

Reconhecer os traços, os detalhes e a textura do rosto, pode ser afirmar a existência de si e do outro.

Por não poder antecipar os efeitos de uma experiência e saber o que esperar do grupo, a abertura para o inusitado e para a surpresa da reinvenção dos jogos exige flexibilidade e maleabilidade em um planejamento que pretende, como direção ética, que a criação aconteça.

Os jogos teatrais, dessa forma, permitem uma percepção sobre o nosso existir no mundo, sobre as limitações do corpo. Afirmar a invisibilização e a produção do medo de tocar e ser tocado, sofridas por pessoas estigmatizadas como loucas, é uma afirmação política que pode agenciar novas conexões existenciais, novos corpos políticos.

\*\*\*

*No final de 2010 começamos a executar o projeto 'Torquemada: Resgatando Memórias da Opressão do Passado ao Presente', sobre a tortura como prática policial. Como dissemos, parte do projeto consistia em apresentarmos a peça de Teatro Fórum Torquemada 17 Balas e, no dia seguinte, realizar uma oficina para refletir sobre a ação policial no território onde estávamos atuando. Em todas as oficinas, nos diversos estados e cidades que apresentamos, fazíamos uma série de jogos chamada "As caminhadas". Nela, a curinga pedia para que as pessoas participantes andassem pela sala de modos específicos (como um elefante, camelo, macaco, padre, professora, ladrão, policial, oprimido, opressor, uma pessoa rica, uma pessoa pobre, etc.). Diversos elementos eram reconhecidos nesse exercício: o oprimido, em geral de cabeça baixa; o opressor, com o peito estufado; mas o que mais nos chamava atenção é que o ladrão e o pobre sempre apareciam andando igual, com exceção somente de quando estavam relacionados à cidade de Brasília, em que o ladrão era retratado como político. Ao final do exercício, em geral, as(os) participantes não haviam percebido essa semelhança e ficavam assombrados quando se davam conta que haviam realizado essa aproximação entre esses dois lugares sociais.*

\*\*\*

Os jogos e exercícios, por colocarem o corpo para falar, fazem emergir elementos que, pelo verbo, seria mais difícil. Os estereótipos ficam evidenciados nos corpos que trazem as imagens e os preconceitos instalados em nossa sociedade. Se as pessoas participantes fossem indagadas sobre terem preconceito com pessoas pobres ou se pensariam que as pessoas que cometem crime são as pobres, dificilmente diriam que sim. O mais provável seria que, por

questões morais, se sentissem envergonhadas em dizer isso ou, então, nem percebessem a existência do preconceito nessas associações. Os exercícios junto ao processo de curingagem, em geral, promovem certo estranhamento, colocando em análise como o estereótipo é formado em nós, não visando a realizar um julgamento, mas para reconhecer esses atravessamentos e desmecanizar condicionamentos corporais e mentais.

Para Boal (2005), os jogos e exercícios teatrais exercem uma função metafórica: os jogos, assim como a vida, possuem suas regras e leis de convívio e também uma liberdade criativa para que não se tornem servil obediência. Por serem metáforas da vida, os jogos possibilitam uma reflexão sobre a realidade, através de um distanciamento cênico, fazendo reconhecer as mecanizações vivenciadas. Para além da perspectiva metafórica, a atuação performa um afeto. Em uma improvisação, como vemos na narrativa acima, diante de uma proposição, o que se coloca em jogo não é tanto o aspecto metafórico, ou seja, não é a representação do elemento proposto, e sim um performar do encontro com esse elemento, o modo de atravessamento, de afetação que ele opera no corpo da pessoa que é, então, performado no encontro com o jogo. Dessa forma, a produção metafórica atua abrindo espaço para a performatividade de um encontro singular que afetou aquele corpo. Em um jogo de improvisação não se produz uma mimese, uma reprodução de gestos e comportamentos pura e simplesmente e, sim, através de uma sintonia afetiva, se coloca em cena “[...] algum aspecto do comportamento que reflete o estado afetivo pessoal” (STERN, 1985, p. 142). Assim, quando se propõe uma improvisação sobre a pobreza, o que está em jogo, para além da representação da pobreza propriamente dita, é um performar do modo de subjetivação, ou seja, do modo como a pessoa sente, pensa, percebe a pobreza que é estabelecido na vivência do jogo, o que nos permite problematizar essa percepção.

A produção de dicotomias ladrão/pobre, rico/vítima, que se operam no encontro com a proposição do jogo fazem surgir os estereótipos que podem, posteriormente, ser colocados em questão. Como esses estereótipos se constituem?

Boal estava antenado nos efeitos micropolíticos dos modos de opressão (apesar de não usar esse termo) e ressaltava a importância dos jogos e exercícios para o desbloqueio subjetivo e a liberação da criatividade política.

Vemos que as dicotomias que surgem e são utilizadas no TO são perigo e oportunidade em nossa prática. Pai/filho, patrão/empregado, branco/negro, louco/são, homem/mulher, etc. são dicotomias utilizadas que podem contribuir para uma compreensão dos processos de dominação que passamos nas relações de opressão e alçar modos de resistência. Mas, também podem se constituir como modos que intensificam a fixidez desses lugares, base para a opressão ocorrer.

## 2.2 Sobrecodificação identitária

A sujeição identitária é uma tecnologia de poder que viabiliza relações de opressão. No texto “O sujeito e o poder”, Foucault (2013) nomeia de “práticas divisoras” aquilo que produz um sujeito categorizado e dividido tanto internamente, como em relação aos outros: homens e mulheres, brancos e não-brancos, loucos e sãos, etc. Essas categorias são criadas através de condutas que invisibilizam as diferenças entre os sujeitos, homogeneizando-os por meio de saberes que justificam práticas sobre esses corpos que os dividem e os opõem em hierarquizações, engendrando sistemas de privilégios entre os grupos. Para modos de ruptura da opressão, o reconhecimento de que o sofrimento e as injustiças decorrentes dessas práticas não são individuais favorece a criação de um novo corpo político social. A luta identitária, ou seja, a luta que se organiza entre pessoas assujeitadas por uma mesma identidade, analisada por essa perspectiva, teria a potência de engendrar forças coletivas que possibilitam ruptura com tudo aquilo que “[...] separa o indivíduo, que quebra sua relação com os outros, fragmenta a vida comunitária, força o indivíduo a se voltar para si mesmo e o liga à sua própria identidade de um modo coercitivo” (FOUCAULT, 2013, p.235).

Na perspectiva Foucaultiana, investiga-se as relações de poder através dos modos de resistência, como afirma o autor,

“por exemplo, para descobrir o que significa, na nossa sociedade, a sanidade, talvez devêssemos investigar o que ocorre no campo da insanidade; - e o que se compreende por legalidade, no campo da ilegalidade. E, para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistência e as tentativas de dissociar estas relações.” (FOUCAULT, 2013, p.234)

O termo luta identitária, como tem sido usado mais recentemente, muitas vezes obscurece esse entendimento de que a resistência é identitária por que antes o modo de dominação se utiliza da identidade como forma de captura e privilégio. É nesse sentido que não há como pensar separadamente, em nosso contexto, classe, raça e gênero, pois o privilégio de classe se constitui na interseccionalidade de raça e gênero, e a potência dos modos de resistência a essas formas de poder reside na denúncia das racionalidades específicas dessas formas de dominação.

\*\*\*

*Durante os anos de 2013 a 2016 realizamos o projeto “Fomento ao grêmio estudantil através do Teatro do Oprimido” pela Diretoria Regional da Penha [já citado anteriormente].*



Muitos temas foram discutidos nesses grupos: a violência doméstica, os acontecimentos condensados na palavra “bullying”, o racismo, a homofobia, a xenofobia, o abuso sexual, entre outros. Em uma das escolas estávamos fazendo o ensaio final de todas as cenas de Teatro Fórum que criamos e que seriam apresentadas em um teatro próximo à escola. Todas as turmas de estudantes que participaram do projeto estavam presentes. A cena da vez era sobre abuso sexual. Em geral, no ensaio final, realizávamos um fórum para que os(as) estudantes vivenciassem, antes da apresentação, as improvisações no Fórum. Ao fim da peça perguntamos para as pessoas que estavam assistindo se teriam algo a propor a respeito do que a protagonista poderia fazer de diferente. Uma das meninas sugeriu que ela fosse para a delegacia, mas não sabia como. Perguntamos, então, se alguém saberia. Uma menina, cuja altura mal batia em minha cintura, levantou a mão e passou a descrever todos os procedimentos necessários, pois também já havia passado por essa situação. Outra menina levantou a mão e disse que isso também aconteceu com ela, mas não tinha ido à delegacia. Aos poucos mais mãos começaram a se levantar. Segurei o choro. Sentimos a necessidade de realizar um acolhimento e posteriormente conversamos com professoras da escola sobre a situação. Ao fim do projeto, a menina que havia contado a história que inspirou a criação da cena, disse que havia ficado surpresa sobre o fato dessa situação não ter acontecido só com ela, de ser algo recorrente, e que se sentiu acolhida pelas outras estudantes. Essas meninas passaram a organizar um grupo entre elas para realizar jogos teatrais e discutir sobre suas questões junto à professora que ministrava as oficinas de Teatro do Oprimido na escola. Em certo momento realizaram uma articulação com a UBS na região e uma psicóloga passou a acompanhar o grupo, mas acabaram preferindo realizar os encontros sem a psicóloga, pois diziam que com ela só choravam e, quando estavam apenas entre elas, falavam dos problemas e também se divertiam. A professora nos contou, posteriormente, que em certo encontro com esse grupo de jovens, elas a questionaram se também já tinha passado por alguma história de abuso e ela nos confessou que, mesmo não tendo passado, se sentiu impelida a dizer que sim.<sup>10</sup>

\*\*\*

Esse é um dos muitos momentos nos grupos, na nossa atuação, em que o processo de identificação, de reconhecimento através da prática teatral de elementos sociais que perpassam o grupo, potencializa uma elaboração do sofrimento. A identificação entre as meninas, por terem passado por situações similares, criou um espaço onde o reconhecimento

---

<sup>10</sup> Os acontecimentos relacionados à abuso sexual nesse projeto foi analisado em mais detalhes no doutorado de Kelly Cristina Fernandes (2019) “Teatro Social dos Afetos”

do sofrimento delas era possível, assim como através dos jogos e trocas foi possível a circulação de afetos que fortalecem suas existências.

Outros acontecimentos, presentes na cena, moveram nossa reflexão a respeito dos modos de captura de sujeição identitária que ocorrem ao mesmo tempo que os modos de identificação. A narrativa da professora sobre ter se sentido impelida a dizer que tinha passado por situação similar nos convoca a pensar sobre os bloqueios e limites desse processo identitário para que se agencie processos de superação dos modos de opressão. Passamos a reparar que vivenciávamos, nas oficinas, processos similares onde a intensidade da narrativa a respeito do sofrimento produzido pela vivência identitária, reduzia a compreensão sobre si como oprimida, deixando de reconhecer e acionar as linhas de fuga, ou seja, aquilo que escapa das capturas estratificantes e hierarquizantes. Dessa forma, ao mesmo tempo em que a dicotomia oprimido e opressor (nesse caso, mulher e homem) permitia uma ampliação no reconhecimento do sofrimento como uma produção compartilhada e coletiva, criava novos bloqueios para a constituição de formas de resiliência e dos encontros potentes que conformam a identidade. Ser oprimida passa a não mais significar um modo de encontro, de relação, e sim uma identidade, ocorrendo assim, uma sobrecodificação identitária — por exemplo, ser mulher é ser oprimida —, sobrepondo a macropolítica à uma micropolítica das afetações.

Não há de se jogar fora o elemento macropolítico, sem dúvidas há uma produção que agencia uma tendência de forças que hierarquizam e subjugam as mulheres em relação aos homens. Mas ao reduzir nossa experiência a essa perspectiva, perde-se o elemento vivo da micropolítica das relações que permitem linhas de fugas nos modos de agenciar essas correlações de força de maneira a potencializar a luta contra a opressão. Buscando agir na micropolítica, passamos a dar importância em nosso trabalho à produção do lugar das mulheres para além de ser oprimida, a investigar o que escapa dessa lógica, o que resiste, o que trama outros modos de relação.

\*\*\*

*Nesse mesmo projeto, durante uma das formações de professores e professoras na metodologia do Teatro do Oprimido, após um dia de oficina onde discutiu-se diversos conflitos que vivenciavam dentro da escola, fizemos uma roda final para comentários e reflexões sobre o processo. O grupo era na sua maioria de mulheres. Por estarmos no meio da formação, o grupo já tinha liberdade de expressar suas angústias e haviam constituído vínculos. As pessoas estavam rindo e analisando as vivências comuns. Uma das professoras,*

*muito nervosa, então diz: “Desculpa gente, não consigo!” Ficamos todas atônitas, assustadas diante de sua exacerbação e não conseguíamos imaginar o que havia ocorrido. Ao ser questionada, ela explicou: “Eu não consigo! Não consigo estar nessa roda com essa mulher [apontando para outra participante], eu descobri que não posso ter filhos, e ela parece a representação da Mãe Natureza [a participante era, além de professora, doula e trazia, em muitos momentos, reflexões nesse sentido], não consigo ficar perto dela”. Pedimos então para ela ir ao centro do círculo e que cada uma das mulheres fosse em seu ouvido e lhe dissesse algo potente. Uma dinâmica para acolher o dito e que possibilitasse que ela escutasse as reverberações no grupo. A mulher que havia sido apontada por ela, como aquela com a qual era difícil estar junto, iniciou uma canção que foi, então, cantada por todas. Saímos do encontro angustiadas. Nos encontros que se seguiram, as temáticas que emergiram foram a respeito da questão de gênero. Uma das cenas montadas pelas participantes (a partir da história de outra integrante), foi sobre o assédio sexual vivido por uma professora em que o abusador foi um professor. Os compartilhamentos de histórias e reflexões sobre a opressão de gênero e as formas como são constituídas foram recorrentes e intensos. No último dia da formação, essa mesma professora fez o seguinte relato. “Quando cheguei nessa formação, eu achava que para ser mulher, tinha que ser mãe. Quando descobri que não podia ser mãe, achava que não havia outras formas de ser mulher. Agora, ouvindo todas as histórias de vocês, e vendo tantas formas de ser mulher, pude mudar o que pensava e o que sentia”.*

\*\*\*

A partir desse acontecimento, operou-se uma intensificação sobre a problematização disposta acima. Concretamente vimos a potência em agenciar processos em que o lugar-mulher não é vivido de forma homogênea, podendo dar visibilidade à multiplicidade existente sob essa categoria. Ou seja, se por um lado nos era importante trabalhar os modos de identificação sob o aspecto de oprimida, agora também nos ocupava a investigação sobre o que nos diferencia, o que nos torna singular, o que de nós rompe com as identidades tais como instituídas socialmente. Esse encontro com a diferença suscitava um rompimento com as pressões em se conformar a um certo ideal identitário. O dispositivo teatral, dessa forma, passa a acionar modos de variação que permitem desbloquear os elementos cristalizados pelos modos de opressão de gênero. Percebemos que nossas intervenções, além de potencializar modos de identificação, poderiam acessar uma multiplicidade promovendo rupturas da identidade vivida como unidade.

A opressão, como falaremos em detalhes mais a frente, se estabelece em uma

articulação entre sujeição identitária, produção de saber e modos concretos de dominação. Como nos explana Foucault, a produção de subjetividade é instituída por relações de saber e poder, que constituem modos de subjugação e subjetivação.

Por que e como o exercício do poder em nossa sociedade, o exercício do poder como governo dos seres humanos, exige não apenas atos de obediência e submissão, mas atos de verdade nos quais os indivíduos sujeitos à relação de poder também são sujeitos como atores, espectador-testemunhas, ou como objetos nos procedimentos de manifestação da verdade? Por que nesta grande economia das relações de poder se desenvolveu um regime de verdade indexado à subjetividade? (Foucault, 2014a, p. 82; tradução modificada apud BECCARI, 2020, p.196).

Ou seja: não seria possível, por exemplo, a relação de opressão de gênero sem a constituição das identidades de homens e mulheres, que achatam multiplicidades em unidades que se contrapõem. É sobre essas identidades que se debruçam, por exemplo, os saberes religiosos e biológicos que encerram a mulher como mãe, frágil, emocional e homem como provedor, forte, racional e objetivo, e que justificam as relações concretas de dominação, por exemplo, de mulheres receberem menos no mesmo cargo, ou não serem promovidas da mesma forma que homens, ou se sentirem inferiores e incompletas por não terem filhos, etc.

Essas linhas duras que nos atravessam formalizando identidades enquanto unicidades podem ser sobrecodificadas através da dicotomia oprimido e opressor. Essa operação ocorre a partir de um decalque, ou seja, de maneira similar ao próprio mecanismo da opressão, intensificando o registro binário de gênero. Como fórmula representacional e metafórica, ela dá conta de analisar as tendências de forças hegemônicas macropolíticas, mas não capta as linhas maleáveis e rupturas performadas micropoliticamente. O que se coloca em jogo é a identidade e não sua produção - que são os agenciamentos em que operaram suas formalizações. Dessa forma, essa funcionalidade conceitual opera macropoliticamente, mas cria entraves para uma análise micropolítica. Formalizamos a questão: como utilizar essas categorias sem nos reduzir a elas? Passamos a realizar, a partir desses acontecimentos, um deslocamento da análise da dicotomia como composta por duas direções dadas, para uma análise dos processos de dicotomização, buscando acessar as produções múltiplas apagadas pelas categorias, ou seja, os elementos estruturantes.

A sujeição identitária, além de criar categorias às quais as pessoas são assujeitadas, através de diversos procedimentos, criam verdades a respeito dessas categorias que são performadas de modo singular. As variações passam a ser entendidas como anormalidades e vividas com sofrimento. No caso apresentado acima, a entrada identitária não reduz as múltiplas vivências das participantes ao lugar de opressão. Foi possível proporcionar rupturas na forma de entender e vivenciar essa categoria, acessando as singularidades das participantes. Os pontos de identificação entre essas mulheres proporcionaram dissidências,

desvios, variações sobre o entendimento de como se pode performar o lugar de “Mulher”.

Desta forma, entendemos que a entrada pela via identitária não é em si boa ou ruim, o que temos que colocar em análise — e modular o dispositivo teatral a partir dela — é se a produção agenciada por essa entrada reduz ou amplia as conexões existenciais das pessoas envolvidas, como escreve Suely Rolnik (2007) “todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.” (p.65).

### **2.3 Maniqueísmo: a intensificação de uma ideia do bem e do mal como essências**

Nessa sessão, gostaria de pôr em análise o maniqueísmo intensificado pelas práticas no Teatro do Oprimido e que são amplamente criticadas. Boal (2005) já advertia que “oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estados puro, nem uns nem outros.” (p. 23).

Mesmo com suas advertências, o modo como a prática foi agenciada recai, muitas vezes, em uma visão maniqueísta das relações de opressão. As explicações a essa problemática, na literatura, são diversas: a intensa multiplicação da prática que ocasiona uma suposta despolitização, a falta de contextualização dos conflitos abordados, a individualização ocorrida pelas construções cênicas. Sobre esse último elemento, Barbosa e Ferreira (2016) colocam que “essa individualização é sentida também nas peças de teatro-fórum construídas de forma a potenciar um espectador heroico: “ganha” quem fala mais alto com o patrão, quem enfrenta o assediador ou quem finta o agressor. A tônica é colocada nas ações individuais: *tu és capaz, tens de ser mais forte, mais dinâmico*, tal como é veiculado pelo discurso do empreendedorismo.” (BARBOSA; FERREIRA, 2016, p. 405).

Ressaltamos que o próprio dispositivo do Teatro do Oprimido faz parte desse agenciamento e, ao se alicerçar na dicotomia oprimido e opressor como base da análise da opressão, corre o perigo de participar de uma produção maniqueísta, mesmo com os avisos e as sinalizações de seu sistematizador.

Queria aqui lançar mão de dois acontecimentos que nos fizeram colocar essa problemática em questão:

\*\*\*

*Estávamos em uma das escolas apresentando uma cena sobre racismo. No palco a professora-curinga começa a mediar a cena, levando o público a intervir sobre o lugar de um aluno que sofria racismo de uma professora. Depois de algumas intervenções na cena,*

*uma aluna levanta a mão e diz: “O que tinha que ser feito é matar a professora”.*

\*\*\*

*Em outra cena nas escolas, apresentávamos uma história onde a mãe violentava seu filho, chegando a jogar tijolos nele. Eu assistia a cena junto ao público. Vejo, então, uma mãe que também assistia a peça sair furiosa, arrastando sua filha pelo braço. Sai para falar com ela. A mãe, revoltada com a peça, começa a me contar sobre as violências que sofria do companheiro e as dificuldades e conflitos com a filha. Sentia que não era justa a maneira como a mãe era retratada na cena, reduzindo-a a uma pessoa violenta.*

\*\*\*

Como Deleuze (1999) nos coloca em “Bergsonismo”: “o problema tem sempre a solução que ele merece em função da maneira pela qual é colocado, das condições sob as quais é determinado como problema, dos meios e dos termos de que se dispõe para colocá-lo” (p. 9). A forma de se colocar o problema da opressão, pela via da dicotomia oprimido e opressor, corrobora em intensificar o maniqueísmo. Da sobrecodificação elucidada na sessão anterior resulta uma moralidade identitária.

As cenas das quais parte essa sessão, derivam de construções cênicas que problematizam o conflito intensificando as dicotomias (professora-aluno/branco-negro e mãe e filho). As linhas produtoras dessas dicotomias são engendradas por forças instituídas que pouco apareciam nas peças.

Na primeira cena, era dada pouca importância às forças institucionais presentes nas práticas racistas — as práticas permissivas à violência racial, a falta de formação de professores sobre a questão racial, o enfoque eurocêntrico no currículo, os modos engessados de se intervir sobre conflitos raciais que os individualizam, etc.. A centralidade era o efeito de todos esses atravessamentos: a produção de uma professora que age de forma racista. Da mesma maneira, na segunda cena, não se colocava em jogo as forças que engendram a violência da mãe com o filho — as crenças sobre educação, as violências que a mãe vivia na relação com seu companheiro ou referentes à sua condição social que lhe conformam uma gramática violenta, as peripécias dos filhos que a sobrecarregam como mãe solteira que tinha pouca rede de apoio, etc.

Problematizar a produção do lugar daquele que oprime pode ser uma questão polêmica por suscitar uma suposta justificação. Dessa forma, é preciso afirmar de maneira

indubitável que não se trata disso. Entender as forças que instituem o lugar do opressor não deve significar desresponsabilizá-lo, pois as próprias práticas de impunidade são atravessamentos na produção do lugar de opressor. Sendo assim, esses elementos esboçados não justificam a existência da prática opressiva, mas denotam um campo de forças de produção dos conflitos que ampliam as possibilidades de refletir sobre modos de intervir sobre a situação, não nos enrijecendo em lutar somente contra o(a) opressor(a) e, sim, compreendendo-o(a) como construção em um agenciamento. Sem esses elementos, nos vemos incrustadas em significar aquele que oprime como mau por essência, por suas características psicológicas e não como produção social, o que foge da própria premissa do Teatro do Oprimido.

Uma das contribuições importantes de Freire (1987) em “Pedagogia do Oprimido” para o Teatro do Oprimido é a ideia de que a consciência do oprimido é cindida: parte quer ser livre, parte quer ser tal como o opressor. O autor (1987) defende que os modos de opressão fazem com que o oprimido introjete o olhar do opressor, estabelecendo uma autodesvalia, pois olha para si com os olhos do opressor, ou seja, a partir da forma de valorar o mundo e as relações daquele que lhe oprime. Outra parte de sua consciência resiste, quer se libertar, opondo-se a esses modos de dominação.

Sem dúvidas, os modos de dominação engendram subjetividades que desejam ter e existir tal qual os modelos que as dominam. Somamos a essa posição, o cuidado de uma ilusão de que, uma vez que se expulsa os elementos introjetados do opressor, o ser bom, correto e justo, seria revelado: o humano em si, pois dessa ilusão se intensifica os modos maniqueístas. Dessa explanação se derivaria a máxima: temos que “humanizar a humanidade” (BOAL, 2009, p. 25).

A crença do oprimido como um ser bom a priori, gera a impossibilidade de críticas à sua prática e incorre em uma justificativa da introjeção do opressor pura e simplesmente, sem levar em conta a multiplicidade de elementos em jogo nessas práticas, ou mesmo para essa introjeção. Em “A ética do cuidado de si como prática de liberdade”, Foucault (2004) faz uma diferenciação entre práticas de liberação e práticas de liberdade que aqui nos ajudam a pensar. Com essa diferenciação quer-se salientar que nem toda prática de liberação condiz com a produção de práticas de liberdade, pois não há um sujeito de práticas de liberdade inerente à condição humana que ao ser liberado reexistiria. Ele há de ser confeccionado. Não há um humano em essência para o qual se retornar ao se superar as relações de opressão, são pelos próprios jogos de poder e verdade que se constitui o sujeito, cabendo a nós, dentro desse jogo, buscar construir modos de relação que se convertam o menos possível em formas de dominação. A proposta de Freire (1987) também analisa a dicotomia na produção da subjetividade, apontando que ela se produz em uma relação de adesão ou resistência às

práticas de opressão. Como escapar dessa dicotomia?

Temos, ainda, um último elemento que coloca em análise a produção do maniqueísmo. As relações de poder, como nos apresenta Foucault (2013), seriam ações sobre outras ações que buscam verter forças para produzir certo modo de existir. Dessa forma, poderíamos pensar a opressão como uma tendência de forças em termos macropolíticos, formas hegemônicas que cristalizam e imobilizam o funcionamento das relações de poder. Porém, em termos micropolíticos, a questão tem outra complexidade e exige uma análise que não apague as nuances. Do contrário, há o perigo da redução do oprimido como bom e, do opressor, como mal: uma estereotipia macropolítica que ocorre tanto na vida daqueles que são inseridos no grupo dos privilegiados como no dos desprivilegiados. No grupo dos contornados como privilegiados, apagam-se as diferenças entre aqueles que ignoram seus privilégios, aqueles que possuem consciência e lutam contra ou a favor da existência de privilégios, aqueles que fazem parte de um grupo privilegiado, mas não possuem acesso aos privilégios por condições circunstanciais. Da mesma maneira, no campo do oprimido a análise acaba por não ressaltar diferenças entre aqueles que se utilizam de estratégias para se beneficiar individualmente e que intensificam as forças de opressão, daqueles que lutam contra os modos de opressão, ou aqueles que ignoram que são oprimidos. Por aí vai... Ou seja, as forças macropolíticas se formalizam em termos micropolíticos produzindo variações.

Portanto, retomando a dicotomia oprimido e opressor pode-se intensificar os modos operantes da própria opressão, homogeneizando e sobrecodificando as identidades sem valorar as linhas de fuga, além de oferecer um limiar de atuação estreito e dicotômico que propaga a intensificação da circulação do ódio através do maniqueísmo, tendo como alvos indivíduos e não a produção social.

Concordamos com a posição de Boal (2009) em afirmar que não podemos ser isentos e que “seremos sempre aliados dos oprimidos...ou cúmplices dos opressores” (p.22). Ocorre que essas posições são momentâneas, as ocupamos de formas diferentes dependendo das circunstâncias. Exatamente por termos essa aliança, houve a necessidade de libertar nossas práticas de amarras que tendiam a fixar as circunstâncias e as identidades. O teatro, as cenas e o trabalho impuseram movimento na técnica.

## **2.4 Bloqueios na produção do comum**

O Teatro do Oprimido busca, com suas estratégias, viabilizar novas possibilidades de agir na realidade e produzir corpos potentes que componham formas de luta contra as forças que nos assujeitam. O Teatro possibilita um espaço para variação do pensamento e das ações,



intensificando a criatividade política para processos de rupturas em relação aos modos de opressão. Para tanto, o problema do comum é sem dúvida central.

O comum diz respeito à capacidade de variação dos corpos para entrarem em relações de composição com outros corpos produzindo recursos materiais e imateriais que aumentem sua potência de agir nas forças que lhe atravessam e evitem as relações que possam decompor e destruir essa potência. (TEIXEIRA, 2015) As formas estéticas podem tanto intensificar processos que justifiquem os modos de expropriação dos recursos materiais e imateriais produzidos na sociedade como podem colaborar com processos de subjetivação que favoreçam formas de composição que aumentem a capacidade de estabelecê-los como comuns.

No Teatro do Oprimido, a análise da opressão via dicotomia oprimido e opressor, como já dissemos, consegue conformar ampliações e intensificar o comum através da existência de compartilhamento dos conflitos vividos e do reconhecimento de sua produção social. Mas toda força está em agenciamento, e ressaltamos o perigo desse operador, como supracitado, se dobrar à força de uma sobrecodificação identitária e uma produção maniqueísta de percepção da realidade que opera modos de existência homogeneizantes. Gostaria de apresentar um acontecimento, ocorrido durante a prática do Teatro do Oprimido, para dar continuidade a essa reflexão sobre a produção do comum e a análise da opressão.

\*\*\*

*Em 2017 passamos a realizar uma Pós Graduação em “Teatro do Oprimido e Processos Grupais na Psicologia Social”. Durante uma das formações, em uma aula de Teatro Imagem, pedimos para que o grupo realizasse corporalmente uma imagem de Opressão. O grupo criou a imagem de uma mulher cozinhando enquanto um homem ficava na frente da TV. Durante a análise da cena, foram problematizados como os papéis sociais eram definidos entre os gêneros. Um homem homossexual então levantou uma questão: qual seria a responsabilidade da mulher na manutenção dessa forma de relação? Isso foi o bastante para armar o conflito. As mulheres começaram a reivindicar dizendo “quem ele pensava que era para responsabilizar a mulher sobre essa situação”, diziam “você não sabe o que é ser mulher”. Ele tentava argumentar que muitas vezes as mulheres não deixam os homens nem chegar perto da cozinha ou que, em outras vezes, não demandavam aos “seus homens”, ou mesmo usavam isso como forma de poder. O conflito foi se intensificando. Como ele poderia dizer sobre essa situação sendo homem? Ele então disse: “Vocês também não sabem o que eu passo como homossexual, eu vivo isso todos os dias com o meu*

*companheiro, eu também faço todas as coisas da casa e ele não. E ainda passo por diversas situações onde não posso viver meu relacionamento livremente, vocês não sabem o que é isso!” Tentamos nomear o que ocorria falando que parecia que entrávamos em uma cilada, colocando-nos uns contra os outros e nos fechando para refletir sobre a lógica que produzia esses lugares e discursos. As narrativas se repetiam, a discussão não debatia o que estava sendo dito e nem os argumentos levantados por ele e sim deslegitimavam sua fala por ser homem.*

\*\*\*

Esse tipo de conflito aparece cada vez mais recorrentemente e não está descolado das formas de disputas e intensificações políticas que vivenciamos contemporaneamente. O “quem é mais oprimido do que quem” tem agenciado novos modos de relação de poder que disputam quem é o mais oprimido, qual é a pior opressão, quem sofre mais: novas categorizações e hierarquizações que reproduzem as próprias lógicas das opressões, levando a uma fetichização do lugar do oprimido. Sobre essa disputa e hierarquização de opressões, lembremos dos escritos de Lorde (2020) que afirma que,

(...) dentre aqueles de nós que têm o mesmo objetivo de libertação e de um futuro possível para as nossas crianças, não pode existir uma hierarquia de opressão. (...) Enquanto estivermos divididos por causa de nossas identidades particulares, não temos como estar juntos em ações políticas efetivas. (p. 63-64)

Também ressaltamos a importância do ensinamento de Davis (2011) em pensar as opressões em suas interseccionalidades:

As organizações de esquerda têm argumentado dentro de uma visão marxista e ortodoxa que a classe é a coisa mais importante. Claro que classe é importante. É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras. (DAVIS, 2011)

Também o “quem pode falar o que” e a intensificação das narrativas identitárias, extremamente importantes dentro do campo social, por muitas vezes impedem a escuta e a possibilidade de variação, dando contorno às relações de poder que intensificam a própria dicotomia operada pelas opressões, criando bloqueios para a composição na diferença.

Como dissemos anteriormente, processos de liberação não necessariamente se constituem como práticas de liberdade. É evidente que práticas e falas machistas precisam ser combatidas, que processos de liberação de gênero e da sexualidade foram e são necessários

para que transformemos a sociedade patriarcal. O perigo é quando caímos na cilada de crer que essa liberação tornaria possível uma espécie de essência humana que geraria práticas de liberdade no campo da sexualidade e do gênero. Há de se inventar outros modos de se relacionar e vivenciar os gêneros que não fixem e hierarquizem as identidades. Para tanto, há de se ter espaço no campo público para o equívoco, para os questionamentos e as dúvidas.

O conceito de “Lugar de fala” traz uma interessante contribuição para essa questão. Djamila Ribeiro (2017) nos atenta para o fato de que toda fala é dita de um lugar social, guardando em si a história e a vivência de seu remetente e tem força específica por vir narrada de um certo lugar. Não se trata do fato de o branco não poder falar de racismo ou, do homem, de machismo, mas da afirmação de que, quando falamos, narramos de um lugar de privilégio, e é desse lugar que podemos contribuir para o debate, reconhecendo os mecanismos de constituição de seu privilégio. Esse conceito não surge do nada, ele se fez necessário para fazer frente às pessoas que se sentem à vontade em se expressar sobre a experiência do outro sem escutá-lo, falar sem ouvir, intensificando formas de opressão. Mas muitas vezes o conceito opera — seja por críticos mal informados ou pela capilarização do conceito que pode levar a uma superficialização — como um impedidor da fala, tornando o lugar de fala do oprimido como um suposto lugar da verdade.

Na cena, a frase “você não sabe o que é ser mulher” impede um debate sobre “se a mulher tem alguma responsabilidade” sobre o evento, se há modos de se utilizar a cozinha como meio de poder ou resistência, se há modos de introjeção de discursos opressivos reproduzidos por mulheres, ou mesmo de reconhecer um ponto de identificação, no caso do homem, com a cena em sua vivência como homossexual. Essa reflexão afirma o entrecruzamento de diversas forças intensivas e, dentre elas, o atravessamento do machismo, as múltiplas formas de performar a ocupação da cozinha pelas mulheres e os agenciamentos que produzem os modos opressivos. Cada força fica encerrada em um sofrimento, em uma hiperidentificação que dificulta o processo de reconhecimento de mecanismos instituídos comuns que engendram as formas de opressão e conformam narrativas e performatividades que impedem processos de criação de lutas comuns.

Portanto, reduzir uma pessoa a um lugar identitário obscurece a multiplicidade de forças que operam na conformação da singularidade e, ao permanecermos encerrados nesta narrativa identitária, impossibilita-se a composição de encontros e relações que permitam ampliar a análise e as ações.

As lutas identitárias proporcionaram diversos avanços sociais. Como abordaremos mais adiante, elas possibilitaram evidenciar como na própria luta pelo comum, outros agenciamentos criavam formas de cercamento que restituem a manutenção de modos de dominação masculina e branca. Essas lutas visavam enfrentar não propriamente o Estado ou

uma classe, mas sim, como Foucault (2013) analisa em “Sujeito e o Poder”, os modos de subjetivação e objetificação.

O avanço dessas lutas fomentou uma fragmentação estratégica necessária para que se constituíssem pautas de grupos que eram invisibilizados nas organizações sociais, o que, ao mesmo tempo, estabeleceu o desafio de como se construir um corpo maior para se contrapor às forças capitalistas e a colocar em jogo a produção estrutural dos agenciamentos capitalistas. Outro aspecto que temos que colocar em análise é que as forças neoliberais tem se reorganizado para a cooptação dessas formas de resistência, como Wash (2009) nos aponta:

Zizek, entre outros, sustenta que o capitalismo global da atualidade opera com uma lógica multicultural que incorpora a diferença enquanto que a neutraliza e esvazia seu significado efetivo. Neste sentido, o reconhecimento e respeito à diversidade cultural se convertem em uma nova estratégia de dominação que ofusca e mantém a diferença colonial através da retórica discursiva do multiculturalismo e sua ferramenta conceitual da interculturalidade “funcional” entendida de maneira integracionista. Esta retórica e ferramenta não apontam para a criação de sociedades mais equitativas e igualitárias senão ao controle do conflito étnico e a conservação da estabilidade social com o fim de impulsionar os imperativos econômicos do modelo (neoliberal) de acumulação capitalista, agora fazendo “incluir” os grupos historicamente excluídos em seu interior. (p.4) [traduzido pela autora]

A análise da opressão agenciada pela redução ao alvo identitário requer cuidados para não perder de vista a produção institucional, estrutural e as linhas comuns, as intersecções entre as lutas políticas para que não se intensifiquem os bloqueios na criação de um corpo político maior: em que as conexões tendem a ficar mais difíceis, há inimigos contornados e a homogeneização dos lados políticos que se abrem para as capturas neoliberais das lutas identitárias.

Concordamos aqui com Anzaldúa (1990 apud COSTA; ÁVILA, 2005), que articula, em sua perspectiva, a política identitária e a política de alianças, afirmando as multiplicidade e ao mesmo tempo, coalizões estratégicas. A imagem usada pela autora é a do banco de areia que se forma entre ilhas e continente: hora está submerso, hora surge na superfície possibilitando a passagem. Entendemos, assim, que a política de coalizão não deve existir à revelia das políticas identitárias, mas sim que deve ser pensada estrategicamente, valorizando as práticas internas às lutas.

Essas coalizões estratégicas tem relação com a produção do comum. Como Deleuze (1996) diz, e nos aprofundaremos mais adiante, as linhas duras que compõem a sociedade nos cortam em segmentos (trabalhador(a), filho(a), militar, aluno(a), homem, mulher, hétero, homossexual, branco(a), negro(a) etc.). A luta que resiste dentro dessa segmentação é importante, mas há de se lutar também contra a própria segmentação. Esse deslocamento nos incitou a utilizar aparatos da análise institucional em nosso trabalho com o TO, ampliando as

formas de agir sobre os elementos instituídos que nos fragmentam, fomentar laços, ampliar nossas redes de conexões e restabelecer lutas pelo comum, seja na produção de bens materiais como imateriais (educação, saúde, conhecimento, afetos, etc.)

A dicotomia na análise pode agenciar formas de resistência, mas desde que em composição com aquilo que impediria a vontade de totalidade que as dicotomias carregam.

### 3. Opressão e micropolítica

A partir das problematizações dispostas anteriormente a respeito da dicotomia operada pelo conceito de opressão, vemos a necessidade de ampliar os modos de pensar essas relações de dominação e de utilizar a estética como linguagem em suas análises e na construção de estratégias coletivas de resistência e fortalecimento do sujeito e de coletivos. As reflexões que aqui decorrem partem de uma problematização do operador conceitual da Opressão, articulando uma análise a partir da Teoria Decolonial, com as perspectivas de tecnologias de poder propostas por Foucault e a noção de micropolítica, que possam favorecer um olhar institucional da produção das relações de opressão para além da dicotomia opressor e oprimido.

#### 3.1 O conceito de opressão

*Ela devia ter cerca de 7 ou 8 anos. Participava há algum tempo de nossas oficinas de Teatro do Oprimido em um CEDECA. Era negra e, durante as oficinas, recorrentemente chamava as amigas de macaca. Em um dos exercícios teatrais discutíamos sobre o que queriam do futuro e ela me disse: “Tia, quando eu crescer eu quero ser branca e ter o cabelo bem lisinho.”*

\*\*\*

*Em um Centro da Juventude (CJ) nos demandaram que discutíssemos com os jovens sobre o mundo do trabalho. Nos diziam que muitos dos(as) jovens tinham dificuldades por causa da timidez e porque muitos não sabiam como se portar nas entrevistas de emprego. Na conversa inicial os(as) adolescentes presentes narraram sobre as angústias e vergonhas que tinham frente ao empregador. Resolvemos fazer uma improvisação sobre esse momento. Um dos jovens se preparou atrás de uma mesa para ser o entrevistador: com a espinha ereta, tirou o boné, subiu as calças, ajeitou seu cabelo, em uma tosse limpou a garganta para falar. Um outro, que fazia o jovem em busca de emprego, durante a cena, mal entrava na sala do entrevistador e era olhado de cima a baixo. O entrevistador dizia: “Desculpe, você não tem o perfil que estamos procurando”. Todas e todos riram. Perguntei porque achavam que isso tinha ocorrido, qual seria esse perfil do qual o entrevistador falava e se era comum isso acontecer entre eles. Me responderam que era óbvio que o menino com as calças caindo e de boné não ia ser contratado, ainda mais se ele fosse negro como o atuante. Outro participante*

*quis tentar fazer a improvisação. Ele levantou as calças, tirou o boné, se penteou. Quando o entrevistador começou a perguntar, ele se manteve olhando para o chão, gaguejando e suando, mesmo sendo uma improvisação. Ele disse que não conseguia olhar nos olhos da pessoa, pois ficava muito nervoso. Perguntamos qual era a hipótese que ele tinha para se sentir dessa forma, e ele disse: “Sei lá, eu sou burro né ‘psora’...”. Conversamos com os jovens sobre por que eles se achavam burros, ou por que só por ser negro ou só pela sua roupa e forma de andar já os excluía da possibilidade de se inserirem no mercado de trabalho. Eles diziam que as pessoas não gostavam da forma como eram, que eles falavam de forma errada. Outros contavam que, mesmo estando empregados, também passavam por racismo no trabalho.*

\*\*\*

As histórias que iniciam essa discussão são acontecimentos que se repetem no corpo social e que dizem respeito à produção da desigualdade social profunda e inerente ao sistema capitalista, efeitos do racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) vigente. Não são acontecimentos isolados produzidos entre individualidades mas sim fenômenos que se dão em uma trama complexa de agenciamentos, onde sistemas opressivos estruturam práticas e procedimentos que constituem a dominação e submissão de grupos sociais. O desejo dessa menina de querer ser branca e ter cabelo liso não pode ser reduzido como apenas um aspecto de uma subjetividade individual, da mesma forma que a discriminação de jovens negros e periféricos em uma entrevista de emprego não pode ser reduzida ao caráter do indivíduo que está entrevistando e muito menos como uma timidez ou inaptidão inerente a esses sujeitos em se inserirem no mercado de trabalho.

A concepção de opressão nos ajuda a compreender esses acontecimentos como fruto de um processo histórico que estrutura relações de dominação, que privilegiam um grupo social através da exploração de outro grupo. Como fica evidenciado nas cenas, essas formas de dominação são orquestradas tanto pela dimensão objetiva e concreta quanto pela dimensão subjetiva. A opressão opera, assim, em termos objetivos, hierarquizando a sociedade de forma que certos grupos tenham mais acesso aos meios de produção e produtos, às formas de decisão política e de produção de valor social e, em termos subjetivos, produzindo nos grupos oprimidos uma experiência subjetiva de autodesvalia, sendo o resultado de uma introyecção do olhar do opressor sobre o oprimido (FREIRE, 1975).

A princípio, o debate e luta contra a opressão colocava como centralidade a dominação de classe como elemento estruturante das desigualdades. Esse aspecto passa a ser

revisto por diversos grupos identitários que viam no seio da luta pela libertação a reprodução do racismo e machismo em suas organizações. Esses grupos não deixam de lado a luta de classe como elemento importante para luta política, evidentemente alguns mais do que outros. Junto a isso, reivindicavam que a transformação social seja pautada também como uma luta antirracista e antipatriarcal, passando a organizar uma política identitária como parte da luta pela libertação. Podemos ver esse quesito no texto “A Black Feminist Statement”, do Coletivo Combahee River (CCR) de militantes negras lésbicas em Boston em 1977 citado por Asad Haider (2019):

Somos socialistas porque acreditamos que o trabalho deve ser organizado para o bem coletivo daqueles que fazem o trabalho e criam os produtos, e não para o lucro dos patrões. Os recursos materiais devem ser igualmente distribuídos entre aqueles que criam esses recursos. Porém não estamos convencidas que uma revolução socialista que não seja também uma revolução feminista e antirracista garantirá nossa libertação. (p.32)

Esse texto, que profere o termo “políticas identitárias”, nos mostra que as lutas identitárias surgem sem negar a luta de classe. Porém, as perspectivas identitárias ganham atualmente novos contornos que conjecturam, como denomina Haider (2019), “armadilhas” que necessitam ser analisadas.

Atualmente, diversos autores apontam para a apropriação neoliberal das lutas identitárias por reconhecimento. Wash (2009) ressalta como que as agências globais, através da retórica discursiva do multiculturalismo e interculturalidade “funcional” que narram seu objetivo de incluir os grupos historicamente excluídos, mais do que produzir uma sociedade equitativa e igualitária, têm agido para o controle das diferenças e dos conflitos étnicos para a conservação dos imperativos econômicos do modelo neoliberal.

Nesse sentido, Sena e Gusman (2020) apontam que:

(...) o cerne das limitações transformativas das lutas por reconhecimento identitário encontra-se no fato de que elas orientam grande parte de sua ação política a partir de uma noção de “indivíduo” própria de uma racionalidade predatória. Conforme Safatle (2016), elas se sustentam em uma concepção de sujeito liberal atrelado à ideia de posse: seja de atributos, predicados, narrativas ou objetos. Cada nicho cultural deve lutar para que suas demandas e predicados sejam ouvidos e legitimados em meio a diversas vozes concorrentes. Percebe-se, então, uma singularização cada vez maior dos discursos, como observa Miguel (2018), incapazes de dialogar entre si e propor alternativas concretas à lógica neoliberal. Tudo que resta ao indivíduo são os atributos que lhe garantem pertencimento endógeno. (p. 157)

Essa análise nos aponta para a necessidade de uma renovação da luta pelo comum que acumule discussões e compreensões desenvolvidas pelas lutas identitárias.



Como nos movem as autoras e autores decoloniais a pensar, essas formas de dominação engendradas no corpo social dos países colonizados possuem como elementos fundantes e constitutivos a raça, o racismo, a racialização e o patriarcado, tendo a ordem colonial como forma estruturante para formação da sociedade de classes e das opressões sociais (WALSH, 2009), o que pode nos dar pistas de como engendrar formas de luta pelo comum que passem pelas lutas identitárias. Entendamos melhor a questão.

### **3.2 A perspectiva decolonial**

O Período Moderno, que se inicia em meados do século XVI, se caracteriza, entre outros aspectos, pelo processo de colonização das Américas e o tráfico e escravização de pessoas negras do continente africano pelos países da Europa Ocidental. Esse processo possibilita o acúmulo primitivo do capital, fundamental para o desenvolvimento do sistema capitalista na Europa.

Também é caracterizado pelo deslocamento do pensamento que tinha como centralidade o Deus cristão para a racionalidade científica marcada pelo pensamento cartesiano, tendo no homem branco europeu, sua interpretação e imposição de uma universalidade do sujeito do conhecimento. Essa nova centralidade permitiu uma mudança da organização social das instituições religiosas para a construção dos Estados Nações, estando todos esses elementos inter-relacionados.

Esse período, como afirma Grosfoguel (2016), não só articulou o genocídio e dominação dos povos não-brancos como articulou um epistemicídio, buscando eliminar o conhecimento e a cultura desses povos. Esse genocídio/epistemicídio se inaugura com a conquista das Américas. Essa concepção nos é importante para entender que nesse período, enquanto na Europa se inicia um processo de constituição de uma sociedade de classes, nos países colonizados se constitui uma relação de dominação que tem a Ordem Colonial como elemento estruturante da relação entre colonizador e colonizado.

O autor argumenta que, com a conquista das Américas, a nova lógica que se estabelece põe em dúvida a humanidade do Outro enquanto diferença, alteridade. A ideia de “índio”, constitui um debate que tem a raça como eixo central, o que produz uma nova forma de dominação. Essa categoria permitiu uma homogeneização dos diversos povos que viviam nas chamadas Américas, ou seja, uma redução das diversidades existentes a uma única categoria, que possibilitaria que uma certa racionalidade operasse sobre os diversos corpos e culturas, lançando a dúvida se esses sujeitos teriam alma, se seriam humanos tais como os

europeus ou animais que poderiam ser escravizados e explorados. Essa perspectiva faria possível não só o genocídio e epistemicídio (assassinato de saberes e formas de saberes) desses grupos, mas também de outros três grupos sociais: essa nova forma de racionalidade operaria no genocídio/epistemicídio de mulçumanos e judeus na Reconquista; dos povos Africanos sequestrados e escravizados nas Américas; e das mulheres indo-europeias acusadas de bruxaria e queimadas vivas pela Igreja cristã;

Ou seja, a ordem colonial possibilitou o genocídio/epistemicídio, assim como a exploração e a dominação desses povos, tendo a identidade como elemento essencial para seu sistema de produção de verdades. Estabelecendo uma relação de interdependência entre sujeição identitária e dominação/exploração. Para tanto, temos nas instituições religiosas e filosóficas/científicas a constituição de uma produção de conhecimento que torna possível a dicotomização selvagem/civilizado, racional/irracional e, no seu limite, humano/não humano.

Esse debate produzido pela racionalidade religiosa cristã, que desumaniza o outro — não europeu —, será integrado à Racionalidade Científica, na forma de Racismo Científico, marcada pela filosofia cartesiana. O “penso, logo existo”, possibilitou um deslocamento da centralidade em Deus para a centralidade no “EU” (homem, branco, europeu), transformando o EU no "olho de Deus", ou seja, sendo, supostamente, capaz de produzir um conhecimento neutro e universal. Essa possibilidade se dá através de duas argumentações de Descartes: uma ontogenética, que passa a enxergar o ser dividido, onde a substância corporal é separada da mente, e essa passa a ocupar um lugar superior, que não está atrelada à matéria e pode alcançar a verdade universal; e outra epistemológica, através do método solipsista, onde o “Eu” pode encontrar a verdade através de um monólogo interior, o que possibilita a ideia de um encontro com a verdade sem o dialogismo, sem as relações sociais, sem a perspectiva do outro. Estabelece assim um “Eu” do ponto zero (neutro), que não tem ponto de vista, que vê acima e isento das relações sociais (GROSFOGUEL, 2016).

Essa cosmovisão dentro da racionalidade científica passa a estabelecer o conhecimento como produto de uma relação sujeito-objeto. Essa relação se aplica à lógica colonial, onde a categoria de sujeito se refere a um indivíduo ilhado, dotado de uma neutralidade e que se “constitui em si e diante de si mesmo, em seu discurso e em sua capacidade de reflexão [tradução da autora]”. (QUIJANO, 1992, p.14) Assim, a categoria de objeto se estabelece não só diferente, mas externa à categoria de sujeito por sua natureza. A universalização do conceito de sujeito traz em si a universalização do indivíduo branco, homem e europeu como sujeito racional e produtor de conhecimento, normatizando seus referentes de mundo como superiores e desejáveis.

Dessa forma, o pensamento eurocêntrico<sup>11</sup> toma os outros povos como objeto de conhecimento, identificando-os, classificando-os e produzindo — a partir de suas significações e valores escamoteadas sob a égide da suposta neutralidade — as conceituações de selvagem e irracional como marca de uma tipificação de sub-humano dos sujeitos não-europeus. Esse paradigma faz possível omitir qualquer referência a outro sujeito fora do contexto europeu, estabelecendo uma ausência do "outro" e negando a totalidade da ordem colonial. Essa construção tem desdobramentos no Racismo Científico, nas Teorias Raciais, baseadas no Darwinismo Social, no final do século XIX e início do século XX, que possibilitam tanto o Neocolonialismo (a colonização de territórios africanos e asiáticos por países europeus) quanto nas teorias Eugênicas que culminam nos governos autoritários Nazista e Fascista assim como, por exemplo no Brasil, no projeto de incentivo a imigração branca e miscigenação para o branqueamento da sociedade no começo do século XX, após a abolição da escravidão. Dessa forma, vemos que esses fenômenos têm em sua genealogia as teorias cristãs sobre a alma.

Essa contexto colonial possibilitará não só o assassinato e extermínio de culturas (seja no Colonialismo ou Neocolonialismo) em escala mundial, mas possibilitará a produção de um efeito subjetivo que Fanon (2008) chama de complexo de inferioridade e Freire (1975) de autodesvalia no colonizado/oprimido. Essa constituição subjetiva tem o Branco Europeu como modelo ser humano, que faz o(a) oprimido(a) desejar ser/ter como o outro. O que Fanon (2008) irá nos alertar é que esse fenômeno não é uma condição imanente do colonizado. O complexo de inferioridade é efeito das práticas e procedimentos que operam a partir da ordem colonial: "A inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: *é o racista que cria o inferiorizado*. [Grifo do autor]"(p. 90)

Nesse sentido, a ordem colonial há de ser entendida tanto como uma ordem econômica jurídica-administrativa, como um sistema de instituições que produzem supostas verdades e produtoras de subjetividade. Dessa forma, compreende-se que o sistema de classe só pôde se alçar sobre um alicerce racista e machista que eliminasse ou invisibilizasse outros modos de existir do contexto colonial.

Poderíamos nos perguntar: como, após mais de 200 anos do fim do sistema Colonial no Brasil, as desigualdades sociais seguem sendo orquestradas pela colonialidade? "Colonialidade" é compreendida por Quijano da seguinte maneira:

---

<sup>11</sup> Entende-se aqui pensamento eurocêntrico não como todo conhecimento produzido pelos europeus, mas sim as formas de produção de saber que passam a entender a Europa como centro do mundo, da História e como ápice da evolução humana, consistindo um arcabouço teórico/epistemológico para a dominação de outras culturas.

A colonialidade, em consequência, é ainda o modo mais geral de dominação no Mundo atual, uma vez que o colonialismo como ordem política explícita foi destruído. Ela não esgota, obviamente, as condições, nem as formas de exploração e de dominação entre as pessoas. Porém não há cessado de ser, há 500 anos, seu arcabouço principal. As relações coloniais de períodos anteriores, provavelmente não produziram as mesmas sequelas e sobretudo não foram a pedra angular de nenhum poder global. [Tradução da autora] (QUIJANO, 1992, p. 14)

Dessa forma, o autor defende que os modos de opressão e dominação que se estabelecem na contemporaneidade são uma atualização da Ordem Colonial, que mantém sua lógica e formas de exploração e dominação em escala global e local.

### **3.3 Colonialidade e tecnologias de poder**

Lançamos mão de uma reflexão de Foucault sobre tecnologias de poder (soberania, disciplinar e biopoder) para refletirmos sobre como se opera a passagem da Ordem Colonial como ordem política explícita para a Colonialidade.

Até o século XVI, o poder na Europa era exercido essencialmente pela soberania. O exercício do poder do soberano se centrava no direito em relação aos súditos de "fazer morrer ou deixar viver" (FOUCAULT, 2010, p. 202). O efeito sobre a vida só se efetivava na medida em que se tinha o poder de matar. A transgressão à lei, nesse sentido, é uma transgressão à própria imagem do soberano e, pela assimetria absoluta, o súdito é punido com exemplar e extrema violência. Em paralelo se estabelece o poder pastoral, tecnologia de poder desenvolvida pelo cristianismo, que até o século XVII e XVIII, permaneceria afastado do poder político. Enquanto o poder do soberano se exerce sobre um território e seus súditos, o poder pastoral irá cuidar do rebanho e guiar as pessoas individualmente, sendo uma forma de poder ao mesmo tempo totalizante e individualizante.

“O pastorado no cristianismo deu lugar a toda uma arte de conduzir, de dirigir, de levar, de guiar, de controlar, de manipular os homens, uma arte de segui-los e de empurrá-los passo a passo, uma arte que tem a função de encarregar-se dos homens coletiva e individualmente ao longo de toda a vida deles e a cada passo de sua existência” (FOUCAULT, 2008, p. 219)

Esta forma de poder é orientada para a salvação em outro mundo (por oposição ao poder político que propõe a salvação neste mundo). É oblativa — serve a seu rebanho (por oposição ao princípio da soberania que impõe ao seu povo); é individualizante — cuida de todos nas particularidades (por oposição ao poder jurídico que se debruça sobre o sujeito genérico); e coextensiva à vida e se constitui em seu prolongamento; está ligada à produção da verdade — a verdade do próprio indivíduo — produz e possui o conhecimento da mente

das pessoas, dos segredos mais íntimos. Implica um saber da consciência e a capacidade de dirigi-la (FOUCAULT, 2013). Dessa forma, o pastor, suposto intermediário de Deus, dispõe de tecnologias de poder que conduziriam cada alma para a salvação, por exemplo com as práticas de confissão que tornam possível ter acesso às intimidades de cada indivíduo e a prescrever a conduta que o levará, em tese, à salvação. Através da produção de certas verdades a respeito do indivíduo — por exemplo, de se compreender como pecador —, a figura do pastor sujeita-o a essa identidade (pecador), em que supostamente obteria um conhecimento de si através da confissão, ou seja, ao se conectar com sua identidade de pecador, e tendo sua salvação condicionada aos direcionamentos do pastor.

A partir do Século XVI com a conformação do Estado burguês, essa tecnologia de poder será integrada ao poder político e se desenvolverá ao longo do século XVII e XVIII através, do que Foucault (2013) denomina, poder disciplinar. Esse tipo de poder exercido nas diversas instituições que se constituem na modernidade — escolas, prisões, fábricas, etc. —, através das disciplinas e procedimentos, tem como objetivo o adestramento dos corpos para torná-los politicamente dóceis e economicamente úteis. A disciplina orienta a normalidade, assujeita indivíduos, opera sobre o corpo de cada indivíduo, buscando regulamentar tudo. Pouco escapa da vigilância e todo movimento do indivíduo é direcionado com eficiência, organizando os corpos no espaço e o ritmo do movimento, acoplando o corpo em um conjunto de procedimentos. Ou seja, a disciplina localiza o indivíduo, o serializa, através de prontuários e exaustivas formas de avaliação.

Esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra *sujeito*: sujeito a alguém pelo controle e dependência e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a. (FOUCAULT, 2013, p.232)

Isso implica que o poder pastoral, que durante séculos estivera restrito a instituição cristã, passa a tomar todo o corpo social sendo performado em uma multiplicidade de instituições. Não é difícil verificar as semelhanças entre o confessionário e a normatização da conduta, por exemplo, nas práticas de prontuário e prescrição nas práticas de saúde ou de avaliação nas disciplinas escolares ou, ainda, prisionais.

A partir do séc. XVIII, tornando-se preponderante no séc. XIX, calcular, as formas estipuladas por uma racionalidade quantitativa, que tem a população como objeto, passa a ser foco, constituindo uma nova forma de governar, controlando e administrando a população, a partir do que se denominou Biopoder, em que o saber estatístico (o saber do Estado) ganha destaque. (FOUCAULT, 2010).

Através dessa tecnologia de poder, os corpos disciplinados serão quantificados e mensurados em escala de população para que, a posteriori, passem por intervenções através de políticas do Estado. O Biopoder, através do advento do conhecimento estatístico sobre a população e o território, não substitui o governo de soberania ou disciplinar, mas soma-se a esses, constituindo, sob a égide de discursos de proteção, dispositivos de segurança como principais mecanismos de dominação, justificando grandes ações sobre a população. (FOUCAULT, 2010, 2008).

Assim, a biopolítica é uma forma de se exercer o poder que tem a vida como objeto. Dessa forma, irá atuar fazendo viver ou deixando morrer. Por exemplo, através da análise estatística de natalidade e de óbitos, pode-se gerenciar o controle da população por intervenções que garantam o equilíbrio entre produção e população; através da análise estatística de uma doença, pode-se intervir sobre a população com uma campanha de vacinação, ou educar a população a ingerir os melhores alimentos. Ou seja, a governamentalidade passa a intervir sobre a população como um todo, a partir do discurso de segurança. O que ocorre, por exemplo, nesse momento de pandemia pela COVID-19 onde as estratégias biopolíticas operam tanto como nas práticas de quarentena, como na utilização da máscara, possibilitando um gerenciamento da vida.

Mbembe (2018) amplia a discussão sobre a forma de governabilidade contemporânea apontando que além de um gerenciamento da vida, há um gerenciamento da morte, ou seja, não há apenas um fazer viver ou deixar morrer. O deixar morrer ou, ainda, fazer morrer, é gerenciado através de intervenções do Estado, distribuindo a morte em espaços e corpos determinados, estratégia de poder que nomeia de Necropolítica (MBEMBE, 2018). Mantendo o exemplo da pandemia que vivemos nesse momento, esse aspecto do poder fica evidente: corpos periféricos e prioritariamente de pessoas negras passam a estar mais suscetíveis à morte por não poderem entrar em quarentena ou não terem o acesso às formas de saúde necessárias. A biopolítica pouco opera sobre esses corpos, não é uma ausência total do Estado, é uma estratégia de ausentar-se preenchida por outra intervenção que ouvimos como *"a economia não pode parar"*. Em verdade, não há ausência: há uma presença diferenciada, que opera sobre uma promoção da morte, assim como no genocídio de jovens negros periféricos pela polícia.

É importante ressaltar que essas estratégias de poder não se anulam com o passar do tempo histórico, elas se sobrepõem. A governamentalidade realiza uma fusão dessas estratégias de poder, estabelecendo um Estado de Justiça, soberania; o Estado Administrativo, disciplinar; e o Estado de Governo, através da biopolítica e necropolítica. A Soberania de um país não se sustenta sem a disciplinarização interna contínua e a gestão das subjetividades. A articulação dessas estratégias de poder se fecha sobre o indivíduo e o captura. Há de se

ressaltar que as relações de poder não são boas ou ruins em si, como pressupõe Foucault (2008), o que nos cabe é reconhecer essas formas de poder para poder avaliá-las enquanto forma de dominação ou constituição de liberdade.

Aqui nos cabe uma extensão à análise da modernidade de Foucault, nos atentando para o Colonialismo como evento fundante e essencial nesse contexto no desenvolvimento do capitalismo e no desenvolvimento das estratégias de poder. Analisemos a partir de nosso contexto brasileiro: a ordem colonial em nosso contexto se estabelece pelo poder de soberania dos colonos (bandeirantes e senhores de engenho) que não só estabelecem seu poderio pelo direito, ao deixar viver ou fazer morrer, mas também em converter o corpo do colonizado em objeto, em mercadoria; o poder pastoral, para além das características desdobradas por Foucault, em nosso contexto colonial, se dá pela Ordem Jesuíta, que tinha em suas Missões, nas tecnologias de *conversão*, o objetivo de um suposto civilizar dos povos dominados.

Aos jesuítas não bastavam ensinar a fé cristã, mas também em impor os modos de vida europeu. Apesar dessas duas formas de poder estarem em disputa durante todo período colonial, culminando na expulsão dos jesuítas do Brasil durante a gestão de Marquês de Pombal, não se pode esquecer que os jesuítas participaram ativamente da economia local. Os aldeamentos, por exemplo, se constituíam em formas disciplinares que acoplavam formas de ensino sobre a fé cristã, seus valores, símbolos, estética, mas também sobre a forma de organização familiar, modo de produção, etc., participando do comércio da cana e se utilizando da mão de obra de indígenas e pessoas negras escravizadas.

A dominação colonial se dá pela exploração que atua na exterioridade e pela dominação do imaginário que atua na interioridade (QUIJANO, 1992). O poder de soberania reduzia o colonizado a objeto para a exploração e proibia os modos de conhecer, os valores e a cultura dos povos dominados, sob as penas de punição, seja pela tortura ou pela morte. Já o poder pastoral, em nosso contexto, realizado através das tecnologias de *conversão*, seria essencial para uma imposição mitificada dos padrões de produção, conhecimento e significações europeias que produzem um poder de sedução, tornando a *europização* em uma aspiração dos colonizados. Assim, o que cabe notar é que o poder pastoral para além das formas descritas por Foucault, nesse contexto, dispõe de tecnologias de poder, essencialmente racializante, patriarcal e eurocentrador, e será essencial para o desenvolvimento do complexo de inferioridade, das formas de dominação no contexto Colonial e o desenvolvimento do modo de organização em classes na sociedade brasileira.

Será pela via desse poder pastoral que se integrarão as estratégias de poder disciplinar do Estado dos países colonizados. Ou seja, com o fim da dominação colonial, o poder pastoral, racializante e racista, patriarcal e eurocentrador será pulverizado nas instituições

do Estado moderno, tomando todo o corpo social. As instituições serão essencialmente um campo de forças hegemonicamente constituídas por forças Colonialistas, marcadas pelo poder pastoral que tem na *conversão* ao modelo europeu de vida sua missão, o que será essencial para uma reorganização da dominação.

Dessa forma, o poder disciplinar que dicotomiza e estabelece relações de poder branco/não branco, homem/mulher, médico/paciente, professor/aluno, patrão/empregado, etc. possui, como Foucault (2008) afirma, racionalidades específicas. No contexto de países colonizados, em que os fenômenos da Colonialidade operam através da racialização e hierarquia entre as raças, tendo a cultura branca, masculina, cishétero e europeia como ápice de uma suposta evolução, o poder disciplinar impõe através dessas instituições suas formas de saberes e perspectivas sobre a saúde, a natureza, o trabalho, a educação, a sexualidade, etc, tendo assim uma racionalidade comum a elas: a Colonialidade.

A imposição da cultura dominante é chamada por Quijano (1992) de “Colonialidade do saber”, em que se hierarquizam as epistemologias europeias sobre qualquer outra perspectiva de conhecimento. Os dispositivos disciplinares, através da Colonialidade do poder, operam diferenciando corpos, dentro da ordem colonial, na classificação local e mundial da população, através da noção de raça, gênero, classe, capacidade, etc. organizando a disposição dos corpos e aplicando procedimentos diferenciados, dispondo, por exemplo, que mulheres negras ocupem espaços de pior remuneração e com menos poder de decisão. Vale ressaltar que essa análise não pressupõe que os conhecimentos e práticas europeias em sua totalidade devem ser negados, mas sim que não devem ser tomados como totalidade, como universalidade, pois essa perspectiva negaria qualquer outro modo conhecer a realidade, outros modos de viver e conviver como legítimos e passíveis de existir.

### **3.4 Análise da opressão para além da dicotomia oprimido e opressor: uma análise macro e micropolítica**

Dessa forma, poderíamos entender que em termos macropolíticos, as formas de opressão que se estabelecem na contemporaneidade são fenômenos complexos, produzidos pela Colonialidade, que sobrepõem estratégias de poder institucionais de soberania (jurídico-econômicas-políticas), disciplinares (institucionais), biopolíticas e necropolíticas (intervenções e políticas públicas que têm a população como objeto), que mediante a regimes de verdades, hierarquizam formas de ser e saber através de dicotomizações identitárias — tais como raça (branco/não branco), gênero (homem/mulher), sexualidade (hétero/não-hétero), capacidade (capacitado/deficiente), classe social, etc.. E assim, acabam



criando sistemas de circulação de afetos que diminuem a potência de agir dos oprimidos e de privilégios de um grupo em detrimento do outro (em nível global e local) de forma concreta (decisão, modo de produção e distribuição de bens e serviços), organizando a sociedade em classes e, de forma subjetiva (sistemas simbólicos), estabelecendo um complexo de inferioridade e autodesvalia, produzindo o desejo de ser o Outro que possui privilégio. Esses sistemas opressivos são a marca e o sustentáculo do sistema capitalista neoliberal. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a opressão não se resume a uma relação de oprimido e opressor, mas também aos processos (práticas, procedimentos, ideias, crenças, afetos) que configuram essa relação dicotomizada e hierarquizada.

Os estudos sobre a colonialidade, portanto, nos permitem fazer uma análise das opressões compreendendo sua genealogia nos processos de colonização que fundam a Modernidade.

Podemos compreender que a sujeição identitária que homogeneiza uma multiplicidade sob uma categoria está absolutamente ligada à produção de saberes, sem os quais não seria possível operar um sistema de exploração e dominação. Nesse aspecto, vemos uma forte articulação entre produção de saber, sujeição identitária e exploração. Dessa forma, nos torna possível afirmar que com o fim da ordem colonial, a forma de exploração direta cessa, suas instituições declinam, mas suas estratégias de poder são integradas às formas de governabilidade do Estado contemporâneo, sendo pulverizadas suas tecnologias de poder através das instituições. As instituições se estabelecem como campos de forças de hegemonia da Colonialidade, que possuem transversalmente a ordem colonial engendrada em suas disciplinas e saberes, e são estruturantes dos sistemas de opressão que conjecturam o sistema capitalista em sua forma contemporânea. Nesse sentido, só é possível pensar o modo de produção capitalista com a existência das instituições modernas (escolas, prisões, manicômios, etc.) que reproduzem os modos de produção das desigualdades e dão sustentáculo para sua existência. Pactua-se, dessa maneira, com a premissa de Silvio Almeida (2018) que as opressões, sendo, a racial, analisada por ele, são estruturais por tomarem todo o corpo social.

Será através das instituições que os sujeitos serão socializados e assujeitados aos lugares sociais por onde serão arquitetadas as formas de opressão. Aqui nos é importante ressaltar que não basta analisar as forças institucionais que formalizam as identidades, que podem ser conjecturadas como oprimidos e opressores. Essas categorias também precisam ser reanalisadas. Como já colocamos anteriormente, elas se dedicam a conceituar aqueles que, pelos atravessamentos das forças do contexto, são produzidos como parte de um grupo privilegiado ou não privilegiado. Mas temos aqui que lançar mão de um olhar micropolítico

para essa problematização.

A questão micropolítica — ou seja, a questão de uma analítica das formações do desejo no campo social — diz respeito ao modo como se cruza o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de 'molar'), com aquele que chamei de 'molecular'. Entre esses dois níveis, não há uma oposição distintiva que dependa de um princípio lógico de contradição. Parece difícil, mas é preciso simplesmente mudar a lógica. Na física quântica, por exemplo, foi necessário que um dia os físicos admitissem que a matéria é corpuscular e ondulatória, ao mesmo tempo. Da mesma forma, as lutas sociais são, ao mesmo tempo, molares e moleculares. (Guattari; Rolnik, 1986, p. 127).

Dessa forma, podemos entender que as conformações macropolíticas produzem uma tendência de forças que atravessam o sujeito, conformando-o a um lugar social (branco/negro, homem/mulher, aluno/professor, etc.), produzindo desejos e modos de ser que engendram o que pode-se denotar como relação de opressão. Essas relações, porém, se produzem de forma múltipla, levando a análise oprimido e opressor a uma estereotípia macropolítica que não se traduz micropolicamente sempre da mesma maneira. Dessa forma, podemos trazer dois pontos importantes de análise.

O primeiro se refere à interseccionalidade (AKOTIRENE, 2018), dizendo respeito a uma análise da sobreposição de forças de sistemas de opressão, como no caso de uma mulher (sistema de gênero) negra (sistema de raça), mas que também podemos utilizar na análise, por exemplo, no caso de um homem homossexual, que possui privilégios como homem mas pode não ter acesso a todos os seus privilégios por conta de sua orientação sexual, ou seja, analisar a construção da identidade dentro da complexidade da diversidade dos marcadores sociais que operaram em sua constituição. Essa análise nos é importante para o estabelecimento de possibilidades da construção da solidariedade, desde que não se torne um alibi para que o privilégio não seja reconhecido. Ou seja, os sistemas de opressão ao se entrecruzarem podem tanto intensificar as forças de opressão como trazer outras conotações.

O outro ponto diz respeito aos atravessamentos singulares e a performatividade do sujeito em seu lugar social, ou seja, mesmo uma pessoa sendo assujeitada a um lugar social, dependendo das forças singulares que a atravessam, podem conjecturar linhas de fuga, modos diferentes de ser e existir que saem do escopo do que se espera do oprimido e do opressor, fazendo com que ambos possam performar forças que intensifiquem ou rompam com as formas de opressão. Oprimido e opressor, dessa maneira, enquanto categorias escondem uma multiplicidade de maneiras de atuar dentro dos lugares sociais que a micropolítica permite colocar em análise.

Por decorrência, vemos que macropolítica e micropolítica não são dimensões opostas, e nem derivam uma da outra, são codependentes e interdeterminantes. Essa perspectiva nos

cria uma difícil tarefa de inventar formas diversas de resistência que operem em ambos sistemas.

Reduzir a opressão à dicotomia opressor/oprimido sem entender as forças produtoras dessa dicotomia pode nos levar a re-agir e restringir as formas de resistência dentro da própria ordem opressora, intensificando o antagonismo com potenciais aliados e dificultando o processo de solidariedade nas lutas contra as formas de opressão. A sociedade capitalista contemporânea, por orquestrar, a partir da Colonialidade, diversos sistemas de opressão, nos implica a inventar modos de luta sobre aspectos da realidade que não operem em somente um sistema de opressão, pois se restringir a eles poderia dificultar as formas de solidariedade, reduzindo sua análise a uma pura oposição. Um homem que pode ser entendido opressor em sua condição de gênero pode ser oprimido na sua condição de classe ou raça mas, se hétero cisgênero, obterá outros privilégios. Reduzir a experiência identitária a um único sistema de privilégios sem dúvida é um efeito de reprodução da ordem opressora.

Quando realizamos uma análise da opressão limitada às dicotomias, estamos olhando para o efeito da opressão, os nódulos, a dimensão conflitual, que é essencial como ponto de partida. Porém, se encerramos a análise nesse ponto, perdemos de vista os agenciamentos, a dimensão de produção desse antagonismo, as linhas de força, as tecnologias de poder, que estruturam, que fixam, que cristalizam as posições de forma hierarquizadas, que constituem o conflito e permitem um sistema de exploração e dominação. É evidente que dentro da luta política contra as formas de opressão, a oposição enquanto tática é necessária, mas ressalto esse elemento como tática e não como única saída, nem como via de solução. Concordo, nesse sentido, com Anzaldúa (2005) quando diz:

"De forma subconsciente, vemos um ataque contra nós e nossas crenças como uma ameaça e tentamos bloqueá-lo com um posicionamento contrário. Contudo, não é suficiente se posicionar na margem oposta do rio, gritando perguntas, desafiando convenções patriarcais, brancas. Um ponto de vista contrário nos prende em um duelo entre opressor e oprimido; fechados/as em um combate mortal, como polícia e bandido, ambos são reduzidos a um denominador comum de violência. O "contraposicionamento" refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador. Toda reação é limitada por, e subordinada à, aquilo contra o qual se está reagindo. Porque o "contraposicionamento" brota de um problema com autoridade – tanto externa como interna– representa um passo em direção à liberação da dominação cultural. Entretanto, não é um meio de vida. A uma determinada altura, no nosso caminho rumo a uma nova consciência, teremos que deixar a margem oposta, com o corte entre os dois combatentes mortais cicatrizado de alguma forma, a fim de que estejamos nas duas margens ao mesmo tempo e, ao mesmo tempo, enxergar tudo com olhos de serpente e de água. Ou talvez decidamos nos desvencilhar da cultura dominante, apagá-la por completo, como uma causa perdida, e cruzar a fronteira em direção a um território novo e separado. Ou podemos trilhar uma outra rota. As possibilidades são inúmeras, uma vez tenhamos decidido agir, em vez de apenas reagir." (p.705)

Sem dúvida, agir e não apenas reagir. A raiva, o ódio são afetos que denotam um mau

encontro e por isso podem levar a rupturas fundamentais, mas são também formas de subjugação quando não-elaboradas, em que nos reduzimos ao outro e só respondemos diante do que nos provoca.

Os estudos decoloniais têm o potencial de nos fazer reconhecer como as tecnologias de poder operam dentro dos diversos tipos de sistema de opressão, podendo corroborar para criar espaços comuns de luta. Por exemplo, quando tomamos o currículo escolar dentro de uma análise decolonial, entendendo-o como uma tecnologia de poder institucionalizada, podemos confirmar como o eurocentrismo opera dentro da educação, privilegiando os saberes que tem a centralidade na Europa, no homem, branco, cishétero, seja na perspectiva histórica, de natureza, de corpo, de geografia, de educação física, etc., anulando e invisibilizando os saberes produzidos por outras culturas: indígenas, negros(as), mulheres, pessoas LGBTQIAPN+, etc., o que leva a uma produção do fracasso escolar e a recusas e rebeldias dos estudantes frente a esse modelo de ensino. Eis uma luta comum.

Como dito, talvez negar o currículo e modelo escolar por completo não faça sentido, mas reconhecer as práticas, crenças, afetos, procedimentos que intensificam uma hierarquização dos saberes que impedem que outros saberes circulem pode nos ajudar a estabelecer fissuras e construir estratégias comuns de luta. As lutas identitárias produziram substanciais avanços nessa disputa, nesse momento um projeto comum pode criar espaços de luta que aumentem nosso corpo político para disputar as forças hegemônicas, nesse exemplo, na educação. Produzir um comum, em encruzilhadas, com os acúmulos que as lutas identitárias produziram, podendo estabelecer um projeto com as diversas perspectivas, reconhecendo as forças antagônicas às quais há de se opor, mas também elaborando um modo de vida que construa pontes de solidariedade entre as lutas.

#### 4. Teatro Social dos Afetos

O Teatro Social dos Afetos é uma modulação metodológica realizada a partir da prática do Coletivo Garoa com o Teatro do Oprimido e proposto pela integrante Kelly Cristina Fernandes (2019) em sua tese de doutorado. A autora parte da proposição de “afeto” em Espinosa como um conceito político, ampliando as problematizações sobre o dispositivo teatral.

Diferentemente do senso comum em que “afeto” é entendido como carinho e afago, esse conceito, para Espinosa, significa o efeito das formas de afetação, dos encontros que aumentam ou diminuem nossa potência de agir no mundo. Afeto é entendido como afecção, ou seja, como variações no corpo causadas pelos encontros, a passagem de um estado para outro (FERNANDES, 2019). Não há dicotomia entre razão e afeto, nessa perspectiva, o pensamento é sempre a produção da mente a respeito da afetação do corpo. Não há pensamento sem afeto, sem afetação.

Retomemos um caso citado anteriormente e também analisado pela autora para podermos avançar na discussão sobre o impacto desse conceito em nossa prática.

\*\*\*

*Durante o projeto nas escolas na DRE Penha, já mencionado anteriormente, atuamos com meninas que haviam passado por situações de abuso. As cenas criadas permitiram o compartilhamento das vivências traumáticas das estudantes, colaborando para um processo de elaboração do sofrimento, produzindo uma compreensão da dor individual como social, e de criação de estratégias para a transformação da opressão em questão. Em sua pesquisa, Fernandes (2019) apresenta a narrativa das participantes sobre a dificuldade de falar sobre o abuso que sofreram e como, diante da circulação de novos afetos, através da prática teatral, pode-se romper com esse silêncio.*

\*\*\*

A partir dessa experiência, atravessada pelo conceito de afeto em Espinosa, pode-se ampliar nossa compreensão de opressão, entendendo-a também como:

(...) um regime de pessoas tristes, no qual todos são servos das paixões, ainda que com privilégios diferenciados. Assim, o oprimido é triste e o opressor também, por se manter com medo de perder o poder e precisar da tristeza dos subalternos para viver. Trata-se de um reino das paixões tristes com um contexto político de dominação e exploração. (FERNANDES, 2019, p.36)

A partir dessa leitura sobre opressão, compreendemos os modos de produção e circulação da mercadoria, os modos de relação de poder e de processos de subjetivação mencionados anteriormente, como questões fundamentais na análise da circulação dos afetos e dos modos opressivos que se conjecturam. Ou seja, toda sociedade, através dos seus valores, signos, de seus modos de produção, modos instituídos de práticas e existências, constitui circuitos de afetos característicos. Como Safatle nos aponta,

(...) compreender o poder é uma questão de compreender seus modos de construção de corpos políticos, seus circuitos de afetos com regimes extensivos de implicação, assim como compreender o modelo de individuação que tais corpos produzem, a forma como ele nos implica. Se quisermos mudá-lo, será necessário começar por se perguntar como podemos ser afetados de outra forma, será necessário estar disposto a ser individualizado de outra maneira, a forçar a produção de outros circuitos. (SAFATLE, 2018, p. 15)

Ao analisar as situações de abuso que acessamos com o Teatro do Oprimido, percebíamos que os modos concretos de opressão eram acompanhados por circuitos de afetos de medo, vergonha e culpa, que consolidavam o trauma e produziam um silenciamento sobre o sofrido. Dessa forma, o afeto não é compreendido como fruto de uma suposta individualidade e seu caráter, mas sim em seu aspecto relacional e político, constituído por práticas concretas. Desloca-se assim a análise, buscando investigar os processos de subjetivação como remetidos a ações formalizadas no campo social: de um suposto caráter medroso para a produção do amedrontar, do silencioso para o silenciar.

A opressão se sustenta com a produção de afetos que diminuem a potência de agir do sujeito sobre as práticas que o oprimem, o que Espinosa chama de “afetos tristes”, e tendo como efeito uma paixão, ou seja, um estado reativo frente àquilo que nos afeta. O silêncio, quando pressupõe uma passividade, pode então ser entendido como um estado reativo diante da opressão, uma paixão, sustentada por afetos de medo, culpa e vergonha. No trabalho com o Teatro do Oprimido, muitas vezes, as estratégias constituídas para combater a opressão eram dificilmente colocadas em ação por conta desses circuitos afetivos que impediam suas concretizações. Dessa forma, víamos que somado ao objetivo de construir estratégias coletivas de luta, tínhamos a necessidade de intensificar no dispositivo teatral elementos que possibilitassem novos modos de afetação que rompessem com os circuitos afetivos operados pela opressão, para que a ação concreta pudesse ocorrer, uma vez que “as ações revolucionárias são inócuas se não se desbloqueiam as forças reprimidas da subjetividade em direção à alegria de viver que, por sua vez, é a base da liberdade” (SAWAIA, p.366 apud FERNANDES, 2019, p.120)

Todo corpo possui uma força interna intrínseca positiva que impulsiona o corpo a agir para conservar sua existência. Essa potência Espinosa chama de “*conatus*”, ou seja, o

empenho humano em afetar e ser afetado conforme sua natureza. A razão, nesse sentido, é o empenho da mente em conhecer e produzir noções comuns sobre os encontros, os quais aumentam ou diminuem sua potência podendo favorecer os encontros que lhe beneficiem.

Então, se o corpo possui essa força, como poderíamos entender o silenciamento? Como pode um corpo produzir ações que têm como efeito lhe prejudicarem? O autor nos ajuda a pensar a partir dos conceitos de ideia adequada e inadequada.

Partimos do pensamento que o silêncio não é bom ou ruim em si. Como escreve Karina Acosta (2016)

A autora [Eugénia Vilela em “Espaços de abandono”] afirma que o silêncio é instrumento de poder, mas também possibilidade de resistência. Como instrumento de poder, pensa uma política do silêncio que controla os espaços de voz e mutismo, já o silêncio como resistência é pensado sob uma perspectiva do corpo como algo capaz de apresentar a si mesmo, mostrar seu próprio testemunho. (p.30)

Então, elabora-se a seguinte questão: sob quais aspectos o silenciamento se formaliza de tal maneira a bloquear as ações possíveis de romper com o sofrimento e com a injustiça? Quando somos arrastadas por nossos afetos, a mente constitui ideias sobre nosso corpo afetado, que podem ser totalizantes quando não conhecemos as relações causais que as produzem. São ideias inadequadas, em que somos causa parcial de nossas ações, ou seja, sendo quase que exclusivamente determinadas por forças externas, se caracterizando como uma paixão. Por outro lado, quanto mais analisamos nosso modo de pensar, buscando conhecer suas causas e efeitos, mais nos aproximamos do que o autor nomeia de ideias adequadas, em que podemos nos tornar causa adequada de nossa ação, ou seja, em que as forças externas não a determinam hegemonicamente, e sim o próprio sujeito, conquistando uma condição de liberdade. Dessa forma, entendemos que silenciar é uma estratégia operada, que quando realizada por pressão hegemônica de forças externas, se dará por ideias inadequadas<sup>12</sup> enredadas pelos agenciamentos opressivos que atuam na manutenção das formas de dominação.

A quinta parte do livro “Ética” de Espinosa (2009) nos dá pistas sobre como conduzir nossa prática teatral no TSA, pois aponta elementos que são capazes de nos fazer romper com o reino da servidão, das paixões tristes, abrindo espaço para constituição da liberdade.

Entendemos, diante dessa leitura, que uma tarefa importante em nosso trabalho é proporcionar através do teatro a *formulação de conceitos claros e distintos* sobre como somos afetados. É pela potência de pensar que podemos conhecer os afetos. Muitas vezes, em nossas

---

<sup>12</sup> “Diremos que as ideias-afecções são as representações de efeitos sem as suas causas; isto é precisamente o que Spinoza chama de ideias inadequadas. As ideias de mistura separadas das causas da mistura” (DELEUZE, 2019, p.45)

oficinas, as pessoas narram os acontecimentos que lhes despontencializam de forma confusa, dotadas de noções generalizantes e totalitárias. Bom ou ruim, certo ou errado, se aproximando ao que Espinosa denota como primeiro gênero do conhecimento, a imaginação<sup>13</sup>. Nesse gênero, estamos arrastados pelas paixões, pelas ideias inadequadas. Se a onda me faz cócegas, rio, ela é boa. Se ao contrário, ela me golpeia, choro, ela é má. Esse gênero do conhecimento nos leva a experienciar paixões alegres passivas e paixões tristes. As alegres aumentam nossa potência de agir, nos permite borderar desejos, mas são relacionadas a ideias inadequadas, pois, nesse caso, não somos causa direta da nossa potência, estando determinados hegemonicamente por forças externas. Estamos regidos pelo mundo das imagens, dos signos:

(...) um signo é um efeito, uma marca, uma imagem causada por outro corpo no meu corpo (ou, em termos spinozanos, uma afecção – affectio) e, simultaneamente, uma “carga”, um “valor” colados a esse signo, que decorre de seus efeitos na duração do meu corpo, experimentados como variação da minha potência, da minha força de existir (ou, simplesmente, um afeto – affectus). (TEIXEIRA, 2015 p.35)

Entendemos, como Deleuze (2019) afirma, que todo modo de conhecimento corresponde a um modo de existência. Quando agimos a partir desse gênero do conhecimento, concebemos o mundo segundo os efeitos das afetações, não conquistamos a dimensão da relação. Por exemplo, em uma opressão de gênero, poderia ter-se a seguinte compreensão dessa vivência: Se um homem me silenciou, o homem é mau, se me dá flores o homem é bom. O homem surge como uma categoria generalizante. Estamos nesse caso condicionadas a nomear a partir dos efeitos em nosso corpo. Somos levados, nesse caso, a estar servís das afetações, reativos, sem compreender a ordem das relações, das composições, das causas e, dessa forma, desenvolvem-se generalizações, como, por exemplo, compreender que mulheres seriam pessoas menos competentes do que homens.

Os bons encontros que produzem alegrias passivas permitem acessarmos o segundo gênero do conhecimento, pois nos engaja no desejo de variar nossa existência para compor com o outro. Isso nos leva a um elemento que Espinosa nos chama atenção que é nossa capacidade pelo pensamento em *ordenar e concatenar os afetos*. Para isso, podemos utilizar o segundo gênero do conhecimento, ou seja a razão, para a produção de noções comuns. Nesse momento, somos capazes de perceber os atravessamentos que compõem a mim e aos outros(as). O modo como minhas relações características<sup>14</sup> entram em composição com as relações características do outro. No exemplo das ondas, passamos a analisar o movimento

---

<sup>13</sup> Vale ressaltar que a utilização do termo “imaginação” refere-se especificamente a um modo de conhecimento compreendido por Espinosa e não deve ser confundido com outras abordagens teóricas que se utilizam desse mesmo conceito para dar contorno a outros fenômenos.

<sup>14</sup> As relações características de um corpo dizem respeito ao modo de composição entre os elementos que o produz e que expressam uma essência, ou seja um grau de potência específico.



delas, sua frequência, sua relação com o vento. Assim, não mais estaria à mercê das ondas, das afetações, dos efeitos no corpo: conheço as relações características minhas e delas, a forma como umas constituem as outras, e aprendo a nadar. Vejamos como Deleuze (2019) narra essa conquista:

Ao contrário, eu sei nadar: isto não quer dizer necessariamente que eu tenha um conhecimento matemático ou físico, científico, do movimento da onda; isto quer dizer que eu tenho um saber fazer, um saber fazer surpreendente, ou seja, que eu tenho uma espécie de sentido do ritmo, a rítmica [rythmicité]. O que isto quer dizer, o ritmo? Quer dizer que: minhas relações características, eu sei compô-las diretamente com as relações da onda. Não se passa mais entre a onda e eu, isto é, não se passa mais entre as partes extensivas, as partes molhadas da onda e as partes do meu corpo; isto se passa entre as relações. As relações que compõem a onda, as relações que compõem meu corpo e minha habilidade quando sei nadar, apresentar o meu corpo sob as relações que se compõem diretamente com a relação da onda. Eu mergulho no momento certo, eu saio no momento certo. Eu evito a onda que se aproxima, ou, ao contrário, eu me sirvo dela, etc.... Toda a arte da composição das relações. (p.255)

No caso do silenciamento o desafio passa a ser conhecer as relações características que compõe essa produção, os processos de subjetivação engendrados em uma sociedade patriarcal que constitui uma oposição homem/mulher, os modos de agir, as crenças, as multiplicidades de subjetividades que se assujeitam nessas categorias e suas diferenças particulares.

Espinosa (2009) escreve que: “Durante o tempo em que não estamos tomados por afetos que são contrários a nossa natureza, nós temos o poder de ordenar e concatenar as afecções do corpo segundo a ordem própria do intelecto” (p.379), nesse sentido, entendemos que a partir do TSA, podemos construir um espaço em que não estejamos completamente tomados pelos afetos que nos despotencializam, um lugar estratégico para nomear, ordenar e concatenar os modos de afetação que nos constituem.

Nosso trabalho tem como desafio também outra proposta Espinosana que é *reinterpretar e transmutar os afetos*. O autor nos ensina que “[...] um afeto que é uma paixão deixa de ser uma paixão assim que formamos dele uma ideia clara e distinta.” (ESPINOSA, 2009 p. 216). O trabalho com o TSA busca, através do corpo, produzir um entendimento dos modos de afetação, proporcionando a nomeação e significação dos afetos, através de imagens corporais, sons e palavras, conquistado a sua dimensão relacional e de composição.

Através dessa prática teatral busca-se superar as dicotomias “entre razão/emoção, mente/corpo e objetividade/subjetividade, ou seja, pensar, sentir e agir sem hierarquia.” (FERNANDES, 2019, p.33) Essa perspectiva traz muitos impactos para o entendimento teatral, se diferenciando da compreensão do drama, em que o subjetivo produz a objetividade da ação dramática, e do épico, em que a objetividade das ações é compreendida como o que

produz a subjetividade. No TSA, entendemos que há um paralelismo entre razão e emoção e entre objetividade e subjetividade.

Compreendendo esse paralelismo, não há como pensar em conscientização sem afetação. Um afeto não se transmuta através de qualquer ideia, e sim através daquela que exerça um modo de afetação que sobreponha o afeto inicial. À vista disso, Fernandes (2019) retoma o conceito de *Catarse* em Vygotsky (1999), que se contrapõe à perspectiva Aristotélica<sup>15</sup>, entendendo-o como “uma explosão de sentimentos, uma vivência que pela compaixão somos impelidos a nos purificar dos sofrimentos. Refere-se à transformação das emoções, na reação explosiva e na contradição, que gera a descarga das emoções que foram suscitadas.” (p. 67)

Essa metodologia tem o intuito de promover processos para o conhecimento sobre os modos de afetação, assim como, produzir, através da prática teatral, a circulação de afetos contrários aos que nos colocam em situação de servidão, impulsionando a ação, por meio de uma *catarse*, tal como proposto por Vygotsky. Assim a autora nos propõe que:

O teatro, ao reencenar histórias reais de opressão e transformando-as em ficção na criação coletiva, traz as imagens passadas ao presente para que estas possam ser ressignificadas e, quiçá, nesse processo serem transformados os afetos que enredam os sujeitos em paixões tristes, de modo que possam vivenciar outras maneiras de agir no futuro. (FERNANDES, 2019, p.48)

No exemplo que iniciamos essa sessão, podemos perceber que o trabalho teatral, ao propiciar o compartilhamento das histórias de abusos, permitiu a circulação de novos afetos, como de reconhecimento, e uma alegria por ampliar a compreensão do que lhes afetam, entendendo-o como um fenômeno social que atravessam diversos corpos de mulheres. Isso possibilitou a composição entre elas para a criação de estratégias de resistência.

No compartilhamento de sua dor e no seu reconhecimento por outros sujeitos do grupo, constitui-se o dispositivo da transformação do sujeito, de vítima para sobrevivente, pois se percebe, em grupo e com outras pessoas que têm dores como as suas, o lugar do indefeso, dando espaço para o protegido, cujo acolhimento é parte fundamental dessa transição. (FERNANDES, 2019, p.123)

O Teatro Social dos Afetos busca, com sua prática, produzir corpos alegres que seriam corpos que podem “criar outras possibilidades de sentir, se mover, pensar e agir.” (FERNANDES; GARCIA, 2020, p.22)

---

<sup>15</sup> Para Aristóteles, a “*Catarse*” na tragédia consiste na produção de terror e piedade no espectador a fim de o purificar das tendências anti-sociais, o que, para Boal (2005), é entendido como um elemento coercitivo e conservador do *status quo*.

Entendemos que, a partir da compreensão das relações características que compõem a nós e aos outros, podemos transmutar nossos afetos, ampliando nosso modo de atuar no mundo, nos permitindo agir através do segundo e terceiro gênero do conhecimento.

Através do terceiro gênero de conhecimento, nomeado por Espinosa de “Intuição”, acessamos a parte criativa e ativa em nós, fazendo variar nosso modo de existência e criando novas maneiras de composição com o outro.

O terceiro gênero de conhecimento é chamado por Espinosa de beatitude, ou ciência intuitiva, e define a possibilidade de invenção do sujeito (Ulpiano, 20143) – e, cabe demarcar aqui, a invenção de si mesmo e criação de suas condições de existência para além dos determinantes naturais e históricos. Em vez de o sujeito estar apenas conhecendo e/ou submetido aos encontros, vai criar novos modos e condições de vida a partir do conhecimento dos efeitos dos encontros enquanto noções comuns. Neste gênero de conhecimento é possível buscar, selecionar e criar aquilo que convém ao corpo na composição de um encontro que possibilite o aumento da potência, produzindo maneiras de existir alegres. O terceiro gênero possibilita ao sujeito ultrapassar os determinantes da história em busca da liberdade, que seria definida no sentido de conseguir governar as suas próprias afecções e encontros. (STRAPPAZZON et al, p.8, 2022)

Por exemplo, com o conhecimento das relações de composição da onda e do próprio corpo, faço variar minha existência, conquisto algo. Aprendo a surfar, uso um galão de oxigênio para mergulhar, construo um barco! Faço variar meu modo de me relacionar com pessoas identificadas como homens. Pois o assujeitamento e o silenciamento não são mais vividos como sendo causados apenas por forças externas. Agindo pelo segundo e terceiro gêneros do conhecimento, passamos a produzir ideias adequadas que levam a uma ação no mundo que já não estão mais hegemonicamente determinadas por forças externas.

Retomamos a pergunta de Espinosa, o que pode um corpo? O que ele pode senão aquilo que depende de sua capacidade de variar e entrar em conexão com outros corpos? As meninas do exemplo, com o trabalho teatral, compreendendo a dor individual como social, entendendo as relações de composição que constituem a opressão pela qual passam, reconhecendo o sofrimento das outras participantes, puderam romper com o silenciamento e colocar em ação estratégias para a superação do que viviam: criaram um grupo entre meninas na escola, se aliaram com professoras, fizeram parceria com a UBS local.

No Teatro do Oprimido, se explicita que primeiro observamos a realidade, depois analisamos, por fim, agimos para transformá-la. Concordando com essa premissa, entendemos que para agir para transformá-la, temos que primeiro compreender como se constitui a maneira como nos colocamos perante o outro, para assim, variar meu modo de existência e compor de outras maneiras.

Dessa forma, o TSA se propõe com seu labor ser um espaço para o conhecimento dos modos de afetação e a *moderação dos afetos* para constituir a ação de forma mais assertiva de

maneira a não estar reativos frente a opressão, servis das afetações e ampliar a possibilidade do sujeito *dispor-se a ser afetado de muitas maneiras* (ESPINOSA, 2009). Com esse último aspecto proposto por Espinosa, quer-se salientar o caráter múltiplo das afetações.

A partir do segundo gênero do conhecimento, nos aproximamos das ideias adequadas, em ser causa adequada da própria ação e não estarmos mais à deriva das afetações. Essa perspectiva nos traz elementos importantes para nossa atuação. Se, quando estamos permeados por ideias inadequadas tomamos a afetação como uma relação de linearidade, de unicidade, totalizante e generalizante, nossa tarefa, em grande parte, será de produzir ampliações em nossa análise, alcançando a multiplicidade que nos compõem, ou seja, conquistar a complexidade envolvida na produção da vida. A esse labor, aliaremos o procedimento cartográfico para dispormos de uma Cartografia Teatral, que será melhor explicitada no próximo capítulo.

Com essa tarefa, objetivamos uma ampliação na disposição do sujeito em afetar e ser afetado e moderar os afetos para agir de forma mais exitosa para transformar as forças que lhe oprimem, assim como poder analisar os encontros favorecendo a composição com corpos que aumentem nossa potência e nos distanciar dos que diminuem.

#### **4.1 Jogos, exercícios e técnicas desenvolvidos a partir do Teatro Social dos Afetos<sup>16</sup>**

A partir desse arcabouço teórico, temos desenvolvido jogos, exercícios e técnicas que estejam de acordo com os objetivos acima apresentados. Os elementos e a organização propostos abaixo consideram as categorias de jogos desenvolvidos por Boal (1999) e mencionadas anteriormente. A propositura do autor tem como horizonte usar jogos e exercícios do fazer teatral enfatizando o objetivo de desmecanizar o corpo e a mente, usa-los como metáforas da vida e ampliar a capacidade expressiva. Composto com esses objetivos, temos manejado os jogos propostos no Teatro do Oprimido e desenvolvido outros que enfatizem os modos de afetação como direção para a ampliação do conhecimento e das relações de composição das forças opressoras.

##### **- Perguntas geradoras, acordos e a produção de um comum no grupo.**

---

<sup>16</sup> Muito desses jogos, exercícios e técnicas podem ser encontrados na tese de doutorado “Teatro Social dos Afetos” de Kelly Cristina Fernandes (2019) e nos ebooks “Teatro Social dos Afetos e a violência escolar” (FERNANDES ; GARCIA 2021a) e “Teatro Social dos Afetos na Saúde Mental” (FERNANDES ; GARCIA 2021b)

A partir das experiências que tivemos com as práticas de Justiça Restaurativa, desenvolvemos estratégias para iniciar as oficinas com perguntas geradoras que permitissem o compartilhamento coletivo e que contribuíssem para a produção de um comum do grupo. Também passamos a realizar círculos para a construção de acordos coletivos e estratégias para quando são rompidos. Essa prática nos fez observar a importância de criar espaços onde as pessoas possam reconhecer o que é imprescindível para que estejam em coletivo e para que esse seja um espaço saudável para a investigação que nele decorre.

- **Nomear os afetos (ou o que e como se sente?)**

Temos experimentado jogos e exercícios em que através da palavra, do gesto e de sons, as pessoas possam dar sentido e nome ao que sentem, dar forma ao que está confuso. Ressaltamos a importância em ampliar o repertório das pessoas para diferenciar e expressar os afetos. Nesse momento, o afeto não necessariamente aparece em sua dimensão relacional: o que queremos é potencializar a comunicação das percepções corporais e mentais dos efeitos produzidos pelas afetações.

- **Modos de afetação (ou o que me afeta e como afeto o outro?)**

Nesses jogos e exercícios objetivamos conquistar a compreensão do afeto enquanto efeito. Investigamos as relações e o que nelas produz os afetos. Também temos como finalidade analisar como afetamos, buscando produzir responsabilidade e intensificar a percepção que podemos transformar com nossa ação.

- **Escuta, afeto e modos discursivos**

Muitas vezes em nossa prática a escuta se torna insuportável. A dimensão do outro, do diferente, insurge como ameaça, enquanto outras vezes a fala do outro nos faz associar uma ideia e lá estamos nós cortando o outro. Muitas são as formas de desescutar. Temos, nesse sentido, investido na criação de jogos que permitam uma variação na escuta. Estes jogos possibilitam tanto uma reflexão sobre os modos de desescuta, como um espaço para praticar a escuta, não apenas das palavras, mas dos gestos, movimentos, da performance dos discursos.

Tanto no cotidiano como nas mídias sociais, estar atento a como os discursos são construídos, entendendo que a estética dá forma ao conteúdo - sendo assim parte dele - nos permite desenvolver conhecimento sobre como eles nos afetam, podendo nos tornar mais resistentes às malhas do poder.

#### - **Cotidiano e circulação dos afetos**

Com esses jogos e técnicas investigamos as práticas instituídas que são comuns na vivência do grupo, identificando como elas se constituem em circuitos afetivos. Com isso objetivamos ampliar as compreensões sobre as afetações, alcançando a dimensão social e a multiplicidade de forças envolvida em sua produção.

#### - **Acolhimento**

Também através de nossa prática percebemos que muitas vezes a mediação com esses dispositivos teatrais pode ser realizada de forma irresponsável. Os jogos, exercícios e técnicas são capazes de mobilizar afetos, crenças, reflexões que podem se constituir como vivências intensas que necessitam de espaço para acolhimento. Por isso, temos desenvolvido modos de realizá-lo para que a experiência não se converta em retraumatização.

#### - **Processo de sistematização**

Por fim, em nosso percurso, também passamos a dar ênfase para uma finalização da oficina que consista em uma forma de sistematização da vivência e dos conhecimentos mobilizados na trajetória do trabalho. Por vezes ela se dá por meio de uma pergunta geradora e compartilhamento coletivo, outras vezes através de criação estética, outras ainda em sistematizações por meio de mapas mentais.

A seguir, gostaria de somar à perspectiva do Teatro Social dos Afetos a propositura da Cartografia Teatral como direção ética e metodológica de como compor com esses jogos, exercícios e técnicas buscando estabelecer alguns princípios para a investigação por meio dos dispositivos teatrais.

## **5. Cartografia Teatral como dispositivo de análise da opressão**

Diante das problemáticas que se impõem na análise da opressão, delineadas no percurso do Coletivo Garoa em sua atuação com o Teatro do Oprimido, buscamos operadores conceituais que ampliassem nosso escopo de ação com os dispositivos teatrais. Assim como a noção de afeto na perspectiva Espinosana possibilitou novas compreensões e modulações dessa metodologia, sob a forma do Teatro Social dos Afetos, o conceito de Cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 1995), formulado a partir da Filosofia da Diferença, permitiu variações na prática teatral, dispondo de uma perspectiva de Cartografia Teatral.

### **5.1 Cartografia e Teatro**

Minha aproximação com o conceito de Cartografia ocorreu durante os estudos de metodologia científica para a formalização do projeto desta pesquisa. As leituras a respeito desse processo de investigação motivaram a dispor dele nesta dissertação, além de nos levar a ponderações acerca de nosso trabalho com Teatro do Oprimido.

Partimos de uma reflexão sobre Teatro e produção de conhecimento. Deleuze (1992) aponta como a Ciência, a Filosofia e a Arte são modos distintos de se relacionar com o caos. Enquanto a primeira busca traçar um plano de referência para a criação de funções e personagens referenciais, a segunda corta o caos na disposição de um plano de imanência, criando personagens conceituais.

A arte, à sua maneira, engendra, através de um plano de composição, personagens estéticos produzindo afectos e perceptos. E seu objetivo é nos fazer variar nosso modo de existência: Uma obra de arte consistente é capaz de nos fazer fugir, abrir espaço para nos vermos de formas diferentes – e dessa experiência não saímos os mesmos.

Esses modos de produção, apesar de se disporem separadamente, podem criar relações e afetações entre eles, como Damasceno (2015) aponta:

Dos personagens conceituais aos personagens estéticos e vice-versa, bifurcações e trocas se produzem continuamente. O conceito pode ser conceito de afecto, assim como o afecto pode ser afecto de conceito. Isso acontece porque o plano de composição da arte desliza sobre o plano de imanência da filosofia e vice-versa, de modo que os seres de sensação da arte vêm ocupar regiões do plano de imanência, assim como determinados conceitos filosóficos podem vir a povoar o plano de composição da arte. Um pensador pode modificar inteiramente o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, mas ao invés de criar novos conceitos, ele povoa o plano de imanência com outras instâncias, entidades romanescas, pictóricas, musicais, cinematográficas. Assim como o inverso pode ocorrer no plano de composição da arte. (p.139).

Dessa forma, vemos como as formas de exercer o Teatro estão intimamente relacionadas com os conceitos ontológicos de um dado momento histórico. Por exemplo, o modo como foi disposto o conceito de liberdade na Modernidade, passa a ser central no entendimento do humano como dotado de racionalidade e de uma interioridade que independe do exterior, sendo nela que se estabelece o campo decisório. Podemos ver o impacto desse personagem conceitual se desenrolar na criação dos personagens estéticos de Shakespeare.

Os heróis de Shakespeare, todavia, nascem de um solo histórico no qual uma experiência de totalidade como a da polis grega está totalmente dissolvida: na modernidade, cada indivíduo se sabe como livre em si mesmo, e, conforme já dissemos, não conseguem reconhecer na exterioridade efetiva do mundo uma expressão adequada de seu interior profundo. (RODRIGUES, 2015, p.59)

Iremos explicitar como o personagem conceitual da Cartografia se desliza sobre nosso fazer teatral criando novas implicações.

A Cartografia problematiza a produção de conhecimento, e entendemos a arte como um espaço dessa produção através de alianças entre elementos sensíveis e racionais. Esse termo, apropriado do campo da Geografia, propõe uma produção de conhecimento que, ao invés de se utilizar dos métodos para a captura do objeto, busca a construção desses para acompanhar processos e intervir fomentando novas formas de existência. Contrapõe-se a uma ideia de objeto como algo dado, fixo e contornado, para afirmá-lo como algo sempre em processo, em fluxo, movimento, algo que está sempre se constituindo. Diferente da ideia de Topografia, que categoriza o terreno em sua forma estática, a Cartografia mapeia os movimentos das paisagens (GIACOMEL, 2013). Dessa forma, o(a) pesquisador(a)-cartógrafo(a), e aqui mais especificamente o(a) artista-cartógrafo(a) ou ainda curinga-cartógrafo(a), não está fora do mapa e, sim, completamente imerso(a) e implicado(a), não se relacionando com o objeto/sujeito como algo exterior a ele(a). Considera as afetações que os objetos/sujeitos produzem nele(a) – é sobre esse encontro que a Cartografia se debruça na intenção de produzir linhas de fuga.

Por este motivo, o conhecimento desde o momento de produção não pode ser tomado como algo generalizante, mas singularizante e único. O tempo tomado na pesquisa como parte do procedimento cartográfico, orienta-nos à desterritorialização/reterritorialização promovidas na performance sujeito-objeto, captadas nos registros advindos de tal encontro.

Portanto, aquilo que na pesquisa cartesiana pôde se chamar de descrição, narrativa ou discurso, a partir do ponto de vista cartográfico será chamado de produção existencial, ontológica ou cartografia do tempo. Assim, os movimentos de pesquisa serão movimentos do viver. Deste modo, a cartografia ativa linhas de fuga do objeto, porque o que está em jogo nos processos do conhecer são os devires oriundos do mundo vistos a partir da singularidade do sujeito e na abertura de lugares que possam romper com os sentidos conhecidos. (KIRST et al., 2013, p. 99)



Na cartografia intervêm-se para conhecer, pois, dessa maneira, produz-se movimentações que dão visibilidade às forças e relações de poder normalizadas, ampliando o conhecimento dos elementos que compõem um conflito. Nesse sentido, aquilo que intervém em um movimento é parte da composição do funcionamento que se pretende investigar. Por isso necessita-se analisar a própria intervenção, as relações que se constroem e não apenas os efeitos e resultados. Assim, seus métodos e os operadores conceituais utilizados afetam o campo pesquisado, provocando modulações particulares, e os efeitos desse encontro na pesquisa, seja em âmbito científico ou artístico, são relevantes.

A Cartografia captura o instante do encontro, seguindo os movimentos do e no território, registrando as formas de afetação que se apresentam em um jogo de forças, constituindo-se como um método processual para a investigação dos modos de subjetivação. Ela permite um exame da micropolítica, que se estabelece no jogo das relações de poder dispostas por uma macropolítica, sendo, para nós, uma aliada para desbloquear análises que se reduzem à dicotomia oprimido e opressor.

Em nosso trabalho teatral, torna-se central pensar que as críticas em relação ao Teatro do Oprimido, em sua tendência maniqueístas, são o efeito não só dos elementos sociais que atravessam os sujeitos e os fazem reproduzir esse olhar dicotômico, mas, como vimos anteriormente, também da própria metodologia.

Propomos, diante do exposto, uma Cartografia Teatral como dispositivo para a produção de conhecimento e criação estética. “Dispositivo teatral” será tratado tal como RIBAS (2017) a partir de Pelbart (2013), o propondo como: “[...] ferramentas que podem ajudar a desprogramar bloqueios subjetivos e compõem com a busca de encontrar novos modos expressivos.” (p.72). Sem dúvida, o Teatro do Oprimido já se configura como uma possibilidade cartográfica, como percebe Ribas (2017):

[...] a cartografia pode operar de modo similar aos exercícios de improvisação e à análise das opressões do Teatro do Oprimido, de maneira a realizar desbloqueios e transformações subjetivas, e de maneira a gerar intervenções reais em instituições, no seu modo de funcionamento, e em relações de opressão. (p.76)

Entendemos que a expressão cartográfica e suas pistas renovam o fôlego de nossas investigações teatrais. A Cartografia pode corroborar com processos artísticos que têm em sua matéria prima criativa os modos de subjetivação e a produção de afecções e perceptos. Tomamos, nesta proposta, o Teatro do Oprimido como um rizoma em constante modulação, mantendo seus horizontes éticos de democratização do fazer teatro como processo de emancipação. A Cartografia Teatral será, então, uma forma de criação e investigação coletiva dos modos de subjetivação em que se acionam linhas de fuga na própria construção da proposta, que aumentem a potência de agir dos grupos.

Em termos teatrais, a noção de cartografia nos provoca a agir utilizando elementos do épico, do drama, do lírico e do performativo. Tal como o épico, entendemos que os lugares sociais que as pessoas ocupam são produtos de um processo histórico e somamos a essa perspectiva, a análise da multiplicidade envolvida nos modos de subjetivação que assujeitam as pessoas a esses lugares, assim como as variações e modos particulares de performá-los. Temos também, nas formas narrativas e efeitos de distanciamento em relação à ilusão teatral, elementos estratégicos para provocar o estranhamento e a reflexão dos espectadores.

Em relação à forma dramática, nos contrapomos à maneira de compreender a personagem como um indivíduo dotado de uma capacidade de decidir, que o coloca como uma força em si, destituído de uma produção social que conjectura a ação dramática, unindo vontade e ato. Não a descartamos, mas sim buscamos contextualizá-la. Nesse sentido, a Cartografia nos convoca a pensá-la enquanto efeito e busca intervir sobre o processo teatral para acessar a multiplicidade de forças que envolve a sua produção. Também nos proporciona a reflexão e rompimento com o sentido usual do conceito de personagem no drama: não a entendemos como a re-apresentação de uma suposta realidade, mas sim como a formalização de afetações, ou seja, a criação estética que se dá pela relação do corpo e o mundo daquele que a produz. Constitui-se, dessa forma, um híbrido cada vez mais nítido entre ator/atriz e personagem. Em uma improvisação de personagem, coloca-se em jogo os atravessamentos que lhe produziram sensações e sentidos a respeito daquele lugar social ou de um conceito. É nesse sentido que o(a) curinga deve estar atento(a) às modulações da metodologia para problematizar os modos de conhecimento que operam na produção da criação estética, intervindo para ampliar as compreensões e a criatividade. Em vista disso, entendemos que a construção de uma personagem tem de fugir de um realismo, pois não se busca reproduzir a realidade mas produzir blocos de sensações e perceptos capazes de mobilizar e fazer variar os modos de sentir e pensar dos espect-atores<sup>17</sup>.

As formas teatrais do drama contemporâneo que trazem com mais intensidade o lirismo abarcam uma interioridade do sujeito tomado pelo inconsciente. Essas formas ressaltam a interioridade, por muitas vezes, deixando para segundo plano a ação dramática e o contexto sociopolítico na produção do inconsciente, recaindo, muitas vezes, em um psicologismo<sup>18</sup>. Entendemos, neste estudo, o inconsciente<sup>19</sup> como produção em constante criação, como instância desejante e as estratégias teatrais líricas como forma de colocar em

---

<sup>17</sup> Termo usado por Boal que se contrapõe à ideia de espectador como um sujeito passivo. Na proposta do Teatro do Oprimido, busca-se ativar o público tanto para a criação da obra quanto de seu sentido.

<sup>18</sup> Termo recorrente no Teatro que denota os atravessamentos de uma psicologia individualista no fazer teatral, entendendo a ação dramática como produto exclusivo da interioridade do sujeito.

<sup>19</sup> “A esquizoanálise procura desfazer o inconsciente expressivo edipiano, sempre artificial, repressivo e reprimido, mediatizado pela família, para atingir o inconsciente produtivo imediato.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 135)

jogo essa produção quando aliadas a outros elementos teatrais.

Os modos performáticos trazem, de maneiras diferentes, modos de ruptura com a representação, produzindo maneiras de afetação nos espectadores que fazem movimentar o pensamento. No entanto, essa perspectiva, incorre no perigo de se distanciar em demasia do público, renunciando a necessidade de um entendimento da proposta cênica – cabe diferenciar as formas de estranhamento que produzem novas problemáticas, movimentando o pensar, das formas que produzem um rechaço, uma recusa do espectador.

Nos aliamos a essa perspectiva sem ter a representação como inimiga, diferente disso a recolocamos como um performar dos modos de afetação ao invés de como reprodução. Nesse sentido, a Cartografia Teatral se articula com as propostas do Teatro do Oprimido que colocam o espectador como parte da criação estética, propondo-a como uma totalidade em aberto e passível das intervenções do público, ressaltando o caráter de movimento e de constante construção cênica.

Portanto, alia-se a elementos dessas formas teatrais de maneira estratégica, a fim de que possam corroborar para se pensar articulando a macro e a micropolítica, buscando captar os movimentos das forças que compõem um acontecimento. Iremos nos debruçar mais sobre essa questão no próximo item.

## **5.2 Acontecimento, conflito e problema**

Iniciamos essa seção refletindo sobre a maneira como o conflito é abordado em algumas formas de teatro para agenciar conceitos que podem nos ajudar a compreendê-lo no Teatro do Oprimido e propor, por meio da Cartografia Teatral, articulá-lo com a noção de acontecimento, tal como proposto na Filosofia da Diferença, com o intuito de ampliar as problematizações.

No Teatro Trágico, o conflito é entendido como a confecção que ocorre por uma personagem que tem seu caráter em comunhão com os valores sociais, a não ser por uma falha trágica que se conjectura por sua inserção a um grupo social, chamada na dramaturgia de *hamartia* (ARISTÓTELES, 1966). Essa suposta imperfeição, ao entrar em confronto com o *ethos social*<sup>20</sup>, leva a protagonista à sua derrocada, ao seu fim trágico. Engendrado pelas redes do destino, que o destitui do conhecimento de sua história e decisões, o herói é lançado, alçado pelas vozes do coro, à sua tragédia. É importante notar que a motivação de tal personagem não se dá de forma individual, mas por ser parte de um grupo: não se trata de livre arbítrio, e sim das conjecturas que levam à ação (CARVALHO, 2017). Através de

---

<sup>20</sup> *Ethos social* é entendido como o conjunto de hábitos e costumes fundamentais em uma coletividade, época e região. (BOAL, 2009)

processos de identificação, a derrocada do herói causa no espectador os afetos de terror e piedade, produzindo a catarse, ou seja, expurgando dele a vontade de agir de maneira controversa ao *ethos social*, de modo a evitar o mesmo fim do protagonista (BOAL, 2009).

No Drama burguês, o conflito se desenha de forma privada. Manifestação advinda da modernidade, o Drama tem em seu protagonista o sujeito provido de vontade e caráter como elementos em si, tendo a ação dramática como fruto de sua decisão, de forma que ao se deparar com uma oposição apresentada por outra personagem – o antagonista – constitui-se o conflito. Regida pela noção de indivíduo, a protagonista (dotada de sua vontade e de suposta racionalidade) decide e então age, encontrando forças que a impedem de ter êxito. A curva dramática, nesse sentido, será o desenlace desse encontro, que incita no espectador uma catarse. As peças se dão em uma continuidade temporal, onde cada cena é o desdobramento de outra. O Drama, assim, constitui o conflito por oposições intersubjetivas e intrasubjetivas – como no caso do dilema - que se estabelecem como o confronto entre morais diferentes. A encenação é calcada em um suposto realismo, isto é, em uma ilusão teatral que acredita ser capaz de captar e re-apresentar a realidade de forma neutra. (CARVALHO, 2017)

A intensificação das críticas ao Drama como um teatro burguês, que centraliza a ação dramática no indivíduo sem levar em conta o campo social e produz através da Catarse uma alienação, faz irromper uma crise nessa forma de se fazer teatro. Diante das considerações acerca do efeito ideológico que a forma dramática estabelece, montam-se estratégias dramáticas e de encenação para problematizar o modo como os conflitos vinham sendo entendidos e apresentados: em uma relação que oculta ou torna secundário o processo histórico.

Diversas vanguardas artísticas, no final do século XIX e começo do século XX, compõem novas formas de fazer teatral que fizessem frente a essa crise. Por exemplo, no movimento naturalista, a realização dos dramas sociais e dramas históricos traziam falas cotidianas, com uma visão mais racional, que atribuía enfoque a uma perspectiva histórica e aos conflitos entre as classes sociais. Passaram a dotar as personagens de uma consciência da decadência social vivida, podendo evidenciar críticas em relação à sociedade. (CARVALHO, 2017)

Esses e outros modos teatrais se articulavam com os movimentos sociais de sua época, que se alçaram frente à crise da ordem estabelecida pela promessa não conquistada de emancipação burguesa, calcada na ideia de um indivíduo supostamente livre. A fórmula de diálogos conscientes apresentava limitações frente ao modo de problematização dos conflitos sociais da época. (CARVALHO, 2017)

Começa, assim, um processo de composição do Teatro Épico como crítica ao modelo dramático, tendo como principal expoente Bertolt Brecht. Nessa perspectiva, se estabelecem

a narrativa (em que a ação não é encenada e sim narrada) e outros efeitos de distanciamento<sup>21</sup> como eixos centrais da encenação para que o espectador desenvolva uma análise crítica, rompendo com os modos catárticos que o alienam. O conflito na peça surge como produto das contradições sociais. As personagens não são investidas de um caráter e de um psicologismo como no Drama, mas sim dão relevo às determinações de suas posições sociais – o soldado, a mãe, a empregada, etc. –, ou seja, constituem-se por sua condição social. O teatro épico, nesse sentido, “usa o drama para criar uma expectativa moral e, em seguida, demonstra que a pergunta moral é insuficiente para avaliar esse comportamento” (CARVALHO, 2017, p. 32). Não há uma rejeição do drama e sim sua historicização, ampliação, contextualização. Nesse sentido, nota-se a importância da relação dialética entre o indivíduo e sua posição social: a personagem não é nem o(a) herói/heroína, nem coisa ou objeto do sistema, e sim a tensão entre esses dois elementos. (CARVALHO, 2017)

Complementarmente, nessa forma teatral não se preconiza uma linearidade aristotélica no desenlace do conflito - começo, meio e fim -, mas sim cortes que busquem promover um estranhamento na relação com o espectador. O que se coloca nas estratégias épicas é uma aposta em denotar as contradições das personagens, assim como os efeitos de distanciamento, causando um estranhamento e reflexão nos espectadores em relação à sua realidade social.

Os operadores conceituais de Teatro Pós-Dramático (LEHMANN, 2007) e de Teatro Performativo (FÉRAL, 2008) buscam compreender formas teatrais contemporâneas que rompem com o modelo dramático, se afastando da lógica representacional e fabular. Nesta pesquisa nos referiremos ao termo Teatro Performativo entendendo-o como formas teatrais que tensionam teatralidade e performatividade. A primeira expressão corresponde aos elementos cênicos que tornam o espectador ciente do aspecto ficcional da obra, enquanto o segundo se refere aos que rompem com essa ficcionalidade, inserindo, mesmo que apenas por alguns momentos, o espectador na ação cênica, ou entre acontecimento e ficção (ÁCACIO, 2011). Féral (2008) nos traz outras perspectivas comuns a essas formas teatrais:

[...] a transformação do ator em performer, a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, o espetáculo centrado na ação e na imagem e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia [...]. (p. 198)

Esses elementos trazem o caráter de evento ou acontecimento como centrais,

---

<sup>21</sup> *Efeitos de distanciamento* é o nome dado aos modos cênicos que rompem com a ilusão teatral, a identificação e o processo de catarse, possibilitando que o público se distancie da obra para produzir uma reflexão racional sobre os problemas apresentados na obra, sem ser tomado pela emoção. Um exemplo dessa estratégia de distanciamento é a quebra da quarta parede, na qual o ator ou a atriz se dirige ao público, comentando algum elemento da peça, fazendo um corte da ilusão e do ritmo da obra, inserindo uma reflexão sobre a ação dramática.

pensando em ações que atravessem o aqui e agora em sua execução, “[...] transformando esse instante por meio de ações inusitadas (eventualidade), de acontecimentos subsequentes (que sobrevêm) e, por isso, inesperados, imprevistos.” (ÁCACIO, 2011, p. 53). Dessa forma, o “evento” planejado previamente é colocado em diálogo com situações inusitadas que são elaboradas por meio de ações e imagens diante do espectador, distanciando-se de uma ficcionalidade da narrativa.

Assim, podemos dizer que a obra performativa tem as propriedades do acontecimento, pois trabalha a simultaneidade, a materialidade/corporeidade dos objetos e dos performers, que “tomam o lugar” da ficção e da narrativa, estabelecendo suas próprias regras, criando uma autorreferencialidade. A noção de evento sugere também, dessa forma, uma ampliação dos “aspectos lúdicos” dos elementos colocados em cena (corpo, espaço, objetos, ação, máquinas performativas: vídeos, cinema, arte visual). (ÁCACIO, 2011, p. 54).

A obra performativa não tem o conflito como centralidade, diferente das outras formas teatrais, ela o posiciona de uma forma extra ficcional, entre o público e a obra.

Arriscando-me a dar um exemplo mais prático de como conflitos podem se configurar num eixo extraficcional, ou macrocósmico, pode ser levantada também a possibilidade de conflitos não só no teatro performativo, mas também na performance arte. Na performance *The Artist is Present*, de Marina Abramovic, realizada em 2010, a performer senta-se em uma cadeira e permanece imóvel por diversas horas, enquanto os visitantes podem sentar-se, um a um, em uma cadeira posicionada em frente a ela pelo tempo que decidirem. A temática da performance em questão não é necessariamente pautada no conflito, mas é possível considerar que a performance, em sua ação estática (o contato visual imóvel), se auto-movimenta através do conflito entre obra e espectador, significando que a dominância de conflito está no eixo extraficcional.

Por ser uma perspectiva não-logocêntrica, ou seja, que não busca tornar evidente o sentido da ação cênica, há um convite ao espectador para construir o sentido da obra e, dessa forma, também a performar. Esse elemento traz um risco: Féral (2008), a partir de discussões de Derrida, afirma que o sentido do enunciado cênico pode ou não ser efetivado pelo espectador, de forma que o “[...]‘valor do risco’, o ‘malogro’ tornam-se também princípios constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei” (FÉRAL, 2008, p. 203).

Nesse sentido, Féral (2008) questiona: “[...] é realmente possível escapar a toda referencialidade e, assim, à representação? A questão permanece aberta” (FÉRAL, 2008, p. 209).

Poderíamos colocar em jogo o elemento não-logocêntrico disposto no teatro performativo e pós-dramático. Sem dúvida, ampliar o escopo de performatividade do espectador na criação de sentido diante da obra cênica nos interessa, mas uma cautela deve ser tomada: muitas dessas criações performáticas – que se abstêm de inserir significantes para

que essa performatividade do espectador aconteça – constituem-se como recusa e rechaço às obras, sendo acessíveis apenas por pessoas inseridas nos bolsões de conhecimento privilegiado, tornando-as muitas vezes elitizadas. Entendemos seu valor experimental e a sua luta para não serem apropriadas pelo capital, contudo muitas vezes não são apreendidas nem pelo capital e nem pelo público, o que as torna academicistas e voltadas para pequenos nichos. Como Carvalho (2017) discute,

(...) é que haveria uma dimensão política nessa postura de recusa a qualquer fabulação. Ele [Lehmann] parece acreditar que, diante da proliferação de representações lançadas no imaginário coletivo pela indústria cultural, teleologicamente construídas, a cena teatral que se mostraria mais ativa, politicamente, seria aquela que se mostrasse como avesso de qualquer lógica fabular ou mimética, aquela capaz de ativar a percepção do espectador imerso nos códigos da sociedade midiática. Evidentemente, trata-se de uma hipótese generalista demais, encantada demais com uma ideia de experiência perceptiva que, no limite, se torna difusa, a ponto de ser comparável às convocações da publicidade em sua demanda por um “*carpe diem*” da experiência sensorial das mercadorias. A aposta de que as sensações esteticamente organizadas, de modo não logocêntrico, teriam um potencial de obstaculizar, de modo mais efetivo, a incorporação às dinâmicas do capital é, no mínimo, uma crença ingênua. (p. 33)

Levando essa discussão em conta, percebe-se que há outras formas de usar a performatividade sem uma recusa completa da representação e fabulação. O Teatro do Oprimido, nesse sentido, dispõe de mecanismos teatrais que jogam entre esses dois aspectos. Ele parte da teatralidade para abrir espaço para investidas performáticas a partir da análise e de improvisações, que tornam as construções cênicas maleáveis a transformações e compreensões múltiplas, abrindo espaço para o inusitado. Por exemplo, no Teatro Fórum, após a representação da cena, abre-se para um jogo teatral onde as pessoas espectador-atores entram em cena para performar ações dramáticas que mudem o curso do que se foi teatralizado. O que se performa são os modos de sentir, pensar e agir a respeito da problemática apresentada. É nesse sentido que as investidas performáticas nos interessam: em um jogo entre teatralidade e a vivência das pessoas participantes que seja capaz de fazer variar as formas de existência.

No campo do Teatro do Oprimido, o conflito é abordado em uma tensão entre o dramático e o épico. Ele é essencialmente compreendido pela ótica da opressão, isto é, como o embate entre grupos sociais hierarquizados, historicamente produzidos. Nesse sentido, o desejo/vontade do oprimido em cena é sempre o desejo de sua libertação e, conseqüentemente, o do opressor é de realizar a manutenção de seus privilégios. O desejo/vontade, dessa forma, está circundado pelo grupo social ao qual faz parte.

Em sua teoria está presente a proposta de trabalhar com elementos épicos – como, por exemplo, no Teatro Fórum, em que as personagens são entendidas, em suas contradições e

condições sociais, produtos de um contexto histórico (Ascese). Porém, na prática, o que vemos em muitas produções são formas que reduzem o conflito ao confronto entre as morais das personagens, individualizando-o e se aproximando à forma dramática, circunscrevendo o desejo/vontade à dimensão do caráter.

A partir desse breve resumo de algumas formas e enfoques dados ao conceito de conflito nas abordagens teatrais, discorreremos sobre a forma de abordá-lo por uma perspectiva cartográfica.

Partimos relacionando o conflito com a concepção de acontecimento. Esse conceito, abordado na filosofia da diferença, é entendido não como “o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 2015, p.152 *apud* LAGO et al., 2022, p.4 ). Entende-se portanto o acontecimento como aquilo que ocorre no que acontece e que produz novos modos de subjetivação. Como Lago et al. (2022) nos pontua, ele é

(...) uma reativação permanente e em devir, uma força minoritária de um processo de idas e vindas cujo objetivo é a transformação, o vir a ser, no encontro. São singularidades que se apresentam naquele momento e que podem nos desterritorializar, deixando-nos descontextualizados momentaneamente, impelindo-nos irremediavelmente à reflexão. Guarda em si uma potência criativa, essa mesma necessária para a reorientação da lógica de serviços (como, por exemplo, a reorganização de um processo de trabalho ou a oferta de serviços) e para a construção de sujeitos. (p.5)

Dessa forma, o que nos interessa no conflito é sua capacidade de produzir impasses que levem a acontecimentos, à atualização dos modos de existência. No Teatro do Oprimido ressalta-se que na opressão, a crise (ápice do conflito) é sempre perigo e oportunidade (SANTOS, 2016). É perigo pois, diante dela, as forças hegemônicas se mobilizam para neutralizar os esforços instituintes. E é oportunidade pois diz respeito a essa potência criativa, que nos desterritorializa e nos convoca a reinventar os modos subjetivos produzindo novas singularidades.

Na Cartografia Teatral, entendemos o conflito teatralizado como produção constituída entre os elementos da realidade que afetam e criam marcas nas(os) participantes que compõem a cena teatral. Os conflitos são oposições que se formalizam pelo atravessamento de forças múltiplas e têm a potência de produzir acontecimentos, engendrando socialmente novos modos de subjetivação, que afirmam elementos distintos da realidade. Dessa forma, ele é uma confecção feita pelo social que reatualiza as forças do campo.

Compreendemos as personagens como forças constituídas por encontros: acontecimentos que as engendram e as colocam em dada situação de uma maneira singular. Seus desejos são produções que se constituem no campo do social. Dessa maneira, é impossível pensar o conflito em uma dimensão individual ou como pura oposição, sendo que a própria subjetividade é entendida não como “a” subjetividade, mas como modos de



subjetivação, ou seja, como encontros e movimentos. Preconiza-se, assim, a ideia de Cartografia Teatral para buscar ampliar o modo de análise dos conflitos, invertendo sua centralidade na cena teatral para dar ênfase ao campo de produção.

Em nosso caso, a cena ou a imagem teatral, diferentemente de ser entendida como re-apresentação da realidade, diz respeito a como, nas improvisações, os grupos são capazes de performar esteticamente modos de sentir, agir e pensar a e na realidade. Isto é, se trata de um modo de dispor um problema, de atuar se valendo de um modo de conhecimento. Assim, na criação estética, o conflito teatralizado não é um código que representa a realidade, mas sim uma maneira de operar um corte no caos através de conceitos, afectos e perceptos, por intermédio do qual o grupo organiza, compreende e expressa esteticamente suas vivências.

Essa perspectiva nos convoca a pensar que nem sempre o que será central em nossa investigação será um conflito, o que nos interessa é o impasse, cenas que mobilizem o grupo a atualizar seus modos de compreensão e de existência. O que se torna prioritário para nós é colocar em questão, como um problema está sendo formulado. Tomamos o objetivo do Teatro do Oprimido de, através da arte, formular rupturas na produção da opressão. Entendemos, como dissemos antes, animadas pela análise de Deleuze (1999), que a qualidade da solução de um problema está sempre relacionada à maneira como o problema está determinado. Nesse sentido, a investigação cartográfica, se utilizando de nosso arsenal de jogos, exercícios e técnicas teatrais, nos permitem intervir no grupo, fazendo variar a disposição do problema, acessando a multiplicidade invisibilizada por modos dicotômicos de análise e produzindo ampliações que aumentem a potência de agir das pessoas participantes.

Lago et al. (2022) salienta que incorporar o acontecimento em uma investigação,

(...) provoca um exercício em que o desenho metodológico é produzido no contato com o campo, na medida em que o sujeito se encontra ativado pela vista do ponto, permitindo que as múltiplas possibilidades do experimentar passem a exigir esta ou aquela técnica de pesquisa (aqui o pesquisador podendo valer-se das diferentes técnicas de investigação qualitativa), com espaço para a construção de inovações metodológicas durante o estudo. Nesse sentido, o pesquisador está “levemente” preparado para o campo, pois se vale do seu arsenal metodológico, sua caixa de ferramentas teórico-metodológica, mas com plasticidade para a incorporação do acontecimento, das exigências que o campo aciona com os encontros entre os participantes do estudo. (p.5)

Essa perspectiva, acionada no campo da pesquisa científica, nos incita a pensar no modo de performar os dispositivos teatrais tendo em vista o movimento do grupo. A escolha de qual técnica usar, ou a invenção de novas ferramentas teatrais estão a serviço do processo de investigação, da ampliação da compreensão e das possibilidades expressivas/criativas do grupo.

Usemos uma situação em nossa prática teatral para refletir sobre esses aspectos

dispostos:

*Pedimos para as(os) participantes que, em um papel, desenhassem um círculo e colocassem suas necessidades, sendo que, quanto mais longe do centro, menos acesso teriam a elas. Encontramos, como elemento comum, uma falta de acesso a alimentos de qualidade. Através do Teatro Imagem, pedimos que criassem uma imagem dessa questão. No centro, uma mãe dava para sua filha um alimento-produto com agrotóxico. Quando perguntamos quais outros personagens faziam parte desse problema, propuseram: um agrônomo produzindo alimentos com agrotóxicos; a filha assistindo a propagandas do produto na televisão; e uma árvore envenenada. A atriz na televisão dizia “coma”, “beba”; a mãe repetia as frases; o agrônomo dizia “preciso de lucro”; a filha, “quero mais”; a árvore, “não aguento mais”.*

\*\*\*

Como vemos nessa situação, a improvisação de uma cena é uma entrada em um campo de problematização, um recorte operado pelas(os) participantes no caos social, uma forma de definir um problema. Quando limitamos a criação de cena à disposição inicial do grupo, há uma armadilha: podemos acabar aprisionados a uma instância primitiva demais para buscar resolução, capaz de reproduzir a lógica dominante.

Vemos que inicialmente o problema é colocado de uma forma privada e familiar, com a mãe dando a comida com agrotóxico para sua filha. Essa é a primeira maneira de o grupo se dispor. A constituição de estratégias diante dessa formulação inicial pode recair em formas ideológicas de culpabilização. Nossa primeira intervenção, típica do Teatro do Oprimido, buscou investigar outros elementos em cena, dando visibilidade a alguns atravessamentos: a mídia, a árvore envenenada, o agrônomo produzindo com agrotóxico. Vemos surgir uma oposição de vontades entre o desejo de uma boa alimentação por parte da mãe e o desejo de lucro do agrônomo: drama.

Esse é o modo que os problemas tendem a ser conformados inicialmente, dados os elementos mais evidentes e imediatos do conflito. Outras investidas buscam colocar em análise as contradições: por exemplo, a mãe dizer “Come filha, quero seu melhor” enquanto dá uma comida envenenada para a filha por não ter condições financeiras de lhe dar alimento de melhor qualidade, ou mesmo o agrônomo sendo vegetariano e ingerindo produtos orgânicos enquanto produz com agrotóxico. Poderíamos ainda pensar a ação dramática como produção de um lugar social. Nesses casos, acionaríamos elementos épicos para a ampliação

da análise do problema.

Tomamos a cena descrita como ponto de partida para avançar na investigação cartográfica, de forma a dar visibilidade à multiplicidade de forças que a engendram. Intervimos na imagem buscando compreender a produção das vontades e desejos, dispendo do conceito de encontro como “algo que faz os corpos colidirem mesmo sem contato visceral, direto, físico, mas que altera os corpos, afetando-os, efetuando não só a mistura dos mesmos, mas modificando-os, aumentando ou diminuindo a sua potência de ação no mundo, forjada em ato.” (LAGO et. al, 2022, p.8). Experimentamos, então, realizar imagens que denotassem os encontros que essas personagens tiveram para conformar os desejos das personagens em cena. Queríamos acessar os movimentos em que se forjam as composições.

\*\*\*

*A partir da intervenção o agrônomo se apresenta pegando o seu diploma, colocando em jogo a instituição universitária, adoecido com suas dívidas, trazendo o atravessamento da instituição bancária. A mãe se encontra com seu patrão e recebe o salário mínimo que não possibilita a compra de um alimento de qualidade, evidenciando a precarização do trabalho. A filha aparece intensificando sua relação com a mídia, que transforma o alimento em produto e, ela, em consumidora. Aparece também o artista que precisa se submeter às produções estéticas mercantilizadas, como as propagandas, subjugado pela lógica do capital, para obter sua renda. Há a árvore majestosa se encontrando com o agrotóxico e com os modos de busca pelo lucro. De maneira geral, através dessa intervenção, se revelam os modos pelos quais a forma capitalista constitui subjetividades capitalísticas.*

\*\*\*

Por essa intervenção ampliam-se as problematizações: há uma conquista em acessar a multiplicidade envolvida no que era inicialmente um problema disposto entre mãe e filha. Pudemos acessar alguns procedimentos que operam formalizando os lugares sociais de oprimido e opressor.

A criação das oficinas que decorrem desse movimento poderia ser agenciada por outras questões, que agora podem ser colocadas. O que é consumir? Como passamos de cidadãos a consumidores? Como nossa relação com a natureza se estabelece sob a perspectiva de que se trata de um mero conjunto de recursos naturais e que tem se revelado

passível de certo esgotamento nessa lógica de produção? Como os campos institucionais, como a universidade, o banco e a mídia, contribuem para a formação de subjetividades centradas no lucro e na lógica de circulação do capital, e pressupõem os cidadãos como consumidores? Como a alimentação passa a ser uma via de inserção ao mundo do consumo e não ao campo da seguridade social como um direito? Essas e outras questões poderiam estar disponíveis para acionar novos processos de criação estética, também ampliando as possibilidades de construção de ações concretas de transformação em outras direções.

Iniciamos, dessa forma, um movimento cartográfico, em que estabelecemos um plano comum entre as(os) participantes no qual seja possível recolocar o problema a partir das intervenções e, assim, redefinir as coordenadas da pesquisa estética da produção do conflito.

Disso podemos tecer alguns elementos sobre a construção de imagem e sua análise na Cartografia Teatral como modo de performar os dispositivos do Teatro do Oprimido. Quando um grupo constrói uma imagem, está produzindo um conhecimento sobre a realidade, estabelecendo um modo de vivê-la e pensá-la. A imagem não é compreendida como se houvesse um real a ser representado, pois isso incorre no perigo de recairmos nos ilusionismos dramáticos; o que se coloca em cena são as afetações e marcas conjecturadas nos encontros vividos por aqueles que a produzem. Entende-se que a produção de conhecimento não está na imagem enquanto representação da realidade, mas no encontro da imagem com aqueles(as) que a analisam, nas reverberações da imagem que se produzem naqueles que testemunham, constroem e transformam a cena, assim como, nas intervenções realizadas no processo de curingagem. Aqui podemos intensificar um elemento que Boal (2003) sempre afirma de diferentes maneiras: “Invadindo a cena, na ficção do teatro, pratica um ato: não só na ficção, mas também na realidade social, que é a sua. Transformando a ficção, ele transforma a si mesmo”(p. 38). Esse preceito nos serve para dar ênfase a um elemento anterior à construção de estratégias para a transformação das situações de opressão, pois entendemos que a criação delas está relacionada, como dissemos, ao modo como formulamos um problema. Ou seja, ao reformulá-lo ampliamos nossa capacidade em confeccionar formas de atuar sobre ele. Ao operar na cena, adicionando, alterando, subtraindo e recolocando os elementos que compõem o problema, as pessoas transformam sua maneira de se relacionar com a realidade e, por decorrência, de agir nela.

Entendemos que todo modo opressivo opera um efeito traumático, transformando, na compreensão do oprimido, o opressor em uma força em si, dotado de uma totalidade indestrutível, conduzindo o oprimido a um constrangimento na forma de existir e de analisar a realidade, e por fim diminuindo a potência de agir do sujeito perante aquilo que lhe oprime. Esse efeito traumático age na maneira da pessoa construir a imagem cênica, tendendo a apresentar uma visão mais estreita – que não traz a produção social e sim os elementos como

forças em si. A lógica que se reduz ao oprimido x opressor intensifica tal constrangimento e reduz a atuação daquele que sofre as ações de opressão em relação ao opressor, sem colocar em jogo os agenciamentos na produção dessa relação. Se o problema fosse pura e simplesmente o opressor, estaríamos convencidas de que é preciso destruí-lo, mas a ingenuidade dessa formulação não nos deixa aceitá-la e incorrer em respostas fáceis. Sabemos das maquinarias que, a todo fulgor, continuariam a produzi-lo no mundo e em nós. Assim, torna-se urgente pensar essas maquinarias.

As intervenções que propomos diante da construção estética preconizam alargar o campo de análise em busca da multiplicidade produtora dos conflitos e da ampliação da potência de agir sobre essas forças que nos subjugam. Nesse sentido, analisar para a Cartografia Teatral é romper com totalizações.

Há algumas formas recorrentes de análise que operam na construção estética em nossas oficinas e incitam reflexões. A primeira diz respeito à forma como o Drama conduz uma análise, individualizando e culpabilizando o sujeito por seu malogro ou sucesso. Como já dito, ela se deriva de uma compreensão de um suposto indivíduo livre, que age a partir de sua vontade e que decide sobre o seu destino desconectado de toda produção social, transformando o problema em uma essencialidade. Por exemplo: “*O homem é agressivo, por isso bate*”. Aqui se estabelece uma justificativa e uma relação de causalidade determinada por uma essência, um caráter essencial.

O segundo modo de análise a ser problematizado é o elemento tautológico que conceitos podem apresentar – passando a funcionar, abstratamente, fora de suas conexões concretas com outros elementos da realidade. Mantendo o exemplo: “*Porque mulheres apanham de homens? Por causa do machismo? Mas o que é machismo? É os homens baterem nas mulheres*”, a análise do machismo passa a ser operada em si mesma, de maneira descritiva, desconectada de outros signos que lhe constituem e de seu caráter estrutural, produzindo uma tautologia de significação que não nos ajuda a ampliar o escopo de ação. Resume “o” machismo como explicação.

O terceiro elemento é a análise histórica: “*A mulher apanha porque, em certo momento histórico, se operou uma divisão sexual do trabalho que a desvaloriza e uma subordinação que a faz apanhar hoje*”. O elemento histórico nos traz pistas de importantes atravessamentos a serem analisados quando o mesmo é abordado enquanto componente atualizado na realidade, performado no aqui e no agora para reverberar seus modos de afetação, e não meramente como fatos descritivos estabelecidos *a priori*.

Concretamente, na Cartografia Teatral pensamos o modo de análise como uma forma de alargar o escopo de ação do sujeito sobre as forças que atuam diminuindo sua capacidade de agir no mundo, como uma oportunidade de variar o pensamento a respeito de um

acontecimento e ampliar o conhecimento acerca da multiplicidade que o compõe. A isso se deve a produção estética em nossa prática. Não estamos encarceradas em certo academicismo das formas teatrais, pois nosso horizonte está nas conexões que a cena teatral pode convocar para a emancipação. Dessa forma, entendemos o rito teatral como uma forma de produzir comum, de fazer comunidade com os espect-atores. Nosso problema está situado, intensamente, entre a cena teatral e o espectador, e não na forma teatral em si, entendendo que é só nessa relação que se pode avaliar o seu efeito.

Vale ressaltar que a análise não se reduz a uma prática da racionalidade. O conhecimento se dá com o corpo como um todo, pelo reconhecimento dos modos de afetação, aliando o campo sensível à produção de conhecimento.

Levantaremos um último ponto sobre os processos de análise. A partir de discussões sobre micropolítica uma palavra ganhou relevo: coincidência. Essa palavra remeteu às forças que incidem em um mesmo lugar. Sempre estivemos atentas ao fato de uma imagem produzir diversos sentidos, repetindo sempre no Teatro do Oprimido: “a imagem é polissêmica”. Mas não eram considerados os elementos que faziam com que análises distintas co-incidissem sobre uma mesma imagem. Começamos a perceber que essa reflexão produzia novas compreensões. Por exemplo, era recorrente uma co-incidência de análises sobre imagens que se con-fundiam como sendo um acontecimento escolar ou familiar, escolar ou prisional. Percebemos que isso dizia respeito, muitas vezes, à circulação de discursos e práticas entre instituições ou elementos consonantes entre procedimentos institucionais. Passamos a verificar o que havia em comum, por exemplo, entre dispositivos disciplinares familiares e escolares ou entre a prisão e a prática escolar.

Isso pôde ser verificado em uma cena a partir do tema solidão, escolhido pelo grupo. Algumas pessoas criaram uma imagem em que co-incidiram análises: alguns a analisaram como sendo uma pessoa tomando uma hóstia na igreja; outras como uma pessoa usando o celular. Ao questionarmos sobre a relação entre esses dois rituais sociais, o grupo realizou paralelos inusitados. Analisou-se, coletivamente, como a internet passou a ser considerada onisciente, onipresente e onipotente; sobre como consumi-la é ao mesmo tempo uma forma de conhecer a si mesmo e uma válvula de escape, uma distração para não estar consigo mesmo; sobre como as empresas passaram a exercer controle a partir dela, nos tornando produto sem que percebêssemos. Elementos que traziam aspectos comuns às práticas cristãs na contemporaneidade. Além do reconhecimento de dispositivos comuns de poder entre instituições distintas, essa análise se tornou potente para a criação de cenas que ampliassem sua expressão estética, colocando em jogo os modos performativos das instituições e os atravessamentos entre elas.

### 5.3 Forças de constituição, tecnologias de poder e análise institucional

Apresentarei uma situação para continuar o desenvolvimento desse giro conceitual na prática do Teatro do Oprimido para a Cartografia Teatral. Os fundamentos para essa prática estabelecem entrelaçamentos com o Teatro Social dos Afetos, os conceitos de tecnologias de poder em Foucault, a Análise Institucional e a noção de linhas de segmentação dura, maleável e de fuga. Essa aproximação nos serve para colocar em questão os modos de subjetivação que afetam e engendram os lugares sociais. A cena que instiga a presente discussão ocorreu em uma formação em Teatro Social dos Afetos no campo da Saúde Mental para profissionais dos Centros de Atenção Psicossocial.

\*\*\*

*Em um jogo onde colocamos em análise a estética do discurso e o subtexto – em que focamos em como as múltiplas formas de dizer algo (volume da voz, ritmo, entonação) criam formas diferentes de afetação e denotam motivações distintas–, pedimos que o grupo escolhesse uma frase que fosse recorrente no cotidiano deles. Curiosamente, em ambos os grupos em que atuávamos, uma frase se repetiu: “Cadê o prontuário?”. Percebemos que ela trazia uma força particular sobre a atuação desses profissionais, por isso, em outro encontro pedimos que eles apresentassem uma cena cotidiana, onde essa frase fosse dita. Queríamos ver como esse discurso era agenciado e os efeitos que ele produzia. Uma das cenas referia-se ao seguinte: um paciente entra no CAPS e pede o seu prontuário (cadê o prontuário?) para poder levar a outro equipamento e ter acesso ao seu INSS. Ao pegá-lo o paciente o rasga e diz: “Eu não sou isso!”. Alguns(mas) profissionais, ao analisar a cena, ficaram indignados(as) e foi dito: “o prontuário é nosso e não dele, ele não tem o direito de fazer isso”. Outros(as) se solidarizavam com o paciente dizendo que o estavam oprimindo.*

\*\*\*

Buscamos com a Cartografia Teatral criar um movimento nas pessoas participantes que permita ampliar a compreensão de como afetam e são afetados. Entendemos que os modos opressivos operam cortes, homogeneizando e produzindo dicotomias, oposições, em que se articulam a produção de saberes, de verdades sobre os grupos sociais que forjam modos de hierarquização e dominação. Para debruçar-nos nesses cortes de uma maneira a

romper com uma análise reducionista em que a opressão fica aprisionada à dicotomia oprimido x opressor, lançamos mão do que Deleuze (1996) nomeia como linhas de segmentaridade dura, maleáveis e de fuga que compõem os acontecimentos. Analisemos a cena para entender melhor esses conceitos.

O prontuário, na forma como é performado em cena e da maneira como foi analisado pelo grupo, se constitui como uma linha de segmentaridade dura. O prontuário não é uma coisa em si, como algo que é em essência, mas sim algo que pode ser entendido e avaliado pelos agenciamentos que lhe compõem e pelos efeitos que produz. As linhas de segmentaridade dura são forças que nos recortam, constituindo conjuntos molares, onde “[...] tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, bem como a passagem de um segmento a outro.” (DELEUZE, 1996, p. 67); constituem, assim, as grandes dualidades (patrão/empregado, estudante/aluno, médico/paciente, homem/mulher, etc.) e por elas somos constituídos não como um sujeito uno, conciso, mas como sujeito de segmentos (por exemplo, em casa como filho, na caserna como soldado, na escola como estudante, na empresa como empregado, no hospital como paciente, etc.). Nossas identidades, assim, variam a partir das posições sociais que ocupamos.

Essas são linhas de controle, de normatização que buscam manter a ordem, a estratificação e evitar desvios, operando por uma lógica de inclusão e exclusão. O prontuário na forma como se constitui, opera como uma força que atua como modo de subjetivação que recorta, cria contornos evidentes entre os sujeitos, tanto profissionalmente como médico/psicólogo quanto como usuário/paciente. Esse contorno é o que torna possível constituir os lugares sociais enquanto oposição. A frase “*O prontuário é nosso e não dele, ele não tem o direito de fazer isso*”, denota um modo como esse dispositivo faz o corte, estipulando de quem é a posse. O prontuário é capaz de performar uma suposta verdade a respeito do paciente e de incluí-lo ou excluí-lo frente ao INSS. Nesse sentido, as linhas de segmentaridade dura são justamente as que constituem o binarismo oprimido e opressor – no caso da cena, profissional da saúde e paciente. Por isso mesmo podemos dizer que esses conceitos operam em uma tentativa de decalque da realidade, de representação, e que quando encerrados neles, apresentam os elementos como já formalizados e não dispendo das forças que os engendram. Ao ampliar a análise para além das dicotomias e ao colocar em jogo sua produção, acessamos a maneira pela qual o prontuário performa nas relações. (DELEUZE, 1996)

As possíveis práticas de solidariedade e amizade, por exemplo, que se constituem entre os pacientes e os profissionais, desestruturam as relações previstas e produzidas pelas linhas duras. Mas isso não implica, obrigatoriamente, haver rupturas nos modos de relação profissional de saúde-paciente e nas formas de performar a utilização do prontuário. Nessas



situações, compreende-se esse atravessamento como linhas de segmentaridade maleável (DELEUZE, 1996).

Essas linhas são caracterizadas por relações do tipo moleculares, rizomáticas, opostas ao modelo da árvore uma vez que não há um eixo central organizador ou uma origem e um fim, de forma que qualquer ponto pode se conectar a qualquer outro, formando novas linhas. Promovem desestratificações relativas, não necessariamente rupturas que retirem o sujeito dos estratos. Passam como fluxos entre as grandes categorias sem se fixar nelas. Importante ressaltar que as linhas maleáveis não são opostas às duras; diferente disso, elas se atravessam: de linhas duras podem brotar maleáveis e de maleáveis podem ocorrer estratificações tornando-se duras, assim como de maleáveis podem ser acionadas linhas de fuga (DELEUZE, 1996).

As linhas de fuga levam à desestratificação completa, isto é, a rupturas em relação às outras linhas, não sendo sobrecodificadas por nenhuma delas. Por muitas vezes, podem ser imperceptíveis aos olhos descuidados; São por essas linhas que se dão as invenções e variações.

Quanto à linha de fuga, não seria esta inteiramente pessoal, maneira pela qual um indivíduo foge, por conta própria, foge às "suas responsabilidades", foge do mundo, se refugia no deserto, ou ainda na arte...etc. Falsa impressão. [...] as linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem. E até mesmo a história é forçada a passar por isso, mais do que por "cortes significantes". A cada momento, o que foge em uma sociedade? É nas linhas de fuga que se inventam armas novas, para opô-las às armas pesadas do Estado, e "pode ser que eu fuja, mas ao longo da minha fuga, busco uma arma". (DELEUZE; GUATTARI, 1980/2012, p. 85).

Essas linhas de fuga, de devires, dispõem de força para propulsionar diferenciações, mas possuem seu perigo: dependendo de sua intensidade, podem levar à autodestruição, como no caso do suicídio. Por isso, as linhas de fuga que queremos acionar pelas intervenções com o dispositivo da Cartografia Teatral são aquelas que aumentem a potência dos grupos e as conexões existenciais.

As linhas de segmentaridade das quais as linhas de fuga irrompem dialogam com a perspectiva de tecnologias de poder dispostas por Foucault (2010) e Achille Mbembe (2018): soberania, disciplina, biopoder e necropolítica. Essas tecnologias de poder, que já discutimos mais detalhadamente, produzem modos de subjetivação, de individuação (ou seja, de agir, sentir e pensar) que capturam o sujeito. Essas tecnologias, linhas de segmentaridade dura, se constituem por acontecimentos em um processo histórico de continuidades e descontinuidades, sendo institucionalizadas e fazendo com que sejam sentidas e vividas como naturais e cristalizadas no cotidiano.

Voltemos à cena do prontuário para entendermos melhor como esses elementos podem compor um processo de análise cartográfica teatralmente. Essa cena, em uma perspectiva tradicional no Teatro do Oprimido, rapidamente recairia na disposição usuário-oprimido x trabalhador da saúde-opressor, estreitando a luta entre esses binômios e incorrendo no risco de individualizar o problema ao reduzir a questão ao modo como o usuário reclama da atuação do profissional, e supor que ele quer o objetificar com o prontuário sem problematizar o que cria o desejo e a necessidade do profissional por essa ferramenta. Como passar por essa disposição sem nos restringirmos a essa formulação?

A partir de uma análise macropolítica, levamos em conta os atravessamentos neoliberais na produção de uma precarização do trabalho do profissional de saúde e legislações que operam sobre a questão. Corre-se o risco de contornarmos uma aparente totalidade indestrutível. Para entrar no plano da imanência, na produção de conhecimento, recorremos a uma análise institucional que habita a tensão macro e micropolítica.

Na intervenção, vimos que não nos favorecia reduzir ao dilema entre ter e não ter o prontuário. Essa colocação toma o prontuário como coisa em si, apaga os elementos que o produz e constitui uma falsa impressão de que ao retirá-lo, tudo estaria resolvido; uma ingenuidade que não põe em jogo as máquinas – modos de pensar, agir e sentir – que assim como produzem o prontuário como dispositivo de poder, poderiam confeccionar outros.

O prontuário é uma força que se formaliza em uma rede complexa, e interessa-nos traçar as possibilidades de ampliação ou bloqueio dos modos de singularidade que ela opera tensionando a produção da rigidez dos lugares sociais. A fala: “Eu não sou isso!” insurge como uma reivindicação, como uma recusa, uma resistência a algo. Mesmo sendo necessário para ter acesso a um benefício, o paciente rasga o prontuário, o que indica a intensidade com que lhe subjuga.

Da forma como está disposto, o prontuário está a serviço do quê? Na cena narrada os profissionais dizem “*O prontuário é nosso e não dele, ele não tem o direito de fazer isso*”. Esse discurso denota uma convicção de que o prontuário seria uma propriedade dos profissionais de saúde, está a serviço deles e não do paciente. Em outra cena motivada pela frase “Cadê o prontuário?”, há um profissional de saúde imerso em papéis, desesperado, à procura de um prontuário perdido. Isso indica uma necessidade criada por esse dispositivo, não por ser um documento que registra uma história a ser considerada, mas sim por revelar uma suposta verdade sobre o sujeito.

Nós não seguimos adiante com o aprofundamento da cena, mas essa situação incitou reflexões sobre outras possibilidades de criações cênicas, que dessem continuidade ao movimento cartográfico e acessassem a produção de processos de hierarquização e normalização. Algumas questões conduziram essa investigação: Que elementos intensificam

uma normalização e patologização, que por sua vez agem como cortes e segmentam o sujeito como normal ou anormal/louco? Existem outros modos de escrever o prontuário? Quais outras formas de relação possíveis entre o paciente e o prontuário? Que linhas maleáveis (como relações de amizade, de identificação, de reconhecimento) operam nesse acontecimento, e poderiam agenciar formas de aliança que intensifiquem linhas de fuga? Que acessos e exclusões o prontuário opera em outras instituições? Que relações de poder entre os funcionários são operadas através do prontuário?

Na Cartografia Teatral dispõe-se do arsenal de jogos, exercícios e técnicas que são modulados e reinventados a cada processo, estão conectados com os modos de problematização do grupo, e assim, visam a ampliar o acesso a elementos imprevistos – que possam por sua vez fazer variar a fixidez dos lugares produzidos nas relações de poder e saber.

Há uma outra técnica que desenvolvemos, chamada de “coro institucional afetivo”, relevante na investigação da produção institucional dos conflitos e dos modos de afetação. Nela, partimos inicialmente dos lugares de oprimido, opressor e testemunha para a criação cênica. O grupo produziu a seguinte cena:

\*\*\*

*Como oprimida, havia uma servidora pública que dizia “não aguento mais” se referindo ao trabalho; como opressora estava a gerente do equipamento que dizia “eu venci na vida”; e a testemunha, uma outra funcionária, que dizia para a outra servidora “mas que preguiçosa!”. Decidimos investigar quais afetações institucionais reverberam para a constituição desses corpos-subjetividades. Perguntamos em quais situações foram vividos ações e discursos que formalizavam aquilo que aparecia em cena. Atrás de cada personagem foi montado um coro institucional de pessoas e investigamos o modo de afetação que se constituía: para a servidora pública, foi feito um coro da instituição familiar, que dizia “deus ajuda quem cedo madruga” e gerava culpa; para a gestora realizou-se um coro da instituição escolar e de empreendedores que diziam “só depende de você”, animando a personagem; e para a funcionária que testemunhava o que ocorria, um coro midiático que dizia “pobre só reclama” e gerava a sensação de desprezo.*

\*\*\*

Para fazer uma análise da utilização desse dispositivo é importante diferenciar

organização e instituição. Enquanto o primeiro diz respeito ao aparelho material – a escola, o hospital, a prisão –, a instituição está para além dessa materialidade. Ela refere-se às normas, às práticas e aos discursos que levam à naturalização das práticas sociais e à disposição de lugares sociais – elementos instituídos – sempre em tensão com os elementos instituintes, ou seja, com forças que rompem aquilo que está cristalizado. Baremlitt (1996; p 78-79), segundo Diniz e Rodrigues (2021), demonstra que:

Para a Análise Institucional, uma sociedade está ordenada por um conjunto aberto – quer dizer, não totalizável de instituições. Uma instituição é um sistema lógico de definições de uma realidade social e de comportamentos humanos aos quais classifica e divide, atribuindo-lhes valores e decisões, algumas prescritas (indicadas), outras proscritas (proibidas), outras apenas permitidas e algumas, ainda, indiferentes. Essas lógicas podem estar formalizadas em leis, em normas escritas ou discursivamente transmitidas, ou podem ainda operar como costumes, quer dizer, como hábitos não-explicitados. As citadas lógicas se concretizam ou se realizam socialmente em formas materiais ou "corporificadas" que, segundo sua amplitude, podem ser: organizações, estabelecimentos, agentes, usuários e práticas. (p.2)

Pelas instituições, materializadas nas organizações e seus procedimentos, somos socializados. Ou seja: através dos discursos e práticas concretas conjecturadas e naturalizadas por normas institucionais, estabelecemos nosso quadro referencial pelo qual nos identificamos em relação ao mundo e a si próprios, por onde se delineiam a posição e seriação pelas quais as nossas práticas, ideias e afetos são enquadrados (LOURAU, 1975).

A produção institucional não é entendida como aquela que se encerra dentro de uma organização, mas como uma produção que transborda esses espaços pela formalização de modos subjetivos que sentem, pensam e agem de determinada maneira. Na cena observamos como o engendramento do conflito dentro de um equipamento público não se conforma somente pela produção desse campo, mas é atravessada (no exemplo) por forças familiares, escolares, midiáticas e econômicas (isto é, pelos discursos sobre empreendedorismo, modo atualizado do capitalismo neoliberal). Essa perspectiva nos permite ampliar os pontos para intervenções que busquem transformar os modos de dominação. A questão não estará mais delineada de forma a se questionar “o que fazer com uma gerente que sobrecarrega os funcionários?”, mas “como romper com os modos de sentir, agir e pensar neoliberais que circulam no cotidiano do equipamento público?”. Para isso temos que conhecer os procedimentos pelos quais se operam esses modos de subjetivação. Isso não impede um possível embate entre funcionárias e gerência, mas faz com que esse embate se alce de uma outra maneira, em que todos(as) estão implicados(as) e atravessados(as) por essas forças.

Dessa forma, através da Cartografia Teatral, entendemos as personagens como resultado de atravessamentos múltiplos e não como identidades totalitárias e fechadas. Essa

questão nos impõe a tarefa de investigar, na produção dos lugares de oprimidos e opressores, os agenciamentos que intensificam as relações de opressão.

No Teatro do Oprimido, as investigações partem do lugar de oprimido. Através do Teatro Arco Íris do Desejo, é possível investigar os elementos opressores que foram introjetados e que limitam as ações do oprimido sem mais ser necessária a presença do opressor concreto. Torna-se urgente, também, pensarmos os atravessamentos opressores que agem sobre nós, nos conduzindo a reproduzir a lógica que constitui a opressão e dificultam o processo de aliança entre oprimidos. Como vemos na cena a funcionária-testemunha é atravessada pelo coro midiático que diz “pobre só reclama”, sendo um elemento de composição do seu modo de pensar e sentir o que está ocorrendo: “mas que preguiçosa”, esse atravessamento de elementos opressores dificulta a composição entre funcionárias. Como Deleuze (1996) afirma, “é muito fácil ser antifascista no nível molar, sem ver o fascista que nós mesmos somos, que entretemos e nutrimos, que estimamos com moléculas pessoais e coletivas.” (p.84)

Dessa forma, deslocamos a questão de análise, **do** machista, **do** racista, etc. – termos que concernem à compreensão dos elementos opressivos como identidades totalitárias – para uma análise dos atravessamentos presentes no processo de constituição de práticas machistas, racistas, etc. Teatralmente, visamos proporcionar estranhamentos sobre esses agenciamentos que nos compõe.

Além da análise macropolítica sobre os lugares sociais histórica e socialmente produzidos de oprimido e opressor, damos relevo à análise micropolítica da performance do sujeito em relação a esses lugares.

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.33)

Segundo essa perspectiva, entendemos que os lugares sociais podem ser vividos de maneiras diferentes, não necessariamente determinando a ação do sujeito. Para além de definir quem é privilegiado e quem é desprivilegiado, investigamos quais práticas estão intensificando a lógica opressora e quais estão buscando rompê-la. Ou seja: com a Cartografia Teatral colocamos em análise a performance do indivíduo em relação ao lugar social que ocupa (reprodução ou singularização), intensificando processos de singularização.

Cartografando o campo de forças que engendra as dicotomias, os conflitos e impasses, ampliamos as possibilidades de construção de estratégias de luta e resistência às tecnologias

de poder. Assim, as fissuras nos grandes blocos de poder se intensificam, permitindo a infiltração de forças que ampliem os espaços para a vida passar.

#### **5.4. Teatro Fórum e a Cartografia Teatral**

Durante a trajetória do Coletivo Garoa, as investigações e variações na prática do Teatro Fórum foram uma das realizações centrais em nossas discussões acerca da centralidade da dicotomia oprimido-opressor na análise da opressão, para criação de estratégias de luta. Tanto no desenvolvimento das peças do próprio Coletivo, como em oficinas que dávamos, passamos a sentir a necessidade de ampliar as possibilidades dramáticas em nossa prática. Neste item, apresento reflexões sobre a proposta dramática de Boal, assim como nossas investigações articuladas ao delineamento da proposta cartográfica.

O Teatro Fórum é a técnica do Teatro do Oprimido mais utilizada no mundo inteiro. Essa técnica propõe a criação de uma cena teatral, tendo sua dramaturgia centrada na curva dramática do oprimido, que possui um desejo mas é impedido de realizá-lo por uma outra força, um antagonista/opressor, surgindo dessa forma na formulação do problema a dicotomia opressor x oprimido. Na peça vemos o oprimido lutando para superar o que o impede, porém fracassando. Após a peça, abre-se espaço para o fórum, momento onde os espectadores podem refletir sobre o conflito, substituindo a personagem protagonista com o intuito de experimentar e ensaiar novas estratégias de luta contra a opressão apresentada.

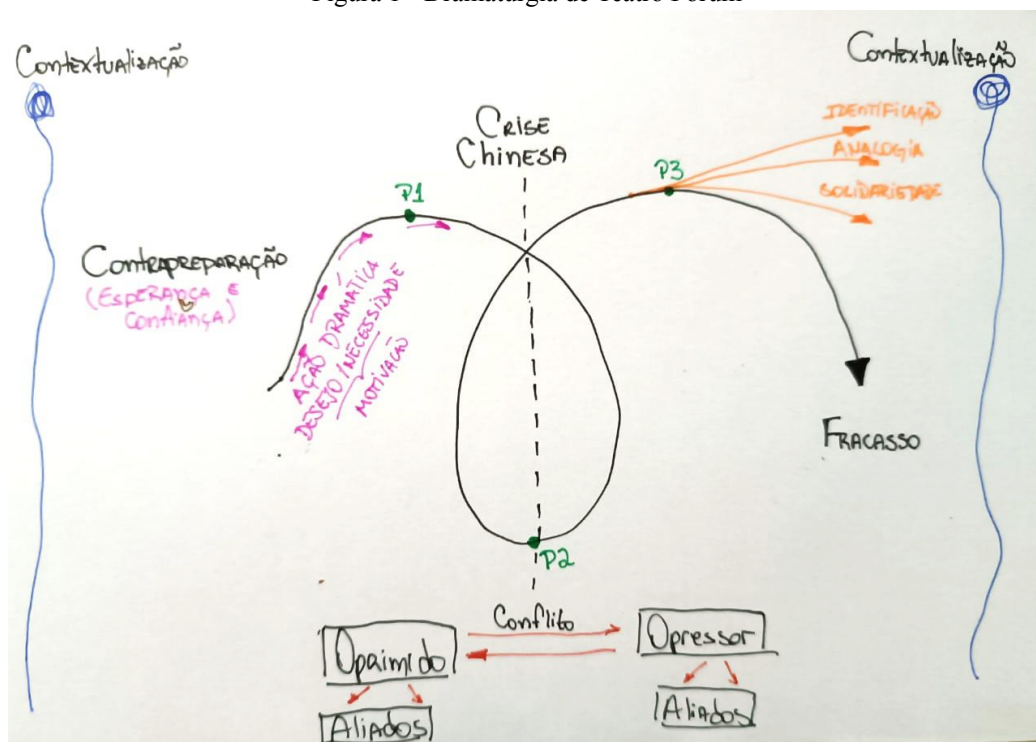
A peça é sustentada por uma pergunta a respeito de um conflito vivenciado pelo grupo, da qual não se sabe a resposta. Importante ressaltar que isso não se refere a qualquer conflito, mas sim àqueles confeccionados por modos de opressão. Ou seja, trata-se de uma oposição de vontades onde um tem concretamente mais poder e privilégios do que outro e os exerce para dominar. Dessa forma, o Teatro Fórum permite um distanciamento das pessoas oprimidas das situações que vivenciam, para que possam observá-las, analisá-las com maior segurança e ensaiar estratégias de ação para transformar aquela realidade.

A imagem abaixo (Figura 1) consiste no desenho convencional da dramaturgia de teatro fórum, onde inserimos os elementos P1, P2, P3 para facilitar sua explicação. Vemos que a dramaturgia é centrada na curva dramática do oprimido, que diz respeito à realização de seu desejo e necessidade.

A curva dramática se constitui de forma clássica em três atos. O primeiro ato é chamado de Contrapreparação, que vai do início ao primeiro ponto de inversão (P1).

Preparação, no teatro, é entendido como um acontecimento que prepara o espectador para algo que irá se desenvolver. Por exemplo, quando em uma cena uma pessoa abre um cofre e lá aparece uma arma, nos preparamos para que essa arma seja utilizada futuramente. A Contrapreparação é justamente o contrário: são acontecimentos que se opõem ao que irá ocorrer. Isso quer dizer que na dramaturgia do Teatro Fórum, em um primeiro momento, para além de apresentar as personagens, é preciso mostrar uma situação onde se esboce o desejo da personagem protagonista (oprimido) e a confiança e esperança de que irá realizá-lo. Essa é uma função importante para que no segundo ato, onde o conflito se estabelece, reconhecamos o dilema da protagonista, que lhe condiciona a manter-se diante do conflito e a legitimidade de seu desejo. Como estamos falando de opressão, o desejo da protagonista está relacionado ao rompimento das forças opressivas.

Figura 1 - Dramaturgia de Teatro Fórum



Fonte: elaborada pela autora (2023)

O primeiro ponto de inversão (P1) diz respeito ao surgimento do conflito, por isso a curva inverte o seu sentido, dado que diminui a possibilidade de realizar seu desejo. Nesse momento, algo acontece que passa a impedir e se contrapor à realização do desejo do oprimido. O conflito passa a se desenvolver até o seu ápice, que Boal chama de *Crise Chinesa*.

Crise Chinesa é um termo usado por Boal para ressaltar o momento da dramaturgia que posteriormente será alvo do Fórum. Em mandarim, o ideograma que significa Crise é a

junção dos ideogramas de Perigo e Oportunidade. Nesse sentido, quer se dizer que o momento do conflito que apresenta maior perigo para a protagonista é também o de maior oportunidade para a criação de novas práticas sociais (o Fórum).

Nesse segundo ato, temos o segundo ponto de inversão da dramaturgia (P2), que nos aponta para a necessidade dramática da luta do oprimido. Em geral, se apresentam pelo menos três estratégias que a personagem usa para tentar transformar a situação opressiva, para que depois se abra para o Fórum, onde o público possa ensaiar outras estratégias. Isso quer dizer que a protagonista oprimida da cena de Teatro Fórum não deve estar conformada com a situação apresentada: este elemento pode estar presente em outras personagens, mas a protagonista deve ser dotada do desejo de transformação, a ser encenada através de sua luta. Apesar da dramaturgia ser centrada no embate opressor-oprimido, é essencial que haja personagens que possam ser acionadas como aliadas nesse momento. Aqui, um bom desenvolvimento da contrapreparação cria um argumento para a contingência da permanência do oprimido diante do conflito. Muitas vezes, por exemplo, em uma cena de violência doméstica do marido com a mulher, uma contrapreparação mal-desenvolvida leva o espectador a reforçar uma ideia de que a saída para o conflito é abandonar o relacionamento. É evidente que essa pode ser uma estratégia, porém há de se evidenciar os elementos que fazem a personagem permanecer dentro dessa relação abusiva, por exemplo: sua condição financeira, a idealização do casamento, a religião, os filhos, etc. Essa evidenciação deve ser feita na contrapreparação para se salientar a complexidade da situação, a qual deve ser considerada na construção de estratégias de luta.

Chegamos, assim, ao terceiro ponto de inversão, último ato, o *Fracasso*. Nesse momento, mesmo com a luta, a personagem fracassa. Isso porque o intuito do Teatro Fórum não é ensinar as pessoas como devem lutar, mas sim abrir um espaço para a construção coletiva de estratégias que possam ser posteriormente colocadas em ação. Portanto, a pergunta que sustenta a dramaturgia deve estar clara para o grupo que a realiza, a fim de que isso transpareça na cena. Deve ser uma pergunta legítima, não uma questão retórica que o grupo acredita já saber responder e a propõe para que público seja levado a mesma conclusão, deve ser uma questão sobre a qual o grupo genuinamente não sabe o que fazer a respeito. Todo sistema de opressão é um fenômeno complexo que agencia diversos acontecimentos, de modo que o Teatro Fórum é um recorte, não abrange todas as questões. Certa vez, estávamos dirigindo um processo de construção de cena sobre gordofobia. A cena apresentava diversas questões – acessibilidade, conflitos familiares, embates com profissionais da saúde que propagavam a ideia de saúde como corpo magro. A peça de Teatro Fórum, tal como formulada inicialmente, pode ficar frágil no momento do Fórum. Assim, mesmo



apresentando aspectos distintos de como a opressão se manifesta, há de se centralizar a pergunta sobre uma questão específica para que o debate possa ocorrer.

Ainda sobre o fracasso da personagem, podemos analisar outro aspecto dramaturgico. Nesse momento, parece estar presente um elemento clássico, porém de outra maneira. A *hamartia*, na dramaturgia trágica aristotélica, é entendida como a falha moral da protagonista que a leva à sua tragédia (fracasso), produzindo no espectador terror e piedade, ou seja, a *Catarse*. Boal (2005) faz uma crítica a essa função da *Catarse*, tal como elaborada por Aristóteles, como um elemento coercitivo do espectador. O fundamento da crítica é o seguinte: na tragédia, temos uma protagonista que tem seu *Ethos* (seu comportamento moral) em quase completa coerência com a moral da sociedade, a não ser por uma falha em seu caráter, um elemento vicioso. Por exemplo, em Édipo, sua soberba. Esse elemento, a *hamartia*, é o que leva a protagonista a sua derrocada. Boal argumenta que essa perspectiva aristotélica da tragédia é coercitiva pela relação produzida no espectador, a *Catarse*. Ela é entendida, nesse contexto, por Boal, como o elemento essencial desenvolvido por Aristóteles como função da tragédia. O espectador, diante de uma personagem virtuosa, pode desenvolver empatia, se identificar com ela, e também se reconhecer em sua *hamartia*, sua falha trágica, que, para Aristóteles, seria as tendências antissociais que necessitam ser extirpadas, mas que para Boal são forças revolucionárias que, pela tragédia, são domesticadas. A empatia e o terror produzido pela tragédia vivida pela personagem causaria uma descarga emocional que, a seu turno, diminuiria a tendência de questionamento do *status quo* da sociedade, ou seja, a *Catarse*, que, dessa forma desenvolvida, passaria ser coercitiva e domesticadora (BOAL, 2005). No Teatro do Oprimido, o que se objetiva é o contrário, “busca-se a dinamização do espectador: em vez de eliminar a *hamartia* (isto é, o caráter subversivo, transformador, revolucionário) que existe em todo o oprimido, procura-se aumentá-la, estimulá-la, fazê-la crescer” (BOAL, 1980, p. 83)

Na dramaturgia do Teatro Fórum, esse elemento parece ser reformulado. O que leva a protagonista ao seu fracasso não é seu vício ou tendências antissociais, mas os elementos conformados pelas formas de opressão que a impedem de romper com elas. No exemplo da violência contra a mulher, tal elemento poderia ser ela acreditar que o problema está em si mesma, que não pode contar sua situação para ninguém, a individualização do problema, etc. – ou seja, as crenças, práticas e explicações que fazem dar continuidade às formas de opressão discutida em cena. O Fórum, dessa forma, visa a colocar o espectador em ação na superação daquilo que impede a transformação do problema. A identificação com a personagem, aqui um dos elementos – ao lado da analogia e solidariedade – que para Boal fazem com que o espectador entre em cena, cumpre outra função: colocá-lo em ação, e não

domesticá-lo e diminuir sua tendência em questionar a sociedade, tal como ocorre no sistema trágico aristotélico.

Boal, em sua obra, fala pouco sobre a função da Catarse no Teatro do Oprimido, apenas no livro “O Arco íris do Desejo” (1996) ele afirma:

A finalidade do Teatro do Oprimido não é a de criar o repouso, o equilíbrio, mas é a de criar desequilíbrio que dá início à ação. Seu objetivo é DINAMIZAR. Essa DINAMIZAÇÃO e a ação que provém dela (exercida por um espect-ator em nome de todos) destroem todos os bloqueios que proibiam a realização dessa ação. Isso quer dizer que ela purifica os espect-atores, que ela produz uma catarse. A catarse dos bloqueios prejudiciais. Que seja bem-vinda! (p.83)

Especificamente sobre a Catarse no Teatro Fórum não há referência. Porém, se pudermos afirmar algo nesse sentido, é que se busca produzir ação através da cena, extirpar aquilo que impede o oprimido de agir contra a opressão.

Há um quarto elemento da dramaturgia do Teatro Fórum que é essencial, a *Contextualização Social*, ou *Ascese*. Como Barbara Santos em “Teatro do Oprimido: Raízes e Asas” (2016) afirma, esse aspecto é essencial para a cena de Teatro Fórum, pois é o que permite que a cena não se reduza ao conflito individual, permitindo ir do micro ao macro e acessando o contexto histórico e social do conflito. Essa contextualização pode se dar em um prólogo e em cenas ao longo dos três atos da peça. O essencial é que esse movimento dramático permita tanto ao grupo que realiza a peça quanto ao público acessar a dimensão coletiva do conflito, que mesmo sendo encenada por um indivíduo diz respeito a um lugar socialmente constituído, e esse indivíduo passa por essas circunstâncias por fazer parte de um grupo social desprivilegiado.

Vemos que a estrutura dramática do Teatro Fórum em muitos elementos se aproxima do drama: o encadeamento de cenas em uma relação causal, a oposição de vontade e contra vontade na oposição oprimido-opressor. O elemento que tende a romper com o drama é justamente a Ascese, que desindividualiza as personagens, tornando a questão não mais entre João e Luíz, mas entre trabalhador e patrão, homem e mulher, branco e negro, etc. Aqui vemos a produção maniqueísta ser uma tendência, como já discutido anteriormente. Mesmo com a contextualização social, mesmo trabalhando as contradições das personagens, a grande tendência das cenas de Teatro Fórum é a aparição do oprimido "bonzinho" e opressor “vilão”.

A contextualização social, a Ascese, permite a desindividualização do problema e o processo de identificação do público com a questão, levando o mesmo a compreender o caráter social do problema vivido. Mas da maneira que é normalmente realizado, ainda tende

a reduzir a saída do problema ao embate com o opressor. O Fórum é outro elemento que rompe com o drama ao retirar o espectador de seu lugar passivo e romper com a ilusão teatral, transformando-a em jogo cênico, onde o participante pode performar, entre personagem e sua personalidade, estratégias de ação.

Barbosa e Ferreira (2016), se referindo às problemáticas na forma do Teatro Fórum, discorrem sobre a intensificação da busca de uma conduta heróica do espectador e a ênfase na conduta individual, aproximando-se dos discursos atuais do empreendedorismo: “tu és capaz, tens de ser mais forte, mais dinâmico” (p.405)

Esse modelo permite construir estratégias de sobrevivência e de construção de alianças, o que para nós segue sendo potente. Mas, em nossa experiência, percebemos que o enfoque na dicotomia formalizada, como dissemos, reduz análises e recai no embate contra o opressor e em saídas individuais. Essa questão se formalizou como problema e flexionou nosso fazer artístico, tornando essencial investigar dramaturgicamente modos de acionar as linhas de produção da opressão, ampliando as possibilidades de construção de estratégias.

#### **5.4.1 Movimentos dramaturgicos do Coletivo Garoa**

##### **Disciplina Deslocada**

Nossa primeira peça foi realizada em 2010, seguindo o modelo dramaturgico disposto acima. A peça, “Disciplina Deslocada”, tinha como protagonista um professor de escola pública que enfrentava as dificuldades dentro da sala de aula. Seu desejo em propor algo de diferente na escola, mas era boicotado pela coordenação e outros professores. A contextualização era frágil na peça. E víamos a centralidade do Fórum reduzir-se ao embate na sala de aula, com o professor tentando convencer os/as alunos/as a prestarem atenção ou a coordenadora a deixar ele fazer o que desejava. Hoje nos surge a questão: Que elementos permitem à coordenação ter o poder de decisão sobre como serão utilizados os recursos da escola e os professores não? Quais são os elementos que conjecturam a relação de poder entre coordenação e professor? O que agencia a falta de interesse dos estudantes?

##### **Torquemada - Testemunha, contextualização e pesquisa estética**

Logo em seguida, começamos a nos debruçar sobre uma peça de Boal chamada “Torquemada” (1990), que trazia a temática da tortura, abordando a prática desde a Idade

Média à época da ditadura militar no Brasil, período em que a peça foi escrita. Logo fomos convidados para realizar uma apresentação na 29ª Bienal de Arte e Política<sup>22</sup> e criamos nossa primeira versão própria da peça, em que a atualizávamos abordando a prática da tortura na violência policial com jovens negros que vivem nas periferias, a partir de vivências de participantes do grupo e de outros jovens que entrevistamos. O principal argumento era que a impunidade dos torturadores da ditadura havia criado um espaço de impunidade onde hoje a polícia atua contra a população negra das periferias.

A primeira versão culminou em uma peça-instalação, onde os espectadores iam caminhando e se deparando com instalações ou microcenas que eram inspiradas do texto de Boal e outras criadas por nós acerca da temática: Torquemada como um empresário defendendo cientificamente o uso da tortura como produção da verdade, um jovem branco com um riso forçado frente a uma televisão cercado por arame farpado, duas presas políticas discutindo qual deveria ser o caminho para a revolução, um pedaço de carne sangrando em um varal cercado de espelhos, um frei da Idade Média abusando de uma mulher negra, um debate entre o Torquemada e uma militante inspirada em Dilma Rousseff, um empresário em contradição (pois, quanto mais próximo da morte está, mais suas ações sobem), a cena de tortura de Boal quando foi preso e, por fim, uma batida policial violenta contra um jovem negro. O Fórum se dava na cena final da batida policial, com a substituição do jovem que sofria a violência.

A peça foi bem recebida e elogiada por sua qualidade estética. Mas quanto ao Fórum, nos deparamos com algumas limitações já apontadas por Boal (1999). Ao mesmo tempo que ganhávamos na complexidade da contextualização social a respeito da tortura, as intervenções dos espectadores ficavam limitadas ao momento agressivo e insuperável da batida policial. – afinal de contas, com uma arma na cabeça, pouco se pode fazer. Como Boal diz em seu texto “Teatro-Fórum: Dúvidas e Certezas”, “quando o modelo mostra apenas a agressão, provoca a resignação, pois todas as ações possíveis referem-se exclusivamente à força física. E isso causa maior mal, desmobiliza, desativa os espect-atores.” (BOAL, 1999, p.295)

Em 2011-2012, remontamos a peça e a nomeamos de “Torquemada: 17 balas”<sup>23</sup> para circular com ela através do Edital Marcas da Memória<sup>24</sup>. A peça mantinha falas do

---

<sup>22</sup> Teaser da peça Torquemada na 29 Bienal de Artes de São Paulo: [TORQUEMADA Na Bienal de Artes de São Paulo - Peça de Augusto Boal com Coletivo Garoa](#)

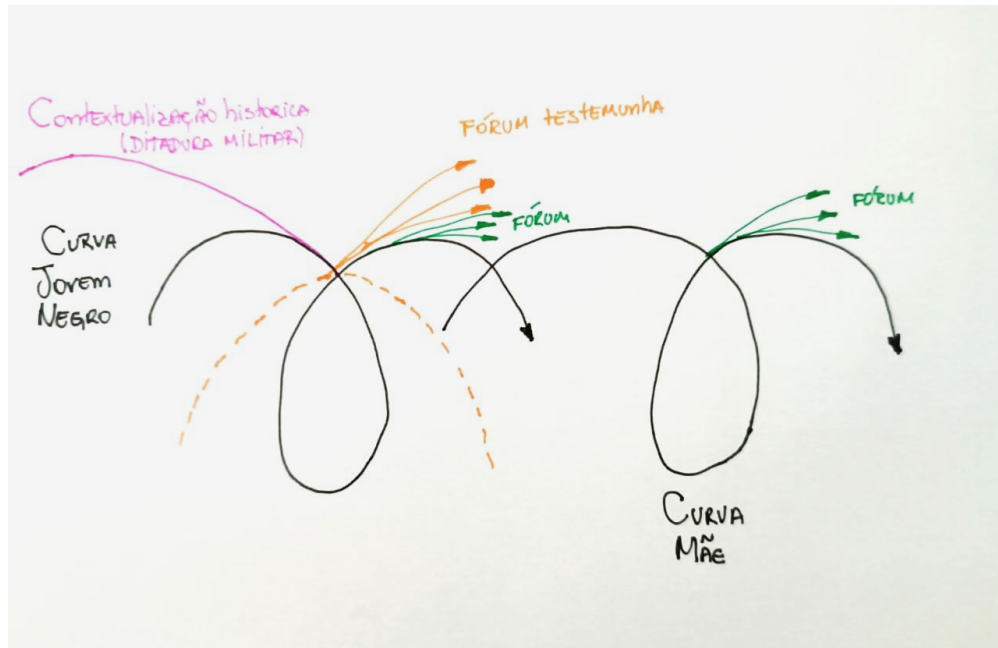
<sup>23</sup> Teaser da peça de Teatro Fórum “Torquemada 17 Balas”: [TORQUEMADA - A Peça Torquemada 17 Balas](#).

<sup>24</sup> Esse projeto e nossas intervenções com a peça e oficinas foram mais profundamente pesquisados por Kelly Cristina Fernandes (2014) em sua dissertação de mestrado: Teatro do oprimido: uma prática em busca de transformação social.

Torquemada vestido como empresário e a cena de tortura de Boal na ditadura, tendo ainda como argumento central a impunidade dos torturadores na ditadura e de policiais na atualidade. Usávamos como estratégia a repetição de falas dos torturadores de Boal por policiais na autuação com os jovens negros, o que intensificava a conexão entre os dois eventos. Com o ganho em nossa pesquisa do contexto social, conseguíamos chamar atenção para aspectos macropolíticos, com ênfase para a composição da Comissão da Verdade. Ao mesmo tempo, a pesquisa estética avançava, trazendo diversos traços estilísticos para a montagem da peça e, concomitantemente, variáveis da pesquisa dramática. Especificamente nessa obra, trazíamos duas curvas dramáticas de oprimidos: a do jovem negro da periferia que era assassinado pela polícia e, posteriormente, a de sua mãe em busca de justiça.

Ao longo das apresentações, passamos a ter um dilema: como fazer as substituições de pessoas brancas em cena? Estávamos atentas ao que Boal ressaltava: “se um espectador que não sofre a mesma opressão trata de substituir o protagonista oprimido, é claro que cairemos no teatro exemplar: uma pessoa mostrando a outra o que ela deve fazer - o velho teatro evangelista, o teatro política de antigamente” (BOAL, 1999, p.340). E evidentemente ao tentar fazer a substituição do jovem negro por pessoas brancas caía-se nesse lugar. Por um lado, víamos, durante o fórum, a desconstrução de certas fantasias das pessoas brancas que imaginavam ser possível o diálogo e não tinham consciência de seu privilégio em relação ao tratamento da polícia por conta de sua cor. Por outro, víamos as intervenções caindo em um lugar perigoso, onde pessoas brancas entravam nesse lugar com tons didáticos, ensinando como se deveria agir os negros, sem se implicarem como brancos na produção da violência policial. Percebemos que reproduzíamos lógicas racistas com essa prática. Tínhamos um parceiro, presidente do “Tortura Nunca Mais”, que nos dizia: “Não é só bala que mata, a omissão também mata”. Diante disso, passamos a propor que as pessoas brancas entrassem como testemunhas da batida policial, ou seja, se implicando em seu próprio lugar social. Mesmo que esse personagem não estivesse presente na dramaturgia, essa foi uma descoberta importante que nos fez ver o valor na substituição de outras personagens, possíveis aliadas (FERNANDES, 2014), assim como a substituição ser feita com a implicação de seu lugar social. A seguinte questão se apresentou: como se solidarizar diante da opressão que sofre o outro? Como minha atuação como testemunha intensifica ou pode romper com a opressão? Essas questões deveriam estar presentes na dramaturgia e, para isso, outras curvas dramáticas deveriam ser pesquisadas.

Figura 2 - Dramaturgia Torquemada 17 balas



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Tornava-se nossa questão como pessoas brancas poderiam se implicar na luta em oposição a violência policial contra a população negra, se entendendo como parte do problema, seja na sua omissão, seja em seu privilégio. Para tanto, seria necessário inserir na dramaturgia personagens brancos mais contraditórios, que não representassem somente as forças opressivas, que trouxessem também elementos antirracistas, que o disputassem e que colocassem as possibilidades de aliança e de implicação desse grupo na construção de estratégias de luta.

Na imagem (Figura 2) podemos ver as duas curvas dramáticas dos oprimidos: o jovem negro e a mãe que busca justiça. Em lilás, vemos alçar uma curva que denota a contextualização do problema vivenciado por essas personagens. Em verde, podemos ver a possibilidade de substituição no Fórum no lugar das duas personagens. E, em laranja, podemos ver surgir virtualmente a curva da testemunha, que não era dramatizada, mas era onde o público era colocado, todos testemunhas desse ocorrido, podendo alçar a possibilidade de substituição nesse lugar.

## **Suspeito Padrão - A curva do opressor e a inserção da curva da testemunha**

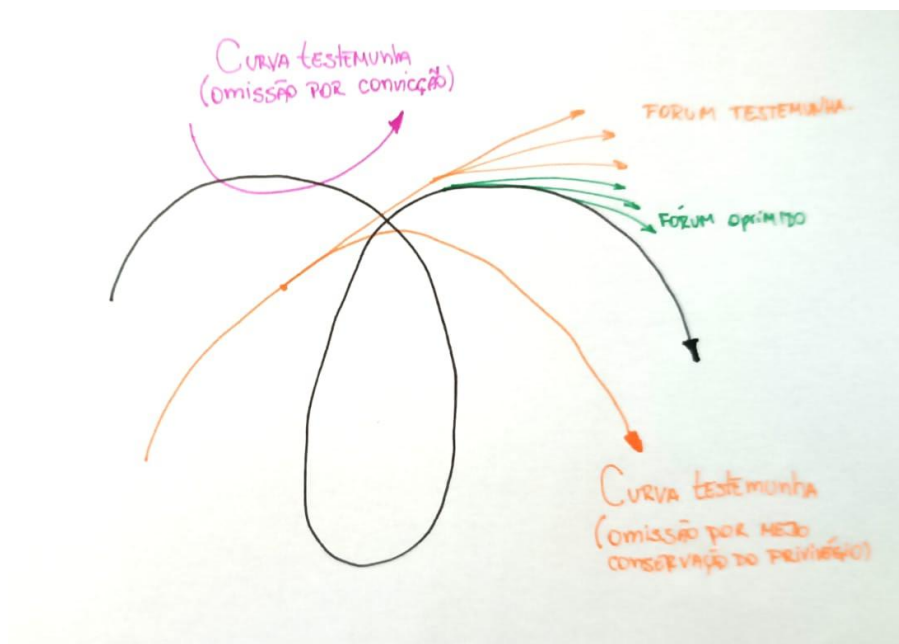
Mesmo com os avanços dramáticos da peça “Torquemada: 17 Balas”, ainda nos víamos diante da questão da individualização do problema. Constantemente, a questão era vista como um desvio da atuação de policiais, não alcançávamos a produção institucional e víamos o embate centrado no confronto com o opressor. Passamos a perceber que isso se dava pela própria dramaturgia ser centrada na curva do oprimido. Isso nos parece decorrer da questão de que, em geral, a personagem que oprime, e mesmo os aliados ou possíveis aliados, surgem apenas no momento de encontro com o oprimido. Ou seja, não vemos as personagens em seu movimento de constituição de sua ação dramática, e sim como estão consolidadas no momento do encontro com o oprimido. Esse elemento leva a uma percepção que o problema está no caráter do opressor ou das outras personagens e não na sua produção social. A contextualização pode ajudar a desindividualizar, mas ela é feita, em termos dramáticos, em geral descolada da ação dramática, o que nos impossibilita uma ampliação nas possibilidades de ação. Além disso, a sua centralidade no oprimido, alvo da substituição no Fórum, ainda nos levava a um embate oprimido e opressor sem alçar a elementos da produção dessa dicotomia.

Em 2014, demos continuidade a nossa pesquisa sobre o genocídio de jovens negros em periferias por agentes do Estado através da peça “Suspeito Padrão”, tentando elaborar elementos constitutivos do racismo institucional que produz a ação policial. Além disso, buscávamos colocar em jogo na cena a omissão das testemunhas.

Não queríamos simplesmente colocar uma pessoa omissa diante da batida policial, mas tentar compreender a produção da omissão. Para isso, investigar a curva dramática da testemunha omissa era inevitável, buscando acessar o que lhe atravessa e produz omissão: os programas sensacionalistas televisivos, a produção do medo, a ideia de que a batida policial não lhe implica ou que algo ele fez de errado para estar sofrendo essa atuação, etc. Queríamos uma personagem que pudesse ser substituída, então nossa questão se centrava na seguinte proposição: o que uma testemunha de uma violência policial que percebe a injustiça pode fazer? Então tínhamos personagens que eram omissos por convicção, ou seja, por que acreditavam ser correto o que estava acontecendo: “Se a polícia está agindo assim, algo deve ser acontecido que o justifique”. E uma personagem que entendia a injustiça, mas, por medo, acabava omissa. Esta segunda seria alvo de substituição do Fórum. Ambas tinham o sentimento de justiça, mas a primeira usava o discurso da justiça para justificar a injustiça, enquanto a segunda identificava a injustiça mas se acomodava em seu privilégio para não se colocar em risco, sendo ressaltada a contradição entre seu discurso e sua ação. Sabíamos que,

para implicar as pessoas brancas, teríamos que causar incômodo a respeito da omissão e proporcionar uma compreensão de como ela era força constitutiva da violência policial.

Figura 3 - Linha das Testemunhas



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Passamos a perceber que, mais que testemunhas, estávamos lidando com forças constitutivas do conflito. Em lilás (Figura 3), vemos uma curva ascendente que é relativa à testemunha omissa por convicção, a qual vê seu desejo por justiça supostamente realizado, por não perceber e entender a injustiça que está ocorrendo e aderir o discurso opressor de justificação da opressão. Em contraposição, vemos a curva em laranja descendente, que consiste em um discurso da testemunha por justiça mas seu fracasso por conta de seu medo e dificuldade de se implicar, fazendo dessa forma uma manutenção de seu privilégio. Em pontilhado, a possibilidade de intervenção, nesse lugar, durante o Fórum.

Ao mesmo tempo, passamos a investigar como colocar em cena a formalização do corpo negro como suspeito por parte do policial dentro da instituição. Criamos uma cena onde aparecia um policial novato, com seu desejo de proteger a sociedade, de ser um herói, etc., interagindo com um policial antigo que lhe começa a dizer frases da corporação policial. Na medida em que fala, o novo policial vai se vestindo com seus trajes policiais e, enquanto se veste, seu discurso vai se transformando, colocando como alvo a população negra na posição de suspeita. Introduzir a contradição dessa personagem, que queria ser heroína e acaba massacrando parte da população, permitia trazer nuances para essa personagem e

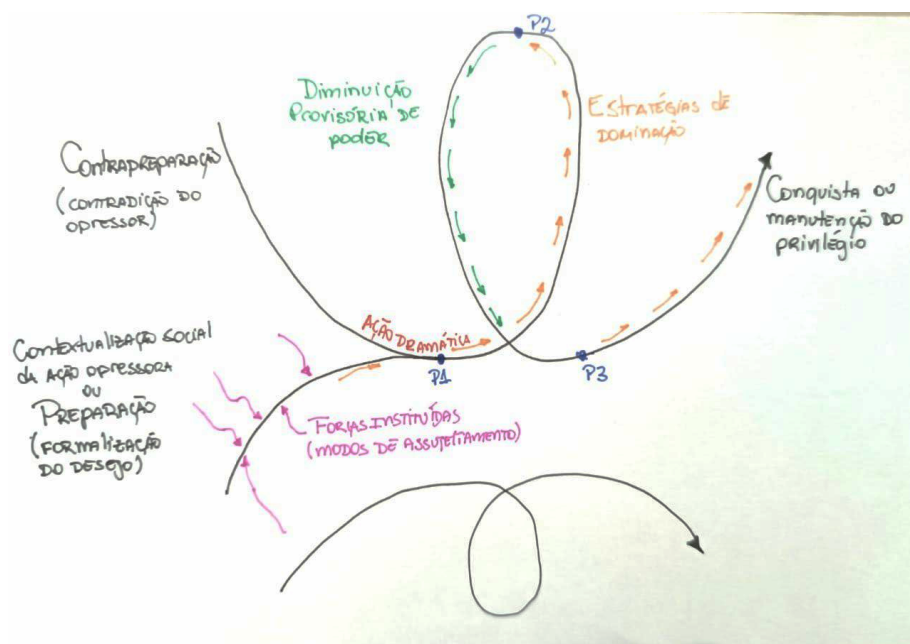


torná-la menos caricata. Essa cena colocava em jogo a instituição de alguma forma, mas sua força ainda não tinha intensidade o bastante para levar a problemática a esse lugar e recaíamos em fóruns substituindo o oprimido em seu embate com o opressor.

Essa peça nos proporcionou dar importância para uma investigação: a curva do opressor. Que acontecimentos levam uma pessoa a se conformar nesse lugar, por quais modos de subjetivação? Nos parece importante colocar em cena esse movimento, em ação dramática, não o opressor formalizado, carregando sua ideologia, mas as forças que operam sobre um corpo para essa formalização, acionando elementos institucionais que nos dividem e nos assujeitam em posições hierarquizadas. Sem dúvida, esse movimento dramático tem que ser feito com cuidado para não justificar o opressor, e sim mostrar a complexidade envolvida em sua conformação e buscar acionar estratégias de ação em elementos estruturais.

Vemos, na Figura 4 (abaixo), um esboço do que poderia ser a curva do opressor. Ela se dá, nesse caso, espelhada à curva do oprimido, onde, nos momentos de maior resistência deste, se dá a maior instabilidade do exercício de poder e vice-versa. No primeiro momento, há forças contrárias que conformam a contrapreparação e a preparação do conflito. A contrapreparação consiste em cenas que levam a personagem a agir em relação ao oprimido de forma que ele obtenha confiança de que vai realizar seu desejo. Vemos, em lilás, a necessidade de representar as forças institucionalizadas que agem sobre essa personagem, formalizando sua ação dramática. Quais acontecimentos constituem os afetos, crenças e práticas que conformam o desejo e a ação opressora? Poderíamos chamar esse momento de preparação ou contextualização social da ação opressora. O intuito aqui é pôr em jogo as forças institucionais que tornam possível a opressão, colocando-a em ação dramática, onde poderá ser alvo do Fórum. Estabelecemos, assim, entre preparação e contrapreparação, possibilidades para se ressaltar os elementos contraditórios que constituem a ação opressora.

Figura 4 - Curva do Opressor



Fonte: elaborado pela autora (2023)

Em um segundo momento, onde a curva começa ser ascendente (P1), em laranja, vemos o início do conflito ser alçado pela disposição de tecnologias de poder, estratégias de dominação operadas pela personagem, onde ele está mais próximo de conquistar o que deseja: quais as estratégias de dominação utilizadas pelo opressor? Em um terceiro momento, quando a curva está descendente, em verde, há uma perda ou diminuição provisória de condições de exercer poder decorrente da luta do oprimido. E por fim, se alça novamente, em laranja, novas estratégias de poder para a manutenção ou conquista do privilégio. A imagem corresponde a uma perspectiva didática sobre os elementos necessários em cena para ampliar a compreensão da opressão, sendo que não é fundamental que as ações cênicas na dramaturgia ocorram nessa sequência.

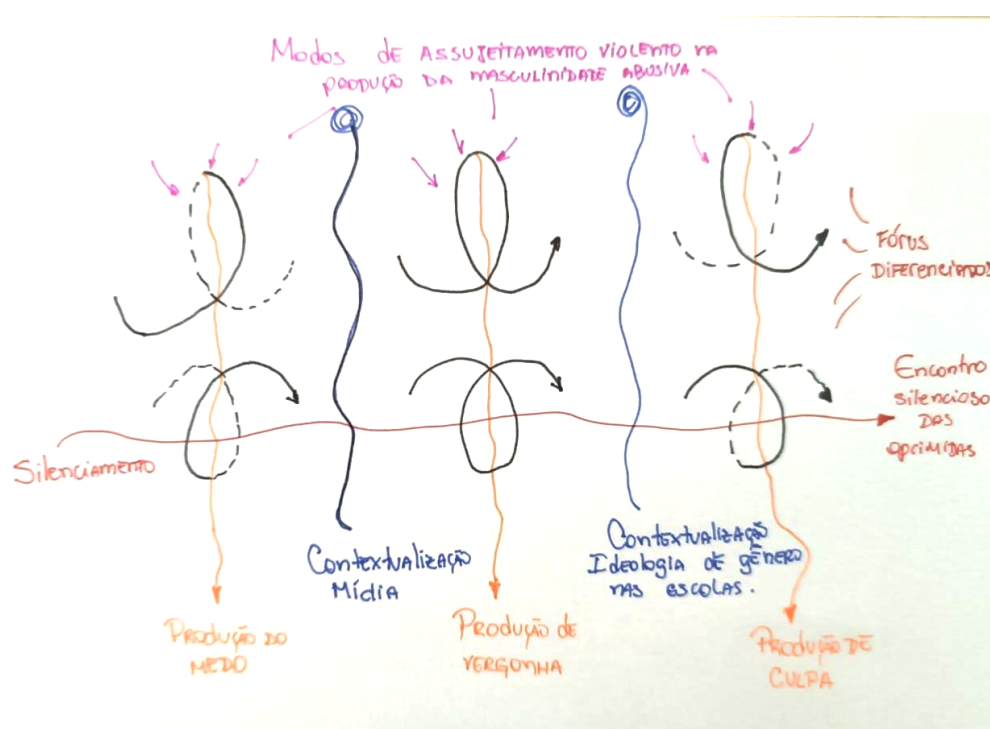
### **Filhas do silêncio — Tecnologias de poder na produção do silenciamento das mulheres e investigação de novos formatos de fóruns**

Em 2015, iniciamos a pesquisa teatral “Filhas do Silêncio”, que não chegou a ser montada, mas resultou em criações de cenas, em uma pesquisa dramaturgica e investigação de novos formatos de fóruns. A investigação se dava a respeito da produção do silenciamento

de mulheres que sofrem abuso e a constituição de uma masculinidade abusiva. Tínhamos o desejo de debater com mulheres e homens a respeito dessa produção e isso nos trazia a difícil tarefa de não caricaturar a masculinidade e nem de justificá-la.

A pesquisa fez com que nos aproximássemos de elementos épicos, como uma investigação das contradições das personagens por meio do campo gestual, utilização de formas narrativas, quebras dentro da dramaturgia com elementos que proporcionava distanciamento dos espectadores, além da construção dramática de forma episódica, ou seja, as cenas não eram encadeadas em uma relação de causa e efeito.

Figura 5 - Dramaturgia - Filhas do Silêncio



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Os episódios mostravam três mulheres que passavam pelo processo de silenciamento de modos diferentes: uma que sofria abuso familiar, outra, discriminações no trabalho, e a última, sofria abuso em uma balada. Estávamos iniciando as investigações atravessadas pelo conceito de “afeto” em Espinosa, então buscamos entender que afetos sustentavam o silenciamento, nos centrando em três modos de afetação, como vemos em laranja na imagem: a produção do medo, da vergonha e da culpa. Os episódios dessa forma, buscavam colocar em análise a produção desses afetos que levavam ao silenciamento, tentando ressaltar os elementos institucionalizados: a privatização dos conflitos familiares que enredavam a

personagem no medo de contar e aumentar a violência dentro de casa, os discursos de empoderamento nos ambientes de trabalho que levavam uma feminista a se envergonhar por passar por essas violências e, por isso, não as compartilhava, e a última personagem, que se via culpabilizada pelo abuso sofrido por ter bebido, colocando a dimensão do consentimento em jogo e as dificuldades e retraumatizações no processo de denúncia. Entremeadas aos episódios com essas mulheres, estavam cenas de contextualização social (em azul na imagem) que colocavam em jogo a mídia e os discursos sobre ideologia de gênero na educação e que traziam outros elementos na produção do silenciamento.

Durante nossa pesquisa pedimos para uma curinga<sup>25</sup> conduzir um laboratório entre homens e mulheres sobre gênero. Nesta experiência, pudemos pela primeira vez ver conduzida a técnica “Arco Íris do Desejo” com um homem para investigar sobre sua agressividade. Como dissemos, essa técnica, sistematizada por Boal, tem o intuito de trabalhar a respeito das opressões introjetadas, ou seja, quando não é mais necessário ter um opressor externo agindo sobre a pessoa, pois como já foi introjetado seu modo de ver o mundo, as próprias ideias e afetos do oprimido passam a lhe impedir de agir. Dessa vez, a metodologia seria usada de uma outra forma: para investigar os acontecimentos e desejos que formalizam a agressividade na masculinidade, seria uma investigação no campo do opressor. O participante que topou participar dizia que em muitas situações, principalmente com outros homens ele perdia a cabeça e recaía na agressividade. Ele era um aliado, mas reconhecia que também era atravessado por forças opressivas e, em alguns momentos, acabava por reproduzi-las, o que lhe descontentava.

A situação analisada era uma recordação do participante acerca de sua infância: em seu bairro, um grupo de meninos era liderado por um rapaz que organizava diversas situações de violência e humilhação entre aqueles que queriam participar do grupo. A cena então se centrava em um momento onde ele gostaria de ter se insurgido perante esse líder por achar injusta suas ações e não conseguiu. No espaço cênico, então, colocou-se de um lado um ator que seria esse líder (o antagonista) e do outro o participante que contou a história (o protagonista). Dando continuidade a técnica, foram criadas imagens dos desejos que ele tinha em relação a esse antagonista, e em seguida as imagens foram dispostas da maneira de como ele imaginava que esse líder o via. Em uma imagem, ele se escondia com medo, noutra queria bater nele, noutra colocava-se ao lado dele como seu melhor amigo, em outra tentava dialogar, outra saía correndo. Em outro momento, foi proposto que o participante falasse com seus desejos: ele passava um por um e teria que incentivá-lo, ou discordar, ou acolher, etc. Ele foi passando um por um, e quando chegou na imagem onde estava escondido com medo,

---

<sup>25</sup> O Laboratório foi gentilmente realizado por Bárbara Santos.

começou a falar quase com desprezo, muito incomodado com essa imagem. Ele falava inconformado para a imagem que estava abaixada para que ela se levantasse, e aos poucos, ia se agachando para ir acolhê-la, mas logo se levantava e, imponente novamente, a mandava enfrentar a situação.

Essa experiência nos permitiu acessar uma dimensão da produção da masculinidade que pouco analisávamos: as experiências de violência no processo de assujeitamento no lugar de homem, os mecanismos de defesa para lidar com o medo, e os processos de identificação com o agressor no processo de introjeção do modelo de masculinidade. Essa investigação nos permitiu compreender a multiplicidade envolvida em uma personagem que era pouco explorada no desenvolvimento de nossas obras teatrais. Criamos assim a cena “maquina de homens”, nesse episódio da peça, um coro de homens caminham de modo grosseiro, então um a um se destaca do coro: um chorando, outro com medo de barata, outro querendo brincar com boneca, etc.. O coro então violentamente repreendia aquele que se destacava, que rapidamente se juntava ao coro performando um modo de masculinidade agressiva.

Percebemos que colocar essa produção em cena, como vemos em lilás (Figura 5), nos permitiria abrir espaço para dialogar com homens sem caricaturar sua vivência. Isso não nos retira a tarefa de pensar nos modos de responsabilização dos homens por seus abusos e violências, mesmo porque entendemos os dispositivos de impunidade e desresponsabilização como parte dessa produção e as colocávamos em cena. Mas nos abria cada vez mais a possibilidade de acessar uma produção social e a responsabilidade coletiva nessa produção.

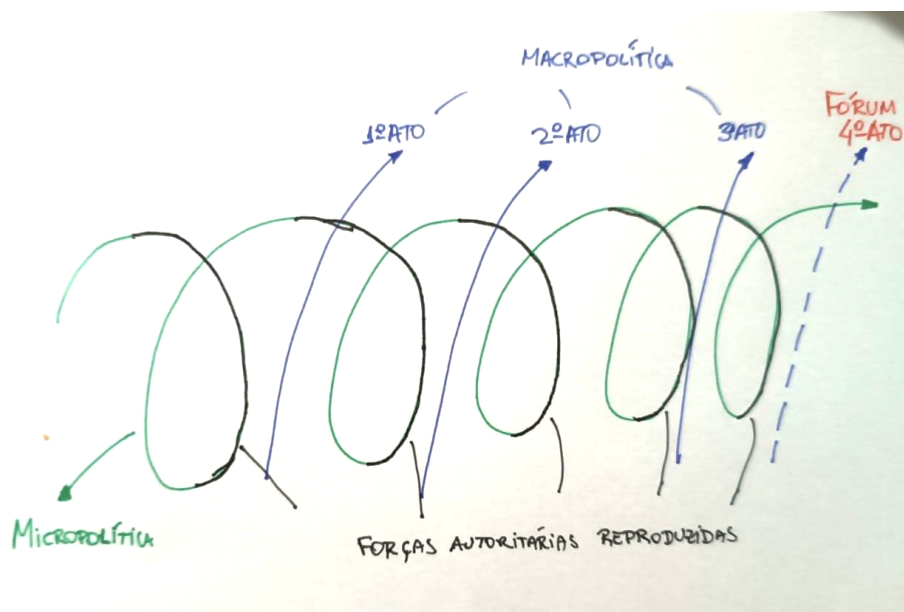
Ao fim da peça, tínhamos as três personagens em sua incomunicabilidade, produzida pelos modos de afetação mencionados anteriormente. Essa investigação nos fazia pensar em novas possibilidades de fórum: dividir o público entre homens e mulheres para discutir os elementos da peça, rompendo o silenciamento; substituições em cenas; criações de cartas que rompessem com o silêncio e fossem destinadas para outras pessoas do público; fóruns coletivos, onde as pessoas participantes pensassem em estratégias coletivas. Pelo fato de a peça nunca ter sido apresentada, não tivemos a possibilidade de testar essas ideias nesse momento.

### **Opereta em construção: Um ensaio para a democracia - mudanças dramáticas e fóruns coletivos.**

Em 2016, com o golpe que culminou no impeachment de Dilma Rousseff, criamos a peça “Opereta em construção: Um ensaio para democracia”. Essa obra consistiu em uma pesquisa dramática diferenciada, onde colocamos em foco as dificuldades da esquerda em constituir um corpo político maior, analisando os elementos autoritários que a atravessam em

sua prática micropolítica. Na peça, um regente de uma opereta desaparece e o grupo se vê diante das dificuldades de se organizar para construir o quarto ato. A peça tramita entre atos da opereta que mostram os últimos acontecimentos políticos com a ascensão da extrema direita: as manifestações de 2013, a polarização política, a produção midiática em cima da corrupção, a aliança entre forças reacionárias midiáticas, militares, religiosas, empresariais e do agronegócio e o modo de resistência da esquerda, que acabou por intensificar a visibilidade de um candidato da extrema direita. Os atos eram entremeados pelos confrontos dos atores da opereta pelo poder de definir o próximo ato de ação política. Dessa forma, apresentávamos elementos micro e macropolíticos na produção e reprodução do autoritarismo. Como as forças hegemônicas atravessam o campo de resistência? Quais as dificuldades micropolíticas de construção democrática? Como criar estratégias de resistência ao autoritarismo? Estas perguntas conduziram nossa criação artística, colocando no centro de nossa narrativa as dificuldades em se construir alianças no campo de esquerda, em contraposição à direita autoritária.

Figura 6 - Dramaturgia - Opereta em construção: Um ensaio para a democracia



Fonte: elaborada pela autora (2023)

A dramaturgia da peça era consideravelmente diferente da proposta habitual. Não tínhamos a centralidade em uma protagonista, nem focávamos na dicotomia oprimido e opressor. O protagonismo da cena era o grupo da opereta, como vemos na imagem, em verde, sua curva, mobilizada pelo desejo em construir aliança e estratégias de resistência ao

autoritarismo macropolítico. Em cada momento, dávamos destaque para uma das personagens da opereta que representava um espectro da esquerda (na imagem podemos ver essa alternância com a repetição da curva dramática). Cada momento descendente da curva, em lilás, diz respeito à reprodução de uma ação autoritária no plano micropolítico que impede a aliança e o avanço das estratégias, apontando para as contradições na luta pela construção democrática. Dessa forma, a apresentação dos atos da opereta, em azul (Figura 6), que representavam o avanço da direita autoritária, se interpunha às dificuldades do grupo em concretizar suas ações. Discutíamos de que modo, dentro das instituições, reproduzimos lógicas autoritárias em nosso cotidiano que se distinguem dos discursos democráticos. Colocávamos em questão como superar esses elementos para uma ampla aliança no momento que passávamos na política brasileira.

Com a mudança dramatúrgica, nos questionamos sobre como fazer a substituição no fórum. Não tínhamos a centralidade de um personagem, todos, de alguma forma, tinham o desejo de superar o autoritarismo e sua contradição autoritária. Começamos a testar outras possibilidades de fórum que tirassem a ação do indivíduo e permitissem pensar em ações coletivas. No primeiro momento, durante o processo de impeachment, sentimos que tínhamos que tomar as ruas. Propomos, assim, um fórum em que se debatia o que era democracia e em seguida realizávamos uma criação coletiva de uma música e, por fim, saíamos todos e todas do teatro em um ato, cantando a música. Após as eleições de 2018, víamos a necessidade de organização, então propomos outra possibilidade de fórum: dividíamos o público em grupos para que construíssem o próximo ato da opereta, centrando-se em uma possibilidade de ação concreta e coletiva de resistência ao autoritarismo. Após algumas apresentações, com as dificuldades nas criações coletivas, percebemos que estávamos perdendo uma grande oportunidade: de não só discutirmos as propostas criadas em cena, mas de discutirmos como foi o processo de criação coletiva. Foi democrático? Colocando em jogo, na prática, o que estávamos discutindo em cena.

### **Outras criações cênicas em oficinas - modulações no processo estético, na dramaturgia e no fórum.**

O processo de pesquisa dramatúrgica dentro do Coletivo Garoa nos possibilitou ampliar nossas investigações cênicas em oficinas tanto na construção do produto estético, quanto no processo estético.

Em geral, o desenvolvimento de criação de uma cena de Teatro Fórum se inicia através da contação de história, onde as pessoas participantes compartilham vivências opressivas pelas quais passaram e, posteriormente, o grupo escolhe uma para se debruçarem

na estruturação cênica a partir da criação de imagens, dentro dos três momentos dramáticos que citamos inicialmente – Contrapreparação, crise chinesa e fracasso – para, assim, iniciar as improvisações de cenas.

Em uma oficina com professores, experimentamos outro modo de disparar a criação cênica. Iniciamos o processo com a investigação dos modos de afetação dentro do espaço escolar: pedimos que as pessoas participantes andassem pelo espaço, pensando em situações que vivenciam em seu cotidiano escolar, buscando identificar o principal afeto que lhes era presente e que diminuía a potência de agir. A partir dessa reflexão, criaram uma imagem corporal desse afeto e se juntaram com as imagens similares à sua. Formados os grupos afetivos, eles criaram três imagens de situações onde esse afeto era produzido, técnica que chamamos de “Imagem da circulação dos afetos”.

Por exemplo, no grupo onde o afeto de cansaço era mais presente, eles criaram três imagens: na sala de aula, onde os e as estudantes não davam atenção à aula, uma com a coordenadora que não escutava seus pedidos de ajuda e um terceiro momento em uma reunião pedagógica com conflitos com outros professores que não se aliaram na construção de novas propostas pedagógicas.

Na análise das situações, o grupo delineou como principal problema a dificuldade de diálogo na escola que culminou no título da peça: “Escola: Lugar de diálogo!(?)”. O que impedia o diálogo entre os atores escolares? Esse foi o questionamento que direcionou nossa investigação. O grupo apontava como principal entrave a relação com a coordenação e direção, no processo de construção de estratégias dentro da escola para transformar o cotidiano escolar. Tínhamos coordenadores e diretores presentes no grupo, então fizemos a técnica que criamos “O coro afetivo das instituições” entre a coordenadora, aluno e professor, investigando os acontecimentos, as linhas institucionais que lhes atravessavam para produzir as ações e discursos que apareciam em cena, buscando captar os movimentos de constituição. Dessa técnica, foram criadas novas cenas a partir dos coros que surgiram: coro da família que era agressiva com o filho (que acabou não entrando em cena por tempo de produção), coro da supervisão (que demandava a coordenação para a realização de atividades que não estavam em acordo com as demandas dos professores) e o coro de professores aliados (que davam força para a professora que tentava realizar novas atividades na escola, eram potenciais aliados).

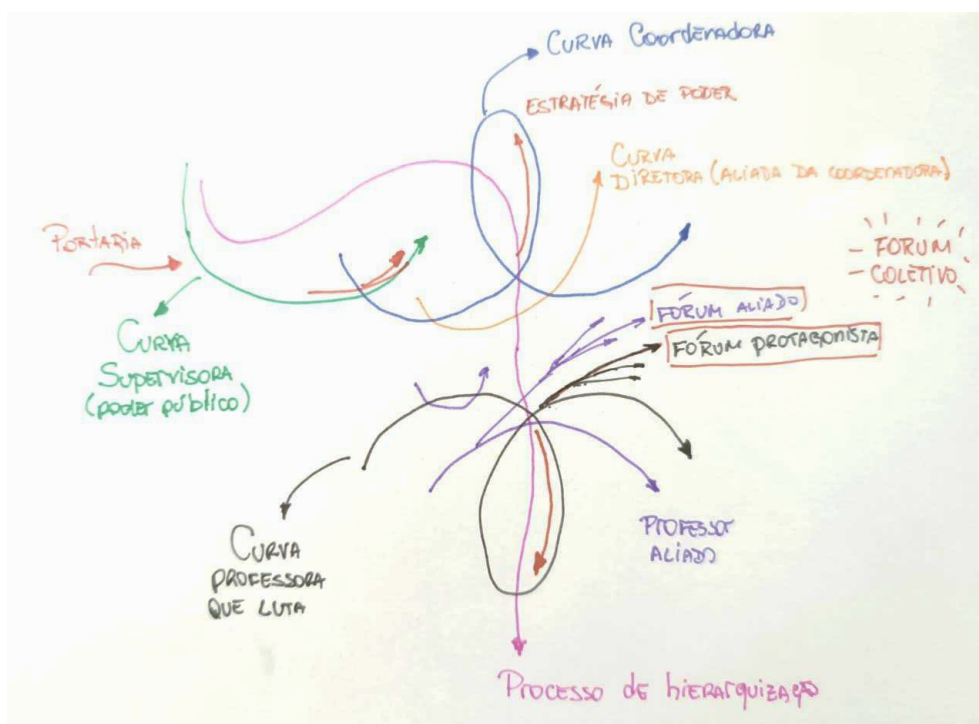
Com as criações dessas cenas, o grupo identificou mecanismos que estruturam a hierarquia no processo de decisão das formações de professores, em que eles não participavam, entre elas: a criação de uma portaria governamental sobre educação sem a



participação de professores, assim como a ação da supervisora de demandar a coordenação para a realização da atividade na escola e a realização da atividade na escola à revelia das demandas de professores. Encontramos aí uma tecnologia de poder que nos interessava discutir. A centralidade da cena, então, foi deslocada da dicotomia “coordenadora-professora” para o mecanismo que estruturava essa relação, nos permitindo colocar em questão o que as professoras poderiam fazer para disputar esse processo de hierarquização, de modo a conquistarem maior participação nas decisões sobre as formações que eram realizadas para o corpo docente, assim tendo maior afinidade com as suas demandas para a construção de modos de fazer o diálogo circular no espaço escolar.

Como vemos, no esboço da dramaturgia a curva da opressora (em azul) é atravessada pela curva da supervisora que traz consigo a força da lei (Portaria) que obriga a realização de uma atividade aos professores e que foi decidida sem a participação dos mesmos. Esse atravessamento conforma o desejo e ação da coordenadora. Também vemos, em laranja, as curvas dos aliados, seja os da professora, seja os da coordenadora. O intuito de colocar todas essas curvas em jogo é trazer o movimento que as leva a atravessar o caminho do oprimido, fazendo com que elas não apareçam já formalizadas em cena.

Figura 7 - Dramaturgia Escola lugar de diálogo!(?)



Fonte: elaborada pela autora (2023)

No Fórum, utilizamos duas estratégias. Uma que colocava em questão o como uma professora busca alianças para sua luta. Nesse sentido, víamos que substituição clássica no lugar da professora, junto às substituições no lugar de professores aliados, nos ajudava. A segunda era pensar estratégias coletivas diante do problema apresentado. Para tanto, usamos a estratégia desenvolvida na peça “Opereta em construção: um ensaio para a democracia”. Por exemplo, quando apresentamos a peça para um grupo de pessoas que integravam os conselhos de escola, após as substituições em cena, dividimos o público em grupos para que pensassem em quais estratégias os conselhos poderiam desenvolver para agir sobre o problema apresentado.

Essa vivência reforçou uma ideia que já estava presente em nossas discussões e reflexões. Nos demos conta de que poderíamos, a partir dos fóruns coletivos, usar o dispositivo do Teatro Legislativo para sistematizar as ideias que surgiam no grupo. Como explicamos anteriormente nesta técnica, após a realização do Fórum em uma cena, propõem-se leis que possam agir sobre o problema apresentado, sendo votadas pelo grupo e, posteriormente, apresentadas na câmara dos vereadores. Percebemos que esse dispositivo poderia ser usado não só na criação de leis, mas para a votação das ações concretas construídas em coletivo e para a votação de regras que organizam o cotidiano institucional, por exemplo, na escola, conformando um Teatro Assembléia.

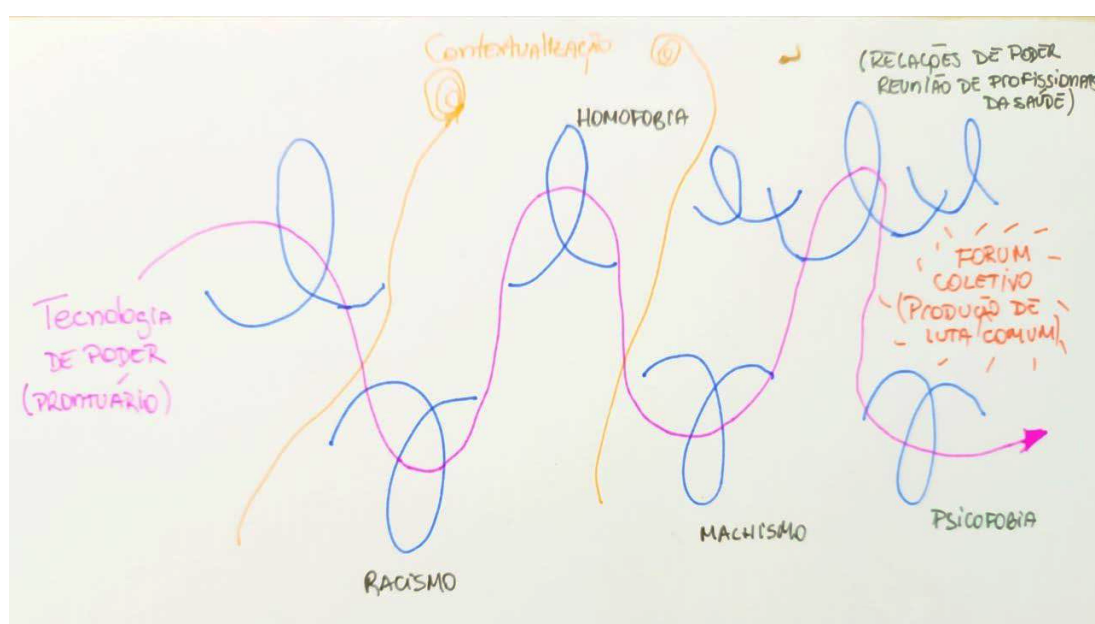
\*\*\*

Em outra oficina que demos para profissionais dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), como já mencionamos em item anterior, surgiu a discussão sobre os modos de atuar com o prontuário dos usuários. Essa discussão também fortaleceu nossa convicção em discutir as tecnologias de poder. Tendo como base o debate que foi realizado, percebemos que podíamos cartografar as relações que eram travadas a partir dessa tecnologia: a relação usuário e prontuário, ou seja, se o prontuário fosse um espelho como o usuário se veria? A relação entre o prontuário e a equipe multidisciplinar: quais relações de poder são operadas a partir desse dispositivo? Prontuário e psicofobia: como ele atua na estigmatização dos usuários? Prontuário e opressões distintas: de que maneira esse dispositivo opera em diferentes formas de opressão, como racismo, homofobia, machismo, capacitismo, estigmatizando, individualizando o sofrimento dos usuários e apagando sua produção social? O vislumbre dessas questões que poderiam direcionar as investigações nos instigou à possibilidade de dispor de cenas que colocassem uma tecnologia de poder que agisse em

diferentes modos de opressão na centralidade do debate, contribuindo para a construção comum entre lutas identitárias.

Como vemos no modelo disposto abaixo (Figura 8), uma linha lilás atravessa as curvas de oprimidos e opressores, operando o corte entre eles e formalizando sua hierarquização e distribuição de privilégios. Vemos que ele atua em diferentes sistemas de opressão. Também entre as cenas há momentos de contextualização que sustentam a utilização desse dispositivo. Ao final, vemos a possibilidade de Fórum para construir estratégias comuns entre as lutas identitárias.

Figura 8: Ideia de dramaturgia - Tecnologia de poder



Fonte: elaborado pela autora (2023)

Com esses diversos movimentos dramáticos, foi possível elaborar dispositivos para a criação cênica e investigação dos modos de opressão através de um movimento cartográfico, junto ao grupo, na maneira de compreensão das formas de opressão e ampliando sua abordagem para além da dicotomia oprimido x opressor. Assim, torna-se possível acessar as múltiplas forças instituídas que os assujeitam dentro dessas categorias. Dessa forma, a Cartografia Teatral possibilita tanto um movimento de problematização desses conflitos, como de invenção de modos de colocá-los em cena para o debate teatral, encontrando novos pontos de intervenção do público para a criação de estratégias.

#### 5.4.2 Processos de sistematização e de planejamento para ações concretas

Na trajetória do Coletivo Garoa, também foram desenvolvidos dispositivos que colaboram na construção e planejamento de ações concretas. Boal (2009) preconiza que o fazer no Teatro do Oprimido não se encerra no labor artístico, enfatizando que a ação cênica seja sucedida de ações sociais concretas e continuadas:

Nenhuma oficina, encontro, ensaio ou qualquer atividade do TO deve terminar quando acaba: pelo contrário, deve projetar-se no futuro e produzir consequências individuais e sociais, por menores que sejam, reais. Todo e qualquer evento do TO deve objetivar as ações sociais concretas continuadas. Algo novo deve começar quando finda, sem terminar jamais! (BOAL, 2009, p. 186)

E também:

Alternativas devem ser propostas pelos oprimidos porque do céu cai chuva, não soluções mágicas: no Recife algumas mulheres trazem consigo apitos e apitam quando alguma ameaça vai se concretizar. Outras respondem, denunciando o agressor. Solidariedade ativa, não puramente formal! Na Índia, mulheres vestidas com saris cor-de-rosa vão à casa do agressor tirar satisfações – vão muitas e vão armadas com paus para qualquer eventualidade... Assustam! Estas são ações concretas sociais continuadas, solidárias. Shakespeare dizia que o teatro é um espelho que nos mostra nossos vícios e virtudes. O Teatro do Oprimido quer ser um espelho mágico onde possamos, de forma organizada, politizada, transformar a nossa e todas as imagens de opressão que o espelho reflita. A imagem é ficção, mas quem a transforma não é. Penetrando nesse espelho, o ato de transformar transforma aquele ou aquela que o pratica. Um poeta se faz poetando, um escritor escrevendo, um compositor compondo, um professor ensinando e aprendendo, um Curinga curingando – um cidadão se faz agindo, social e responsavelmente. O ato de transformar é transformador! (BOAL, 2009, p. 190)

O autor caracteriza que a ação deve ser social e concreta, pois entende que a superação da opressão só será possível por atuações coletivas que ajam de forma efetiva em relação às forças opressoras. E devem ser continuadas para que não se reduzam a atos pontuais e isolados que podem abrandar os efeitos da opressão, mas também mascará-los. Torna-se essencial, assim, a realização de parcerias com movimentos sociais e instituições, a criação de redes, de leis, e outras ações que potencializem a agência dos(as) oprimidos(as) na transformação social (BOAL, 2009).

Também ressalta-se que além de ações conjunturais, ou seja, que acionem elementos particulares de uma dada situação, deve-se somar ações estruturais:

(...) quando um problema só encontra soluções conjunturais sendo de natureza estrutural, é provável que não seja resolvido nunca e que a origem do mal permaneça intacta. Cabe ao Curinga observar a natureza dessas intervenções e tentar estimular a ascense em direção ao segundo nível do Teatro-Fórum: alternativas de caráter estrutural (BOAL, 2009, p. 212)

A esse labor, debruçamos-nos, no desenvolvimento da Cartografia Teatral, em uma investigação que desse relevo às forças institucionais envolvidas na produção da opressão, a fim de que as estratégias estivessem vinculadas a elementos estruturantes.

Na trajetória do Coletivo Garoa, entendemos que tínhamos que considerar em nosso planejamento de intervenção o tempo necessário para que os grupos pudessem se organizar e colocar em ação as estratégias construídas. Bem como sistematizar um processo que ajudasse a conduzir essa tarefa.

Dispostos a seguir algumas ideias compiladas de outras metodologias, em conjunto com algumas criações nossas, para o processo de sistematização do conhecimento produzido nas oficinas e de construção e planejamento de ações concretas.

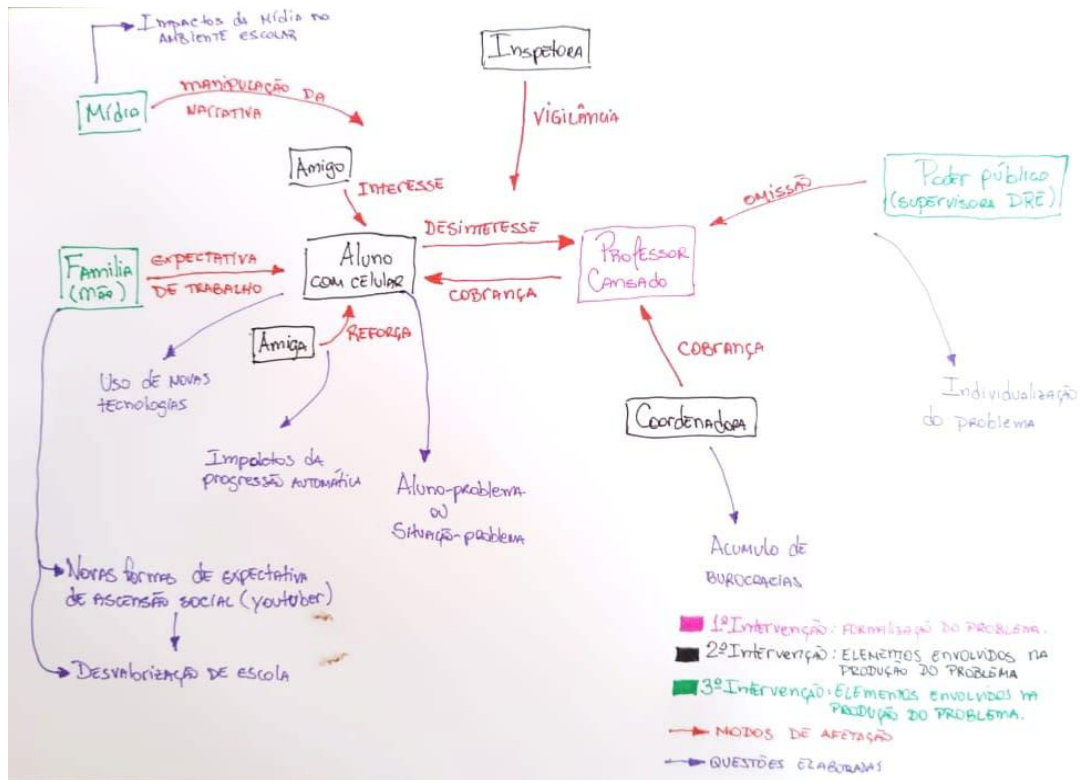
#### - **Perguntas Geradoras**

Uma das estratégias utilizadas ao fim das oficinas é usar perguntas geradoras para que as pessoas possam, de forma sintética – ou, como dizemos, em uma “reflexão pílula”–, compartilhar o conhecimento produzido no encontro. Exemplos de perguntas: “Eu percebi que...”, “Eu descobri que...”, “O que mais me afetou foi...”, etc.. Se houver tempo na oficina, dispomos de um momento para que as pessoas participantes escrevam suas reflexões antes de as compartilharem. Essa é uma estratégia para que, mesmo que rapidamente, todas as pessoas tenham a oportunidade, caso queiram, de compartilhar sobre sua vivência na oficina. (FERNANDES ; GARCIA 2021b)

#### - **Mapas mentais**

Para uma sistematização coletiva, usamos mapas mentais a fim de visualizar o movimento do pensamento do grupo e os conhecimentos desenvolvidos sobre as problemáticas trabalhadas. A proposta é que, ao longo das oficinas, o grupo possa formular o problema que quer analisar e ampliar sua compreensão dos múltiplos elementos envolvidos em sua produção, como dispomos no processo da Cartografia Teatral. Os mapas mentais consistem na disposição de elementos e conceitos, assim como suas conexões e modos de afetação mútua.

Figura 9: Exemplo de Mapa Mental



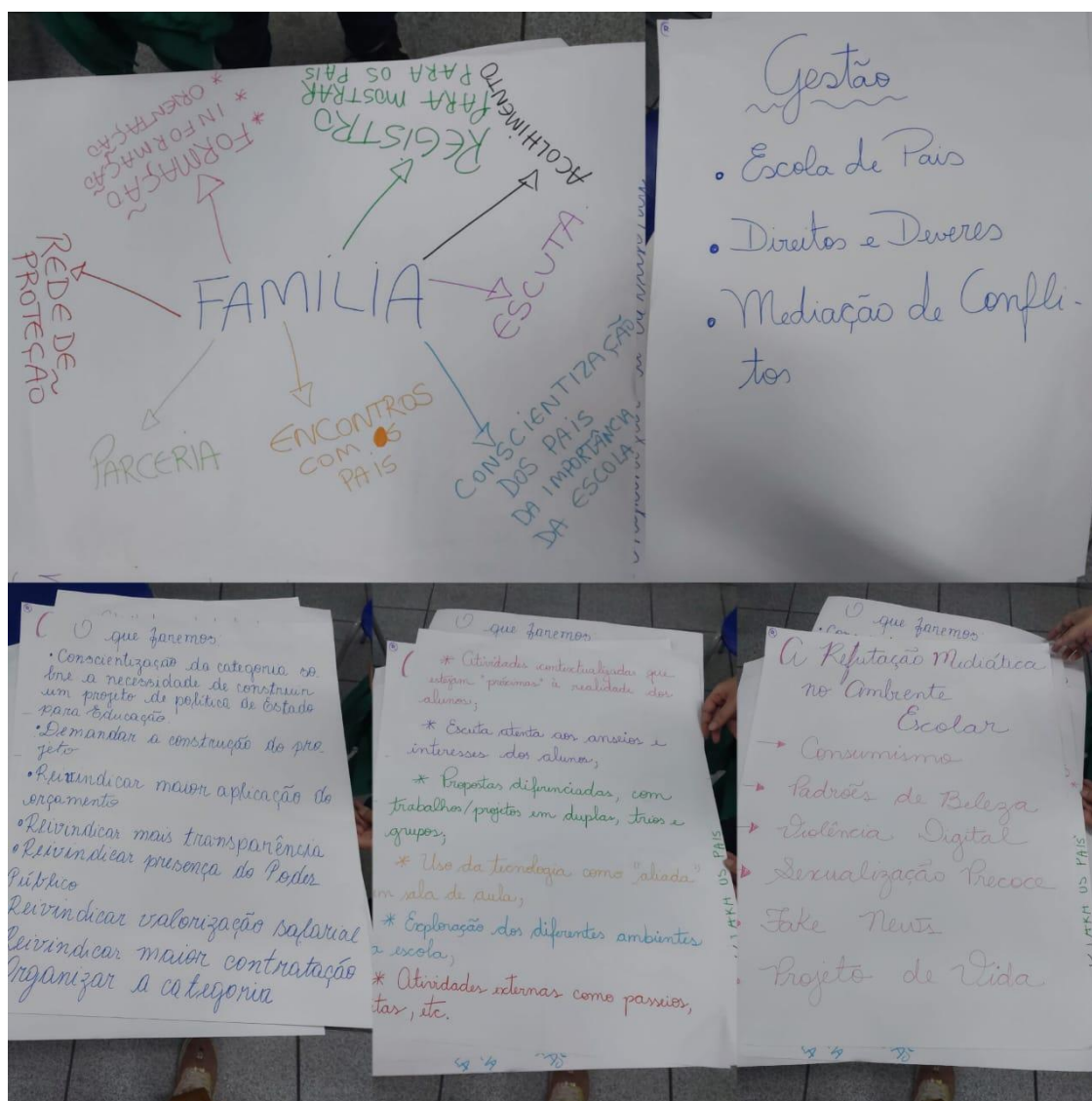
Fonte: elaborado pela autora (2023)

A imagem acima (Figura 9) é um exemplo de construção de mapa mental, realizado após uma intervenção em Teatro Imagem, em uma reunião de Jornada Especial Integral de Formação (JEIF), a respeito do cansaço dos(as) professores(as). Através das intervenções e dinamizações realizadas, tornaram-se evidentes elementos constitutivos dessa situação: a utilização do celular pelos estudantes em sala de aula, as afetações entre os(as) estudantes, os impactos das expectativas familiares, as cobranças de burocracias da gestão escolar em relação aos professores, a vigilância dos inspetores, a omissão do poder público, as narrativas midiáticas sobre os problemas escolares. Na imagem acima, foram dispostos os modos de afetação entre os elementos (em vermelho), assim como novas problematizações desenvolvidas a partir do jogo teatral (em roxo): como é possível utilizar os novos recursos tecnológicos na sala de aula? Quais as expectativas familiares em relação à vida profissional de seus filhos, levando em conta as novas carreiras (por exemplo *youtuber*)? E como isso impacta a valoração da escola por parte deles? Aluno-problema ou situação-problema? Quais as formas de se relacionar com as cobranças burocráticas? O que fazer com os modos de individualização do problema e omissão do poder público? Como agir sobre as narrativas midiáticas que minimizam os problemas escolares? Essas questões poderiam então ser recolocadas e aprofundadas em oficinas seguintes.

## - Levantamento de estratégias

Através dos jogos, exercícios e técnicas teatrais, surgem ideias de ações para a transformação do problema delineado pelo grupo. Após a prática teatral, dividimos os participantes em subgrupos para um levantamento dessas estratégias a respeito do problema discutido em cena, que poderão ser posteriormente ensaiadas teatralmente (Teatro Fórum). No exemplo que estamos utilizando, dividimos o grupo a partir de questões levantadas pela cena a respeito da produção do cansaço de professores e o desinteresse dos estudantes: Quais estratégias podem ser operadas em sala de aula? O que pode ser feito pela gestão escolar? Quais ações podem ser realizadas em relação ao poder público? Que ações podem ser construídas em relação à família? E em relação à mídia?

Figura 10: Estratégias construídas por professores



Fonte: elaborado pela autora (2023)

É importante notar que as estratégias construídas inicialmente podem surgir de forma abstrata ou necessitarem ser refletidas com mais cuidado. Por exemplo: “Conscientização dos pais da importância da escola” pressupõe um valor em si da escola e supõe que o problema estaria na falta de consciência dos familiares. Podemos utilizar essas questões para elaborar, em futuras oficinas, novas provocações. Dessa forma, vemos que a construção de estratégias também nos fornece pistas de como os impasses estão sendo compreendidos pelo grupo, nos possibilitando estabelecer novos dispositivos teatrais para repensá-los.

Após um aprofundamento das discussões sobre as ações concretas, elaboram-se um processo para sistematizá-las, estabelecendo se serão realizadas a curto, médio ou longo prazo. Segue-se uma votação com o grupo para definirem quais delas serão colocadas em ação. E, por fim, estipula-se a prioridade das estratégias a serem realizadas.

Figura 11: Sistematização das ações concretas

Estratégias	Curto prazo	Médio prazo	Longo prazo	Votação	Prioridade

Fonte: elaborado pela autora (2023)

### - **Constituindo alianças (Diagrama institucionais ou de Venn)**

Em nossa trajetória, também somamos aos nossos dispositivos formas de sistematizar as alianças que o grupo pode realizar. Para isso, temos utilizado o Diagrama institucionais ou de Venn. Essa ferramenta comunitária é comumente utilizada no processo de Diagnóstico Rural Participativo (DRP) e, nesse exercício, o usamos para sistematizar alianças possíveis que potencializariam a realização da ação concreta estipulada, estabelecendo a proximidade do grupo ou comunidade com instituições, atividades ou pessoas.

Para desenvolver esse processo, desenha-se um círculo grande que simboliza o grupo/comunidade que está planejando uma ação. Posteriormente, realiza-se outros círculos – dentro ou fora do círculo maior – que representam as parcerias. Quanto mais próximos, maior o acesso a esse parceiro e, quanto maior for o círculo, maior a relevância da parceria. Se necessário, pode-se também utilizar cores para indicar se aquela instituição/pessoa/atividade é mais ou menos favorável à ação.



Figura 12: Diagrama de Venn ou institucionais



Fonte: “Guia de elaboração de pequenos projetos socioambientais de base comunitária”.  
CAPTA-ISP, 2023<sup>26</sup>.

Esse processo é válido para reconhecer as parcerias que os indivíduos e o grupo já possuem e aquelas que querem constituir, determinando as possíveis associações para a realização da ação concreta estipulada.

**- Planejamento para a realização das ações concretas.**

Sistematizadas as parcerias, o grupo estabelecerá as atividades necessárias para a realização da ação concreta, vislumbrando os recursos necessários, os prazos para a realização, as pessoas responsáveis e os aliados que poderão ser acionados.

Figura 13: Exemplo fictício de possibilidade de planejamento de ação concreta

Objetivo geral	Aproximação da comunidade com a escola				
Ações concretas	Atividades	Recursos	Prazos	Responsáveis	Aliados
Criação da Escola de	Reunião com familiares para levantamento de interesses		30/5		Associação de pais

<sup>26</sup> Disponível em:  
<https://capta.org.br/como-fazer-o-diagnostico/ferramentas-de-diagnostico-rural-participativo/#diagrama> Acesso em 31 de jul. de 2023

País	Escrita de projeto		20/6		Universidade
	Seleção de educadores		1/8		

Fonte: elaborada pela autora (2023)

Esse é um possível caminho, criado pelo Coletivo Garoa, que pode corroborar com o processo de sistematização e planejamento de ações concretas. Ressaltamos que, a todo momento, o fazer artístico está articulado nesse processo

## **6. Considerações finais: elementos para investigação na cartografia teatral**

Na trajetória do Coletivo Garoa, vivenciamos muitas das potências do Teatro do Oprimido. Nessa pesquisa, perpassei-as dando ênfase aos engasgos, aos desencontros, aos estranhamentos que nos fizeram questionar os modos cristalizados de exercer a proposta do Teatro do Oprimido. Esses questionamentos possibilitaram desenvolver variações da análise das opressões e da construção coletiva de ações concretas de transformação.

Pesquisar o campo de ação em que atuamos exige um exercício de fazer rachar certezas e modos habituais de compreensão. Colocar a dicotomia oprimido e opressor em análise implicou romper com os próprios modos dicotômicos de pensamento constantemente deflagrados em minha escrita e que foram objeto de discussão no grupo de orientação. Debater coletivamente a produção escrita tornou-se essencial para perceber-me enredada em um reducionismo.

Delinear análises críticas à uma metodologia, na forma como performada pelo Coletivo Garoa, que em seu início seguia à risca sua proposta, mesmo com os incômodos é um ato de amor. Concerne à própria perspectiva do Teatro do Oprimido as transformações necessárias para que se alcance seus intentos. Mesmo delineando amorosamente as implicações da metodologia nas problemáticas aqui apresentadas, isso não impediu que as angústias se formassem. Isso porque ocupar o lugar de autoria move aspectos subjetivos que precisam lidar com o movimento do Teatro do Oprimido, que mesmo com suas estratégias de resistência não lhe impede de ser, por vezes, contraditório. Nesse sentido, nosso labor vem somar-se às diversas iniciativas pelo mundo que seguem nas investigações e modulações dessa metodologia.

O que se objetivou foi uma composição com a perspectiva do Teatro do Oprimido, a partir de conceitos que nos permitissem superar os obstáculos apresentados em nosso cotidiano, e não um rompimento com esse campo. Isso porque as modulações, invenções e transformações têm raízes no direcionamento ético comum de democratização dos modos de produção teatral e sua utilização para a emancipação.

Nosso labor, ao constituir uma proposta que dá relevo ao processo de produção da opressão, exigiu mudanças na metodologia que ampliassem o alvo para os modos de subjetivação que produzem a ação de oprimir. Com os avanços propostos pelo Teatro Social dos Afetos, aqui esboçados, articulou-se com a metodologia da cartografia para mapear as

forças, os movimentos de constituição de dualidades nas formas de opressão e que são objetos de análise na prática teatral.

A partir desse movimento de pesquisa do Coletivo Garoa, a proposta de Cartografia Teatral oferece algumas pistas para que esse mapeamento possa ocorrer, ampliando as possibilidades inventivas de criação de processos e produtos estéticos dentro do Teatro do Oprimido, no caminho de análise das formas de opressão. Iremos ressaltar alguns elementos que foram possíveis delinear com essa pesquisa e que operaram deslocamentos na prática do Teatro do Oprimido em um processo de Cartografia Teatral:

- **Conceito de opressão.**

Para além de um processo histórico que constitui a formalização de grupos sociais hierarquizados entre privilegiados e desprivilegiados que se constituem em modos concretos de dominação, colocamos em análise as forças instituídas e as tecnologias de poder que operam na manutenção e engendramento dessas relações. Buscamos compreender as articulações entre sujeição identitária, produção de saberes e as formas de dominação concretas. Estivemos atentas às reduções operadas em análises capturadas por sobrecodificações identitárias, maniqueísmos e bloqueios na produção do comum. Demos ênfase aos modos de subjetivação que se formalizam nos movimentos entre a macro e micropolítica, vislumbrando investigações que alcançassem a multiplicidade de forças estruturantes envolvidas na produção da opressão.

- **Análise Institucional, tecnologias de poder e linhas de forças.**

Para tanto, nos associamos às perspectivas da Análise Institucional, à noção de tecnologias de poder e linhas de forças que nos auxiliassem no processo cartográfico do campo de forças em que se formalizam modos de opressão, tendo como disparador o reconhecimento das formas de afetação.

- **Produção do comum**

A análise cartográfica teatral tem como um de seus objetivos reconhecer as forças comuns de sujeição que operam em diferentes grupos sociais, fortalecer as lutas de resistência para a constituição de um corpo político que faça frente às forças capitalistas e constituir corpos criativos para a construção de práticas sociais de liberdade.

- **Análise das potências e linhas de fuga.**

Para isso, nos vimos impelidas a realizar investigações de forças operadas em grupos que trabalhamos, de maneira a criar fissuras nos blocos de poder, dando visibilidade e intensificando o que escapa aos modos de sujeição. Nesse sentido, objetivamos, com a Cartografia Teatral, processos que intensifiquem as linhas de fuga, aumentem a potência dos grupos e fortaleçam modos de singularização que se constituam como novos modos de existência e de conexões para a constituição do comum.

- **Personagens como multiplicidade, modos de subjetivação e a ação dramática enquanto composição.**

Tomando como problema as formas identitárias forjadas em capturas serializadas e processos de modelamento para gestão do controle social.(GUATTARI; ROLNIK, 1996). Os operadores conceituais estudados redirecionam criações artísticas ao tomar as personagens e a ação dramática enquanto formalizações que se dão entre uma multiplicidade de forças que constituem modos de subjetivação. Os estudos para a criação de personagens dão visibilidade a esse movimento.

Figura 9 - Sem título, nanquim e guache sobre papel



Fonte: SERPA, Ivan (1961-1962)

- **Criação de dispositivos cênicos para os deslocamentos do problema do grupo na produção artística.**

Como pressuposto no Teatro do Oprimido, entendemos que o processo estético tem o mesmo valor que o produto estético. Vislumbramos, na produção artística, uma modulação da maneira de formalizar os problemas pelo grupo, fazendo uso da criação de dispositivos e do arsenal técnico que dispomos, no sentido de uma ampliação da compreensão dos impasses vividos nos cotidianos das pessoas participantes e que conduzam a processos de desindividualização. O planejamento das oficinas deve se manter aliado ao movimento do grupo e em um direcionamento para essa ampliação.

- **Pesquisa dramaturgica**

Através das instigações cartográficas avançamos no desenvolvimento dramaturgico do Teatro Fórum, investigando as curvas dramáticas de outras personagens e as tecnologias de poder utilizadas nos modos de assujeitamento, com o fim de evocar a multiplicidade na produção da ação dramática do oprimido e do opressor e ampliar as possibilidades de intervenções para a construção de estratégias de luta.

- **Fóruns e Assembleias**

Na trajetória dessa pesquisa, reconhecemos o valor de se praticar as substituições no Teatro Fórum da maneira habitual com ênfase na constituição de aliança, estabelecendo seus limites e perigos e compartilhando os experimentos e novos formatos que temos investigado. Abrimos espaço para experimentações da maneira de construir estratégias de luta vinculadas a elementos estruturais e novas práticas sociais. Também pudemos ver a potência da utilização do Teatro Legislativo para se estabelecer assembleias em instituições, movimentos, grupos, etc.

- **Processos de sistematização e planejamento de ações concretas**

Demos ênfase a processos de sistematização – mapas mentais, registros, discussões e compartilhamentos – que ocorrem durante o processo cartográfico, contribuindo, assim, para a produção do conhecimento do grupo. Assim como sistematizamos processos para a

construção e o planejamento de ações sociais concretas e continuadas - levantamento de estratégias, constituição de alianças (Diagrama institucionais ou de Venn) e planejamento da ação.

Os elementos aqui tratados nesta dissertação compõem com o campo de labor do Teatro do Oprimido. A ampliação das possibilidades de reflexão coletiva e de construções de novas estratégias e práticas sociais tem como horizonte relações que se convertam o mínimo possível em formas de dominação. Nesse sentido, tomamos o teatro como ação a serviço do processo de emancipação.

## 7. Referências

ACÁCIO, L. G. S. *O teatro performativo: a construção de um operador conceitual*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, – 2011. Disponível em: <[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS8PAPRT/1/disserta\\_\\_o\\_leandro\\_ac\\_cio.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS8PAPRT/1/disserta__o_leandro_ac_cio.pdf)>. Acesso em: 01 de jan. 2022. ]

AKOTIRENE, C. *O que é interseccionalidade*. Coordenação Djamila Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALMEIDA, S. *O que é racismo estrutural*. Coordenação Djamila Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALVES, R. *A escola com que sempre sonhei sem imaginar que pudesse existir*. Campinas: Ed. Papirus. 2001.

ANZALDÚA, G. *La conciencia de la mestiza /Rumo a uma nova consciência*. In: Estudos Feministas, Florianópolis, 13(3): 320, setembro-dezembro: 704-719, 2005. Disponível em:<<https://www.scielo.br/j/ref/a/FL7SmwjzjDJQ5WQZbvYzczb/?lang=pt>>. Acesso em: 28 de set. 2020

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARBOSA, I; FERREIRA, F. *Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates*. Soc. estado, Brasília, v. 32, n. 2, p. 439-463, Aug. 2017. Disponível em:< <https://www.scielo.br/j/se/a/v5HLr7jzGrjkMQZVbgPgjjH/?lang=pt>. Acesso em 17 Mai 2021

BARROS, R.B. PASSOS, E. *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*. In: Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2020

BECCARI, M. N. *Foucault, regimes de verdade e a construção do sujeito*, de Daniele Lorenzini. Cadernos de Ética e Filosofia Política, [S. l.], v. 2, n. 37, p. 192-204, 2020. DOI: 10.11606/issn.1517-0128.v2i37p192-204. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/172518>. Acesso em: 17 jul. 2023.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

BOAL, A. *Torquemada*. In: \_\_\_\_\_. Teatro de Augusto Boal. São Paulo: Hucitec, 1990.

BOAL, A. *Stop: C'est Magique!* Civilização Brasileira. Rio de Janeiro-RJ, 1980

BOAL, A. *Teatro Legislativo*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1996.

BOAL, A. *Jogos para Atores e não Atores*. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1999.



BOAL, A. *O Arco Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2002.

BOAL, A. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOAL, A. *teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Civilização Brasileira (Edição Revista). Rio de Janeiro, 2005

BOAL, A. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BRAZÃO, J.C.C. RAUTER, C.M.B. *Sintonia afetiva e intersubjetividade na obra de Daniel Stern*. *Ayvu: Rev. Psicol.*, v. 01, n. 01, p. 03-21, 2014.

CAMUS, A. *O estrangeiro*. Carnaxide: Livros do Brasil, 2001.

CARVALHO, S. de. *Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático*. p. 18-36. In: MARTINS, Bone; LIMAH Fábio; CHARONE, Olinda (org.). *Seminários de dramaturgia amazônica: memória*. Belém: EditAedi, 2017. 373 p. Disponível em: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/141>. Acesso em: 03/06/2021

COSTA, C.L. ÁVILA, E. *Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo da diferença"*. Seção Debate • *Rev. Estud. Fem.* 13 (3) • Dez 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300014>>. Acesso em 27 Nov 2021

DAVIS A. *As mulheres negras na construção de uma nova utopia*. Portal Geledés. 2011 jul 12. [acesso em 2023 jul 8]. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-d-avis>

DELEUZE, G. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 1933 – *Micropolítica e segmentaridade*. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. [p.83-115].

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. tradução de Luiz B. L. Orlandi. - São Paulo: Ed. 34, 1999

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010

DELEUZE, G.; Guattari, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G. *Espinosa e o problema da expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017

DINIZ, M.I.G. RODRIGUES, L.A. *Reflexões sobre o Movimento de Análise Institucional: subsídios para Educadores ajuizarem sua práxis cotidiana*. Research, Society and

Development, v. 10, n. 14, e83101421696, 2021

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas* / Frantz Fanon ; tradução de Renato da Silveira. Salvador : EDUFBA, 2008.

FÉRAL, J. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Revista Sala Preta, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>

FERNANDES, K. C. *Teatro do oprimido: uma prática em busca de transformação social*. 2014. 252 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

FERNANDES, K. C. *Teatro social dos afetos*. 2019. 291 f. Tese (Doutorado em Psicologia: Psicologia Social) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

FERNANDES, K.C. GARCIA, D.F. *O Teatro Social dos Afetos e a violência na escola*. São Paulo: Publicado digitalmente, 2021a. Em: <https://teatrocomometodo.wixsite.com/meusite/post/novidade-na-rede-est%C3%A1-dispon%C3%ADvel-o-e-book-teatro-social-dos-afetos-e-viol%C3%A2ncia-na-escola>

FERNANDES, K.C. GARCIA, D.F. *Teatro social dos afetos na saúde mental*. São Paulo: Ed. da autora, 2021b. Em: <https://drive.google.com/file/d/1RKULlqQayjLzDcUkj2xwvBvp0kOEut-A/view>

FOUCAULT, M. *A História da Loucura na Idade Clássica* (1961). 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1975). 14 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. *A ética do cuidado de si como prática da liberdade*. In: Ditos & Escritos V – Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, M. *Segurança, Território, População*. (E. BRANDÃO, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2008. 572p.

FOUCAULT, M. *Em defesa da Sociedade*. (2. ed., M. E. GALVÃO, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2010. 269p.

FOUCAULT, M. *O sujeito e o Poder*. in: DREYFUS, H. L., RABINOW, P. Michel Foucault: Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. (2ª ed.V. PORTOCARRERO; G. G. CARNEIRO. trad.) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p.273-295.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

GROSFUGUEL, Ramón. *A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI*.

Soc. estado., Brasília , v. 31, n. 1, p. 25-49, Apr. 2016 . Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922016000100025&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100025&lng=en&nrm=iso)>. access on 18 May 2020.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

"*GUIA de elaboração de pequenos projetos socioambientais de base comunitária*". CAPTA-ISPN, 2023. Disponível em: <https://capta.org.br/como-fazer-o-diagnostico/ferramentas-de-diagnostico-rural-participativo/#diagrama> Acesso em 31 de jul. de 2023

KIRST, P. G.; GIACOMEL, A. E.; RIBEIRO, C. J. S.; COSTA, L. A.; ANDREOLI, G. S. *Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis*. In: FONSECA, T.; KIRST, P. (Ed.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. [p. 91-101].

LAGO, E. L. M. et al.. *Pesquisa na saúde: um ensaio sobre o conceito de acontecimento*. Interface - Comunicação, Saúde, Educação, v. 26, p. e210089, 2022.

LEAL, D. T. B. *Narrativas da participação: estudo foucaultiano sobre a poética do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo em Santo André*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Controladoria e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2010.

LEHMAN, H-T. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süsseskind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LORDE, A. *Sou sua irmã: escritos reunidos e inéditos*. São Paulo: Ubu Editora, 2020

LOURAU, R. *A análise institucional*. Editora Vozes, Petrópolis, 1975.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo, São Paulo: n-1 edições, 2018

PARPINELLI, R. S.; SOUZA, E. W. F. DE .. *Pensando os fenômenos psicológicos: um ensaio esquizoanalítico*. Psicologia em Estudo, v. 10, n. 3, p. 479–487, set. 2005.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Direção de tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELBART, P. P. *O avesso do nihilismo: Cartografias do Esgotamento*. São Paulo: Helsinki, 2013.

PEREIRA, W.C.C. *Movimento institucionalista: principais abordagens*. ESTUDOS E PESQUISAS EM PSICOLOGIA, UERJ, RJ, v. 7, n. 1, p. 10-19, abr. 2007

POZZANA, L. KASTRUP, V. *Cartografar é acompanhar processos*. In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2020.

QUIJANO, A. *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*. Perú Indíg. 13(29): 11-20, 1992. Disponível em:< <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>>. Acesso

em: 23 Out 2020

QUIJANO, A. *Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina*. In: Anuário Mariateguiano. Lima: Amatua, v. 9, n. 9, 1997. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41491587>> Acesso em: 28 Out 2020

RIBAS, C. T. *Cartografias esquizoanalíticas e Teatro do Oprimido: algumas passagens*. In: V Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade. Anais do V JITOU. Rio de Janeiro – RJ, 2017, p. 103-124. Disponível em: <[https://www.academia.edu/36159296/Anais\\_das\\_V\\_Jornadas\\_Internacionais\\_de\\_Teatro\\_do\\_Oprimido\\_e\\_Universidade\\_V\\_JITOU](https://www.academia.edu/36159296/Anais_das_V_Jornadas_Internacionais_de_Teatro_do_Oprimido_e_Universidade_V_JITOU)>

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017.

RODIN, A. "Le Penseur". 1904. Escultura em bronze.

RODRIGUES, Eduardo Andrade. *Em torno de Hamlet: o herói do drama moderno e a particularidade da sociedade civil burguesa em G. W. F. Hegel*. 2015.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulinas; Editora da UFRGS, 2007.

SANTOS, B. *Teatro do Oprimido: Raízes e Asas – Uma Teoria da Práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

SENA, E; GUSMAN, J. M. e R. *Apropriações do discurso neoliberal das lutas por reconhecimento*. Contracampo, Niterói, v. 39, n. 1, p. 151-166, abr./jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/download/28438/pdf/136611>. Acesso em 03 Mai 2022

SINGER, H. *República de crianças: sobre experiências escolares de resistência*. São Paulo: Hucitec, FAPESP, 1997.

TEIXEIRA, R.R. *As dimensões da produção do comum e a saúde*. Saúde soc. 24 (suppl 1) • Apr-Jun 2015. IN: <https://doi.org/10.1590/S0104-12902015S01003>

WALSH, C. *Interculturalidad crítica y pedagogia de-colonial: Apuestas (des)de el in-surgir, re-existir y re-vivir*, 2009 Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=13582@1&meta=1>>. Acesso em 05 Jan 2022