UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E PSICOLOGIA

ALINE CRISTINE DE MORAES FONTES

A Mediação da arte teatral na formação da Consciência política: contribuições do Enfoque Histórico-Cultural

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E PSICOLOGIA

ALINE CRISTINE DE MORAES FONTES

A Mediação da arte teatral na formação da Consciência política: contribuições do Enfoque Histórico-Cultural

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação.

Área de Concentração: Educação, Linguagem e Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eliza Mattosinho Bernardes

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.

Catalogação da Publicação
Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

Cm

Cristine de Moraes Fontes, Aline
A Mediação da arte teatral na formação da Consciência política - contribuições do Enfoque Histórico-Cultural / Aline Cristine de Moraes Fontes; orientadora Maria Eliza Mattosinho Bernardes. -- São Paulo, 2022.
146 p.

1. Arte. 2. Teatro. 3. Desenvolvimento. 4. Consciência política. I. Eliza Mattosinho Bernardes, Maria, orient. II. Título.

Nome: FONTES, Aline Cristine de Moraes

Título: A Mediação da arte teatral na formação da Consciência política: contribuições do Enfoque Histórico-Cultural

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Educação

Aprovado em:

Banca
Examinadora

Profa. Dra._____Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

“Não conheço melhor definição da palavra arte do que essa:
‘A arte é o homem acrescentado à natureza’; à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, resgata, distingue, liberta, ilumina.” (VAN GOGH, 2019, p. 217)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A todos aqueles que de forma indireta ou direta contribuíram para a elaboração desta pesquisa.

Ao meu avô Luiz de Moraes, que mesmo analfabeto me ensinou tudo e comprava livros.

À Maria Eliza Mattosinho Bernardes, minha orientadora e companheira de trajetória, meus sinceros agradecimentos por ter feito muito além daquilo que lhe foi atribuído.

À Andressa Caroline Francisco Leme, que com muito carinho e rigor me apoiou durante o processo seletivo de ingresso ao programa e, assim, contribuiu para que meu sonho fosse possível.

Aos colegas do Gepespp que, convencidos do elo que criamos, estiveram presentes no processo de amadurecimento desta pesquisa.

Às crianças e adolescentes que participaram das oficinas de teatro, que nos ensinam a todo momento e nos fortalece na luta social.

À minha família e amigos, que com paciência e amor puderam estar presentes nessa caminhada, dando força e confiando no meu trabalho

À minha irmã Ana Paula de Morais Fontes, que atravessou comigo muitas lutas e saímos vencedoras de todas.

Ao meu companheiro Thiago Henrique da Silva Diogo, que esteve ao meu lado em cada momento da pesquisa, me incentivando e partilhando das mais diversas emoções que este estudo me proporcionou.

Ao meu cunhado e amigo Paulo Henrique Pompermaier, que contribuiu com dedicação para a revisão do trabalho.

À Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, que foi generosamente solícita em todos os momentos em que precisei de apoio institucional.

A todos vocês, minha eterna gratidão.

RESUMO

FONTES, A. C. M. **A Mediação da arte teatral na formação da Consciência política**: contribuições do Enfoque Histórico-Cultural. 2022. 154 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O objetivo da pesquisa é analisar o desenvolvimento da consciência política a partir da arte teatral. O aporte teórico-metodológico que fundamenta a pesquisa é o enfoque histórico-cultural, que considera que o homem se desenvolve a partir da apropriação da cultura elaborada historicamente e que o desenvolvimento das funções psíquicas superiores depende da qualidade das mediações na realidade concreta. Com inspiração na pesquisa-ação, a partir de oficinas teatrais, os dados foram produzidos em uma ONG dirigida por freiras, de uma região de vulnerabilidade social na cidade de Mogi das Cruzes, SP – Brasil. As oficinas ocorreram uma vez por semana com duração inicial de uma hora e, posteriormente, duas horas durante os meses de setembro a dezembro de 2018. Participaram 16 crianças, entre 9 e 15 anos, e esta professora-pesquisadora. A proposta das oficinas de teatro contemplou dinâmicas, jogos e a dramatização de *Romeu e Julieta*[1] e *Macbeth*[2], de William Shakespeare[3], considerando-se a necessidade de contemplar as técnicas do fazer teatral e a aproximação junto à literatura clássica, pertinentes à formação da consciência política no campo artístico. As categorias de análise dos dados são: a) relações de exploração e dominação diante da diversidade social; b) as relações políticas e econômicas na organização da sociedade. A partir dessas categorias, utilizamos os registros de vídeo, foto e áudio dos participantes na busca de compreender a gênese do desenvolvimento a partir da análise do sistema semântico. Como resultado da investigação, consideramos que a arte teatral tem a possibilidade de influir sobre a consciência política, a depender da qualidade da mediação dos produtos advindos da arte. A finalidade da pesquisa é ressaltar a importância da mediação da arte como expressão inerente ao gênero humano, destacando a vivência da arte teatral em projetos culturais em contextos educativos.

Palavras-chave: Arte; Teatro; Desenvolvimento; Consciência política.

---

[1] *Romeu e Julieta* é uma tragédia escrita entre 1591 e 1595, nos primórdios da carreira literária de William Shakespeare, sobre dois adolescentes cuja morte acaba unindo suas famílias, outrora em pé de guerra.

[2] *Macbeth* é uma tragédia do dramaturgo inglês William Shakespeare sobre um regicídio e suas consequências. É a tragédia shakespeariana mais curta, e acredita-se que tenha sido escrita entre 1603 e 1607.

[3] William Shakespeare (1564–1616) foi um poeta, dramaturgo e ator inglês, tido como o maior escritor do idioma inglês e o mais influente dramaturgo do mundo.

ABSTRACT

FONTES, A. C. M. **The mediation of the theatrical art in the formation of political conscience:** contributions of the cultural-historical approach. 2022. 154 f. Dissertation (Master's degree in Education) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The objective of this research is to analyze the development of political consciousness through theatrical art. The Cultural-Historical Theory of Development is the theorical and methodological approach that supports the research, which considers that man develops from the appropriation of historically produced culture and that the development of higher psychic functions depends on the quality of mediations in concrete reality. Inspired by action research, the data were produced in an NGO run by nuns, in a socially vulnerable region in the city of Mogi das Cruzes, SP – Brazil. The workshops took place once a week with an initial duration of one hour and then two hours during the months of September to December 2018. Sixteen children, between 9 and 15 years old, and this teacher-researcher participated. The proposal of the theater workshops contemplated dynamics, games, and the dramatization of *Romeo and Juliet*[4] and *Macbeth*[5], by William Shakespeare[6], considering the need to contemplate the techniques of theatrical making and the approximation with classical literature, pertinent to the formation of political consciousness in the artistic field. The data analysis categories are: a) relations of exploitation and domination in the face of social diversity; b) political and economic relations in the organization of society. From these categories, we used the video, photo, and audio records of the participants in the search to understand the genesis of the development using semantic system analysis. As a result of the research, we consider that theater art has the possibility to influence political consciousness, depending on the quality of the mediation of the products coming from art. The purpose of the research is to highlight the importance of the mediation of art as an expression inherent to the human race, highlighting the experience of theatrical art in cultural projects in educational contexts.

Key-words: Art; Teather; Development; Political Consciousness.

---

[4] Romeo and Juliet is a tragedy written between 1591 and 1595, early in William Shakespeare's literary career. It is about two teenagers whose death ends up uniting their once warring families at war.

[5] Macbeth is a tragedy by English playwright William Shakespeare, about a regicide and its consequences. It is the shortest Shakespearean tragedy, and is believed to have been written between 1603 and 1607.

[6] William Shakespeare (1564-1616) was an English poet, playwright and actor, regarded as the greatest writer of the English language and the world's most influential playwright.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO…….....……..10

2. ARTE COMO ATIVIDADE GENÉRICA NO DESENVOLVIMENTO HUMANO….....21
   2.1 A constituição genérica humana…….....……..…21
   2.2 A arte como promotora do desenvolvimento das funções psíquicas superiores.32
   2.3 A constituição da consciência na atividade artística…….....……....40

3. O TEATRO COMO MEDIAÇÃO NO PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA…….....……..…49
   3.1 O teatro como atividade humana genérica…….....……..49
   3.2 A dimensão política na atividade teatral…….....53
   3.3 O teatro e a literatura clássica.....60

4. A ATIVIDADE TEATRAL NA PRÁTICA SOCIAL…….....……66
   4.1 Características da pesquisa……..66
   4.2 O contexto social da pesquisa.....70
   4.3 As oficinas teatrais…….....72
   4.4 Método de análise da realidade em movimento.....77

5. ANÁLISE DAS SITUAÇÕES VIVENCIADAS NA ATIVIDADE TEATRAL….....89
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS……..……....…119
   REFERÊNCIAS…….....……124
   ANEXOS…….....……..…133
   ANEXO A — Resumo das peças *Romeu e Julieta* e *Macbeth*.....133

1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa começou a ser desenvolvida como projeto ainda no período final de graduação em Pedagogia, pela necessidade desta pesquisadora de encontrar o elo entre teatro e desenvolvimento humano, uma vez que a arte teatral está imbricada nas múltiplas relações sociais presentes na cultura (LEONTIEV, 1978).

Enquanto atividade prática realizada no âmbito individual, atuo há treze anos no teatro independente como atriz e no teatro-educação como professora. Vivências que foram significativas a ponto de oportunizar uma formação de consciência política que não desfrutei em outros espaços.

No entanto, o desenvolvimento humano não está dado, pois depende das relações sociais possíveis de acessar na realidade concreta, que, por sua vez, contempla as condições materiais de existência de acordo com a sociedade que se apresenta. Conforme Martins e Rabatini (2011, p. 356) identificam na concepção do enfoque histórico-cultural, “a cultura é produto das leis históricas, da atividade práxica do conjunto dos homens, consequentemente, substrato de suas condições concretas de existência”.

O objetivo geral da pesquisa é analisar o desenvolvimento da consciência política a partir da arte teatral. Neste sentido, busca identificar quais são as ações no âmbito teatral que criam condições para o desenvolvimento da consciência política, compreendendo que não é qualquer organização que irá proporcioná-la.

Embora não seja o conceito contemplado nessa pesquisa, a consciência política foi sistematizada por Sandoval (2016) no “Modelo de análise da consciência política”, no qual desenvolve as chamadas “dimensões da consciência política” — com aplicações na psicologia social e política. Como são os processos de conscientização e de mobilização para a luta, Sandoval focaliza o modelo na perspectiva dos fenômenos de ação política como consequência da formação de consciência de seus agentes e também o inverso, as ações como fomentadoras dessa consciência. As organizações e mobilizações realizadas no âmbito político se referem às seguintes dimensões: crenças e valores societais; identidade coletiva; identificação de adversários e de interesses antagônicos; sentimento de justiça e injustiça; eficácia política; metas de ação coletiva; vontade de agir coletivamente; metas e ações do movimento social (SANDOVAL e SILVA, 2016; ANSARA, 2005).

Sandoval e Silva (2016) explicam que tais dimensões não obedecem a uma

ordem linear, mas são evidenciadas na investigação mediante situações que os sujeitos e grupos vivenciam. Desta maneira, argumentam que “as tensões vividas cotidianamente pelos sujeitos e grupos tendem a fazer com que processos dialéticos continuamente se expressem” (p. 34).

Este conceito de consciência política do campo da psicologia social e psicologia política não contempla o que propomos nesta pesquisa, uma vez que sua concepção está centralizada em ações diretamente políticas, que abarcam a prática de sujeitos e grupos sociais.

Nesta pesquisa o conceito de política é compreendido sob diferentes contextos. Ressalta-se que em cada situação vivencial destacada na análise dos dados há uma conceituação específica que contempla um autor e um conceito, pois admite-se que a realidade analisada é múltipla e incabível em um único significado.

Neste sentido, busca-se compreender a consciência política de acordo com as manifestações que emergem da vivência teatral, sem se verificar as ações diretas dos participantes no campo político. Assim, a investigação está centrada sobre o desenvolvimento da consciência política enquanto consciência do ser social, que vincula-se às condições concretas de existência e às mediações a partir da apropriação dos conhecimentos produzidos pelo conjunto dos homens, que estão impregnados de relações políticas e econômicas (MARX, 2010).

A consciência não pode ser compreendida como descolada da vida real e concreta dos sujeitos. Tal concepção fundamenta-se no pensamento de Marx e Engels (1971), que reiteram que a consciência é determinada pela vida e não o contrário. Trata-se da acepção materialista sobre a constituição da consciência humana, que se opõe às concepções idealistas, tal como assevera Rubinstein (1974, p. 211, *trad. nossa*):[7]

> Como consequência, o conteúdo objetivo do conhecimento, desligado da atividade do homem, perde toda a vitalidade e força eficaz, enquanto a consciência do indivíduo real, sem qualquer conteúdo ideológico objetivo, permanece vazia e reduzida ao subjetivismo de uma vivência não aplicada a nenhum objeto.

O aporte teórico-metodológico que fundamenta a pesquisa é o enfoque

[7] No original: “Como consecuencia, el contenido objetivo del saber, desvinculado de la actividad del hombre, pierde toda vitalidad y fuerza eficiente, a la vez que la conciencia del individuo real, falto de todo contenido ideológico objetivo, queda vacío y reducido al subjetivismo de una vivencia no aplicada a ningún objeto”.

histórico-cultural, que considera o desenvolvimento do homem a partir da apropriação da cultura elaborada historicamente. As funções psíquicas superiores, igualmente, desenvolvem-se a depender da qualidade da mediação nos processos educativos em geral.

A mediação é a categoria pela qual compreende-se que o concreto-real (empírico) é apropriado pelo concreto-pensado (abstração) no processo de aquisição de conhecimento (SAVIANI, 2016). Isto quer dizer que, na lógica dialética, o concreto é ponto de partida e ponto de chegada, mas que pelo processo de internalização o ponto de chegada se dá pela abstração criada no momento em que o real é incorporado pelo psiquismo humano. A mediação é justamente este processo de aquisição de novas informações aportadas pela consciência. Por conseguinte, os instrumentos mediadores estão presentes na relação do humano com o conhecimento já produzido pelas gerações precedentes, de tal modo que:

> a resposta mediada ao mundo se transforma num processo intrapsíquico. A natureza social do indivíduo se imprime em sua natureza psicológica através desta interiorização dos modos historicamente determinados e culturalmente organizados de operar com informações (LURIA, 1992, p. 50).

Por isso, a humanização se dá pela apropriação das formas sociais de integração humana, que são a base pela qual ocorre a mediação dos conhecimentos já produzidos. Portanto, torna-se necessário criar condições para que os indivíduos se desenvolvam, pois, “a produção da existência implica o desenvolvimento de formas e conteúdos cuja validade é estabelecida pela experiência, o que configura um verdadeiro processo de aprendizagem” (SAVIANI 2016, p. 88). Sendo um processo de aprendizagem, a mediação dos produtos simbólicos e materiais da cultura humana estão imbricados no processo de objetivação e subjetivação dos conhecimentos já produzidos pelo humano:

> por meio do processo humano de objetivações, ocorre a produção da unidade entre objetividade e subjetividade, tornando sociais os sentidos dos indivíduos que se apropriam, como também dos objetos apropriados. Há uma recíproca dialética entre sujeito e objeto que promove continuidade à humanização da sociedade, ao ser genérico, na formação do ser social (HAMADA, 2015, p. 25).

A objetivação, por sua vez, é a concretização das transformações na cultura humana, enquanto a subjetivação é a apropriação dos conhecimentos que estão objetivados na realidade concreta, mas são indissociáveis e se complementam, pois

a objetivação só é possível pelo processo de subjetivação e vice-versa, suas leis estão alicerçadas na mediação:

> Portanto, é pela mediação dos adultos que num tempo surpreendentemente muito curto a criança se apropria das forças essenciais humanas objetivadas pela humanidade tornando-se, assim, um ser revestido das características humanas incorporadas à sociedade na qual ela nasceu (SAVIANI, 2016, p. 89).

É a partir da realidade que os sujeitos formam a sua própria consciência. A realidade concreta é apropriada e incorporada através do processo de internalização, que cria nexos de relação entre os sujeitos e objetos e produz a generalização da própria realidade, pois:

> O objetivo do conhecimento autenticamente psicológico reside em revelar a vivência do homem como um testemunho da vida real do sujeito. Para isso, é necessário decifrar o seu conteúdo e o seu significado interior a partir do contexto da vida real e da atividade com a qual a vivência do sujeito é determinada (RUBINSTEIN, 1974, p. 217, *trad. nossa*).[8]

O psiquismo humano é incorporado pela criação de nexos e generalizações dos sujeitos, que, imbricados na apropriação da cultura humana, permitem atribuir sentido e significado aos elementos constituintes da realidade e, assim, produzir consciência.

O teatro, como parte integrante da produção cultural humana, cria um ambiente de investigação e exploração do drama humano, que “implica o homem tomado em sua totalidade e considerado como o centro de um certo número de acontecimentos que, por relacionar-se a uma primeira pessoa, têm sentido” (Politzer, 1998, p. 197).

O drama, compreendido como a totalidade do homem, pode ser relacionado ao teatro ao se aproximar do quadro da vida humana: representa o enredo correlato ao que vivemos nas situações cotidianas e não cotidianas (HELLER, 2016). Neste sentido, Delari Jr.(2011, p.185) estuda o conceito de drama na psicologia histórico-cultural e sua relação com o drama na arte cênica. O autor afirma que:

> Sobretudo, esses termos retratam o desenvolvimento humano como transformação, ao longo do tempo, de todo um conjunto de relações sociais e do sistema de relações interfuncionais que lhes é correlato — comparável ao desenrolar de um “enredo” encenado em vários ”atos”.

---

[8] No original: “El objetivo del conocimiento auténticamente psicológico estriba en poner de manifiesto la vivencia del hombre como testimonio de la vida real del sujeto. Es necesario, para ello, descifrar su contenido y su sentido interior partiendo del contexto de la vida real y de la actividad con que se determina la vivencia del sujeto”.

O que não se resume ao imediato vivenciado no contexto artístico, pois “um aspecto importante da reação estética é sua orientação para o futuro. Os efeitos suscitados pela arte precipitam o indivíduo para o comportamento futuro” (MARQUES, 2015, p. 58).

A pesquisa orienta-se no sentido de identificar, a partir dos pressupostos teóricos e da produção de dados na pesquisa de campo, como a vivência artística influi sobre o desenvolvimento psíquico. O conceito de vivência corresponde à atribuição de sentido às ações e reações constituintes das situações vivenciais dos indivíduos ou dos grupos sociais que se estabelecem na realidade de forma objetiva e subjetiva, como assinala Beatón (2017, p. 208):

> A vivência e a atribuição de sentidos sempre são um produto de organização e planificação do contexto ou ambiente social e cultural que produz determinadas experiências no sujeito. Por isso, acertadamente, tanto Vygotsky como Rubinstein sinalizaram que a vivência era sempre vivência de algo para contrapor o da vivência subjetiva ou dos mecanismos idealistas da produção de conhecimentos. As experiências vividas pelo sujeito em desenvolvimento, na medida em que sejam organizadas e planificadas de maneira que consigam produzir nos sujeitos vivências que segundo seus conteúdos e intensidade permitam atribuir sentidos adequados ou positivos para tais experiências, desencadearão o desenvolvimento psíquico adequado, próprio e interior do sujeito.

A finalidade da pesquisa é ressaltar a importância da mediação da arte como expressão inerente ao gênero humano, destacando a vivência da arte teatral em projetos culturais em contextos educativos. Portanto, tratamos o teatro como mediação no processo de transformação da consciência, promovendo a compreensão desta arte como uma atividade própria do gênero humano. Embora muitos estudiosos considerem o teatro grego como berço da arte dramática, as primeiras “aventuras” do homem na arte da representação apareceram em civilizações mais antigas, como a egípcia, que fazia performances em seus rituais religiosos (MAGALHÃES JÚNIOR, 1980).

A forma de organização que buscava um fim de adoração a partir da construção da performance, embora não seja o teatro tal como é atualmente, demonstra, ainda que de forma inicial, como o ser humano sente a necessidade de expressar-se de maneira dramatizada. Neste sentido, é importante destacar a dimensão política da atividade teatral, que ao abrir-se à possibilidade de reflexão e análise da realidade, tanto no presente como no passado:

> Como água do mesmo pote, política e teatro estão, historicamente, misturados. Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis e, em última análise, fundem-se num corpo só. O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso (PARANHOS, 2012, p. 28).

Buscamos evidenciar o caráter político da arte teatral, considerando o teatro como atividade humana genérica, destacando essa produção humana desde o homem primitivo (RORIZ, 2014), sendo constituinte inseparável da história do desenvolvimento da humanidade, isto é, da constituição genérica humana.

Neste estudo, compreende-se que o teatro está integrado na realidade histórica e cultural e que arte e política estão inerentemente ligadas (PARANHOS, 2012), como evidencia a própria história da arte e a relação entre criação e fruição que se estabelece no passado e nos tempos atuais.

É ilusório pensar que o teatro é uma arte que opera enquanto alegoria e em nada contribui para a vida dos sujeitos. Por excelência, a arte teatral constitui o humano nas suas múltiplas e integradas ações. É produto da cultura historicamente acumulada e deve ser apropriado pelos sujeitos para que possam humanizar-se. Enquanto a educação, também nos seus múltiplos enquadramentos, deve criar as condições para que os sujeitos se apropriem da riqueza dessa arte.

Quando consideramos as consequências da implementação de políticas públicas de educação no seio da sociedade, não estamos nos remetendo apenas às mudanças dentro da escola, mas sim ao impacto que elas operam no modo de pensar e conceber a arte de toda uma sociedade. A escola é uma instituição que faz parte da sociedade, não está à parte dela, na perspectiva marxista de Lima (2019, p. 10):

> todo o aparato escolar funciona como aparelho ideológico e serve para reproduzir o sistema dominante ao nível ideológico, técnico e também produtivo. Atende, portanto, aos interesses da burguesia para a reprodução do modelo social por meio da formação de força de trabalho e de cidadãos coesos ao sistema a partir de valores introjetados na formação escolar.

Deste modo, torna-se necessário considerar o cenário atual das políticas públicas de educação no que se refere à arte, para que seja possível delinear a forma como o teatro tem sido concebido.

Considera-se que a arte no Brasil vem sendo encarada como área do conhecimento de menor importância diante das outras, conforme evidencia a BNCC

– Base Nacional Comum Curricular[9] de 2017 que substitui os PCNs – Parâmetros Curriculares Nacionais. A BNCC apresenta a arte como componente da área de Linguagens, enquanto no PCN era tratada de forma específica e em igualdade com as outras áreas. Percebe-se o quanto a especificidade de cada eixo de formação (PCN) é deixada de lado e é substituída por uma descrição curta e pouco aprofundada. O documento apresenta suas orientações de forma sucinta e simplificada (IAVELBERG, 2018, p. 75). No entanto, as orientações apresentadas pelo PCN–Arte, embora estejam melhor estruturadas que as apresentadas pela BNCC, já não contemplavam de maneira precisa propostas pertinentes ao ensino de arte:

> O fato é que os PCNs–Arte, que apresentam uma proposta tão abrangente, não chegam a apresentar de modo claro a forma de encaminhar concretamente o trabalho com as diversas linguagens artísticas. As disposições são poucas e dispersas pelo texto, de modo que a questão de quais linguagens artísticas, quando e como serão abordadas na escola permanece, em grande medida, em aberto (VIEIRA, 2006, p. 190).

É preciso conceber a educação em diversos contextos para a mediação da arte teatral, uma vez que na educação formal não existem direcionamentos claros e objetivos (no PCN e na BNCC) para uma educação que possa promover o desenvolvimento psíquico mediado pela arte. É preciso buscar maneiras de contribuir para o teatro no campo da educação, justamente porque ele:

> [...] tem sido definido, por vezes, de maneira um tanto vaga, apoiada em chavões do tipo: teatro é cultura. Outras vezes, percebido de maneira um pouco reducionista, enfatizando somente suas possibilidades didáticas de transmissão de informações e conteúdos disciplinares, ou de afirmação de uma determinada conduta moral (CARVALHO, 2004, p. 3).

O que desperta a necessidade de resgatar a importância do ensino de arte nos ambientes educativos, partindo do contexto no qual a arte teatral tem sido encarada como entretenimento e aparece nas festividades, organizada sem parâmetros que indiquem propósitos de formação artística e desenvolvimento, tal como assevera Cunha (2012, s/n): “O teatro e a dança faziam parte apenas das festividades, como por exemplo, Dia da Independência, Natal, Páscoa, e festas de final de período, o que,

---

[9] “A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica.” Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/. Acesso em: 12/10/2020.

infelizmente, ainda comumente ocorre na maioria das instituições".

Logo, o teatro necessita de valorização, organização e contextualização das propriedades inerentes a esta área de produção que se apresenta como atividade inerente ao gênero humano.

A proposta de oficinas de teatro apresentada nesta pesquisa contempla dinâmicas e jogos teatrais e leitura, discussão e encenação das peças *Romeu e Julieta* e *Macbeth*, de William Shakespeare. Optamos por tais obras literária pois relacionamos a literatura clássica do dramaturgo inglês com a arte teatral, por considerar que a produção humana clássica (SAVIANI, 2011) no teatro e na literatura é um conteúdo propício ao desenvolvimento da consciência política.

As oficinas teatrais ocorreram entre setembro e dezembro de 2018 em uma Organização Não Governamental (ONG) que atende crianças e adolescentes de até 17 anos, em contraturno, e oferece oficinas de música, leitura e artesanato, além de alimentação e orientação religiosa, por se tratar de uma organização dirigida por freiras. Está localizada em uma região de vulnerabilidade social na cidade de Mogi das Cruzes, SP – Brasil. Considera-se como vulnerabilidade social a exposição e suscetibilidade à violência, bem como:

> Devido ao precário acesso à renda, os sujeitos ficam privados ou acessam com mais dificuldade os meios de superação das vulnerabilidades vivenciadas, sejam tais meios materiais ou capacidades impalpáveis, como a autonomia, a liberdade, o autorrespeito. É nesse sentido que se torna possível associar a vulnerabilidade à precariedade no acesso à garantia de direitos e proteção social caracterizando a ocorrência de incertezas e inseguranças e o frágil ou nulo acesso a serviços e recursos para a manutenção da vida com qualidade (CARMO; GUIZARDI, 2018, p. 7).

As oficinas ocorreram uma vez por semana com duração inicial de 60 minutos e, posteriormente, a pedido dos participantes, ampliou-se para 120 minutos. Participaram das oficinas 16 crianças com idade entre 9 e 15 anos, além da professora-pesquisadora.

A organização da pesquisa assume características próximas do modelo de pesquisa-ação (THIOLLENT, 1986), por isso a expectativa era de que as oficinas oportunizassem aos participantes reflexões a partir da investigação que ocorre no contato com a arte teatral, partindo das peças de Shakespeare que representam até os dias de hoje um patrimônio da arte, do teatro e da literatura mundial, configurando um conhecimento clássico que precisa ser apropriado pelos seres humanos.

Partindo das categorias de análise, utilizamos como instrumento os registros de vídeo, foto e áudio, para compreender a gênese do desenvolvimento da consciência a partir dos dados produzidos em oficinas teatrais. Para tal, utilizamos o sistema semântico (LURIA, 1987; BERNARDES, 2019) enquanto registro do processo de comunicação entre os participantes.

As oficinas teatrais têm como objetivo conceber espaços de criação e fruição artística coletiva, contemplando no movimento teatral a conexão com a realidade concreta. Com este intuito, os instrumentos utilizados para produção de dados foram os jogos, dinâmicas e dramatização, inspirados na proposta triangular (BARBOSA, 2001) e captados pelos registros de foto e vídeo, no qual busca-se identificar a gênese do pensamento dos participantes, para que seja possível analisar o movimento das oficinas teatrais e a influência sobre a consciência política.

Com esta produção de dados, no movimento de análise, foram identificadas categorias amplas que surgem no contexto das oficinas teatrais: relações de exploração e dominação diante da diversidade social e as relações políticas e econômicas na organização da sociedade. Partindo destas categorias, selecionamos os episódios em que há indicativos da elevação da consciência política, na análise do sistema semântico (LURIA, 1987; BERNARDES, 2019), que são recortes de elementos da situação vivenciada pelos participantes que constituem o processo de desenvolvimento da consciência política. As reflexões são disparadas a partir da mediação das peças teatrais e do conteúdo que delas se pode extrair, o que possibilita a vinculação com a realidade objetiva. São três episódios, sendo eles: dinâmica teatral; peça *Romeu e Julieta*; e peça *Macbeth*.

Para tanto, a pesquisa se organiza em diversos capítulos em que se busca evidenciar o caráter político da arte teatral e sua influência sobre a consciência dos indivíduos. Essa organização contempla os capítulos teóricos, que foram desenvolvidos de acordo com a necessidade de situar o assunto no campo científico. A partir do estudo “A arte como atividade genérica humana”, considera-se a constituição genérica humana, que permite compreender a forma como o homem moderno tornou-se o que é hoje, evidenciando o desenvolvimento filogenético e ontogenético que implica na formação do homem e o caráter histórico, social e cultural da constituição dos sujeitos.

Foram as dimensões histórica, social e cultural da constituição do gênero humano que permitiram a evolução do homem a ponto de operar com a complexidade

da produção científica, filosófica, política e artística. Tratamos também da arte como promotora do desenvolvimento das funções psíquicas superiores, focalizando a arte como atividade essencialmente humana e como mediação para tal processo, assim como para a constituição da consciência a partir da mediação.

A produção humana, no conceito de trabalho de Marx e Engels, permite ao homem criar as condições necessárias para seu desenvolvimento, pois o trabalho "é a condição básica e fundamental de toda a vida humana[10]" (MARX; ENGELS, 1980, p. 33, *trad. nossa*).

Assim, compreende-se a produção científica, filosófica, política e artística como resultado de uma série infinita de significações constituídas historicamente e difundidas na cultura, que promovem o desenvolvimento de acordo com a qualidade das mediações dentro das condições materiais e imateriais existentes (HELLER, 2016).

O capítulo "O teatro como mediação no processo de transformação da consciência" focaliza a vivência enquanto constituinte da consciência, que na atividade teatral é suscitada pela reação estética tanto no processo de criação como no processo de fruição. A criação e a fruição em arte formam um processo catártico: toda imagem e ideia provinda da arte apresentam-se como resultado de uma série de elaborações e reelaborações objetivas e subjetivas manifestadas no criador e no fruidor (VIGOTSKI, 1999).

Decorre daí que a consciência está integrada ao desenvolvimento das funções psíquicas superiores; é afetada de forma direta ou indireta pelo objeto artístico e pelos sentidos e significados na estrutura psicológica constituídos pela formação de signos e instrumentos (VIGOTSKI; LURIA, 1996).

Tratamos da dimensão política na atividade teatral e na literatura clássica, discutindo o papel dessas produções que são incorporadas à vida dos sujeitos por meio da cultura. Enfatizamos a contribuição de Shakespeare, que não apenas marcou para sempre a literatura inglesa, mas constituiu-se como um "patrimônio" da humanidade pela possibilidade de confronto entre os valores éticos e morais dos sujeitos em sociedade, de tal modo que os seus entraves se renovam nos momentos históricos seguintes, sem esgotar a sua sempiterna atualidade.

Em sequência apresentamos "A atividade teatral na prática social", que traz o

---

[10] No original: "Es la condición básica y fundamental de toda la vida humana". (MARX, K; ENGELS, F. *Obras Escogidas Tomo III*. Moscou: Progreso, 1980.

contexto social em que a pesquisa de campo foi realizada, a organização e realização das oficinas teatrais e o método de análise dos dados produzidos. Por fim, analisamos as situações vivenciais no contexto das oficinas teatrais, considerando três episódios que correspondem à dinâmica teatral e às peças *Romeu e Julieta* e *Macbeth*.

Na análise dos três episódios, consideramos que a mediação da arte teatral abre a possibilidade do desenvolvimento da consciência política ao relacionar as vivências nas oficinas à realidade concreta, por representar a vida humana em suas múltiplas relações. Deste modo, as situações vivenciadas demonstram que os efeitos suscitados pela arte teatral têm influência sobre a vida de seus participantes. Considera-se que a criação e a fruição em arte não se resumem ao vivenciado neste âmbito, mas se incorpora nas bases psicológicas de seus atuantes para além deste contexto artístico, como experiência enquanto sujeitos situados em determinado período histórico e social.

2. ARTE COMO ATIVIDADE GENÉRICA NO DESENVOLVIMENTO HUMANO

O objetivo deste capítulo é analisar os aspectos gerais do processo de constituição do gênero humano a partir do enfoque histórico-cultural. Compreende-se, nesta perspectiva, que os determinantes que compõem a complexa relação do homem com a arte só podem ser analisados mediante a investigação da forma como o processo histórico e cultural se expressa na formação da consciência dos indivíduos, e como se relacionam com o desenvolvimento ontogenético e filogenético.

Busca-se explicitar, de maneira sucinta, a forma como o homem se desenvolveu ao longo da história, evidenciando o caráter histórico e cultural da constituição do gênero humano. Assim, ressalta-se a relação entre o desenvolvimento e a arte, partindo dos pressupostos teóricos que consideram a cultura uma dimensão essencial da constituição humana, especificando como o homem se apropria da mesma e de que forma influi sobre seu comportamento e desenvolvimento.

Analisamos a constituição genérica humana considerando os teóricos clássicos da psicologia histórico-cultural, com o intuito de compreender os determinantes que compõem o desenvolvimento ontogenético e filogenético do homem, de forma a ressaltar o caráter histórico, social e cultural da espécie humana. Nos atentamos ao aporte teórico da arte como linguagem que influi sobre a formação das funções psíquicas superiores na constituição humana, considerando-a como parte integrante da cultura e, portanto, como produção humana genérica. Assim, promovemos o debate acerca da constituição da consciência na atividade artística, analisando de que forma a arte (que se constitui como atividade humana genérica que influi sobre o desenvolvimento dos homens) afeta essa consciência e quais são os mecanismos que constituem a relação humana com a arte.

2.1 A constituição genérica humana

O aporte teórico que fundamenta a pesquisa sobre formação da consciência política é a psicologia histórico-cultural, difundida principalmente por Vigotski (1896–1934), cuja raiz encontra-se no materialismo histórico-dialético, o qual compreende que o homem se desenvolve a partir das relações sociais que medeiam o conhecimento produzido historicamente e socializado culturalmente pela humanidade.

A partir dos pressupostos do enfoque histórico-cultural, concebe-se que o homem moderno é a *objetivação e subjetivação* de uma série de transformações que ocorreram ao longo da história e que mudaram a forma como relaciona-se com a natureza.

A história do homem nos mostra que o trabalho (segundo conceito de Marx) é um dos elementos que representam a ruptura do desenvolvimento filogenético, posto que permite a transformação da natureza a favor de suas próprias necessidades pelo uso de instrumentos, que funcionam como auxiliares que medeiam a relação homem-natureza. O trabalho, então, configura-se como a atividade executada pelo homem que transforma a natureza e, assim, transforma a si mesmo.

Considera-se que no período da viragem[11] (LEONTIEV, 1978) houve o rompimento da evolução biológica do homem, quando o ser humano passou a se desenvolver sem a necessidade de mudanças em sua constituição biológica. Não são, portanto, as leis da natureza (biológicas) que impulsionam o desenvolvimento, mas as leis sócio-históricas. Segundo o autor:

> É o estádio do aparecimento do tipo do homem atual — *Homo sapiens*. Ele constitui a etapa essencial, a viragem. É o momento com efeito em que a evolução do homem se liberta totalmente da sua dependência inicial para com as mudanças biológicas inevitavelmente lentas, que se transmitem por hereditariedade. Apenas as leis sócio-históricas regerão doravante a evolução do homem (LEONTIEV, 1978, p. 263).

Os objetos da realidade não são meros materiais, mas possuem funções e significados. São instrumentos fabricados pelo homem, logo, são matérias estruturalmente modificadas visando a um fim. Mesmo os instrumentos mais rudimentares, como a lança para caçar e cortar, são resultado da modificação da natureza pelo homem, da sua interferência em prol de sua subsistência.

A fabricação de instrumentos supõe uma operação complexa que antes de se objetivar passou por uma série de conexões de ordem psicológica, que possibilitaram

---

[11] Estágio de aparecimento do *Homo sapiens*.

ao homem planejar e organizar de acordo com o resultado que pretendia obter, tal como reitera Vigotski (1991, p. 6) ao citar Marx:[12]

> Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colmeias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo na cera. No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste já existiu na imaginação do trabalhador e, portanto, idealmente.

O instrumento não é um mero objeto que auxilia a atividade puramente prática. Antes, possui significado dentro de uma estrutura social:

> No tocante aos objetos físicos presentes na atividade instrumental, concebe-se que, em sua criação e manutenção como ferramentas coletivas, assumem também características sociais, uma vez que o objeto em si é fruto da necessidade humana em geral. Pela transmissão de sua função aos herdeiros da cultura, o objeto constitui-se num instrumento com significado social (BERNARDES, 2011, p. 523).

Então o homem planeja, produz os instrumentos para manutenção da sua subsistência, transforma a natureza e atribui significado às suas construções. Desta forma, para se produzir um instrumento, são necessárias conexões psíquicas que dirigem a produção a um fim, um objetivo, "trata-se de instrumentos materiais com significação social desenvolvidos na atividade humana que têm a função mediadora entre as pessoas e a realidade objetal" (BERNARDES, 2011, p. 523). A possibilidade de pensar antes de executar uma ação está ligada ao modo de operação humana denominado função simbólica, que corresponde à capacidade de abstração, isto é, à capacidade de imaginar aquilo que materialmente não está presente.

Algo que não é realizável no mundo animal, no qual a constituição biológica predomina e as operações estão, em sua maioria, impressas no código genético do animal, cuja estrutura determina um padrão de comportamento inerente a toda a sua espécie. Os animais, portanto, não operam com a complexidade da função simbólica.

Os animais são incapazes de operar com signos e significados. Sua relação com a natureza é focalizada na exploração de seus sentidos, estreita-se no campo perceptível de interação, logo, os objetos da realidade só podem ser percebidos na interação direta com os mesmos:

---

[12] MARX, K. **O Capital: crítica da economia política**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

> Assim, na esfera da adaptação à natureza, a ausência do trabalho e, ligado a isso, o controle sobre a natureza distinguem o macaco do homem. No macaco, o processo de adaptação pode em geral caracterizar-se como manipulação das condições exteriores naturais e adaptação passiva a elas. Na esfera psicológica, é também característica do macaco não possuir autocontrole sobre o comportamento ou, em outras palavras, ser incapaz de controlar o comportamento com a ajuda de signos artificiais. Isso constitui a essência do desenvolvimento cultural do comportamento do homem (VIGOTSKI; LURIA, 1996, p. 90).

Em *A história do comportamento: o macaco, o primitivo e a criança*, baseados nos experimentos de Kohler (1921), Vigotski e Luria (1996) analisam a evolução do homem e apontam para o trabalho como elemento essencialmente humano que permitiu que fôssemos além do que caracteriza os outros animais, seres em que não há o desenvolvimento complexo da função simbólica, mas predomina a adaptação aos determinantes da natureza, limitando sua interação com a realidade de acordo com as leis naturais e sua capacidade instintiva de reação aos elementos presentes na sua realidade.

Para compreender a forma como o homem se desenvolveu é preciso entender o ponto-chave que nos diferencia dos macacos antropóides, levando-nos a analisar os determinantes que permitiram ao humano romper os limites de ordem biológica e desenvolver a ontogenia. O desenvolvimento filogenético perpassa o processo evolutivo do homem através da história enquanto espécie. Para que fosse possível à espécie humana fixar as transformações ocorridas através de sua história ontogenética, foi necessário difundir a produção dos homens de modo que houvesse a difusão de elementos mediadores na realidade permitindo às próximas gerações se apropriar deles. Na dimensão ontogenética, o homem apropria-se da produção de sua espécie para se desenvolver através da cultura e das mediações presentes na sua realidade. Desde o nascimento até a morte, o homem transforma sua realidade e é transformado por ela, assim, a ontogenia:

> também está se constituindo historicamente, na medida em que todo aquele processo filogenético e histórico-cultural que se configura primeiro no ser humano desde o início e depois posteriormente em seres humanos de outros momentos históricos, passa pela produção da linguagem articulada, o domínio do fogo, a domesticação dos animais, a invenção da escrita, produções filosóficas, entre outros conteúdos culturais até hoje. (BEATÓN, 2017, p. 28, *trad. nossa*)[13]

[13] se va constituyendo también históricamente, en la medida que todo aquel proceso flogenético e histórico cultural que se va conformando primero en el ser humano de los inicios y mas tarde en seres humanos de otros momentos históricos, pasa por la producción del lenguaje articulado, el dominio del fuego, la domesticación de los animales, la invención de la escritura, las producciones flosófcas, entre

Deste modo, os fatores biológicos são necessários à existência do homem, mas não garantem a sua humanização. Enquanto o homem social só pode existir ante a existência da sua estrutura biológica, sozinha ela não é capaz de constituir a dimensão social, histórica e cultural humana da ontogênese (VIGOTSKI, 1991).

Social porque é a partir da relação com seres humanos desenvolvidos em sociedade que se constrói a subjetividade humana. Histórica, pois o homem desenvolvido em sociedade é resultado de uma série de transformações históricas as quais, através da comunicação, foram fixadas na cultura humana e transmitidas de geração em geração. E cultural por ser a cultura a responsável por transmitir e fixar as transformações ocorridas nos processos de desenvolvimento humano ao longo da história, a depender da qualidade das mediações presentes em determinada cultura e sociedade.

As mediações, por sua vez, estão condicionadas às condições de vida dos sujeitos e grupos sociais, desde as condições socioeconômicas, políticas, geográficas: a realidade concreta na qual participam os indivíduos. Suas aspirações e necessidades têm total relação com a realidade da qual desfrutam.

A necessidade faz o homem criar soluções para problemas emergentes em sua existência, e então passa a operar com objetivos, utilizando sua força e pensamento na direção de um fim. Operações que se tornam impossíveis para os animais, pois seria necessário o pensamento e o planejamento, como afirmam Vigotski e Luria (1996, p. 89):

> O trabalho começa com a confecção de ferramentas... instrumentos de caça e pesca, os primeiros dos quais são, ao mesmo tempo, armas" (Engels[14], 1960, p. 286-287). Porém, como sabemos, semelhantes formas de adaptação continuam não tendo papel algum para o macaco. Pela cooperação da mão, dos órgãos da linguagem e do cérebro, não só em cada indivíduo, mas também na sociedade, os homens se tornaram capazes de fazer operações cada vez mais complicadas, para fixar objetivos sempre mais elevados e atingíveis (ENGELS, 1960, p. 288).

A necessidade do trabalho possibilitou ao homem refletir sobre a realidade e agir a partir de objetivos. Portanto, ao fabricar instrumentos para sua sobrevivência, o homem planejava mentalmente sua ação, antecipando o resultado que poderia obter

---

otros contenidos culturales hasta nuestros días.

[14] ENGELS, F. **The dialetic of nature**. Nova York: International Publishers, 1960.

com o trabalho. Este movimento mobiliza sua força e pensamento, faz conexões entre aquilo que é o objeto e o que pode se tornar através de modificações, o que pressupõe uma atividade altamente complexa que lhe permitiu afinar, refinar e desenvolver cada vez mais suas funções psíquicas superiores.

O homem passa a alterar as propriedades dos objetos da natureza para adequá-las às suas necessidades e, então, não é mais o meio que define a sua existência, mas ele é quem adapta o meio às suas necessidades de existência. Desta maneira, a cada novo instrumento fabricado pelo homem, não somente a estrutura dos objetos da natureza é modificada, mas as próprias estruturas psíquicas do homem, pois o material já existia em sua mente antes de ser produzido (VIGOTSKI; LURIA,1996).

Substituímos um objeto pela representação simbólica do mesmo. Assim, uma criança desenha uma nuvem e ela ganha uma expressão sonora que, quando pronunciada, remete ao material comum à vivência humana e à representação por desenho ou escrita: representações gráficas e verbais de um objeto nos remetem a ele. A nuvem em si não é a palavra nem o desenho, mas quando dizemos “nuvem” automaticamente o nosso ouvinte imagina e consegue visualizar mentalmente a matéria designada. Isso é a expressão do que se constitui como instrumento para o desenvolvimento humano, pois são os signos que organizam as informações da realidade para que seja possível a apropriação do mundo historicamente constituído.

As funções psíquicas passam por alterações ao longo do desenvolvimento e podem ser definidas como uma unidade dialética: funções psíquicas elementares e funções psíquicas superiores. As funções psíquicas elementares correspondem àquelas que são basicamente instintivas e estão condicionadas aos estímulos exteriores, como a atenção involuntária e a memória. As funções psíquicas superiores são desenvolvidas nos seres humanos socializados através da apropriação da cultura e da história da humanidade, que têm na sua forma propriedades internas constituídas pela função simbólica, como a atenção voluntária, a capacidade de abstração, a linguagem e a significação. A despeito dos reflexos básicos presentes na constituição humana, em comparação com as formas mais complexas de funcionamento do psiquismo salienta Luria (1992, p. 48-49):

> A diferença dos reflexos básicos, que podem ser caracterizados como um processo de estímulo-resposta, as funções superiores incorporam estímulos auxiliares. O adulto não se limita a responder aos estímulos apresentados por

> um pesquisador ou por seu ambiente natural; modifica ativamente esses estímulos, fazendo destas modificações um instrumento do próprio comportamento.

A maneira com a qual é possível reagir e modificar os estímulos têm relação direta com a representação que fazemos dos objetos da realidade através da linguagem, que se torna um instrumento para apropriação e reelaboração dessa realidade.

Portanto é a linguagem, estruturada no pensamento, que permite ao indivíduo se apropriar da realidade objetiva que carrega toda a evolução histórica e cultural do homem. Afinal, ao fazer uso de signos e conceitos, a própria estrutura do pensamento é modificada, permitindo não somente o desenvolvimento, como também a criação de novas formulações que, conectadas entre si, produzem conceitos mais complexos e inteiramente novos (VIGOTSKI; LURIA, 1996).

O pensamento não existe de forma independente, como uma conceituação de elementos da realidade encerrados em si mesmos. É a linguagem verbal que organiza o pensamento abstrato: a fala e a escrita representam a realidade através dos signos que são a designação oral/gráfica dos elementos constituintes dessa realidade possível de ser apropriada. Assim, a linguagem funciona como instrumento para o desenvolvimento do pensamento:

> Um dos instrumentos-chave inventados pela humanidade é a linguagem, e Vygotsky conferia à linguagem um lugar muito importante na organização e no desenvolvimento dos processos do pensamento. O elemento "histórico" fundia-se ao cultural. As ferramentas usadas pelo homem para dominar seu meio ambiente e seu próprio comportamento não surgiram, completamente prontas, da mente de Deus. Foram inventadas e aperfeiçoadas no curso da história social do homem. A linguagem carrega em si os conceitos generalizados que são o repositório da cultura humana (LURIA, 1992, p. 49).

Mas o repositório da cultura humana está diretamente ligado às condições de vida dos sujeitos. Luria,[15] Ao realizar o estudo das funções intelectuais de adultos, analisa a forma como as vivências do homem cultural influem sobre seu desenvolvimento a depender das mediações imbricadas nesta cultura. Destaca que a forma de vida desprovida de mediações organizadas pela estrutura educacional sistemática não permite o desenvolvimento do pensamento teórico e científico possível de ser alcançado pelo gênero humano. Concebeu isso no:

---

[15] Alexander Luria (1902–1977).

> campo de trabalho as aldeias e os assentamentos nômades do Uzbequistão e de Khirgizia, na Ásia Central, onde as enormes discrepâncias entre as formas culturais existentes tendiam a maximizar a possibilidade de detectarmos mudanças nas formas básicas e no conteúdo do pensamento das pessoas (LURIA, 1992, p. 65).

Percebe que as discrepâncias entre formas de vida e variedade de instrução dos participantes permitiriam analisar a qualidade do desenvolvimento dos indivíduos de acordo com as diferentes mediações a que estão sujeitos, como afirma: “Os processos de abstração e generalização não são constantes em todos os estágios do desenvolvimento socioeconômico e cultural. Na verdade, estes processos são, eles mesmos, produtos do ambiente cultural” (LURIA, 1992, p. 78).

As formas de pensamento complexo dependem do nível de abstração e do desenvolvimento do sistema de signos para que se concretize em singularidade. Neste experimento, Luria buscava criar um clima menos sistemático e mais despojado para conversar com os participantes, de forma que suas reações fossem espontâneas, e direcionava os diálogos de acordo com sua pretensão de compreender a qualidade do pensamento abstrato. Os participantes foram analisados conforme sua realidade e “quando nossos sujeitos já haviam recebido alguma instrução, e participado das discussões coletivas de assuntos sociais vitais, prontamente realizaram a transição para o pensamento abstrato” (LURIA, 1992, p. 78).

Essas considerações ampliam a ideia de que são as variadas experiências conectadas com a forma de vida, com a cultura e com as relações sociais historicamente constituídas que criam as condições necessárias para o desenvolvimento das funções psíquicas superiores, dentre as quais a linguagem desempenha papel fundamental, uma vez que organiza o pensamento abstrato, muda a forma como o indivíduo se relaciona com a realidade objetiva e, assim, transforma também a realidade subjetiva:

> Novas experiências e novas ideias mudam o modo pelo qual as pessoas usam a linguagem, de maneira a que as palavras se tornem o principal agente de abstração e generalização. Uma vez educados, os indivíduos passam cada vez mais a usar a categorização para expressar ideias sobre a realidade (LURIA, 1992, p. 78).

Em síntese, é a linguagem que estrutura o pensamento na formação de conceitos, logo, a subjetividade humana (VIGOTSKI, 1991).

Assim como o homem primitivo utilizava instrumentos para manutenção da sua subsistência, o homem moderno se utiliza dos signos para seu desenvolvimento em sociedade. O uso dos signos como auxiliares não corresponde ao uso de instrumentos físicos para o trabalho. Tal comparação, como adiante explica Vigotski (1991, p. 40), deve ser cautelosamente analisada para não se fazer uma relação literal:

> A diferença mais essencial entre signo e instrumento, e a base da divergência real entre as duas linhas, consiste nas diferentes maneiras com que eles orientam o comportamento humano. A função do instrumento é servir como um condutor da influência humana sobre o objeto da atividade [...] O signo, por outro lado, não modifica em nada o objeto da operação psicológica. Constitui um meio da atividade interna dirigido para o controle do próprio indivíduo; o signo é orientado internamente. Essas atividades são tão diferentes uma da outra, que a natureza dos meios por elas utilizados não pode ser a mesma.

Os signos utilizados como meios auxiliares representam o processo mental para solucionar um problema interno, quer dizer, diferenciam-se do instrumento justamente por este configurar uma relação direta com a realidade objetiva. Isso não quer dizer que o signo representa indiferença, pelo contrário, através de sua utilização desenvolvem-se processos mentais que têm reflexo na vida prática, isto é, na relação com o meio e com outros indivíduos. Porque o signo não é alheio à realidade, mas emana dela para existir, e através de seu uso podemos interferir direta ou indiretamente na própria realidade. Conforme Bernardes (2017, p. 72), “as transformações psicológicas ocorrem na relação objetivação e subjetivação por meio das mediações simbólicas na atividade prática”.

Ao apropriar-se de um conceito, mesmo que simples, o indivíduo procura associar o recente ao que já existe, porém, neste movimento, cria algo novo. Isso se deve ao fato de que não é possível apropriar-se da mesma forma sobre um mesmo conceito, partindo do princípio de que cada indivíduo possui uma subjetividade que é condicionada às conexões constituídas na história individual do ser, logo, única.

Desta maneira, o homem não se resume apenas a uma junção entre seus fatores biológicos e sociais, mas está impregnado de uma rede dialética destes fatores que, pela subjetividade e complexidade da mente humana e sua interação com a realidade, permite-lhe ter potencialidade para superar o aspecto particular de sua existência, pois nesta relação considera-se também o fator ativo do homem dentro de seu meio:

> Portanto, como acontece nos campos ínteros e proprioceptivos, o próprio corpo é para si uma parte do meio social. O processo de estabelecimento das reações adquiridas, dos reflexos condicionados, é um processo ativo bilateral, no qual o organismo não só experimenta a influência do meio como também exerce até certo ponto influência sobre o meio através de cada uma de suas reações e sobre si mesmo através desse mesmo meio (VIGOTSKI, 2003, p. 71-72).

Em consequência, a relação dialética que constitui o pensamento e a linguagem encontra na própria realidade objetiva o seu fundamento, assim, a subjetividade, que não é material, precisa de uma realidade material para existir. Através destas considerações, atenta-se para o fato de que quanto mais o indivíduo se relaciona com a realidade em que se encontra e através dela procura captar suas leis e torná-las pensamentos, mais este sujeito será capaz de se desenvolver afetando a si e ao outro (OLIVEIRA, 2005).

Se o homem se constitui como tal a partir da apropriação e reelaboração dos conceitos e valores que permeiam a realidade situada em determinado momento histórico e cultural, isso significa que não é possível existir humanidade onde não há uma sociedade historicamente desenvolvida.

Vimos que o trabalho configura a atividade-chave que permitiu ao homem romper com as limitações biológicas de seu desenvolvimento. Importa ainda destacar a atividade criadora e produtiva, vinculada à capacidade de imaginação e com ênfase na fixação e transmissão dos conhecimentos de geração em geração (LEONTIEV, 1978, p. 3).

No mundo animal, as evoluções são passadas adiante pela hereditariedade,[16] mas a evolução do homem, que é adquirida através de um processo sócio-histórico, só pode ser passada pela cultura, “foi sob uma forma absolutamente particular, forma que só aparece com a sociedade humana: a dos fenômenos externos da cultura material e intelectual” (LEONTIEV, 1978, p. 3).

A cultura é, especificamente, a acumulação dos fenômenos materiais e intelectuais que se fixaram na história do homem por ser transmitida de geração em geração, pois através da comunicação e da linguagem podemos compartilhar os conhecimentos adquiridos e perpetuá-los (LEONTIEV, 1978).

A atividade criadora e a produtiva são trabalho. A cultura trata de fixar e transmitir os objetos materiais e imateriais proveniente dele.

---

[16] Processo de transmissão de características genéticas de uma geração à outra.

> O nosso cérebro não é apenas o órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, erigindo novas situações e novo comportamento. Se a atividade do homem se restringisse à mera reprodução do velho, ele seria um ser voltado somente para o passado, adaptando-se ao futuro apenas na medida em que este reproduzisse aquele. É exatamente a atividade criadora que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-o e modificando o seu presente (VIGOTSKI, 2009, p. 14).

Se formos nos atentar brevemente sobre o conceito de cultura, podemos defini-la como toda manifestação social, científica, artística e filosófica de determinada sociedade, que é difundida entre seus participantes pela transmissão de conhecimentos para seus sucessores. Seria como uma herança, mas que determina possibilidades de desenvolvimento dos sujeitos de acordo com as condições materiais de existência. Como assinala Bernardes (2017, p. 72), “o potencial humano, entendido como o universal, somente pode se objetivar nos sujeitos singulares caso tais produções humanas sejam mediadas no campo da socialidade”.

Assim, a cultura é a objetivação do processo sócio-histórico de desenvolvimento do homem singular em sociedade. É a expressão da objetividade e subjetividade.

A cultura influencia o comportamento e o pensamento do homem. Se as formas de expressões humanas estão presentes em todos os aspectos vividos pelo homem — tal como a religião, os costumes, a vestimenta e a culinária, os valores éticos e morais, a organização política e social —, as relações estão condicionadas à realidade possível de ser vivenciada. Se a teoria histórico-cultural considera que o homem se desenvolve a partir da apropriação do conhecimento historicamente acumulado pela humanidade e difundido em sociedade, logo, são as relações impregnadas nesta realidade que são possíveis de se objetivar singularmente.

Longe de reduzir o caráter ativo da apropriação da cultura pelo homem, devemos salientar que a realidade em si não configura a apropriação inerte dos produtos disponíveis. Assim como o homem se apropria de conceitos que não vivenciou presencialmente, por ter a capacidade de imaginar, torna-se possível ampliar seu desenvolvimento ao abstrair as informações que lhe chegam.

Além disso, mesmo a criação, que é resultado da ampliação da experiência humana do que é para o que pode ser, só é possível quando há elementos minimamente apropriados para uma reelaboração.

As gerações apropriam-se da cultura acumulada historicamente e esse é o

ponto em que se pode usufruir de todo o conhecimento construído, sem que seja preciso vivenciá-lo particularmente. Toda a criação advinda do presente tem suas bases na apropriação dos conhecimentos do passado, assim:

> Cada geração começa, portanto, a sua vida num mundo de objetos e de fenômenos criado pelas gerações precedentes. Ela apropria-se das riquezas deste mundo participando no trabalho, na produção e nas diversas formas de atividade social e desenvolvendo assim as aptidões especificamente humanas que se cristalizaram, encarnaram nesse mundo (LEONTIEV, 1978, p. 263).

Em síntese, são as relações sociais que criam as possibilidades para a mediação da cultura que permite a difusão do conhecimento e as condições necessárias para a superação de um estado por outro. Seja do conhecimento científico, do conhecimento empírico, da filosofia ou da arte.

2.2 A arte como promotora do desenvolvimento das funções psíquicas superiores

É papel da cultura oferecer elementos suficientemente ricos para integrar a expressão da realidade material e imaterial, sem que com isso cesse a possibilidade de concordar, engendrar ou refutar suas leis. Deve-se sublinhar que é característica inerente à cultura ser flexível e mutável, pois, ao mesmo tempo em que se transforma e se modifica, nos transforma e nos modifica numa relação ininterrupta de afinamento e refinamento, de internalização e externalização, na própria dialética do desenvolvimento humano.

Nesse mundo de imagens, sons, objetos, conceitos, produtos e produtores, signos e significados, há um aspecto do conhecimento e da produção humana que se constitui de forma muito particular: a arte.

Quando estudamos o homem pré-histórico, notamos uma forma embrionária de arte, as pinturas rupestres.[17] Elas eram feitas nas paredes e tetos de cavernas, sobre pedras e rochas, e retratavam a forma como esses povos viviam, os animais que já tinham visto, as lutas e caças que faziam parte de sua experiência. Como se sentissem a necessidade de registrar sob a forma estética suas vidas e a natureza. A

[17] Representações artísticas mais antigas encontradas, datadas do período Paleolítico Superior (40.000 a.C.).

arte sempre esteve presente na vida humana, “a arte tem representado, desde a Pré-história, uma atividade fundamental do ser humano” (BOSI, 2000, p. 08).

A relação do homem com a arte a torna imprescindível na cultura humana, pois, nessa realidade repleta de sons, imagens, formas, maneiras de ser e de viver, a diversidade da apropriação da cultura pelo homem constitui a consciência humana em um processo ininterrupto de transformação.

Os produtos da cultura historicamente constituídos representam a forma das elaborações externas e internas humanas, que percorreram uma infinidade de transformações ao longo da história, passando de um estado a outro através da modificação e do refinamento entre muitos indivíduos. A forma dada de um objeto possui uma história que continua a ser “escrita” no “livro da vida”, expandindo a possibilidade de transformação que não se esgota, mas é infinita.

Entre os infinitos produtos da cultura humana, a arte possui uma forma peculiar da criação e diferencia-se de outras produções humanas por se estabelecer como um processo de criação do qual não se pode prever o resultado com exatidão, conforme afirma Vázquez (2007, p. 273):

> no terreno da arte, ninguém pode determinar *a priori* o que se pode fazer no futuro, pois isso seria o mesmo que criar de acordo com uma lei ou regra exterior à própria criação, o que é [...] incompatível com uma verdadeira práxis criadora. [...] a verdadeira criação supõe uma elevação da atividade da consciência e [...] sua materialização exige a íntima relação do interior e do exterior, do subjetivo e do objetivo.

Em consequência, a relação do homem com a arte se estabelece na imagem criada da convergência entre o que o objeto possibilita acessar, dada a sua estrutura, e como o fruidor significa internamente as conexões que provém dessa convergência. Para Vigotski (1999), a arte deve ser analisada a partir da obra e do que ela suscita no fruidor, considerando sua forma e conteúdo, que é síntese de sua estrutura.

Embora seja uma forma específica de produção e criação, os elementos constituintes da obra não se esgotam e sofrem as mais diversas influências provindas das relações do homem com o mundo, sendo impossível a sua fragmentação que não considere a possibilidade de explorar todos os campos de conhecimento humano. Essa é a essência múltipla e unitária:

> A arte aparece como um fenômeno humano, que decorre da relação direta ou mediata do homem com um cosmo físico, social e cultural, onde se

> constroem e se multiplicam variedades de facetas e nuanças que caracterizam o homem como integrante desse cosmo. Daí decorre uma questão central de implicação interdisciplinar: a psicologia não pode explicar o comportamento humano ignorando a reação estética suscitada pela arte naquele que a frui. Essa questão diz respeito às relações de reciprocidade entre o homem e o mundo e às representações que o homem faz do mundo (BEZERRA, 1999, p. 11).

De acordo com o enfoque histórico-cultural, os elementos constituintes do objeto artístico provêm da realidade e das relações do homem com a realidade, relações estas que se estabelecem na vida social e que, mesmo quando se constrói imagens fantásticas, possuem em seu cerne a própria realidade como referência (VIGOTSKI, 2009, p. 22).

Concorda-se com Alfredo Bosi (1999, p. 13) quando assinala que “a arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos”.

Essa forma específica de criação se difere da produção e fabricação de objetos que, de forma geral, não se constituem a partir do mesmo processo que a arte, pois quase sempre são resultado de uma necessidade objetiva, que têm como força motriz a ordem prática. Como afirma Vázquez (2007, p. 275):

> Na práxis imitativa, o campo do imprevisível estreita-se. O ideal permanece imutável, pois já se sabe de antemão, antes do próprio fazer, o que se quer fazer, e como fazê-lo. A lei que rege esse processo prático já existe, de forma acabada, anteriormente a esse processo e ao produto em que culmina.

Assim, fabricar uma máquina que lava roupas nunca será o mesmo que esculpir uma estátua, pois a máquina foi feita para lavar as roupas e facilitar o dia a dia das pessoas, delegando-lhes menos esforço, de modo que o seu produto final corresponde exatamente ao que se propunha anteriormente. O artista deseja produzir o objeto artístico, necessidade que não possui fim utilitário, mas representa de forma complexa a relação do sujeito com sua realidade e a maneira como se objetivam sentimentos que não possuem representação literal. Assim, o objeto artístico não é predeterminado, mas síntese de um processo cujos determinantes imbricados na relação dialética da subjetividade e objetividade tomam a forma:

> Trata-se de um objeto cuja realidade é independente das vivências e ideias do sujeito durante sua gestação; e sua objetividade foi alcançada por um processo de materialização ou objetivação de uma série de fatos psíquicos, subjetivos, mas sem que o produto artístico seja uma mera transposição do

> subjetivo, nem possa ser reduzido a ele. O objeto não é mera expressão do sujeito; é uma nova realidade que o ultrapassa. [...] trata-se de realizar uma possibilidade que só depois de realizada poderá por nós ser compreendida como uma possibilidade realizável (VÁZQUEZ, 2007, p. 272-273).

A fruição e a criação estão sempre ligadas à subjetividade. Embora possa se materializar, a arte só pode existir ante a expressão subjetiva do criador e a reação estética do fruidor, que se conecta com o objeto artístico. A forma de um objeto artístico não possui significado em si própria, como a máquina de lavar roupas é sempre máquina de lavar roupas. Tanto aquele que fabrica a máquina como aquele que a utiliza atribuem o mesmo significado para ela, pois está objetivada dentro da cultura humana com um significado próprio à sua estrutura, independente de quem quer que seja que entre em contato com ela. Mas a arte, seja uma peça de teatro, um quadro ou uma poesia, não possui significados próprios e inerentes à sua estrutura, que passam a existir primeiro no momento de criação e depois na fruição.

A partir da criação artística o subjetivo se objetiva, pois surge de uma elaboração simbólica para transformar um objeto que carrega um conceito, um significado que pode ou não representar a realidade concreta. Mas é sempre a partir de uma reelaboração de imagens do concreto e de transformação em algo novo que se origina uma obra de arte, como Vigotski (1999, p. 308) exemplifica sobre a criação: “A arte está para a vida como o vinho para a uva — disse um pensador [...] ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material”. Desta forma, a arte depende de imaginação e fantasia, pois apoia-se nas capacidades para ser objetivada:

> a atividade criadora da imaginação depende diretamente da riqueza e da diversidade da experiência anterior da pessoa, porque essa experiência constitui o material com que se criam as construções da fantasia. Quanto mais rica a experiência da pessoa, mais material está disponível para a imaginação dela (VIGOTSKI, 2009, p. 22).

Vigotski cita a riqueza da experiência por reconhecer que a criação é a combinação única de elementos da realidade que, ao serem internalizados, passam por modificações. Daí a necessidade de “ampliar a experiência da criança, caso se queira criar bases suficientemente sólidas para a sua atividade de criação” (VIGOTSKI, 2009, p. 22).

No entanto, seria ingênuo pensar que dependemos apenas do acúmulo de experiência para que seja possível obter o material com o qual se cria. O segundo

ponto a se destacar, igualmente importante, é sobre a capacidade de criar imagens mentais com base na experiência de outrem. Ressaltamos anteriormente a forma como a apropriação da cultura pelo homem depende da capacidade de comunicação, que permite conhecer novos fatos e fenômenos sem que seja preciso vivenciá-los. Da mesma maneira operamos com nossa imaginação e criação, pois:

> Podemos formar imagens, criar mentalmente cenas e cenários, imaginar, tomando por base a experiência alheia. Isso se torna possível pela linguagem. Tanto a narrativa de uma pessoa quanto o efeito dessa narrativa no outro mobilizam e produzem imagens. Tanto a ficção (contos de fadas, por exemplo) quanto a história (os acontecimentos vividos e narrados) implicam a atividade criadora da imaginação (SMOLKA, 2009, p. 23).

Neste sentido, tanto o acúmulo de experiências vividas como a imaginação que permite a internalização de experiências alheias servem como base de criação, pois a plasticidade[18] do nosso cérebro é "moldada" de acordo com todas as experiências que nos servem, mesmo sob diferentes contextos e mediações, constituindo uma relação dialética: "Assim, há uma dependência dupla e mútua entre imaginação e experiência. Se no primeiro caso a imaginação apoia-se na experiência, no segundo é a própria experiência que se apoia na imaginação" (VIGOTSKI, 2009, p. 25).

A criação artística não é como um jogo de peças, em que se utilizam os "pedaços" (experiências) para construir um objeto novo, cuja estrutura depende unicamente da seleção e combinação. Ao selecionar os materiais constituintes do objeto artístico, como quais aspectos serão incorporados para a sua compreensão, estamos condicionados às influências de nossas experiências, que também estão submetidas às reações emotivas aos elementos da realidade, provocadas tanto na criação quanto na fruição. Deste modo Vigotski (2009, p. 25-26) destaca que:

> qualquer sentimento, qualquer emoção tende a se encarnar em imagens conhecidas correspondentes a esse sentimento. Assim, a emoção parece possuir a capacidade de selecionar impressões, ideias e imagens consonantes com o ânimo que nos domina num determinado instante [...] Há muito psicólogos notaram o fato de que qualquer sentimento não tem apenas expressão externa, corporal, mas também uma interna, que se reflete na seleção de ideias, imagens, impressões.

As combinações tornam-se infinitas ao ponto em que se selecionam imagens

---

[18] "Chama-se plasticidade a propriedade de uma substância que permite que ela seja alterada e conserve marcas dessa alteração." In: VIGOTSKI, Lev. **Imaginação e criação na infância**. São Paulo: Ática, 2009, p. 12.

cujo efeito afetivo e emocional são semelhantes e provocam reações semelhantes, mesmo que os elementos sejam distintos, pois o que impulsiona as junções são, também, os efeitos emocionais, não somente a estrutura dos objetos que foram agrupados. Vigotski (2009) exemplifica a combinação por efeito afetivo comparando cores com temperaturas. No exemplo, a cor azul é constantemente associada ao frio, enquanto a vermelha é associada ao calor. Em outro momento, associa-se azul à tranquilidade e vermelho à rebelião, o preto ao luto e à dor, a alegria e paz à cor branca. O agrupamento desses elementos distintos realiza-se pela semelhança entre o efeito emocional causado por eles, mas não por sua estrutura:

> Os psicólogos denominam essa influência do fator emocional sobre a fantasia combinatória de lei do signo emocional comum. A essência dessa lei consiste em que as impressões ou as imagens que possuem um signo emocional comum, ou seja, que exercem em nós uma influência emocional semelhante, tendem a se unir, apesar de não haver qualquer relação de semelhança ou contiguidade explícita entre elas. [...] É fácil entender que essa influência explícita ou implícita do fator emocional pode favorecer o surgimento de agrupamentos totalmente inesperados, representando um campo quase ilimitado para novas combinações, já que o número de imagens que têm a mesma marca afetiva é extremamente grande (VIGOTSKI, 2009, p. 26-27).

De certo que a relação entre a arte e a provocação emocional que exerce sobre o criador não ocorre sempre, sendo possível que se crie um objeto artístico para alcançar um fim estético que não depende majoritariamente do aspecto sentimental, como quem faz uma equação matemática. Mas o processo de fruição é inconcebível sem que a unidade dialética do psiquismo humano, na qual se inclui a emoção, esteja mobilizada em sua integralidade. Da mesma maneira a criação humana depende da unidade interfuncional do psiquismo, de modo que:

> a imaginação, base de toda atividade criadora, manifesta-se, sem dúvida, em todos os campos da vida cultural, tornando também possível a criação artística, a científica e a técnica. Nesse sentido, necessariamente, tudo o que nos cerca e foi feito pelas mãos do homem, todo o mundo da cultura, diferentemente do mundo da natureza, tudo isso é produto da imaginação e criação humana que nela se baseia (VIGOTSKI, 2009, p. 14).

Não se pode dizer que a emoção ou qualquer outra função psíquica seja unicamente operada em qualquer atividade humana, pois o psiquismo é interfuncional. Mas se pode dizer que determinada atividade despende mais energia para uma função do que para outras.

O desenvolvimento humano como gênero necessita de imaginação e criação,

necessita de fantasia. No entanto, resta-nos investigar a forma específica ou o fator que constitui a criação artística única, uma vez que seu processo demanda a mobilização de diferentes capacidades humanas que seguem a mesma lei de outras criações como a ciência e a filosofia.

A ciência faz novas descobertas, possui rigorosidade, objetividade, é sistemática e visa a trazer desenvolvimento para algum campo de conhecimento. A filosofia é necessária à formação da consciência crítica, estimula o pensamento e busca refletir sobre a vida e a humanidade e impulsionou a sociedade científica e política a buscar respostas para perguntas essenciais ao avanço. A produção técnica se apoia nas necessidades cotidianas e auxilia outras áreas de conhecimento a encontrar maneiras de solucionar problemas das mais diversas áreas de criação. A arte, embora traga novos níveis de consciência e seja utilizada para ampliar, refutar, questionar e complementar o conhecimento humano em todas as áreas, não o faz como único fim, não o faz de forma qualquer, ou então, seria inútil que Jean-Pierre Louis Laurent Houël[19] pintasse a obra *Tomada da Bastilha*, pois basta ler sobre a Revolução Francesa[20] para ficar a par dos acontecimentos deste fato histórico. A obra empresta um de seus sentidos para refletir sobre determinado fato, mas não esgota seus significados e não se encerra com este objetivo.

Para além das razões racionais, da pura lógica de produção segundo um fim, a arte possui também os fatores estéticos que emprestam os mais diversos elementos e materiais, critérios e formas de construção, para que seja possível expressar o imaterial em um objeto material. Se a criação humana das ciências, filosofia e técnica partem sempre de um objetivo que guia sua produção, a arte só começa a surgir quando o artista é conduzido a realizá-la:

> É dinâmica a relação que se estabelece entre as forças e as formas na obra de arte; é graças ao movimento que passa de umas para as outras, ou melhor, é no interior desse movimento que nasce o ato expressivo: o gesto plástico, a corrente melódica, a frase lírica. A *energia* persegue formas que a *liberem* e, ao mesmo tempo, a *intencionem* e a *modulem* (BOSI, 1999, p. 56, grifos nossos).

É como se a necessidade de criar perseguisse as formas possíveis de criação, que por sua vez estão condicionadas às possibilidades de combinações oriundas da

---

[19] Jean-Pierre Louis Laurent Houël (1735–1813) foi gravurista, desenhista e pintor francês.

[20] Revolução burguesa que desencadeou no fim do regime absolutista, ocorrido na França entre 5 de maio de 1789 e 9 de novembro de 1799.

objetividade e subjetividade para, então, liberar energia e se materializar.

A arte supera seu momento histórico e ao mesmo tempo se objetiva a partir dele. Assim como estudamos história na escola para compreender a realidade a partir dos fatores que compõem os acontecimentos e relações entre os homens, utilizamos a arte como mediação para compreensão da realidade. Não nos limitamos a entrar em contato com obras artísticas de nosso tempo, buscamos diversos momentos artísticos e históricos para compreender a arte e a história. Os livros didáticos possuem a reprodução de obras artísticas com o intuito de suscitar a reflexão para além do texto. Muitos artistas utilizam suas criações para tecer críticas e estimular a reflexão sobre determinado fenômeno. Isso não quer dizer que o texto explicativo não basta para se compreender certos fenômenos, mas o quadro, a música, a peça de teatro, a poesia são formas inteiramente únicas de relação do homem com o mundo, pois nos afeta de uma maneira absolutamente íntima quando toca o sentimento, as emoções, despertando assim outro nível de relação entre o objeto de conhecimento e a atividade mental:

> as emoções não se subordinam à atividade, mas são seu resultado e o mecanismo de seu movimento, servindo de energizadoras e reguladoras da ação que realiza o indivíduo. As emoções são produtos da atividade e participam em sua regulação, quer seja de forma positiva ou negativa, na medida em que motivam ou desmotivam a atividade (LEITE, 1999, p. 82).

Alinhada a isso, a forma artística de expressão humana não se restringe nem se esgota na criação autoexplicativa. Representa a resistência quando diz o que quer dizer sem dizer. A exemplo, a música “Cálice” (1978), de Chico Buarque de Hollanda,[21] criticou a Ditadura Militar[22] que controlava a mídia e as artes a fim de evitar essas críticas, que exilava, torturava e/ou matava opositores do regime. Chico usou a arte musical para que pudesse tocar nas rádios e passar adiante a mensagem da música que se colocava contra a opressão de forma poética. O trecho “Pai, afasta de mim esse cálice/ De vinho tinto de sangue [...]” refere-se à questão da liberdade de

[21] Chico Buarque de Hollanda é um músico, dramaturgo, escritor e ator brasileiro. É conhecido por ser um dos maiores nomes da música popular brasileira.

[22] A Ditadura Civil-Militar do Brasil refere-se ao regime instaurado em 1 de abril de 1964 e que durou até 15 de março de 1985, sob comando de sucessivos militares. De caráter autoritário e nacionalista, teve início com o golpe militar que derrubou o governo de João Goulart, o então presidente democraticamente eleito.

expressão, inexistente nesse período. O substantivo cálice, na verdade, é homófono do verbo no imperativo “cale-se”, com intuito de referir-se à ausência da liberdade de expressão; o vinho tinto de sangue refere-se à tortura e assassinato dos opositores. Neste exemplo clássico podemos perceber que a arte tem possibilidade de ampliar a reflexão sobre os fenômenos da realidade, de expressar-se e enfrentar situações de cerceamento da liberdade ao camuflar um discurso.

Neste sentido, a cultura humana possui uma diversidade que constitui a realidade mediante as possibilidades socialmente instituídas, as quais a arte está presente como produção genérica que, de acordo com a particularidade das vivências dos indivíduos e grupos sociais, se estabelece nas mais variadas formas. Assim, as formas da arte medeiam a relação do homem com a realidade nos processos de vivência, considerando que está imbricada nas relações sociais humanas.

2.3 A constituição da consciência na atividade artística

Para analisar o desenvolvimento da consciência a partir da mediação da arte teatral, é imprescindível compreender quais são os mecanismos pelos quais a consciência humana passa a existir e qual é a relação entre eles que possibilita o surgimento desse fenômeno.

A consciência está diretamente ligada aos signos, pois eles permitem atribuir sentido e significado aos elementos constituintes da realidade concreta, tal como afirma Rubinstein (1975, p. 215, *trad. nossa*):

> O processo em virtude do qual nos damos conta de algo é efetuado relacionando diretamente as impressões dadas com os conhecimentos socialmente elaborados fixados na palavra, ligados ao significado da palavra.[23]

A conexão entre um elemento e outro por aproximação entre os sentidos e significados produz a generalização, a reflexão sobre os elementos isolados ou interconectados. É importante retomar que o processo de apropriação da realidade está condicionado ao desenvolvimento das funções psíquicas superiores e que as

[23] No original: “El proceso en virtud del cual adquirimos conciencia de algo se efectúa poniendo en relación las impresiones dadas directamente, con el saber socialmente elabora y fijado en la palabra, vinculado al significado de la palabra.”

palavras organizam o pensamento, originando a consciência.

Os signos permitem atribuir sentido e significado aos objetos da realidade, tanto na forma de objetos concretos como nas construções históricas humanas que criamos na forma de conceitos mais abstratos.

Neste movimento de apropriação da realidade, as vivências possuem papel central, pois é a partir das vivências concretamente realizáveis que os sujeitos criam suas imagens da realidade da qual surge a consciência.

> As nossas próprias vivências, por mais imediatas que sejam, não se tornam conhecidas e são apreendidas pela nossa consciência apenas de forma mediata, através da sua relação com o objeto. Temos, então, que a consciência de algo que é experimentado não reside em fechar o que é experimentado no mundo interior, mas em relacioná-lo com o mundo exterior, objetivo, material, base e fonte da vivência. (RUBINSTEIN, 1975, p.214, grifos do autor, *trad. nossa*).[24]

O movimento não pode ser compreendido numa relação temporal ou linear, pois a consciência não está *a priori* nem *a posteriori* das vivências, mas se desenvolve antes, durante e depois das vivências, uma vez que para vivenciar algo é necessário ter consciência deste algo, e vivenciando ampliam-se os significados atribuídos a essa atividade. Logo, as reações e ações posteriores terão também o impacto na e da experiência vivenciada e no desenvolvimento do psiquismo humano, posto que "a formação das funções psicológicas superiores encontra-se no esteio do desenvolvimento cultural humano" (MARTINS, 2011, p. 351).

Neste sentido, as ações e reações do indivíduo, que estão relacionadas com as vivências — condição para a formação da consciência —, leva-nos a compreender que o comportamento é consciente. Não se pode compreender o comportamento consciente com a avaliação da qualidade da consciência, pois não estamos falando da consciência enquanto campo de reflexão crítica sobre as relações dos sujeitos com sua realidade, mas da consciência enquanto mecanismo possibilitado pela especificidade da atividade psíquica humana.

Desta maneira, a linguagem, base e fonte da consciência humana, que se encontra no decorrer de todo o desenvolvimento do homem, expressa-se na sua relação com o cosmo físico e social da realidade concreta. São as mediações da

---

[24] No original: "Nuestras propias vivencias, por inmediatas que sean, no llegan a ser conocidas y son aprehendidas por nuestra conciencia sólo con carácter mediato, a través de su relación con el objeto. Tenemos, pues, que la conciencia de algo que se vive no estriba en cerrar lo vivido en el mundo interior, sino en correlacionarlo con en mundo externo, objetivo, material, base e fuente de la vivencia".

cultura e toda relação estabelecida na vida real dos sujeitos que permitem-lhe constituir-se e, assim, constituir também a sua consciência, que não é mais que a sua própria vida. Como assinala Martins (2011, p. 350), “a mediação é interposição que provoca transformações, encerra intencionalidade socialmente construída e promove desenvolvimento”.

Como consequência, a consciência do sujeito expressa-se em cada gesto e fala que compõem o sistema de signos, símbolos e significados. É este sistema que permite ao indivíduo exprimir aquilo que, de maneira mais complexa, constitui sua consciência. Segundo Martins (2011, p. 350), “Vigotski institui o termo instrumento psicológico para designar os signos, reiterando a centralidade do trabalho social sobre o desenvolvimento dos homens em todas as dimensões, no que se inclui a psicológica”.

A complexidade se deve ao fato de que o discurso possui um elemento interno que não está na organização das palavras que são proferidas pelo sujeito, mas no que elas podem significar para além da expressão oral ou escrita:

> Para se chegar a um conhecimento autêntico dos testemunhos da consciência, das vivências "diretamente dadas", estas devem ser objeto de interpretação, tal como o texto de um discurso. Para compreender um discurso não como um objeto de exercícios gramaticais, mas como um facto vital no seu significado autêntico, para compreender o orador e não apenas o texto formal do seu discurso, é necessário decifrar, por detrás do texto, o seu "subtexto", revelando não só o que o homem disse formalmente, mas também o que ele queria dizer ou pretendia dizer, ou seja, o motivo e a finalidade do seu discurso, que determinam o seu significado interior (RUBINSTEIN, 1974, p. 217).[25]

A produção artística é uma forma de expressão do homem sobre a realidade que o cerca. Expressão elaborada e reelaborada conforme as vivências sociais e pessoais do artista que seleciona e agrupa os materiais que quer utilizar, as formas que deseja se exprimir, as combinações que julga pertinentes, sempre buscando a própria realidade como referência, sem que se esgote na mera reprodução. Embora se utilize da própria realidade, o artista possui uma marca pessoal que nunca será a

[25] No original: “Para llegar a un conocimiento auténtico de los testimonios de la conciencia, de las vivencias “"directamente dadas"”, éstas han de ser objeto de interpretación, como el texto de un discurso. Para compreender un discurso no como objeto de ejercicios gramaticales, sino como hecho vital en su auténtico significado, para comprender al que habla y no sólo el texto formal de su discurso, es necesario descifrar, tras el texto, su “"subtexto"”, poniendo de manifiesto no sólo lo que el hombre ha dicho formalmente, sino, además, lo que quería decir o tenía la intención de decir, o sea, el motivo y el fin de su discurso, determinantes del sentido interno del mismo”.

mesma de outro artista. Se no desenvolvimento do homem onto e filogenético as relações presentes na realidade são a base da formação do psiquismo, sem que seja mera reprodução, mas uma reelaboração da própria realidade operada pela singularidade dos indivíduos, na criação artística acontece o mesmo. Utilizando-se da realidade, o artista cria ao imprimir sua marca pessoal que se estabelece de acordo com a sua singularidade e que se torna uma reelaboração da realidade.

Assim como na criação, no processo de fruição artística há uma marca individual e intransferível que possibilita que qualquer objeto artístico em forma material e imaterial esteja suscetível a múltiplas interpretações, considerando que cada pessoa que frui tem uma história pessoal e que a apropriação dos objetos das artes está condicionada a formas semelhantes que o indivíduo já possui em seu psiquismo, provenientes das suas relações sociais. As marcas anteriores se fixam por diversos motivos, estão imbricadas no psiquismo como totalidades integradas em emoção, percepção, memória, mas podem sofrer maior ou menor influência por uma ou outra função de acordo com a experiência que lhe serviu.

Na cultura de modo geral, como já citado, o homem tem a base do seu desenvolvimento nas relações sociais através das mediações. As relações sociais internalizadas são a base do desenvolvimento psíquico do homem. Então, a arte é uma expressão cultural que está presente nas relações sociais e se estabelece como uma mediação entre o homem e seu mundo. Logo, consideramos que a arte é capaz de influenciar o desenvolvimento do homem e afetar a sua consciência, como todos os produtos da cultura. De acordo com Grass (2017, p. 50):

> A atividade é o elo que estabelece a relação entre o ser humano e o mundo. Portanto a relação entre o objetivo e o subjetivo expressa o nexo entre a consciência e a atividade, é na ação com o objeto que o indivíduo o transforma ao mesmo tempo que transforma a si próprio. A consciência não só permite refletir essa relação com o mundo, mas também, diz sobre as atitudes, as necessidades, motivações e inclinações do sujeito perante a realidade.

A consciência compreende a relação do homem com a realidade e a arte está inserida neste contexto, pois representa um aspecto da produção humana genérica que possui especificidade, mas continua imbricado na relação direta do homem com seu mundo.

Assim como em todo desenvolvimento do psiquismo humano, a consciência está condicionada ao desenvolvimento ontogenético e filogenético. Tanto a história da

humanidade que se objetiva na realidade atual, nas formas de vida e relações sociais, como a história individual do homem são a base de formação da consciência, que é incorporada pelo sentido pessoal que se atribui aos signos e significados. As palavras organizam o pensamento, relacionam os elementos da realidade que passam a influenciar e orientar o desenvolvimento do homem, deste modo:

> a característica fundamental das palavras é uma reflexão generalizada da realidade. [...] O pensamento e a linguagem, que refletem a realidade de uma forma diferente daquela da percepção, são a chave para a compreensão da natureza da consciência humana. As palavras desempenham um papel central não só no desenvolvimento do pensamento, mas também na evolução histórica da consciência como um todo. Uma palavra é um microcosmo da consciência humana (VIGOTSKI, 1991, p. 131-132).

Ao estar em contato com um objeto, o conhecimento internalizado promove transformações internas, ocasionadas pela singularidade de suas modificações. De igual maneira ocorre em todas as relações entre os homens, inclusive as artísticas. Em atividade artística, o indivíduo produz, internaliza e transforma as significações de acordo com a seleção e o agrupamento possíveis na situação vivencial. As manifestações artísticas influem sobre a consciência, pois superam o cotidiano convidando a repensar a realidade. A possibilidade de viver o outro, sentir por outro e olhar por outros olhos é constituinte da relação humana com a arte e, graças à imaginação, torna-se possível que as experiências sejam apropriadas mesmo que não sejam vivenciadas diretamente, como assinala Vigotski (2009, p. 25):

> Ela (imaginação) transforma-se em meio de ampliação da experiência de um indivíduo porque, tendo por base a narração ou a descrição de outrem, ele pode imaginar o que não viu, o que não vivenciou diretamente em sua experiência pessoal. A pessoa não se restringe ao círculo e a limites estreitos de sua própria experiência, mas pode aventurar-se para além deles, assimilando, com a ajuda da imaginação, a experiência histórica ou social alheias. Assim configurada, a imaginação é uma condição totalmente necessária para quase toda atividade mental humana.

Vigotski (2003, p. 136) afirma ainda que “é interessante que o comportamento emocional tem uma difusão extremamente ampla e, no fundo, mesmo nas nossas reações mais primárias é fácil localizar o momento emocional”, pois a emoção faz parte da vida humana e nossa consciência é afetada por ela em maior ou menor grau dependendo do contexto, mas está sempre presente:

> Toda emoção é um chamamento à ação ou uma renúncia a ela. Nenhum sentimento pode permanecer indiferente e infrutífero no comportamento. As

> emoções são esse organizador interno das nossas reações, que retesam, excitam, estimulam ou inibem essas ou aquelas reações. Desse modo, a emoção mantém seu papel de organizador interno do nosso comportamento (VIGOTSKI, 2003, p. 139).

Estas influências que as emoções têm sobre o comportamento nos leva a refletir sobre a maneira como a arte também influi no comportamento de criadores e fruidores, pois é impossível que o contato com as produções seja tratado como algo neutro, que não deixa marcas ou não toca em algum aspecto do comportamento.

Assim como o fruidor, que no momento específico de sua vivência pode ser afetado por uma obra de arte, o criador da arte também se vê afetado e transformado por sua produção. Isso porque a vivência do homem com a arte compreende certa rede de significações que se amplia para além do produto obtido. Não há margem que separa o ato de produzir de seu produtor: o espetáculo acaba, as cortinas se fecham, mas todo o processo que o envolveu na criação afetou a totalidade de suas funções psíquicas superiores, já não se trata do mesmo indivíduo, mas um indivíduo elevado. Grass (2017, p. 50-51), cita Vigotski (1995), e constata que:

> a vivência é a unidade básica para o estudo da Situação Social de Desenvolvimento. Nela estão representados, num todo indivisível; de um lado o meio, o experimentado pela criança e do outro o que a própria criança oferece, que se determina pelo nível atingido por ele anteriormente. A vivência permite a relação afetiva da criança com o meio. [...] A vivência se refere ao mundo afetivo, aos sentimentos, emoções e estados do sujeito.

A vivência, assim concebida e transposta para o campo de investigação da relação entre o homem e a arte, nos permite constatar que no processo de criação e fruição os sujeitos vivenciam situações que estão imbricadas nos campos afetivo, emocional e sensível. As marcas que as vivências artísticas imprimem na unidade interfuncional do psiquismo tendem a sofrer mais influência das emoções, sem que deixe de operar com as demais funções psicológicas superiores.

Desta maneira, Vigotski (2003 p. 140) destaca sobre a emoção que: “Estabelecendo estímulos diversos sempre podemos fechar novos vínculos entre a reação emocional e algum elemento do meio”. A reação emocional a um objeto artístico estabelece um vínculo com as nossas reações posteriores, pois nos afeta como indivíduos e não puramente espectadores que nada obtêm do processo de fruição. A obra nos afeta e então orienta nosso comportamento, pois quando experienciada não se apresenta neutra e insignificante, mesmo sendo proveniente de

uma construção fantástica:

> A fantasia, que costuma ser definida como experiência oposta à realidade, no fundo radica inteiramente na real experiência do homem. O estudo dos produtos mais complexos da criação mitológica, das lendas religiosas, das crendices e legendas, das imagens e invenções fantásticas mostra que por mais forte que seja a tensão da fantasia o homem não pode inventar nada que não tenha vivenciado (VIGOTSKI, 2003, p. 201).

As vivências da fantasia, do drama, do cômico, afetam verdadeiramente nossos sentimentos e nossa percepção. Somos afetados e transformados, pois nada do que sentimentos e pensamos passa sem deixar vestígios, todas as nossas experiências incorporam-se à nossa história e nos constitui como seres humanos singulares: “com as impressões externas apresentadas, a pessoa constrói e cria um objeto estético ao qual se referem todas suas reações posteriores” (VIGOTSKI, 2003, p. 230).

Nas artes plásticas, por exemplo, muitos pintores buscam retratar a realidade com o intuito de representar eventos históricos ou situações sociais vividas por certo povo, como no caso de *Os retirantes*[26] de Candido Portinari:[27]

Figura 1: *Os retirantes*, óleo sobre tela, 1944

[26] *Os retirantes* é uma pintura de Candido Portinari, pintada na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro, em 1944. Esta obra faz parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Fonte: Reprodução Acervo MASP (https://masp.org.br/acervo/obra/retirantes).
[27] Artista plástico brasileiro (1903–1962).

É possível que ao olhar essa obra o espectador sinta tristeza, compaixão, que reflita sobre as partes que compõem a obra, como os corpos esqueléticos, as aves pretas (urubus) acima da família, como se estivessem aguardando sua morte, e as poucas posses que cabem em um saco de pano. No entanto, ainda estamos no campo das suposições. Não há maneira de afirmar quais reações tal obra de arte suscita. Um indivíduo pode ser tocado profundamente pelo quadro *Os retirantes* e outro pode passar por ele e nada sentir. Isso porque as imagens da arte não possuem significados intrínsecos, mas atribuídos e vivenciados de diversas maneiras sem que uma ou outra tenha o poder de determiná-lo.

Outra questão importante para a qual devemos nos atentar é que a obra de arte pode potencializar nossa relação com elementos da realidade ao promover um vínculo distinto de outra área de conhecimento, a citar o exemplo:

> Na criação de uma obra realista o artista pode ir muito além de suas próprias convicções político-ideológicas e, como exemplo disso, Engels faz referência a Balzac, com sua obra *Comédia humana*, na qual a derrota da sociedade feudal e da aristocracia é retratada por Balzac de forma muito rica, a ponto de Engels afirmar que com essa obra de Balzac ele aprendera “mais do que com todos os historiadores, economistas e estatísticos profissionais do período” (DUARTE, 2008, p. 4).

Um fenômeno conhecido pelo sujeito provoca uma reação marcante quando ele entra em contato com uma obra que retrata tal fenômeno. O indivíduo, ao entrar em contato direto com o objeto artístico, capta as informações sensíveis e, a partir de sua singularidade, constrói significados mais complexos e, assim, reage, responde e reelabora. O objeto artístico possui uma linguagem ampla, que não se restringe ao objetivo inicial do artista ao dividir e compartilhar sua criação, pois as interpretações distintas são igualmente verdadeiras. A arte só é arte quando compartilhada, pois é neste momento (de comunicação entre a criação artística e a fruição) que os significados são construídos e ultrapassam o caráter apenas sensível aos sentidos:

> Se uma melodia chega a nossa alma é porque nós mesmos podemos coordenar os sons que nos chegam de fora. Há muito tempo, os psicólogos dizem que todo o conteúdo e o sentimento ligados a um objeto de arte não estão nele, mas são aportados por nós. É como se introduzíssemos o sentimento das imagens da arte, e o próprio processo de percepção é chamado pelos psicólogos de “empatia”. Essa complexa atividade de empatia se reduz, em essência, à renovação de uma série de reações internas, a união que as coordena é a uma certa reelaboração criativa do objeto próximo de nós. Essa função constitui a atividade estética básica que, por sua

> natureza, é uma atividade do organismo que reage ao estímulo externo (VIGOTSKI, 2003, p. 230).

Na introdução dos sentimentos das imagens artísticas reside a complexidade que configura a reação estética. Nunca será possível que um indivíduo compreenda inteiramente a relação da arte com outro indivíduo, mas é possível destacar certos aspectos da obra que possuem potencialidade para provocar certo tipo de reação.

Contudo, a consciência é a vida real do homem que se expressa em sua comunicação nas suas relações sociais. Constitui-se nas vivências dos sujeitos com todos os elementos que estão presentes na realidade concreta. Logo, a arte que é constituinte dessa realidade permite ao homem estabelecer vínculos entre as experiências proporcionadas pela relação com as obras e sua constituição consciente.

3. O TEATRO COMO MEDIAÇÃO NO PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA

O objetivo deste capítulo é compreender como a arte teatral medeia o processo de transformação da consciência. Considerando que a arte é uma produção cultural, histórica e social e que, portanto, representa uma atividade essencialmente humana, e reconhecendo o teatro como forma artística legítima, torna-se importante investigar os determinantes que contemplam a arte teatral e os processos que culminam na transformação do nível de consciência, que estão imbricados nas dinâmicas que se sucedem no fazer e viver teatral.

São apresentadas algumas considerações sobre a história do teatro no Brasil e no mundo, a fim de captar os elementos que constituem a arte teatral como atividade essencialmente humana, que representa a formação e o desenvolvimento humano desde o período pré-histórico. O teatro possui uma estrutura de funcionamento que privilegia o debate, a reflexão e a investigação em torno das histórias e relações entre personagens. Essa investigação se expande para além do escrito e supera o drama presente no texto, pois ultrapassa-o e alcança o que se chama no teatro de “subtexto”: a palavra não dita contida na palavra dita. Posteriormente, na seção ‘O teatro e a literatura clássica’, discorre-se sobre a importância de trabalhar com a literatura clássica shakespeariana, tal como as relações entre teatro e literatura ao longo da história. A dimensão política na atividade teatral é identificada a partir da compreensão de que arte e política estão diretamente ligadas, considerando as produções e processos de fruição no decorrer da história humana.

3.1 O teatro como atividade humana genérica

O teatro é uma arte, logo, está inserido na cultura humana e perpassa a história da humanidade influenciando e sendo influenciado no desenvolvimento humano como unidade interfuncional. Como expressão artística legítima[28], o teatro opera num campo de possibilidades para promover mudanças na sociedade.

Como todas as esferas da relação do homem com o mundo, o teatro integra o campo da vivência humana, subsidiado pelos determinantes histórico-culturais que medeiam o processo de constituição da consciência do homem. Conforme afirma Bernardes (2017, p. 110), "a consciência, na psicologia histórico-cultural, é constituída pelas condições históricas concretas e, portanto, é mutável". Assim sendo, o teatro integrado na sociedade em determinada época histórica tem a possibilidade de influir sobre a consciência dos homens, uma vez que ela é constituída pelas suas relações sociais.

A manifestação teatral sofreu modificações ao longo da história, o que nos permite percorrer a história e constatar o quanto a expressão artística faz parte da nossa constituição enquanto seres humanos. As expressões dramatizadas do homem primitivo, assim como sua produção de instrumentos, são integradas na sua ontogenia, pois essas expressões permitem ao homem fixar no seu desenvolvimento as interpretações do mundo e de sua relação com o mundo. Nenhuma ação humana ou da história do desenvolvimento humano pode ser considerada neutra, todas elas impregnam o ser e auxiliam seu desenvolvimento, conforme afirma Beatón (2017, p. 154):

> O estudo das funções psíquicas superiores ou culturais constituem-se indubitavelmente em um ponto intermediário essencial para completar a explicação integral do que foi mencionado em *Psicologia pedagógica* e *Psicologia da arte* e que são um produto dos conteúdos da cultura que se encontram imersos nas relações sociais, na atividade e na comunicação como os produtos essenciais do trabalho produtivo do ser humano desde seus inícios e das organizações adotadas pela sociedade humana ao longo de todos os tempos.

E assim, considera-se que a representação dramática está interconectada com as relações sociais, na atividade e na comunicação humanas ao longo dos tempos, produzindo e sendo produzida, promovendo transformação e. É constituinte inseparável da história do desenvolvimento da humanidade, isto é, da constituição

[28] O teatro tem sido objetivado na escola como um exercício de entretenimento ou como instrumento pedagógico para o ensino de outras áreas de conhecimento. Deste modo, faz-se necessário enfatizar que o teatro é uma arte legítima, isto é, possui seu lugar próprio enquanto arte.

genérica humana.

Integrado ao mundo da arte, o teatro como expressão se manifesta nas mais diversas épocas, períodos e estágios do desenvolvimento da humanidade. A arte teatral tem papel fundamental na constituição dos sujeitos. O homem, mesmo quando organizava suas atividades para fins de sobrevivência, de maneira rudimentar, expressava-se de forma artística.

Muito se fala sobre as pinturas rupestres, mas, no mesmo período, o homem também atuava por sua sobrevivência e misturava gestos corporais, sons e performances como rituais de acasalamento e evocação da chuva. “Como o macaco que bate palmas e arreganha os dentes, os homens primitivos já utilizavam a representação nas demonstrações de poder em rituais de acasalamento, em danças para evocar a chuva ou celebrar a fertilidade da terra” (RORIZ, 2014, p. 13).

Assim, as pinturas rupestres inauguram as artes plásticas, e os rituais que envolviam movimentação corporal alinhada à emissão de sons constituem uma incipiente forma de performance dramatizada. Não à toa que estudiosos do teatro, da dança e da música se referem aos rituais do período pré-histórico como o possível princípio da expressão teatral, cada qual identificando e analisando os aspectos que lhes são próprios. Essas manifestações não podem ser encaradas como simples atos que nada representam para a história do desenvolvimento da humanidade, mas sim como constituintes do desenvolvimento.

Embora o teatro grego seja considerado o berço da arte dramática pela literatura especializada, as primeiras expressões do homem na arte da representação apareceram em civilizações mais antigas, como a egípcia, que fazia performances em seus rituais religiosos (MAGALHÃES, 1980). A adoração a partir do ato performático demonstra, ainda que de forma inicial, como o ser humano sente a necessidade de expressar-se de maneira dramatizada:

> No Egito Antigo, durante a XI dinastia, inaugurada pelo poderoso Mentuhotepe I, já se atesta a presença de variadas representações teatrais cujo objetivo era cultuar as divindades, e que perdurariam por todo o Médio Império (2000–1700 a.C.). Para os deuses Osíris e Ísis eram feitas procissões na cidade de Abidos, às quais acorriam peregrinos vindos de todos os domínios do reino egípcio. Nessa ocasião, as sacerdotisas e sacerdotes reviviam o martírio do deus e a sua ressurreição (CEBULSKI, 2012, p. 12).

O reviver do deus e sua ressurreição é, na realidade, a própria representação dramática de histórias conhecidas dos peregrinos. Somente mais tarde o teatro grego

viria a se desdobrar na tragédia e na comédia, que atravessam os séculos e ainda reverberam na contemporaneidade.

Na ontogenia humana, o teatro se ocupa de promover o desenvolvimento infantil de tal modo que a criança dramatiza de maneira espontânea.

O faz de conta infantil, os jogos criados ou reproduzidos pelas crianças, a imaginação e a fantasia são expressões do caráter inerente do teatro na vida humana, pois a dramatização surge como uma forma de a criança se apropriar da realidade que a cerca e superá-la ao atribuir novas conexões que reiteram suas relações com mundo, como sustenta Vigotski (2009, p. 17):

> A brincadeira da criança não é uma simples recordação do que vivenciou, mas uma reelaboração criativa de impressões vivenciadas. É uma combinação dessas impressões e, baseada nelas, a construção de uma realidade nova que responde às aspirações e aos anseios da criança.

Ainda, ao referenciar Petrova[29]: "Na brincadeira, a criação da criança tem o caráter de síntese; suas esferas intelectuais, emocionais e volitivas estão excitadas pela força direta da vida, sem tensionar, ao mesmo tempo e excessivamente, o seu psiquismo" (VIGOTSKI, 2009, p. 100).

Esses jogos e brincadeiras não necessitam da intervenção do adulto, pois fazem parte do cotidiano da criança que está conhecendo o mundo e interpretando-o. Tanto no aspecto de interpretação e compreensão, como no aspecto do faz de conta, o lúdico toma o espaço de vivência da criança no movimento de superação e no movimento do desenvolvimento psíquico, emocional e social. Neste sentido, Vigotski cita Petrova (2009, p. 97-98):

> "A forma dramática de superar as impressões da vida" diz Petrova, "jaz profundamente na natureza das crianças e encontra, de maneira espontânea, sua expressão, independentemente da vontade dos adultos. As impressões externas sobre o ambiente circundante são hauridas e concretizam-se pela criança por meio da imitação. Em relação a atos morais não conscientes (heroísmo, coragem, abnegação), a criança, por força do instinto e da imaginação, cria as situações e os ambientes que a vida não lhe apresenta. As fantasias infantis não permanecem no campo dos devaneios, como nos adultos. A criança quer encarnar qualquer invenção ou impressão em imagens e ações vivas."

Assim, tanto na filogenia que representa o desenvolvimento humano em sua

---

[29] Petrova, A.E. (1988-?). (N. da t.)

totalidade — circunscrevendo a história do homem desde seu estado primitivo à sua condição atual de homem moderno —, como na ontogenia que exprime a história e o desenvolvimento dos seres individuais do nascimento à morte, possuímos elementos históricos, sociais e culturais suficientes para a análise, com base na teoria histórico-cultural, que indicam as evidências de que o teatro é parte integrante da constituição humana e não pode ser discriminado de outros aspectos, considerando o caráter multifacetário do ser humano.

Como relação ininterrupta de transformação, essas expressões constituem o homem assim como a ciência, a filosofia e a política, logo, o refinamento da arte se dá, de igual maneira, na experiência intencional do homem com seu mundo, conforme afirma Heller (2016).

O teatro nas suas formas atuais possui na história as ramificações de acordo com as condições concretas de existência que continuam a expandir-se e modificar-se no seio da cultura humana. Neste sentido, tanto a arte teatral nos modifica enquanto seres transitórios como é modificada por nós. Portanto, a arte nos constitui enquanto sujeitos ao longo do tempo, sendo indissociável de nossa história.

Como possuímos órgãos de nossa individualidade (MARX, 1983), e estes constituem e integram o ser social, a arte teatral integra a existência humana sem que seja possível isolá-la. Deve-se entendê-la como parte integrante da constituição do homem como um todo.

Se antes a arte era propulsora do nosso desenvolvimento, atualmente continua o sendo, dada a sua presença em toda a cultura humana, independente das características específicas e comuns de acordo com o espaço e tempo em que está inserida. No entanto, a arte não é mera reprodução de uma vida social, cultural e histórica, mas parte integrante que possui, como inerente à sua estrutura, a própria superação de suas relações e interpretações. A arte se coloca à frente da realidade dada e amplia-se na experiência de criação e fruição, por despertar nos sujeitos a superação de um estado a outro, condicionada às relações sociais que por sua vez dependem da qualidade das mediações nas relações entre os homens. Em síntese, são as relações sociais que criam as condições para a mediação da cultura, que permite a difusão do conhecimento e as condições necessárias para a superação de um estado por outro. Seja do conhecimento científico, do conhecimento empírico, da filosofia ou da arte. Assim, a dramatização é uma forma de o homem representar sua própria existência, refletir sobre ela e superá-la.

3.2 A dimensão política na atividade teatral

Enquanto campo produtivo do desenvolvimento humano, a arte teatral possui suas especificidades. Aqui abordaremos a dimensão política do teatro, considerando que arte e política estão diretamente ligadas, como evidencia a própria história da arte e a relação entre criação e fruição que se estabelece no passado e nos tempos atuais. Mesmo as representações teatrais precursoras, como a grega, possuíam a política como pilar estrutural:

> tratava-se de um teatro cívico, organizado pelo Estado, com a finalidade de promover o sentimento de responsabilidade e o zelo pelas coisas públicas entre os cidadãos da *pólis*, bem como a unidade entre os diversos povos que compunham a sociedade grega (CEBULSKI, 2012, p. 12).

Na Grécia Antiga, nota-se, o teatro transmitia valores cívicos e objetivava controlar a população por meio de suas características atrativas que influenciavam os sujeitos.

No final da Idade Média, o teatro possuía o mesmo fim político e também era controlado pelas autoridades religiosas:

> com o virtual desaparecimento das cidades na Idade Média, o teatro foi recolhido pelas igrejas e mosteiros e recebeu a tarefa, sempre política, de ilustrar as passagens mais relevantes da Bíblia, com preferência centrada no Novo Testamento [...] esse mesmo teatro, tratando dos assuntos definidos pela própria Igreja, acabou sendo expulso do recinto sagrado porque os artistas, por uma espécie de impulso irrefreável, começaram a introduzir nas peças cenas de diálogos consideradas grotescas e obscenas pelas autoridades (COSTA, 2001, p. 114).

Se, por um lado, a Igreja desejava que o teatro servisse ao controle social propagando as ideias do Novo Testamento, por outro, mesmo passagens autênticas do documento religioso tinham de ser ocultadas pelas autoridades, de modo que a população não obtivesse acesso integral aos escritos, mas fosse manipulada de acordo com a seleção desejada pela Igreja.

Alguns séculos depois, no período pós-Revolução Francesa, o teatro adquire um caráter assumidamente político, de modo que palco e plateia se misturam e criam um ambiente de reflexão sobre a realidade que ultrapassa qualquer limite entre ator e espectador:

> Nos dez anos que se seguiram à queda da Bastilha[30], nenhum teatro na França (das revistas nas feiras à *Comédie Française*) se dedicou a outro assunto que não fosse a política. Não passava pela cabeça de ninguém que o teatro pudesse se interessar por qualquer outra coisa. Há até relatos de que o espetáculo acabou se transformando em assembleia mesmo: os cidadãos da plateia debatendo com os cidadãos no palco sobre os rumos da história (Gaiffe, 1910)[31] (COSTA, 2001, p. 115).

Entende-se que a potência do teatro em proporcionar agitações internas nos sujeitos, a ponto de provocar debates e reflexões que se estendem para além da obra que se apresenta, está contida na natureza própria do teatro em representar a realidade.

E por ser este o difusor da realidade, o teatro possui um histórico de censura que se arrasta até os dias de hoje.

> Uma das estratégias de Luís Bonaparte, assumida com a mesma ferocidade com que executou, baniu e perseguiu seus inimigos [...], foi definida como "trabalho da supressão da memória". Isso impedia que os massacres promovidos desde 1848, assim como o motivo das lutas dos trabalhadores (miséria, condições de vida e trabalho etc., o de sempre), fossem mencionados em quaisquer circunstâncias [...] Para tanto, foi criada uma lei de censura rigorosíssima, à qual nada escapava, como não escapou o jornal de Victor Hugo, *Madame Bovary*, de Flaubert, *As flores do mal*, de Baudelaire, [...]. Peças originais ou adaptações de romances de Émile Zola e dos irmãos Goncirert ficaram anos e anos (em alguns casos, mais de vinte) retidas no departamento de censura (COSTA, 2001, p. 115).

No período bélico revolucionário da Guerra Civil Espanhola (1936–1939),[32] as Juventudes Libertárias catalãs tomaram a frente e a retaguarda da luta centrando suas ações na organização cultural, por considerarem que os seus ideais libertários anarquistas só podiam ser alcançados mediante a libertação do povo pela educação sociocultural. Assim, organizaram em diferentes pontos conferências, palestras e manifestações artísticas que integram profissionais das artes e trabalhadores, pois:

> As manifestações artísticas são consideradas pelo anarquismo como veículos adequados para a missão educacional que lhes é atribuída, para a formação integral de homens e mulheres livres. De todas estas manifestações, a mais valorizada como meio de educação sócio-cultural foi - juntamente com o cinema - o teatro. (FOGUET I BOREU,

---

[30] A Tomada da Bastilha, também conhecida como Queda da Bastilha, foi um evento central da Revolução Francesa, ocorrido em 14 de julho de 1789. Marcou a derrocada em definitivo do governo absolutista.

[31] GAIFFE, F. **Le drame en France au XVIIIème siècle**. Paris: Armand Colin, 1910.

[32] Período da Guerra Civil Espanhola.

2002, p. 31, *trad, nossa*).[33]

Segundo Costa (2001), na década de 50 foram enviados intelectuais com bolsas de estudo para que aprendessem o modelo estadunidense e pudessem praticá-lo no território brasileiro, mais especificamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. No entanto, o teatro assumidamente político viria a surgir. Apesar do investimento (motivado por razões políticas) no modelo norte-americano, que buscava deixar de lado questões políticas com a justificativa da estética e da "cena bem feita", grupos e organizações teatrais colocavam a necessidade de um teatro popular e militante:

> Como na vida real as coisas nem sempre acontecem segundo os estrategistas de Washington, nos anos 50 o teatro brasileiro deu uma guinada à esquerda que fugiu inteiramente dos planos esteticistas. Foi tudo muito rápido: em 1958, o Teatro de Arena de São Paulo encenou *Eles não usam black tie*, em 1960, *Revolução na América do Sul* e, em 1962, Vianinha e companheiros fundaram o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. No CPC realizaram-se as experiências mais radicais de teatro (COSTA, 2001, p. 119).

Em 1955 surge o Teatro Paulista de Estudantes (TPE),[34] cujas ações eram orientadas por objetivos pré-estabelecidos, de modo que toda a organização voltava-se para eles, desde a escolha dos textos a serem selecionados até as construções cênicas e espaços utilizados para tal, assim:

> A consecução do objetivo político desejado para o trabalho teatral havia ficado por conta de apresentações itinerantes feitas principalmente em escolas, dadas as raízes do grupo, que o ligavam ao movimento secundarista. O TPE procurava com essas apresentações amadurecer suas próprias condições técnicas para que pudesse se tornar, como desejava, "o braço estético de uma política estudantil" (BETTI, 2013, p.177).

---

[33] No original: "Las manifestaciones artísticas son consideradas por el anarquismo como vehículos idóneos para la misión educadora que se les asigna, para la formación integral del hombre y la mujer libres. De todas estas manifestaciones, la más valorada como medio de educación sociocultural fue– junto el cine– el teatro".

[34] O Teatro Paulista do Estudante foi um grupo amador criado em 1955 por jovens militantes do Partido Comunista. Tinham como principal objetivo divulgar o teatro entre os estudantes secundaristas e universitários e atrair novos integrantes para as fileiras do Partido. Fonte: MURRER, André Dutra. **A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o Grupo Arena da cidade de São Paulo**: conflitos e contradições. 2017. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Estética e Poéticas Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/153355. Acesso em: 15 jun. 2020.

Já na década de 1960 surgiu o Centro Popular de Cultura (CPC), constituído por intelectuais de esquerda, jornalistas e estudantes que buscavam uma arte engajada politicamente, juntando artistas de diversas vertentes, como teatro, música, cinema, literatura e artes plásticas, segundo Betti (2013, p. 190):

> O CPC — e dentro dele seu departamento de teatro — estruturou-se com a meta explícita de construir um trabalho cultural orientado não para as classes que possuíam os meios de produção mas, precisamente, para as que eram exploradas e excluídas do acesso a eles e à cultura.

Muitos textos brasileiros e estrangeiros foram encenados neste período, com a concepção em comum de que o teatro deveria trazer à tona problemas sociais, políticos e econômicos que os trabalhadores vivenciavam naquele momento.

Na década de 1970, Augusto Boal[35], após o exílio[36] ocasionado pela Ditadura Militar, desenvolveu o teatro do oprimido, ampliando a relação direta entre atores e espectadores a ponto de não existir no espaço cênico nenhuma delimitação que os diferencia. O teatro do oprimido convida todos a intervir nas cenas de acordo com suas motivações pessoais ou coletivas na construção cênica. O objetivo é que sejam tratadas temáticas comuns às vivências do povo e que este, ao ver-se representado em cenas de opressão, possa ter uma atitude que seja incorporada na reflexão sobre este contexto. Apontou, inclusive, a catarse aristotélica (a expiação dos maus sentimentos provocada pelo teatro grego) como uma forma de dominação e pacificação social, sublevando a ideia de um teatro comportado e sem implicações na ordem sociopolítica.

As motivações que levam os sujeitos a incorporar em suas ações pessoais os dilemas sociais que vivenciam enquanto coletivo fazem parte da natureza social humana que só pode ser compreendida enquanto unidade interconectada. Deste modo, Rubinstein (1974, p. 212-213) afirma que:

> A fim de satisfazer as suas necessidades, o homem tem de fazer da satisfação das necessidades sociais o objetivo direto das suas ações. Vemos, então, que os fins da atividade do homem são abstraídos do nexo imediato com as suas necessidades pessoais, e que o que é valioso para a sociedade começa - embora inicialmente de uma forma

---

[35]Augusto Boal (1931–2009) foi um dos dramaturgos que mais contribuiu para a criação de um teatro genuinamente brasileiro e latino-americano. Fonte: http://augustoboal.com.br/.

[36]Em fevereiro de 1971, Boal foi preso e torturado. Exilou-se em Buenos Aires, onde residiu por cinco anos. Fonte: http://augustoboal.com.br/.

> indireta e mediada - a determinar a conduta do homem. [...] Através da sua atividade socialmente organizada, o homem torna-se membro e representante de um todo social: os motivos sociais tornam-se os seus motivos pessoais, uma vez que ele próprio se torna membro e representante da colectividade. Desta forma eleva-se acima do plano da mera existência orgânica e entra no plano da existência social.[37]

A construção teatral não é neutra, tudo é organizado e pensado de modo a provocar no fruidor certa reação, mais ou menos calculada. Em contrapartida, não existe transmissão na relação ator-espectador. Por mais intencional que a construção seja, não há como garantir quais interpretações irão surgir da convergência entre a subjetividade do fruidor e a matéria viva teatral diante dele. É que a arte inaugura o movimento de superação, conforme analisa-se a seguir:

> O milagre da arte lembra antes outro milagre do Evangelho — a transformação da água em vinho, e a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido (VIGOTSKI, 1999, p. 307).

Vigotski (1999, p. 133) também analisa as fábulas que, escritas para ter efeito moral sobre as pessoas, provocavam reações inesperadas e diversas das que se buscava induzir: “como se vê, também aqui a moral é bastante instável e móvel em função da avaliação que nós inserimos. O mesmo enredo engloba magnificamente dois juízos morais absolutamente opostos.

Tal contradição desmistifica a ideia de arte, seja literária, plástica ou teatral, enquanto campo determinado e determinante para a compreensão da realidade, uma vez que a relação entre significado e sentido da produção é mediada pela subjetividade humana constituída nas vivências. De certo, a estrutura e a intenção da produção artística exercem influência sobre o fruidor, no entanto, sendo os seres humanos possuidores de características diversas, de vivências distintas e absolutamente únicas, haverá interpretações e relações discrepantes e igualmente

---

[37] No original: “Para satisfacer sus necesidades, el hombre ha de convertir en objetivo directo de sus actos la satisfacción de las necesidades sociales. Vemos, pues, que los fins de la actividad del hombre se abstraen del nexo inmediato con sus necesidades personales, y lo que es valioso para la sociedad comienza– aunque al principio sea de manera indirecta, mediata– a determinar la conducta del hombre. [...] A través de su actividad socialmente organizada, el hombre se convierte en miembro y representante de un todo social: los motivos sociales se convierten en sus motivos personales, dado que él mismo se convierte en miembro y representante de la colectividad. De esta suerte se eleva por encima del plano de la mera existencia orgánica y se incorpora al plano de la existencia social”.

legítimas sobre a obra. O teatro pode influenciar seus espectadores, mas não determinar ou delimitar a relação que estes criam com o objeto artístico.

Se compreende-se que o teatro, produção cultural humana presente nas vivências dos sujeitos, pode influenciá-los, estamos remetendo à formação da consciência, uma vez que ela orquestra as ações e está intimamente ligada com a relação do homem com o mundo, consequentemente: “Toda vivencia, todo fenómeno de la conciencia es un testimonio y una revelación no sólo del ser, que es su objeto, sino, además, del propio sujeto: la conciencia refleja el ser del objeto y es expresión de la vida del sujeto en su relación con el primero” (Rubinstein, 1974, p. 217).

Os processos que culminam na transformação da consciência estão imbricados nas dinâmicas que se sucedem nas vivências dos sujeitos. Considera-se a vivência como propulsora da transformação dos homens em sociedade, tanto nos aspectos coletivos como nos individuais (BEATÓN, 2017).

Para a transformação da consciência política, é imprescindível à vivência a articulação entre a realidade e o objeto artístico em questão, pois ele representa de forma concreta a necessidade de compreender os determinantes sociais a que estamos condicionados e como a realidade é objetivada de acordo com a história, a cultura e a sociedade — tanto na constituição subjetiva como de grupos sociais.

A articulação entre a arte e a realidade se objetiva pela práxis criadora que, de acordo com Vázquez (2007), é a ação que opera mudanças, que promove transformações. Essas mudanças e transformações estão condicionadas à qualidade das mediações de acordo com as condições materiais e imateriais de existência. É preciso reconhecer que não é qualquer organização que irá proporcionar a riqueza dessas condições, mesmo sendo o teatro por excelência um ato político, essencialmente plural e por isso dinâmico, como reitera Paranhos (2012, p.11): “trata-se da compreensão do fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais que transitam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, a técnica e a arte, a representação e a política”.

Não por acaso, a arte teatral possui uma lógica própria em que converge a realidade e a transforma, posto que a representação é sempre representação de algo. Logo, empresta da realidade elementos diversos que se entrelaçam à vida das pessoas e possibilitam refletir sobre essa mesma realidade de maneira transformada, já que o campo da experiência vivenciada ampliou-se.

Em suma, a arte teatral toma imagens da realidade e as torna imagens da

fantasia, constituindo algo novo e inteiramente subjetivo que, mesmo possuindo uma lógica própria, se encaixa em imagens da realidade no momento de fruição/criação e, por isso, reflete a realidade e possibilita compreendê-la sob uma estrutura específica, de modo que o teatro potencializa essa tendência ao representar os dramas vividos pelos sujeitos.

3.3 O teatro e a literatura clássica

Teatro e literatura estão conectados de maneira essencial, sendo o texto teatral um gênero literário definido por características próprias, como salienta Flory (2010, p. 18-19) ao afirmar que o teatro é uma arte:

> que tem no texto dramático uma dimensão crucial, sendo muitas vezes tomado como o seu aspecto artístico por excelência, onde estaria depositado seu valor estético, o que garante a ele lugar cativo como gênero literário, com direito a foro próprio, ou seja, com formas e temas específicos.

O reflexo da realidade possibilitado pelo trabalho teatral compreende o objeto artístico segundo o processo de fruição que, como argumentado anteriormente, entre outras coisas toma imagens da fantasia e as transforma em imagens da realidade e vice-versa. Não se pode prever, neste processo, quais elaborações irão surgir na forma subjetiva, mas há obras literárias teatrais que permanecem presentes nas sucessivas gerações por carregarem uma ampla possibilidade de fruição e subjetivismo, sendo consideradas clássicas.

> Clássico é aquilo que resistiu ao tempo, logo sua validade extrapola o momento em que ele foi proposto. É por isso que a cultura greco-romana é considerada clássica; embora tenha sido produzida na Antiguidade, mantém-se válida, mesmo para as épocas posteriores. De fato, ainda hoje reconhecemos e valorizamos elementos que foram elaborados naquela época. É nesse sentido que se considera Descartes um clássico da filosofia moderna. Aqui o clássico não se identifica com o antigo, porque um moderno é também considerado um clássico. Dostoiévski, por exemplo — segundo a periodização dos manuais de história, um autor contemporâneo —, é tido como um clássico da literatura universal. Da mesma forma, diz-se que Machado de Assis é um clássico da literatura brasileira, apesar de o Brasil ser mais recente até mesmo que a Idade Média, quanto mais que a Antiguidade (SAVIANI, 2011, p. 87).

O clássico é aquilo que permanece através do tempo, que não se esgota nem

se torna ultrapassado, mas se fixa na cultura humana, independente das transformações históricas que ocorram. Conforme conceito de Saviani (2011, p. 13), “o clássico não se confunde com o tradicional e também não se opõe, necessariamente, ao moderno e muito menos ao atual". O clássico é aquilo que se firmou como fundamental, como essencial”. A perspectiva de Saviani vai além, e elimina inclusive a linha temporal que poderia ser confundida com o clássico, de que necessariamente surgiria no passado. Deste modo, o clássico pode ser aquilo que surgiu em tempos recentes, pois, como o próprio autor afirma, o clássico é o que se firmou como essencial.

E o que afirma algo como essencial é justamente o caráter atemporal do conteúdo e da forma da obra, como se o que é possível extrair dela pudesse também conectar a essência do drama humano para além do que dispõe o seu material, chegando naquilo que se coloca acima deste material e que, portanto, representa a genericidade, o essencial humano:

> O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência (CALVINO, 2007, p. 12).

E esta pertinência está justamente no fato de que o clássico parece capturar o sentido dos elementos da realidade que de alguma forma permanecem através do tempo, como quando comparamos a angústia dos explorados no período feudal e a angústia dos trabalhadores da sociedade capitalista, conforme Mascaro (ano V, p. 20): “a sociedade mundial foi forjada para o capitalismo a partir dos escombros das velhas formas de exploração, como a feudal e a escravista”. Quando observamos as transformações da sociedade, notamos a permanência da relação de exploração entre os homens, o que configura um drama que perpassa toda a história sob diferentes contextos: “o escravismo e o feudalismo vivem sem direito. O capitalismo vive do direito que garante a exploração” (MASCARO, ano V, p. 20).

As relações de exploração devem ser levadas em consideração, uma vez que no Brasil elas também determinam os diferentes produtos a serem consumidos por diferentes camadas sociais, como se o processo de fruição artística estivesse limitado às produções locais e que representam a cultura de determinado povo, por

conseguinte, conforme Candido (2004, p. 186):

> A organização da sociedade pode restringir ou ampliar a fruição deste bem humanizador. O que há de grave numa sociedade como a brasileira é que ela mantém com a maior dureza a estratificação das possibilidades, tratando como se fossem compreensíveis muitos bens materiais e espirituais incompreensíveis. Em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas.

Saviani (2011, p.13) assevera que os produtos historicamente acumulados pela humanidade devem ser apropriados pelos sujeitos, como um direito inegável, independente das diferenças sociais, culturais, raciais, econômicas e de gênero, pois é a possibilidade que os homens têm de se humanizar, assim preconiza que "o trabalho educativo é o ato de produzir, direta e intencionalmente, em cada indivíduo singular, a humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto dos homens". Logo, a literatura e o teatro clássico não são somente possíveis de serem incorporados na cultura dos sujeitos, mas lhes são de direito enquanto humanos.

É inegável que a literatura e a dramática teatral, enquanto campo de produção humana e representante da genericidade, atuem como fonte inesgotável de humanização. Enquanto o clássico é incorporado como aquilo que se torna essencial aos sujeitos, por consequência, é também o reflexo da realidade que está posta, possibilitando inclusive que estes sujeitos se apropriem de tal maneira destas produções que passam a representar uma ameaça, neste sentido:

> Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante (CANDIDO, 2004, p. 175).

Daí deriva a necessidade dos organizadores dos currículos de controlar o que será disponibilizado aos sujeitos segundo suas características, sob o discurso de que

existem culturas diferentes e, portanto, necessidades diferentes, pois “a literatura satisfaz, em outro nível, à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles” (CANDIDO, 2004, p. 180).

A obra shakespeariana confronta valores éticos e morais que, por meio do desenrolar da trama, nos trazem elementos que possibilitam incorporar e ressignificar as relações que estão estabelecidas no seio da nossa sociedade:

> Os personagens em suas trajetórias trágicas, nos ajudam a nos compreender melhor por meio de suas reflexões sobre o que significa ser humano, em suas diferentes trajetórias de erros, de acertos, aprendizados e sofrimento. Shakespeare é um poeta que continua a dialogar com a atualidade, pois se trata de um profundo conhecedor da alma humana [...] (PELISSARI, 2017, p. 76).

Para esta pesquisa, no contexto das oficinas, foram utilizados textos de Shakespeare, um dramaturgo clássico que permanece na cultura humana independente das mudanças ocasionadas através da história e que, por isso, deve estar disponível para que os sujeitos se apropriem de sua produção. Nas palavras de Pelissari (2017, p. 72)

> Shakespeare, até a atualidade, continua a fascinar o imaginário ocidental e mesmo o oriental, tanto é que se encontram reescrituras e transposições intermidiáticas e culturais de sua obra nos quatro cantos do globo, passando por várias adaptações ao longo do tempo e dos lugares. Muitos temas e expressões criadas pelo poeta e dramaturgo povoam o nosso imaginário e personagens como, por exemplo, Romeu e Julieta, assumem representações arquetípicas do casal apaixonado. Como afirma Ben Jonson (1572–1637), poeta, ensaísta e dramaturgo inglês, Shakespeare “não é de um único tempo, mas de todos os tempos”.

A obra de Shakespeare é um grande clássico que não pode dividir seu público em perfis marcados, pois sua obra é passível de ser fruída por todo tipo de pessoas e culturas. O dramaturgo era prestigiado por pessoas de diversos níveis socioeconômicos e culturais, suas peças eram assistidas por todos e todos se identificavam com seus personagens.

Poderíamos questionar se seria realmente válido levar Shakespeare para um público que possivelmente estaria interessado em outra coisa, valendo-se do discurso do não preparo para entrar em contato com uma literatura demasiadamente consumida pela elite intelectual. Mas há indícios de que essa separação da cultura por níveis intelectuais ou diferenças culturais nada mais é que uma convenção ilegítima, a exemplo:

> A partir de 1934 e do famoso Congresso de Escritores de Karkov, generalizou-se a questão da literatura proletária, que vinha sendo debatida desde a vitória da Revolução Russa, havendo uma espécie de convocação universal em prol da produção socialmente empenhada. Uma das alegações era a necessidade de dar ao povo um tipo de literatura que o interessasse realmente, porque versava os seus problemas específicos de um ângulo progressista. Nessa ocasião, um escritor francês bastante empenhado, mas não sectário, Jean Guéhenno, publicou na revista *Europe* alguns artigos relatando uma experiência simples: ele deu para ler a gente modesta, de pouca instrução, romances populistas, empenhados na posição ideológica ao lado do trabalhador e do pobre. Mas não houve o menor interesse da parte das pessoas a que se dirigiu. Então, deu-lhes livros de Balzac, Stendhal, Flaubert, que os fascinaram. Guéhenno queria mostrar com isto que a boa literatura tem alcance universal, e que ela seria acolhida devidamente pelo povo se chegasse até ele. E por aí se vê o efeito mutilador da segregação cultural segundo as classes (CANDIDO, 2004, p. 188-189).

Ora, se o clássico é considerado aquilo que é essencial ao humano, não existe barreira que impeça as classes menos favorecidas de ter contato com essas produções, uma vez que o essencial não se divide diante das condições socioeconômicas, mas, pelo contrário:

> Este belo exemplo leva a falar no poder universal dos grandes clássicos, que ultrapassam a barreira da estratificação social e de certo modo podem redimir as distâncias impostas pela desigualdade econômica, pois têm a capacidade de interessar a todos e portanto devem ser levados ao maior número (CANDIDO, 2004, p. 189).

É curioso que haja o interesse em selecionar, de acordo com as condições já postas de existência, o que será ou não difundido nos meios educativos, pressupondo o gosto e a relevância que uma obra clássica tem ou não para um tipo específico de coletivo.

Mas é necessário que as obras clássicas sejam acessíveis às pessoas. Não somos afetados por aquilo que não está presente na nossa realidade, por isso é preciso que os ambientes educativos, difusores da produção histórica humana, permitam aos sujeitos conhecer os grandes clássicos e confrontá-los com sua própria realidade. São as condições concretas que possibilitam aos sujeitos se apropriarem do conhecimento construído pela humanidade, assim:

> Pelo que sabemos, quando há um esforço real de igualitarização há um aumento sensível do hábito de leitura, e portanto difusão crescente de obras. A União Soviética [...] fez um grande esforço para isto, e lá as tiragens editoriais alcançam números para nós inverossímeis, inclusive de textos inesperados, como os de Shakespeare, que em nenhum outro país é tão lido (CANDIDO, 2004, p. 187).

Justamente por ser inegável que as condições concretas é que possibilitam aos sujeitos entrarem em contato com determinada produção humana é que se torna necessário determinar qual delas será disseminada em determinado espaço educativo. Por isso, o teatro que possui uma dimensão literária muito forte é uma produção humana que abre portas para a apropriação dos clássicos pelos sujeitos, pois o que provém do texto literário está diretamente ligado ao desenvolvimento do trabalho dramático. Reafirmar a dimensão literária do teatro torna-se imprescindível, uma vez que as condições de difusão desse conhecimento não estão dadas:

> Faz-se absolutamente necessário voltarmos ao teatro e reconduzi-lo às discussões no âmbito da mediação entre literatura e sociedade. Essa retomada é fundamental na atualidade, pois há pouquíssimo espaço para discussão sobre teatro nas escolas de ensino fundamental e nos currículos universitários que ensinam literatura (Flory, 2010, p. 38).

Desta maneira, por mais óbvia que seja a relação entre teatro e literatura, é preciso salientar os impactos que ambas causam no desenvolvimento de uma ação artística, sem reduzir ou fragmentar a complexidade que envolve o trabalho teatral e quais são as contribuições que ele possui para a formação e para o desenvolvimento dos sujeitos.

4. A ATIVIDADE TEATRAL NA PRÁTICA SOCIAL

Este capítulo versa sobre a produção e análise de dados da pesquisa, de forma a situar quem são os participantes, seu perfil socioeconômico, qual o local de realização das oficinas e quais os serviços que prestam à população, de modo a traçar o perfil do público que foi contemplado nas oficinas teatrais.

Em seguida realizamos a caracterização da pesquisa, procurando explicitar a forma de investigação, próxima ao modelo identificado como pesquisa-ação (THIOLLENT, 1986), que busca intervir na situação social e não se limita à observação. Proporciona aos participantes, assim, a condição ativa nas vivências que possam ser significativas de acordo com os objetivos propostos pela pesquisa: o desenvolvimento da consciência política através da arte teatral. Desta maneira, consta o plano das oficinas e o método de análise dos dados produzidos.

O teatro é uma arte que permite aos participantes investigar os determinantes que compõem o enredo da peça estudada. Muito além da apreensão de técnicas, configura-se como área artística de investigação profunda e intencional sobre as histórias que se pretende contar. No entanto, trabalhar com teatro em contexto educativo é diferente do fazer teatral profissional ou amador. A vivência de teatro no contexto apresentado a seguir necessita de organização pedagógica, planejamento e ações a partir de objetivos preestabelecidos, que embasam a análise do objeto de pesquisa. No tocante a esta pesquisa, pretendia-se criar as condições necessárias, nas oficinas teatrais, para que os participantes pudessem, através de jogos, dinâmicas e das peças de Shakespeare, pensar a própria realidade de maneira direcionada, abrindo a possibilidade de desenvolvimento da consciência política.

4.1 Características da pesquisa

O tipo de pesquisa aproxima-se do modelo identificado como pesquisa-ação, que propõe não apenas observar e analisar a realidade do objeto de investigação, mas que permite ao pesquisador inserir-se no campo estudado para realizar uma ação que produza os dados de acordo com objetivos e estratégias definidas pela pesquisa, considerando os indivíduos como parte integrada de todas as ações, logo, sendo ativos nos processos a que estão submetidos. Assim sendo, são características da pesquisa-ação:

> Resumindo alguns de seus principais aspectos, consideramos que a pesquisa-ação é uma estratégia metodológica da pesquisa social na qual: a) há uma ampla e explícita interação entre pesquisadores e pessoas implicadas na situação investigada; b) desta interação resulta a ordem de prioridade dos problemas a serem pesquisados e das soluções a serem encaminhadas sob forma de ação concreta; c) o objeto de investigação não é constituído pelas pessoas e sim pela situação social e pelos problemas de diferentes naturezas encontrados nesta situação; d) o objetivo da pesquisa-ação consiste em resolver ou, pelo menos, em esclarecer os problemas da situação observada; e) há, durante o processo, um acompanhamento das decisões, das ações e de toda a atividade intencional dos atores da situação; f) a pesquisa não se limita a uma forma de ação (risco de ativismo): pretende-se aumentar o conhecimento dos pesquisadores e o conhecimento ou o "nível de consciência" das pessoas e grupos considerados (THIOLLENT, 1986, p. 16).

De acordo com Thiollent, a pesquisa-ação busca contribuir para a superação de um nível de consciência com a participação ativa dos sujeitos ou grupo pesquisados, não se restringindo à mera observação, mas criando as condições necessárias para a aquisição de conhecimentos de determinado campo ou área de atuação.

Nesta pesquisa buscou-se criar condições para o desenvolvimento da consciência política (RUBINSTEIN, 1974; MARX, 2010), utilizando-se como campo de produção de dados as oficinas teatrais, que foram organizadas de acordo com os objetivos propostos.

Consideramos que as ações organizadas estejam alinhadas com o que chamamos de oficinas teatrais por compreender que a dinâmica das oficinas é especificamente estruturada, de modo que os encontros envolvem as ações dos participantes. Em contrapondo ao que normalmente é entendido como aula, que pressupõe a formação de atores, fora do escopo desta pesquisa.

Candau (1999, nd), ao citar Reyes[38] argumenta que:

> a oficina é concebida como uma realidade integradora, complexa e reflexiva, na qual a relação teoria-prática é a força motriz do processo pedagógico. Está orientada à promoção constante da comunicação com a realidade social e para ser um grupo de trabalho altamente participativo no qual cada um é um membro a mais do grupo e dá sua contribuição específica.

O planejamento das oficinas corrobora com o conceito de práxis pedagógica de Vázquez (2007), pois vai além das ações puramente práticas, uma vez que a articulação teórica está presente na organização do ensino.

---

[38] A autora não identifica o texto que citou.

A organização para planejar as oficinas não apenas considerou as necessidades dos participantes que surgiram no decorrer dos encontros, mas proporcionou, com o aparato teórico, a reorganização do ensino para que os objetivos fossem alcançados. Esse movimento faz com que não apenas os participantes sejam afetados pela oficina, mas pressupõe o desenvolvimento e a aprendizagem da professora-pesquisadora. Ao mencionar a relação existente entre a atividade humana e a transformação dos sujeitos ao transformar o mundo, Bernardes (2009, p. 237) indica que:

> Tal reflexão tem como intenção relacionar as ações de ensino e as de aprendizagem na constituição da atividade pedagógica, não perdendo de vista a dimensão teórico prática presente na atuação do educador, que se fundamenta na necessidade de humanização dos indivíduos, analisa a realidade e as condições postas a partir das informações e conhecimentos obtidos no contexto escolar, organiza objetivamente os meios de atuação, segundo a finalidade da educação, e atua de forma consciente para se materializar na construção do objeto da atividade de ensino.

De acordo com Bernardes (2009, p. 237), a práxis pedagógica tem um movimento dialético que permite a todos envolvidos no processo ensino-aprendizagem terem a possibilidade de se desenvolver:

> Considera-se, desta forma, que a atividade pedagógica seja práxis, pois se expressa por meio da atividade teórico-prática executada pelo educador. Trata-se de uma particularidade da práxis, uma vez que a atividade pedagógica pode ser entendida como uma atividade coletiva que promove a transformação dos sujeitos, sejam eles considerados os grupos sociais ou os indivíduos singulares.

A prática pedagógica, assim compreendida como práxis, evidencia a dimensão transformadora do trabalho que se propõe a analisar os condicionantes do grupo que está desenvolvendo as ações. Isto torna possível captar as necessidades de intervenção que possibilitam chegar ao objetivo proposto.

Por ser fluida, a arte teatral encontra delimitações diferentes dos procedimentos pedagógicos de outras áreas de conhecimento, como o científico. Assim, os planejamentos das ações, bem como a forma de análise dos dados, voltam-se para as dinâmicas e discussões que contemplam o teatro, suas técnicas e as aprendizagens que derivam de sua vivência.

O desenvolvimento da consciência política, através das oficinas teatrais, corresponde aos esforços realizados na dinâmica das oficinas a fim de trazer contribuições no nível de relações entre os indivíduos e sua realidade. Para tanto, Thiollent (1986, p. 18) afirma que:

> Encontramos outras situações nas quais os objetivos são voltados para a tomada de consciência dos agentes implicados na atividade investigada. Nesse caso, não se trata apenas de resolver um problema imediato e sim desenvolver a consciência da coletividade nos planos político ou cultural a respeito dos problemas importantes que enfrenta.

Logo, a ação da pesquisa em torno de seu objeto possui intencionalidade, visto que não se resume ao campo imediato de atuação, mas busca contribuir para as reações posteriores dos participantes. Como afirma Thiollent (1986, p. 21), "a pesquisa-ação não deixa de ser uma forma de experimentação em situação real, na qual os pesquisadores intervêm conscientemente".

Essa intervenção consciente e devidamente organizada diz respeito não apenas à forma de relação que os participantes têm entre si e com a professora-pesquisadora, mas ao próprio objeto de conhecimento.

O que buscamos produzir com as oficinas de teatro não foi apenas a participação dos indivíduos no processo, mas expandir sua experiência com o teatro para além das relações estabelecidas cotidianamente. Nestas condições, endossamos o conceito de Vázquez (2007) da práxis pedagógica, uma vez que a oficina teatral assume a característica de atividade consciente e devidamente organizada a partir de fundamentos epistemológicos. Estes fundamentos são devidamente articulados com a prática social, como afirma Bernardes (2009, p. 236): "concebe-se que a práxis é uma atividade humana consciente que se diferencia da atuação prática desvinculada de uma finalidade e apresenta um produto final que se objetiva materialmente".

Há de se considerar que o conhecimento produzido não se limita à realidade aparente, mas vincula-se à explicação das condições concretas de existência dos sujeitos concretos (POLITZER, 1998). Tais questões aparecem nas obras teatrais e representam discussões e reflexões sobre a realidade para além da interpretação de personagens, por isso há de se considerar que:

> a pesquisa-ação não é constituída apenas pela ação ou pela participação. Com ela é necessário produzir conhecimentos, adquirir experiência, contribuir para a discussão ou fazer avançar o debate acerca das questões abordadas (THIOLLENT, 1986, p. 22).

Concebemos, assim, a arte teatral como espaço não apenas de criação e fruição, mas como fonte de conhecimento e de superação de níveis de consciência por intermédio da investigação das peças e sua relação com a realidade objetiva.

4.2 O contexto social da pesquisa

As oficinas na pesquisa de campo foram realizadas na ONG Centro Familiar Maria Medianeira, localizada na Vila Nova União, um bairro periférico de Mogi das Cruzes, São Paulo. O projeto de oficinas teatrais foi submetido e aprovado pelo comitê de ética e pesquisa (CEP).[39]

A ONG obtém auxílio da prefeitura e é dirigida por freiras, que oferecem oficinas de música, teatro, artesanato e refeição no contraturno da escola, funcionando de segunda à sexta das 9h às 16h.

No Centro Familiar Maria Medianeira, localizado na rua Joaquim de Mello Freire Júnior, n° 1530, são atendidas 140 crianças e adolescentes entre 6 e 17 anos, nos períodos matutino e vespertino. A instituição conta com 8 funcionários contratados no regime CLT (Consolidação das Leis do Trabalho), 7 prestadores de serviço contratados com a exigência do MEI (Microempreendedor Individual) e 7 voluntários. O espaço possui salas arejadas de convivência, sala para atividades diversas, sala de música, jardim, pátio, sala de vídeo, refeitório, salão, cozinha, despensas, garagem, portaria e recepção. Os objetivos e missões da instituição são:

> proporcionar para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade a proteção social e a possibilidade de desenvolvimento de suas potencialidades através da educação, da arte, da cultura e da espiritualidade, visando a cidadania, o fazer o bem e o amor ao próximo.[40]

Foram ministradas 10 oficinas de teatro entre os meses de setembro e dezembro de 2018, sendo 3 oficinas com duração de 1 hora e 7 oficinas com duração de 2 horas. Esse aumento decorreu do pedido dos participantes que desejavam prolongar o tempo das vivências nas oficinas de teatro. As oficinas aconteciam primeiramente em uma pequena sala da ONG, porém houve necessidade de ocupação de um salão maior em razão do número de participantes.

Fotografia 1: Sala disponibilizada para as oficinas

---

[39] Parecer consubstanciado do CEP emitido em 12 de junho de 2018 sob o nº 2.708.959.

[40] Texto informado pela instituição no site. Disponível em: http://www.amormisericordioso.org/ws/pt/noticias/centro-familiar-maria-medianeira-celebra-4-anos-de-atividades.htm. Acesso em 05/2019.

Fonte: Registro próprio

Fotografia 2: Salão maior disponibilizado para as oficinas

Fonte: Registro próprio

Os espaços destinados à execução das oficinas contavam com equipamentos como cadeira, mesas, televisão, palco, coxia, banheiros e bebedouro. Havia também microfone e caixas de som, no entanto, não foram utilizados nas vivências.

Foram 16 participantes entre 9 e 15 anos e a professora-pesquisadora. Os participantes das oficinas são estudantes de escola pública, moram no bairro em que a ONG está implantada, ou em bairros próximos, e frequentam a instituição no contraturno.

O bairro é situado em uma região de vulnerabilidade social que não possui escola, mas as crianças e adolescentes estudam em escolas de bairros próximos. O bairro conta com duas creches, um CRAS (Centro de Referência de Assistência Social), um CEU (Centro de Artes e Esportes Unificado), cozinha comunitária (dentro do CRAS) e duas ONGs: a Associação Nova Esperança (ANE) e o Centro Familiar Maria Medianeira.

4.3 As oficinas teatrais

O objetivo central das oficinas teatrais foi possibilitar, através da mediação da arte teatral, o desenvolvimento da consciência política. Para tanto, a estratégia foi trabalhar a obra de Shakespeare para o ensino de teatro, criando condições para a reflexão sobre a realidade, além de criar dinâmicas e jogos teatrais que pudessem estimular o desenvolvimento da compreensão e criação cênica.

Buscou-se, através das dinâmicas e exercícios teatrais, identificar a gênese do pensamento dos participantes para que fosse possível compreender sua relação com o universo teatral e de que forma essa oferece indicadores de que há o desenvolvimento de uma consciência política. Para tal, os instrumentos utilizados para obtenção dos registros foram: gravação das oficinas em áudio e vídeo; registro dos participantes em escrita, desenho e rodas de conversa.

Privilegiamos a análise das gravações das oficinas, que foram transcritas, para verificar como os participantes concebem as dinâmicas e discussões, bem como a forma como agem e reagem ao contato com as propostas pedagógicas. Ressaltamos que o teatro é uma arte fluida e dinâmica e que, portanto, os registros em vídeo são o foco da análise de dados, por possibilitarem uma visão mais ampla e real das relações sociais que se estabelecem no decorrer das oficinas. Os momentos da oficina correspondem às estratégias de ensino do teatro: a) dinâmicas de aquecimento; b) dinâmicas para estimular as técnicas de jogos teatrais; c) roda de conversa para discussão e contextualização das peças teatrais; d) montagem das cenas.

Existe um papel pedagógico do teatro que se estende em múltiplas áreas de atividade humana. De acordo com Matos e Neves (2010, nd):

> Hoje, o papel pedagógico do teatro é assunto relevante também para as ciências humanas e sociais, posto que sua prática é reconhecidamente significativa para áreas como a psicologia do aprendizado, a comportamental, social, técnicas terapêuticas, entre outros.

Como arte significativa para o campo da psicologia e educação, o teatro atinge até mesmo patamares que não são inicialmente colocados como objetivo. Trata-se do reconhecimento dessa produção como integrador e integrante da formação e desenvolvimento humanos em diferentes níveis.

As oficinas teatrais articulam dinâmicas, jogos e outros modos de ação do

trabalho teatral, como a dramatização, discussão e análise dos textos e contexto da história que será encenada. De acordo com Candau e Scavino (2013, p. 64), as oficinas são:

> concebidas como espaços de intercâmbio e construção coletiva de saberes, de análise da realidade, de confrontação de experiências, de criação de vínculos socioafetivos e de exercício concreto dos Direitos Humanos. A atividade, participação, socialização da palavra, vivência de situações concretas através de sociodramas, análise de acontecimentos, leitura e discussão de textos, realização de vídeo-debates, trabalho com diferentes expressões da cultura popular.

Neste sentido, as oficinas teatrais integram, no campo desta pesquisa, o trabalho realizado com dinâmicas, jogos, leitura e discussão das peças e a montagem de cenas. As dinâmicas de aquecimento funcionam como um instrumento integrador das ações que se sucedem no contexto teatral. O corpo, que é elemento central do fazer teatral, precisa estar alinhado com o espaço e com os outros corpos, de modo que não se encerra na pura movimentação corpórea, mas está articulado com os jogos e os modos de reconhecimento da ambientação teatral, pois:

> Mais do que simplesmente aquecer, os exercícios de corpo, sempre propostos no início de cada aula, tinham a finalidade de despertar a sensibilidade, a percepção e o autoconhecimento dos alunos, de forma a favorecer a sequência da prática com os jogos (PARENTE, 2016, p. 13).

Já os jogos teatrais têm a possibilidade de criar situações em que os participantes precisam um do outro e são muito importantes para que o grupo possa se articular e se conhecer, por isso sua aplicabilidade é utilizada em diversos seguimentos para o trabalho coletivo:

> O sistema de jogos teatrais, como é conhecido, vem sendo cada vez mais utilizado por professores, diretores de teatro, coordenadores de oficinas e arte-educadores nos mais diversos contextos. Por meio dos jogos, o grupo trabalha elementos básicos do fazer teatral, como a cooperação e o trabalho em equipe, a concentração cênica, imaginação e criatividade, criação de cenas e personagens (PARENTE, 2015, p. 14).

No que tange à contextualização e à investigação da dramatização, considera-se que o produto que advém da discussão e encenação das peças de Shakespeare cumpre a tarefa de proporcionar um conjunto de materiais pertinentes à conexão entre a vida cotidiana e a não cotidiana (HELLER, 2016), compreendendo que a

especificidade de sua obra permite-nos alcançar uma visão reiterada sobre a realidade. De acordo com Lukács (1965, p. 29), sob a perspectiva marxista, considerando a obra de Shakespeare entre outras, “a verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento”.

Esta forma de organização é inspirada na proposta triangular de Barbosa[41], que sistematizou o ensino de arte baseado na interconexão entre a leitura da obra, a história da arte e o fazer artístico. Articulando estes elementos no ensino da arte, compreende-se que se pode conhecer a arte de maneira articulada com a realidade concreta, sem isolar os elementos constitutivos da obra, mas ressaltando sua dimensão múltipla. Deste modo, Barbosa (2001, p. 31-32) assegura que:

> Quando falo de conhecer arte falo de um conhecimento que nas artes visuais se organiza inter-relacionando o fazer artístico, a apreciação da arte e a história da arte. Nenhuma das três áreas sozinha corresponde à epistemologia da arte.

Embora as artes visuais sejam o foco da produção da autora, compreende-se que a interconexão dos elementos no ensino da arte, mencionados anteriormente, são inerentes a toda produção artística, uma vez que representa a possibilidade de explorar o objeto artístico nas suas dimensões próprias. Conhecer supõe estar consciente das múltiplas determinações de um objeto, cuja forma não representa a sua totalidade.

Partilha-se da concepção de que só a articulação entre a história (contexto), a fruição e o fazer artístico pode abrir caminhos para um contato verdadeiro e consciente com a arte. Por isso as oficinas teatrais foram organizadas de maneira a contemplar essas dimensões essenciais da arte, pois “só um fazer consciente e informado torna possível a aprendizagem em arte” (BARBOSA, 2001, p. 32).

A pesquisa se organiza a partir de duas etapas identificadas como: Parte 1 – Momentos de aproximação à atividade teatral; Parte 2 – Formação do coletivo em atividade. Na etapa inicial foram criadas condições de aproximação às dinâmicas e jogos teatrais que pudessem familiarizar os participantes com o teatro. Na segunda etapa o foco das ações é a formação do coletivo, com ênfase nas ações colaborativas

---

[41] Professora titular aposentada da Universidade de São Paulo, mestre em Arte-Educação e doutora em Educação Humanista. Fonte: Plataforma Lattes. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/1650414096296319. Acesso em: 10/08/2020.

para o desenvolvimento da proposta de trabalho.

As peças de Shakespeare foram eleitas para essa pesquisa pois estimulam o pensamento político por meio de seus enredos e personagens. A intencionalidade desta ação é promover a reflexão de ordem social e política dos sujeitos concretos participantes a partir das reflexões das personagens de Shakespeare. Após mais de 400 anos de sua morte, o dramaturgo inglês ainda é referência mundial na literatura clássica e no teatro. Consideramos que trabalhar com conteúdos clássicos é importante, pois representam a cultura do homem elaborada historicamente — necessária para a emancipação humana.

A seguir apresentamos o registro do planejamento realizado para as oficinas teatrais.

Quadro 1 – Planejamento das oficinas teatrais

Parte 1 – Momentos de aproximação à atividade teatral		
OFICINAS	**CONTEÚDOS**	**OBJETIVOS**
Oficina 1 13/09/2018 1h	Explorar e reconhecer o corpo e o espaço; conhecer o dramaturgo clássico William Shakespeare e suas obras, tal como contextualizar e ressaltar sua contemporaneidade.	Criar situações de vivências teatrais que usam o corpo e exploram o espaço, de acordo com suas limitações e possibilidades; oportunizar situações de aproximação do grupo.
Oficina 2 1/10/2018 1h	Compreensão de papéis, da cooperação, trabalho em equipe e respeito às diferenças.	Realizar dinâmicas que permitam o exercício do trabalho em equipe, destacando a importância de cada participante para a construção do todo.
Oficina 3 18 /10/2018 1h	A importância da concentração e imersão na personagem para desempenho na arte dramática; o perfil e características das personagens de Shakespeare e a contextualização e vinculação com a realidade contemporânea.	Realizar jogo teatrais que exijam concentração e foco, atenção e memória; buscar nas personagens suas características comuns a personalidades da realidade, bem como a forma como se apresentam e se portam.
Parte 2 – Formação do coletivo		
OFICINAS	**CONTEÚDOS**	**OBJETIVOS**

Oficina 4 25/10/2018 2h	Aprimoramento de técnicas de interpretação, voz e dramatização; exploração e reconhecimento do corpo e do espaço.	Criar situações de vivências teatrais que usam o corpo e exploram o espaço, de acordo com suas limitações e possibilidades; oportunizar situações de aprendizagem que possibilitam aos participantes pensar, refletir e representar os arquétipos shakespearianos trabalhados no contexto da oficina.
Oficina 5 29/10/2018 2h	A importância da concentração e imersão na personagem para desempenho na arte dramática; perfil e características das personagens de Shakespeare, contextualização e vinculação com a realidade contemporânea.	Realizar jogos teatrais que exijam concentração e foco, atenção e memória; buscar nas personagens suas características comuns a personalidades da realidade, bem como a forma como se apresentam e se portam.
Oficina 6 05/11/2018 2h	O preparo e projeção vocal teatral; a compreensão das competências de líderes e a formulação de perspectivas de cidadania, bem como a relação existente entre poder e ética, direitos e deveres do cidadão.	Reconhecer e utilizar os centros de projeção vocal (diafragma, pulmão e alto da cabeça) e explorar os ritmos fônicos, as pulsões sonoras e os diversos centros ressonadores; imergir nas personagens de Shakespeare, situando-as e refletindo sobre a trama em que estão inseridas, levantando questões que são projetadas na realidade sociopolítica atual.
Oficina 7 19/11/2018 2h	Domínio de técnicas de interpretação de personagens; análise crítica das relações de poder.	Proporcionar situações de vivência teatral que oportunizem discussões e ensaios.
Oficina 8 26/11/2018 2h	Construção de noções básicas e essenciais da montagem teatral; domínio de técnicas de interpretação teatral.	Utilizar as atividades realizadas na oficina para criar a montagem teatral.
Oficina 9 05/12/2018 2h	Consolidar a afetividade como parte importante do trabalho coletivo.	Estimular os participantes a colocar em prática os conhecimentos que obtiveram.
Oficina 10 10/12/2018 2h	Consolidar a afetividade como parte importante do trabalho coletivo.	Estimular os participantes a colocar em prática os conhecimentos que obtiveram.
Oficina 11 17/12/2018 2h	Consolidar e refletir sobre os processos vivenciados nas oficinas de teatro.	Estimular os participantes a colocar em prática os conhecimentos que obtiveram.

Fonte: Criação própria.

A organização apresentada no quadro evidencia a intencionalidade de contemplar as dimensões da proposta triangular, trazendo a contextualização (história da arte), leitura e discussão das peças e outros elementos teatrais (fruição/leitura de imagem) e a montagem das cenas (fazer artístico). Embora a denominação seja

diferente da proposta de Barbosa (2001), o objetivo da dinâmica de organização das oficinas é o mesmo: trazer as dimensões essenciais que conectam os sujeitos com o objeto artístico. A necessidade da readequação surge da visível especificidade e contexto da arte teatral, que difere daqueles designados para as artes visuais.

Deste modo, compreende-se que a vivência em oficinas de teatro possui necessidades próprias de organização para que esteja adequada ao contexto em que ocorre, desde a escolha das peças, as características do grupo participante e a arte teatral enquanto campo específico de produção humana.

4.4 Método de análise da realidade em movimento

Na análise foram destacadas as dinâmicas próprias das oficinas de teatro, em que desafios foram colocados para os participantes expressarem sua relação com a realidade concreta. Aliado a isso, foram eleitas duas peças de Shakespeare para que as situações vivenciadas pelos participantes da pesquisa fossem organizadas: *Romeu e Julieta* e *Macbeth.* Após a leitura por esta pesquisadora do resumo das peças, em roda de conversa discutimos o enredo, as personagens, o período histórico da trama e, assim, aos poucos delineamos as marcas mais fortes das relações entre as personagens e a história da peça. As rodas de conversa oportunizam uma relação próxima entre os participantes e a discussão em grupo se torna um momento de reflexão e de análise do próprio movimento de elevação da consciência. Não por acaso, muitas situações vivenciadas pelos sujeitos participantes sobressaem nessas dinâmicas e discussões, que expressam a influência da fruição e criação artística que se vinculam com a realidade concreta. Deste modo, surgem as categorias que orientam a análise desses dados das oficinas teatrais.

No decorrer do levantamento de dados é possível constatar que surgem, como expressão da realidade em movimento, categorias de análise que compõem e orientam a investigação.

Estas categorias são: *relações de exploração e dominação diante da diversidade social* e *as relações políticas e econômicas na organização da sociedade*. Na categoria *relações de exploração e dominação diante da diversidade social*, sobreleva os seguintes elementos:

- *Desigualdade social.* A desigualdade social corresponde às condições concretas de vida dos sujeitos e grupos sociais que têm raiz na divisão de classes e as consequências que derivam dela. A organização social é absolutamente atravessada pelas relações políticas e econômicas, considerando seus efeitos em dimensão coletiva e individual. Considerando a crise na qual o sistema capitalista se encontra, não restrita ao campo financeiro, é notável que a própria dinâmica de tal sistema se sustenta com base na exploração de todo tipo:

> Vivemos uma crise da sociedade como um todo. Absolutamente não restrita ao setor financeiro, é ao mesmo tempo uma crise da economia, da ecologia, da política e do "cuidado". Uma crise generalizada de toda uma forma de organização social, que está na base do *capitalismo* — em especial da forma brutalmente predatória do capitalismo que vivemos hoje: globalizado, financeirizado, neoliberal. O capitalismo produz tais crises periodicamente — por motivos que não são acidentais. O sistema não apenas vive da exploração do trabalho assalariado; ele também vive à custa da natureza, dos bens públicos e do trabalho não remunerado que produz os seres humanos e as comunidades (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 45).

Deste modo, não é surpreendente que a vida privada encontra-se sujeita aos desdobramentos do sistema capitalista, uma vez que ele mesmo cria a miséria, logo "Com a diminuição constante do número de magnatas do capital, que usurpam e monopolizam todas as vantagens desse processo de transformação, aumenta a massa da miséria, da opressão, da servidão, da degeneração, da exploração" (MARX, 2011, p. 1013).

- *Violência de gênero.* Esse fenômeno atravessa a história da humanidade e ganha novas nuances quando incorporado às bases do sistema capitalista. Se na questão da desigualdade e divisão social do trabalho estamos nos remetendo à exploração do trabalho (MARX, 2011), com a violência de gênero remetemo-nos à exploração da mulher igualmente como condição para a vigência do sistema capitalista:

> A violência de gênero assume muitas formas, sempre enredadas nas relações sociais capitalistas. [...] mais de uma a cada três mulheres vivenciou alguma forma de violência de gênero ao longo da vida. Muitos dos perpetradores são parceiros íntimos, responsáveis por 38% dos assassinatos de mulheres. Podendo ser física, emocional, sexual ou todas elas, a violência por parceiros íntimos acontece em toda a sociedade capitalista — em todo país, toda classe e todo grupo

> ético-racial. *Longe de ser acidental, ela está enraizada na estrutura institucional básica da sociedade capitalista*. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 56, *grifos dos autores*)

A violência de gênero nas sociedades não capitalistas assume um papel também econômico, como quando o casamento, relação de propriedade da mulher pelo homem, era pautado nos benefícios materiais que poderiam surgir dele. Assim, a mulher era submetida a um casamento arranjado que se estabelecia mediante contratos entre as famílias, com benefícios para a família da noiva. E essa violência se mostra ainda mais perversa quando ressaltamos momentos históricos como a caça às bruxas que levou à morte de milhares de mulheres:

> [...] a caça às bruxas dos séculos XVI e XVII, processo que na Europa e no Novo Mundo, levou a milhares de mortes. [...] esse fenômeno sem precedentes históricos foi um elemento central do processo que Marx definiu como acumulação primitiva, pois destruiu um conjunto de sujeitos e práticas femininas que atravancava o caminho das principais condições para o desenvolvimento do sistema capitalista: acumulação de uma numerosa mão de obra e imposição de uma disciplina de trabalho mais coercitiva. Apontar e perseguir as mulheres como "bruxas" preparou o terreno para o confinamento das europeias no trabalho doméstico não remunerado (FREDERICI, 2019, p. 91).

Longe de findada, a violência contra a mulher continua sendo mantida sob diferentes momentos históricos, pois sua manutenção é essencial para a vigência de um sistema calcado na exploração e na dominação. Especificamente neste momento histórico

> estamos assistindo a uma escalada da violência contra as mulheres, especialmente afrodescendentes e indígenas nativas, porque a "globalização" é processo político de recolonização destinado a entregar ao capital o controle inquestionável sobre a riqueza do mundo natural e o trabalho humano, e isso não pode ser alcançado sem atacar as mulheres, que são diretamente responsáveis pela reprodução de suas comunidades (FREDERICI, 2019, p. 94).

Não podemos deixar de mencionar que as tensões vividas numa sociedade misógina, além de toda violência que infringe às mulheres, é também responsável pela violência contra a comunidade LGBTQIA+ (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queers*, *intersex*, agêneros, assexuados e mais), o que caracteriza a homofobia, definida como o "tratamento diferenciado ou acesso desigual a oportunidades ou serviços com base na preferência ou orientação homossexual (PAZ; AMAZONAS, 2020, p. 6).

- *Desigualdade racial.* Como mais uma forma de controle e dominação, o racismo opera em diversos níveis. Embora a escravidão não exista mais, deixou uma "herança" para o povo negro que inclui violência policial, discriminação racial, salários mais baixos, genocídio e extermínio. O racismo estrutural integra a estrutura do sistema capitalista. Quando houve a abolição da escravatura[42] não houve a implementação de políticas de reparação causadas ao povo negro. Os ex-escravizados e seus descendentes se viram sem registro de nascimento, sem casa, sem terras para cultivar, sem educação formal, sem bens materiais que pudessem lhes garantir condições de sobrevivência.

  Sob o sistema capitalista, o racismo:

> é uma manifestação das estruturas do capitalismo, que foram forjadas pela escravidão. Isso significa dizer que a desigualdade racial é um elemento constitutivo das relações mercantis e de classe, de tal sorte que a modernização da economia e até seu desenvolvimento podem representar momentos de adaptação dos parâmetros raciais a novas etapas da acumulação capitalista. Em suma: para se renovar, o capitalismo precisa muitas vezes renovar o racismo, como, por exemplo, substituir o racismo oficial e a segregação legalizada pela indiferença diante da igualdade racial sob o manto da democracia (ALMEIDA, 2019, p. 184).

Deste modo, pela própria ideologia dominante (CHAUI, 1989) e pelo processo de alienação, a sociedade é levada a crer que as diferenças sociais relacionadas à raça são naturais e imutáveis, ou que existe uma democracia racial, "expressão sob a qual se aninha a falsa ideia da inexistência de racismo" (LOPES, 2011, nd). Na sociedade brasileira, estes mecanismos distorcem a realidade fazendo parecer que qualquer pessoa pode alcançar um nível de ascensão social desde que queira e trabalhe muito para alcançar. Enquanto isso, jovens negros de periferia são os que mais ocupam presídios e os que mais morrem no Brasil, muitas das vezes pela violência policial:

> O Atlas da violência (IPEA, 2017) informa que, a cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras. Ainda de acordo com o atlas, os negros possuem 23,5% mais chances de serem assassinados em

[42] "Em 13 de maio de 1888, há 130 anos, o Senado do Império do Brasil aprovava uma das leis mais importantes da história brasileira, a Lei Áurea, que extinguiu a escravidão." Disponível em: https://www.geledes.org.br/tag/abolicao-da-escravidao/. Acesso em: 31/05/2021.

> relação a brasileiros de outras raças, assimetria racial que só se justifica pela predominância do racismo na sociabilidade brasileira (JULIANO, 2020, p. 152).

Este problema que a sociedade brasileira enfrenta não pode ser considerado como uma questão unicamente de segurança pública, uma vez que os desdobramentos que culminam no genocídio de jovens negros está enraizado na política liberal de manutenção do sistema capitalista, que é abarcado pelas várias formas de controle e extermínio dessa população, incluindo a vulnerabilidade na qual se encontram, o que os deixa mais suscetíveis a problemas de saúde relacionados a falta de políticas públicas, pois:

> há que se lembrar que na lógica liberal o "mercado" é a sociedade civil. Como não serão integrados ao mercado, seja como consumidores ou como trabalhadores, jovens negros, pobres moradores de periferia e minorias sexuais serão vitimados por fome, epidemias ou pela eliminação física promovida direta ou indiretamente pelo Estado — um exemplo disso é o corte nos direitos sociais. Enfim, no contexto da crise, o racismo é um elemento da racionalidade, de normalidade e que se apresenta como modo de integração possível de uma sociedade em que os conflitos tornam-se cada vez mais agudos (ALMEIDA, 2019, p. 207).

Ao analisar-se a raiz da desigualdade racial se torna possível compreendê-la como um projeto de Estado que está intimamente ligado às condições de existência e manutenção do sistema capitalista.

Na categoria *as relações políticas e econômicas na organização da sociedade*, os elementos são:

- *Moral e ética na representação pública.* Na perspectiva de Lukács, segundo Lessa (2016, p. 17-8), moral e ética são compreendidos como fenômenos que têm a mesma raiz ontológica, pois surgem da:

> necessidade da reprodução social: tanto do ponto de vista dos atos singulares, como do ponto de vista da reprodução da totalidade social, surgem e se desenvolvem para atender à necessidade de explicitação consciente da contradição entre o indivíduo e a sociedade.

Esta perspectiva é justificada quando o autor argumenta que a contradição entre universal e singular corresponde ao indivíduo e à sociedade, de modo que as decisões possíveis estão calcadas em motivações que podem ser mais singulares ou mais universais. Desta sorte, os indivíduos e grupos sociais necessitam criar certas

“normas” que possam balancear suas decisões e ações em sociedade. No entanto, essas necessidades podem se chocar, visto que a luta de classes evidencia as motivações das classes dominantes, que se centram em necessidades muito mais singulares do que universais. De acordo com Vázquez (2006, p. 297, *trad. nossa*), a moralidade tem um duplo sentido:

> como objeto de reflexão ou de conhecimento, e como um conjunto de princípios, valores ou normas aos quais se considera que as relações na sociedade entre indivíduos, ou de indivíduos com determinados grupos sociais ou com a comunidade, devem ser ajustadas.[43]

Compreendendo que a vida em sociedade está condicionada ao seu modo de manutenção, é notável que a moral e a ética estejam também submetidas aos desígnios da força político-econômica, uma vez que elegemos representantes que contribuam para criação de condições que possam, de igual maneira, representar nossos interesses. Então, a política, a moral e a ética são fenômenos que se cruzam, considerando que:

> A política é o poder que se exerce no e pelo Estado. Decorre da propriedade privada e da exploração do homem pelo homem. Tal como o Estado é a sociedade de classes organizada politicamente, a política é o poder de classe que se exerce no e através do Estado. É a disputa, direta ou indiretamente, pelo poder do Estado, pelo poder da propriedade privada organizado politicamente (LESSA, 2016, p. 36).

Essa passagem nos permite, mais uma vez, incorrer sobre o fato de que as atividades políticas dentro do sistema capitalista estão a serviço das classes dominantes e, em decorrência disso, se distanciam dos interesses da população menos favorecida, trabalhando para que o sistema se perpetue. A partir desta concepção, compreendemos que “há lugar para uma crítica moral a certos atos, como os de uma política que recorre a certos meios aberrantes” (VÁZQUEZ, 2006, p. 298, *trad. nossa*)[44], que agem contra os indivíduos e grupos sociais.

Neste cenário, cabe assinalar a necessidade de a representação pública ter como orientadora de suas ações políticas a criação de condições que possam contribuir para a diminuição das desigualdades. Se na categoria anterior

---

[43] No original: “como objeto de reflexión o conocimiento, y como conjunto de principios, valores o normas a los que se considera que debieran ajustarse las relaciones, en sociedad, entre los individuos, o de los individuos con determinados grupos sociales o con la comunidad”.

[44] No original: “cabe una crítica moral de ciertos actos como los de una política que recurre a ciertos medios aberrantes”.

evidenciamos os desdobramentos da ausência de representação dos interesses e necessidades de pessoas negras, mulheres e LGBTQIA+, aqui cabe ressaltar, considerando o mesmo contexto, as contradições entre os interesses individuais e coletivos, pois:

> A moral e a ética [...] possuem, portanto, o mesmo solo genético, emergem da mesma necessidade da reprodução social: tanto do ponto de vista dos atos singulares, como do ponto de vista da reprodução da totalidade social, surgem e se desenvolvem para atender à necessidade de explicitação consciente da contradição entre o indivíduo e a sociedade (LESSA, 2016, p. 17-18).

Essas contradições são acirradas ainda mais quando trazemos à tona o perfil majoritário dos representantes públicos no Brasil, que ainda se centra na figura do homem de meia idade branco, pouco representativa no que concerne ao perfil da população brasileira (OLIVEIRA, 2019).

- *Assistencialismo.* Em algumas situações, o assistencialismo toma o lugar de políticas públicas que podem enfrentar as desigualdades, numa tentativa de "camuflar" as reais intenções do capital no que se refere a essas desigualdades. Demo (1994, p. 32) afirma:

> Uma face aguda do assistencialismo é a percepção muito típica dos países do bem-estar social de que pobreza é algo mais ou menos residual, podendo ser tratada de modo compensatório, via migalhas orçamentárias.

Assistencialismo, então, é adotado como o trabalho exercido com as classes menos favorecidas, dando a ilusão de compensação pela desigualdade vivenciada. Neste sentido, compreende-se que "o assistencialismo significa sempre o cultivo do problema social sob a aparência da ajuda" (DEMO, 1994, p. 30). Uma das características mais notáveis do fenômeno do assistencialismo é que ele se revela como uma solução, enquanto efetivamente o seu impacto é quase nulo, uma vez que a estrutura social e política que vigora continua a mesma.

- *Ideologia e espetacularização da sociedade.* De acordo com Chaui (2000, p. 3), fundamentalmente "a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos 'ensinam' a conhecer e a agir", fazendo parecer naturais,

aspectos da realidade que são forjados pelos interesses das classes dominantes. Para isso são utilizadas lacunas, que, segundo a autora, são aspectos do discurso ideológico que ficam em branco, pois, sem elas, o próprio discurso se destruiria, de tal maneira que ocultar aspectos da realidade é, precisamente, manter a ideologia intacta:

> graças aos brancos, graças às lacunas entre as suas partes, que esse discurso se apresenta como coerente. Em suma, é porque não diz tudo e não pode dizer tudo que o discurso ideológico é coerente e poderoso. Assim, a tentativa de preencher os brancos do discurso ideológico e suas lacunas não nos levaria a "corrigir" os enganos ou as fraudes desse discurso e transformá-lo num discurso verdadeiro. É fundamental admitirmos que, se tentarmos o preenchimento do branco ou da lacuna, não vamos transformar a ideologia "ruim" numa ideologia "boa": vamos, simplesmente, destruir o discurso ideológico, porque tiraremos dele a condição *sine qua non* de sua existência e força (CHAUÍ, 2000, p. 20-1).

Em direção semelhante, Debord (2003, p. 16), na *Sociedade do espetáculo*, se remete a uma fase mais evoluída da ideologia, na qual concebe que "o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência".

Na sociedade-espetáculo, as relações humanas são mediatizadas por imagens, que fazem que essa aparência se confunda com a realidade em si, pois que na consciência dos indivíduos essas imagens sequer são imagens, mas sim o que se conhece como realidade concreta. Desta maneira, o autor argumenta que há a "inversão concreta da vida", baseando-se na ideia de que:

> Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que diretamente vivido se esvai na fumaça da representação (DEBORD, 2003, p. 13).

Os mecanismos pelos quais a ideologia e o espetáculo se firmam demonstram com certa precisão a forma com a qual a política econômica se consolida geração após geração, perpetuando seu funcionamento e criando ferramentas cada vez mais sofisticadas, que justificam a sua existência tal como é, mesmo nas piores crises, enquanto "as ideias deveriam estar nos sujeitos sociais e em suas relações, mas, na ideologia, os sujeitos sociais e suas relações é que parecem estar nas ideias" (CHAUI, 2000, p. 3).

É através da ideologia e do espetáculo que o discurso competente opera,

contribuindo para que o discurso demagógico seja efetivo e se firme na contemporaneidade, pois não é o que se fala que importa, mas como o discurso se estrutura de tal modo que seja absolutamente concebível para aquele que o ouve, pois esses discursos: “são aqueles que ensinarão a cada um como relacionar-se com o mundo e com os demais homens” (CHAUI, 2000, p. 12).

Uma dessas ferramentas é o próprio fenômeno da alienação, que se exprime na relação dos sujeitos com sua própria realidade. Para falar em alienação, precisamos conceber que estar alienado é estar alheio a algo. Na perspectiva de Marx (2004), a alienação ocorre quando o sujeito não tem consciência sobre sua posição no mundo, pois, sendo atravessado pela ideologia dominante não apenas no trabalho, mas também “na política, nas próprias relações ecológicas do homem com a natureza” (BARROS, 2011, p. 229), sua consciência é afetada de tal maneira que o discurso parece ser a própria realidade.

Neste sentido, Pasqualini e Martins (2015) destacam que a dimensão genérica humana não pode ser alcançada, pois as mediações que são instituídas na relação singular-particular determinam a vida real do sujeito, submetendo-o à alienação como ferramenta mantenedora do sistema capitalista, que necessita da desigualdade de acesso aos bens produzidos pela humanidade, pois:

> As mediações sociais próprias do modo de organização capitalista da vida social condicionam a apropriação pelos indivíduos-singulares do patrimônio humano-genérico (universal), determinando um afastamento ou abismo entre a vida individual e a vida genérica, condenando a vida individual ao domínio dos particularismos (PASQUALINI; MARTINS, 2015, p. 368).

Oliveira (2005, p. 30) argumenta que “é esse processo de alienação que se instala na estrutura ontológica do trabalho, dando-lhe uma forma e conteúdo distorcidos, embora à primeira vista não se mostre perceptível”.

Desta sorte, há na organização societária todas as condições fundamentais para que seja possível a inversão da realidade e a criação de novas ferramentas, cada vez mais sofisticadas, para que o espetáculo se mantenha operante na estrutura da sociedade.

Neste sentido, o *espetáculo*, cuja explicação se concentra na aparência que é instituída como visão legítima de mundo, toma o lugar da consciência real e concreta, pois: “o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem presente faz sobre si própria,

o seu monólogo elogioso. É o autorretrato do poder no momento de sua gestão totalitária das condições de existência" (DEBORD, 2003, p. 21).

A partir dessas categorias evidenciadas nas situações vivenciais selecionamos trechos das discussões que consideramos indicativos de uma elevação da consciência política, que contemplam os sentidos e significados evidenciados no sistema semântico, enquanto registro do processo de comunicação entre os participantes.

O sistema semântico é o registro da evidência verbal e concreta do pensamento do sujeito, uma vez que este pensamento se torna abstrato por ser um fenômeno psicológico, do campo das funções simbólicas. A fala é uma das formas de representação do pensamento, assim, Bernardes (2019, p. 109) destaca a função que a palavra desempenha para a consciência e comunicação:

> o pensamento se realiza na palavra, assim como se transforma quando há mudanças na consciência acerca da significação da palavra. As palavras subsidiam à objetivação do pensamento na alocução verbal, pois possibilitam que a comunicação se efetive.

A partir da gravação das oficinas, foram selecionados recortes que dão indicadores de transformação da consciência, recolhidos da manifestação oral dos participantes em situações de exercícios teatrais. Estes recortes são elementos da situação vivenciada pelos participantes que constituem o processo de desenvolvimento da consciência política, que, disparados por reflexões a partir da mediação das peças teatrais e do conteúdo que delas se pode extrair, possibilitam a vinculação com a realidade objetiva. Para isso, é imprescindível que haja interlocução entre os participantes e a professora-pesquisadora, como assevera Bernardes (2019, p. 112):

> A situação característica da comunicação verbal é dada por tratar-se de um estudo experimental e intencional que busca, por meio da intervenção da professora, identificar o movimento do pensamento dos estudantes manifesto nas alocuções verbais, apresentando indícios do processo de mudança da qualidade na apropriação de um conceito específico.

De acordo com Vigotski e Luria (1996, p. 209) "a convergência entre pensamento e fala constitui o momento mais importante no desenvolvimento de um indivíduo e é exatamente essa conexão que coloca o pensamento humano numa

altura sem precedente". Neste sentido, compreende-se que seja possível identificar, nas alocuções verbais, a raiz do pensamento do sujeito. Para tanto, é necessário que a análise contemple o *tema* e o *rema* da alocução verbal. De acordo com Luria (1987), o tema refere-se ao objeto da alocução verbal, e o rema ao que é dito sobre tal objeto, considerando que:

> O encadeamento das alocuções verbais, decorrentes deste movimento de controle do sistema semântico, gera a subdivisão do texto da alocução em uma "cadeia de componentes sucessivos ou 'pedaços' (*chunks*), garantindo assim a passagem adequada de um grupo semântico para outro" (LURIA, 1987, p. 160).

Essa relação se constitui pelo sentido e significado da palavra, que Luria (2013, p. 10) procura sistematizar ao dizer que:

> Existe, contudo, outro aspecto funcional da palavra, não menos importante que a sua atribuição a um objeto e o seu significado. Este aspecto é o significado da palavra, ou, dito de outra forma, o significado interior que a palavra tem para o orador e que constitui o subtexto da expressão.[45]

Assim sendo, a relação sentido/significado contempla não somente o significado que a palavra tem em si, mas o sentido que a oração tem para o próprio orador e a relação existente entre ambos. Não obstante, há que se considerar a realidade e o contexto que está imbricado nessa relação para que seja possível compreender quais determinantes se vinculam à oração do sujeito.

A vinculação com a realidade objetiva também é considerada imprescindível para a transformação do nível de consciência política, por representar de forma concreta a necessidade de compreender os determinantes sociais a que estamos condicionados e como a realidade é objetivada de acordo com a história, a cultura e a sociedade, tanto na constituição de grupos sociais como na constituição subjetiva. Assim, buscar uma consciência política sem tomar a realidade concreta como ponto de partida de investigação resulta contraditório e sem sentido.

A análise do sistema semântico corresponde à necessidade de considerar a manifestação oral e escrita da linguagem como representação do pensamento. Neste

---

[45] No original: "Existe, no obstante, otro aspecto funcional de la palabra, no menos importante que su atribución a un objeto y su significado. Este aspecto es el sentido de la palabra o, dicho de otra manera, el significado interior que tiene la palabra para el hablante y que constituye el subtexto de la expresión".

sentido, seguindo os pressupostos de Vigotski na psicologia histórico-cultural a respeito do pensamento e da linguagem, torna-se possível identificar os indicativos de transformação de um nível de consciência a outro, pois:

> No sistema semântico fechado, as frases que compõem a alocução verbal têm, de forma implícita, o objetivo da enunciação, a tarefa a ser concretizada pela comunicação, a informação a ser transmitida, a mediação de significados por meio da memória operativa e estratégias que concretizam a comunicação entre as pessoas, explicitando o sentido essencial da comunicação (BERNARDES, 2006, p. 207-8).

Selecionamos os episódios de acordo com os momentos em que há indícios de uma reflexão, e também aqueles em que não há comunicação verbal, mas que são representativos e correspondem às dinâmicas propostas nas oficinas, como os registros fotográficos.

Buscamos, com isso, reproduzir as situações vivenciadas pelos sujeitos participantes de modo que a relação entre eles e a arte teatral seja ressaltada como constituinte de sua condição humana. Torna-se, portanto, imprescindível incorporá-la às ações e políticas públicas da educação e cultura, de modo que possibilite o desenvolvimento e a emancipação humana.

5. ANÁLISE DAS SITUAÇÕES VIVENCIADAS NA ATIVIDADE TEATRAL

A organização e o planejamento dos jogos teatrais e dinâmicas que compõem as oficinas de teatro foram pensadas de forma a desenvolver as capacidades técnicas da arte teatral e, ao mesmo tempo, oportunizar a reflexão política a partir da mediação das peças de Shakespeare. Foram trabalhadas durante as oficinas as peças *Romeu e Julieta* (1597) e *Macbeth* (1606).

Em um primeiro momento, as oficinas estavam voltadas para o desenvolvimento das técnicas e da integração do grupo, conforme necessidade evidenciada nas primeiras oficinas. No segundo momento privilegiou-se a socialização e discussão das peças, bem como a contextualização, problematização e análise em consonância com a realidade objetiva, ainda que o desenvolvimento das técnicas e integração do grupo continuassem a ser trabalhados.

O objeto desta pesquisa é a formação da consciência política pela mediação

da arte teatral, logo, o que se buscou no desenvolvimento das ações nas oficinas foi contemplar essa dimensão da consciência humana, utilizando as peças e dinâmicas teatrais como estratégias para alcançar os objetivos. A escolha das peças, portanto, foi realizada de acordo com as potencialidades suscitadas pelo enredo, personagens, reflexões, acontecimentos e relações, considerando também a importância de Shakespeare para o conhecimento da arte, literatura e teatro clássicos.

Vigotski (2009, p. 31) faz um questionamento pertinente à maneira como nos relacionamos com as obras artísticas:

> Para quê, de fato, é necessária a obra artística? Será que ela não influencia nosso mundo interior, nossas ideias e sentimentos da mesma maneira que o fazem os instrumentos técnicos sobre o mundo externo, o mundo da natureza?

Ele explana o questionamento retórico mais adiante quando afirma que “as obras de arte podem exercer essa influência sobre a consciência social das pessoas apenas porque possuem sua própria lógica interna” (VIGOTSKI, 2009, p. 33), ao considerar que o objeto artístico toma imagens da realidade e as torna imagens da fantasia, constituindo algo novo e inteiramente subjetivo que, mesmo possuindo uma lógica própria, se encaixa em imagens da realidade no momento de fruição e, então, passa a influenciar de acordo com as combinações de sua forma e da forma do fruidor.

A análise será realizada a partir de episódios das oficinas teatrais, das dinâmicas, jogos e da mediação das peças *Romeu e Julieta* e *Macbeth*.

É importante destacar o momento histórico em que as oficinas ocorreram, essencial para o movimento de análise, pois o contexto brasileiro surge como questão a ser explorada pelos participantes. Durante 2018 houve muita agitação no campo político por conta da eleição presidencial. Marcado pela polaridade ideológica, o Brasil passava por um momento de grande disputa: de um lado o candidato de extrema direita do Partido Social Liberal (PSL), Jair Messias Bolsonaro; e de outro o candidato de esquerda do Partido dos Trabalhadores (PT), Fernando Haddad.

A disputa intensificou o debate ideológico entre direita e esquerda e dividiu eleitores em todo o país (BORGES; VIDIGAL, 2018). O candidato Bolsonaro foi eleito e a polarização continuou a marcar o sentimento político dos brasileiros, considerando que a polarização pode ser compreendida “quando se verifica crescimento dos eleitores posicionados em ambos os extremos do espectro ideológico e redução

concomitante da viabilidade eleitoral de candidaturas centristas" (BORGES; VIDIGAL, 2018, p. 80).

Deste modo, é essencial que o contexto seja levado em consideração no que se refere às situações vivenciais no teatro, pois o contexto histórico é indissociável do que se desenrola no âmbito da vivência artística teatral, posto que o tempo e o espaço em que a experiência ocorre é a base com a qual as funções psicológicas recolhem sua matéria e se desenvolvem (BERNARDES, 2017).

Ressalta-se, ainda, que embora na análise dos episódios a seguir, as pautas identitárias sejam o foco das discussões e reflexões, buscamos integrar os materiais provenientes das oficinas no campo social político, que está intrinsecamente ligado ao modo de produção capitalista e que, portanto, é retrato da luta de classes e seus desdobramentos na esfera ampla e íntima de relação dos sujeitos com sua realidade.

EPISÓDIO 1 – Dinâmica teatral
Oficina 3 – 18/10/2018

Nesta oficina, em grupos, os participantes deveriam criar uma "fotografia humana" que remetesse a uma situação negativa a respeito da realidade. Os outros grupos olhavam a fotografia e adivinhavam o que estava acontecendo na cena. Quando descobriam, faziam os colegas de fantoche para transformar a situação negativa em uma situação positiva, quer dizer, em uma fotografia positiva.

A orientação foi: na escolha da cena a ser retratada, deveriam remeter a algo negativo que já tivessem vivenciado. Não era o momento de criar algo distinto da realidade, mas o contrário, trazer à tona uma cena real que fizesse parte do cotidiano dos participantes. Em nenhum momento houve sugestão do que deveriam retratar na cena, pois o objetivo era promover a aproximação entre o grupo e seus participantes, para que também fosse possível identificar aspectos da vida cotidiana desses sujeitos através de sua expressão nas dinâmicas.

Esta dinâmica inspirou-se no Teatro do Oprimido de Augusto Boal (2013), o qual, entre outras especificações, tem como finalidade que o drama que vivem os sujeitos seja incorporado às suas vivências artísticas sob a perspectiva do oprimido e que, conforme o próprio autor assevera, tem como parte medular a solidariedade entre as pessoas.

Na imagem a seguir, o primeiro grupo montou a fotografia que representa um assassinato, com duas crianças apontando arma para três meninas que, por sua vez, estavam “mortas” no chão e, ao fundo, outro participante faz sinal de arma com as mãos. Um dos participantes de outro grupo disse que acreditava ser uma cena de feminicídio, pois as “mortas” eram mulheres e, após minhas indagações, afirmaram que poderia ser um crime motivado por ciúmes. Para a cena positiva, os participantes dos outros grupos os colocaram em posição de abraço, um triplo e um abraço duplo.

Fotografia 3: Dinâmica “Cena negativa/cena positiva”

Fonte: Registro próprio.

O elemento categórico que é evidenciado nessa cena é a violência de gênero. O feminicídio é o homicídio cometido por questão de gênero, em outras palavras, se constata tal tipificação quando a mulher é assassinada por ser mulher. Vejamos a definição do tipo penal em testilha nas palavras de Bandeira e Magalhães (2019, p. 29):

> O crime de feminicídio tipifica a morte violenta da mulher por sua condição de sexo/gênero. Ocorre nas inter-relações privadas e nos espaços públicos, aumentando cada vez mais em sua dimensão deletéria e na exacerbação da vulnerabilidade feminina.

Embora o feminicídio seja um crime que há muito tempo assola as mulheres no Brasil, somente em 2015, durante a gestão da Presidenta Dilma Rousseff,houve a tipificação específica do assassinato de mulheres por meio da alteração do artigo 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940, prevendo o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio por meio da Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015, assim: “§ 2º – A Considera-se que há razões de condição de sexo

feminino quando o crime envolve: I – violência doméstica e familiar; II – menosprezo ou discriminação à condição de mulher" (Brasil, 2015).

A representação da cena pelos participantes demonstra a dura realidade dentro das periferias, na qual a violência contra mulher é mais severa. De acordo com Ribeiro e Santos (2019, p. 89):

> Analisando o perfil das vítimas bem como dos fatores que levam a prática do feminicídio, (Meneghel *et al.*, 2017) destacam que os fatores socioeconômicos e demográficos como a pobreza das famílias, a disparidade de idade entre os cônjuges, situação marital não formalizada e a tentativa de separação como condicionantes nos altos índices de assassinatos das mulheres por seus parceiros. Os autores informam ainda que, entre 60% a 70% dos homicídios de mulheres as vítimas são jovens, pobres, pertencentes a minorias étnicas (negras), migrantes e trabalhadoras sexuais.

O indicativo anteriormente expressado está alinhado à categoria *relações de exploração e dominação diante da diversidade social*, tanto no aspecto econômico como no aspecto racial, pois evidencia não apenas o caráter socioeconômico da disparidade de violência contra mulher, mas questões de raça que se apresentam como condicionantes que afetam essa população.

Em razão da não intervenção nas cenas retratadas pelos participantes, é possível analisar a forma como situações de violência se expressam na realidade e como numa primeira aproximação entre os pares a violência fica evidente. Afinal, múltiplas situações ruins poderiam ser incorporadas à dinâmica, mas a primeira reação já traz a violência em níveis extremos, como expressado.

Outro grupo montou uma fotografia que mostrava a cena de um enquadro policial, que imediatamente foi percebido assim pelos colegas de outros grupos. Em seguida, talvez motivados pelo grupo anterior, também fizeram uma fotografia de abraço entre as duas meninas do grupo e de aperto de mão entre os quatro meninos.

Fotografia 4: Dinâmica "Cena negativa/cena positiva"

Fonte: Registro próprio.

A forma como os participantes decidem criar a fotografia também se enquadra na categoria de *relações de exploração e dominação diante da diversidade social.* Representa a abordagem policial rotineira dentro das periferias brasileiras, com o acréscimo de que os participantes enquadrados são todos negros. É algo que está presente no cotidiano das comunidades. Cazumbá (2020, p. 17) discorre sobre o contexto da violência cotidiana nas periferias e, entre outros argumentos, critica o preconceito e a discriminação, que fazem com que a abordagem policial seja mais severa e muitas vezes cruel com os jovens pobres e negros dessas localidades. Neste sentido, o autor defende que:

> não podemos continuar deixando passar despercebidos os diversos casos de violência policial nas periferias, ainda mais sabendo que essas atitudes por parte dos policiais são geradas, muitas vezes, por um preconceito racial e social, tendo em vista que as vítimas frequentes são os jovens negros e moradores das periferias (CAZUMBÁ, 2020, p. 17).

O fato de a periferia ser um espaço que sofre com a violência policial permite-nos compreender a expressão dos participantes ao serem convidados a montar uma imagem negativa, remontando nosso objetivo com as oficinas: trazer à tona a realidade em que vivem para que seja possível discutir a respeito do caráter político que envolve os problemas evidenciados.

O terceiro grupo montou a cena de um mendigo recebendo esmola de uma moça, enquanto os outros quatro participantes simularam civis que ignoravam o morador de rua e cruzavam os braços em sinal de desprezo. Com este grupo, a fotografia foi alterada para aperto de mãos entre os personagens.

Fotografia 5: Dinâmica “Cena negativa/cena positiva”

Fonte: Registro próprio.

As questões sobre desigualdade social permeiam a realidade de maneira constante. No caso desta fotografia, o que é expressado também está alinhado à categoria *relações de exploração e dominação diante da diversidade social.* Discutida sistematicamente no senso comum, ou mesmo ignorada, a desigualdade social é exacerbada em um país como o Brasil (SALES, 1992), sendo quase impossível não entrar em contato com esse fenômeno que se mostra em cada canto da nação (e do mundo capitalistas).

No contexto de vulnerabilidade social em que vivem os participantes, inseridos na esfera da classe social baixa, é tão compreensível como comum que essas questões sejam expressadas, observando a impossibilidade de ignorar os efeitos da desigualdade que são sentidos na pele por esses sujeitos. A problemática se torna ainda mais complexa quando percebemos que a segregação e a invisibilidade são igualmente presentes nesse contexto.

A cena retratada como negativa evidencia a consciência da desigualdade, da segregação e da invisibilidade presentes nos espaços desfrutados pelos participantes. A escolha da fotografia demonstra a necessidade de expressar tais vivências, o que contribui para o espaço de discussão que o teatro proporciona. Também está alinhada com a categoria *relações políticas e econômicas na organização da sociedade,* mais especificamente com o elemento assistencialismo. A moeda como oferta de possibilidade de enfrentamento da situação de miséria traz ainda a dimensão mais ampla da problemática que se estende para o campo da acumulação de capital, que resulta na pobreza extrema. Deste modo, concebe-se que a estrutura político-econômica do capitalismo está em crise, tal como concebe Mészáros (2011, p. 25):

> a consequência necessária da crise sempre em aprofundamento nos ramos produtivos da 'economia real' é o crescimento do desemprego por toda parte numa escala assustadora, e a miséria humana a ele associada.

Essa consequência do modo de produção capitalista não pode ser desvinculada do sistema econômico, uma vez que a sua estrutura e funcionamento se mantêm vivas mediante a exploração e a miséria. Neste sentido, Marx (2011, p. 876-879) correlaciona a expansão da produção e sua inevitável consequência:

> Mas todos os métodos de produção do mais-valor são, ao mesmo tempo, métodos de acumulação, e toda expansão da acumulação se torna, em contrapartida, um meio para o desenvolvimento desses métodos. Segue-se, portanto, que à medida que o capital é acumulado, a situação do trabalhador, seja sua remuneração alta ou baixa, tem de piorar. [...] Ela ocasiona uma acumulação de miséria correspondente à acumulação de capital. Portanto, a acumulação de riqueza num polo é, ao mesmo tempo, a acumulação de miséria, o suplício do trabalho, a escravidão, a ignorância, a brutalização e a degradação moral no polo oposto, isto é, do lado da classe que produz seu próprio produto como capital (MARX, 2011, p. 876-877).

Destarte, na busca por compreender os mecanismos pelos quais o modo de produção capitalista opera no campo da economia política, a desigualdade, a fome e a miséria figuram tão necessárias como o próprio acúmulo de riquezas. Por isso, o objetivo do assistencialismo é simular que algo tem sido feito a respeito da miséria, sem contudo acabar com ela efetivamente.

EPISÓDIO 2 – Peça *Romeu e Julieta*
Oficina 4 – 25/10/2018

A peça *Romeu e Julieta* conta a história de dois jovens que se apaixonam na cidade de Verona, Itália, que é palco de conflitos entre as famílias inimigas Capuleto e Montecchio. Os jovens são Romeu Montecchio e Julieta Capuleto. Julieta é prometida a um casamento arranjado com o Conde Paris, um nobre que sua família julga valioso. Diante da rivalidade entre suas famílias, Romeu e Julieta se casam em segredo, até que um acontecimento — a morte de Mercúcio (melhor amigo de Romeu) pelas mãos de Teobaldo (primo de Julieta) — desencadeia sucessivas tragédias, entre elas a morte de Teobaldo por Romeu, que acaba expulso de Verona e, para ser breve, o suicídio de Romeu e Julieta, impossibilitados de viver seu amor.

Na oficina discutimos a peça de Shakespeare e, em roda de conversa, os participantes analisaram, a partir de seus afetos, os acontecimentos, as personagens e o drama. Buscamos propor soluções para que o desfecho da história fosse diferente e não houvesse tragédia, como na história original. A proposta da professora-pesquisadora foi a de pensar a realidade fazendo um paralelo com a história.

Em alguns momentos privilegiamos a discussão em pequenos grupos, que posteriormente compartilharam suas reflexões, conforme evidenciado na imagem a seguir:

Fotografia 6: Discussão em pequenos grupos

Fonte: Registro próprio.

Na discussão do grande grupo, os participantes argumentaram a respeito do ato de vingança de Romeu que, ao descobrir a morte de seu primo, vai atrás do assassino e também tira-lhe a vida. Vejamos o sistema semântico:

Grupo Semântico A – Moral

Ka — Romeu não devia ter matado Teobaldo.
Professora — Qual a razão de você reprovar este ato?
Ka — Porque daí ele não ia ser expulso da cidade.
Professora — O que Romeu poderia ter feito?
Ka — Devia ter contado pro Rei.
Professora — Por que o Romeu errou? (a todos)
Lu — O Rei ia punir o Teobaldo.

A ideia de que Romeu não deveria ter se vingado de Teobaldo, tirando-lhe a vida, mas que deveria tê-lo entregue (um assassino) ao Rei de Verona, que iria punir o criminoso, pressupõe uma ordem social na qual os indivíduos não estão aptos a resolver com as próprias mãos crimes ocasionados na sociedade, mas, sim, delegar à autoridade competente o julgamento e a punição, o que corresponde ao elemento

moral e ética da categoria *as relações políticas e econômicas na organização da sociedade.*

Na busca pelo equilíbrio necessário ao exercício da moral e da ética, compreende-se, em consonância com Goergen (2007, p. 753), que "sociedade e indivíduo são as duas faces imbricadas de uma mesma realidade social", e por isso é necessário superar a barbárie e buscar a constante manutenção da cidadania, democracia e justiça social. No que se refere a Romeu, seu ato é de barbárie, de tirar a vida de outra pessoa que, mesmo sendo um homicida, deveria receber julgamento e punição adequados. Se por um lado o luto de Romeu confere legitimidade à sua indignação, por outro pagar com "a mesma moeda" é um ato que o iguala a Teobaldo. Nesse princípio não há justiça, pois "justiça é condição antropológica do ser humano como ser social, que precisa encontrar formas de convivência em que direitos e deveres se equilibrem" (GOERGEN, 2007, p. 752).

Neste sentido, a semântica "Ka — Romeu não devia ter matado Teobaldo" corresponde à ideia de certo e errado segundo as convenções sociais e políticas do direito e da moral, considerando que:

> A investigação em torno do que deve ser o bem e o bem supremo, segundo Aristóteles, parece pertencer à ciência mais importante e mais arquitetônica: "Essa ciência parece ser a política. Com efeito, ela determina quais são as ciências necessárias nas cidades, quais as que cada cidadão deve aprender, e até que ponto" (Et. nic. I, 2. 1094 a 26). Este conceito da P.[olítica] teve vida longa na tradição filosófica. Hobbes, p. ex., dizia: "A P. e a ética, ou seja, a ciência do justo ou do injusto, do equânime e do iníquo, podem ser demonstradas a priori, visto que nós mesmos fizemos os princípios pelos quais se pode julgar o que é justo e equânime, ou seus contrários, vale dizer, as causas da justiça, que são as leis ou as convenções" (Dehom.. X. § 5) (ABBAGNANO, 2007, p. 733).

Tal reflexão não aparece na tragédia de *Romeu e Julieta*. Os acontecimentos desencadeiam-se sem que haja uma preocupação de Shakespeare em fazer juízo das ações de Romeu. Desta forma, a obra em si não assevera sobre ser correto ou incorreto o que Romeu fez. No entanto, os desdobramentos decorrentes da ação de Romeu iniciam uma série de tragédias que terminam com a morte de Romeu e Julieta, e eis porque se torna possível a análise sobre as ações das personagens: o drama trágico de Shakespeare possui a capacidade de revelar as faces mais obscuras do ser humano, que, aliada à situação de roda de conversa, discussão, questionamentos e problematização, possibilita o olhar atento sobre as ações das personagens: "o valor de uma obra de arte depende da profundidade com que ela capte a contraditória

realidade humana e não de uma tradução direta das convicções políticas do artista" (DUARTE, 2008, p. 4-5).

Dando seguimento à discussão, outro grupo semântico revela reflexões que possivelmente os participantes tiveram ao analisar a obra. Vejamos o grupo:

> **Grupo Semântico B – Moral na dominação de gênero**
>
> Na — Romeu e Julieta deviam falar com seus pais e pedir que aceitasse o romance e deixar a briga de lado.
> Professora — Romeu e Julieta nem ao menos tentaram conversar com suas famílias, mas já foram logo se casando escondido.
> [Isso suscitou a discussão acerca do pai de Julieta querer obrigá-la a se casar com o Conde Paris, seu prometido.]
> Ka — O Paris podia ser um abusador, beber e querer bater nela.
> Professora — Entendo. O pai de Julieta não poderia obrigá-la a se casar com um homem que ela não conhece profundamente, colocando assim a filha em risco.

O diálogo anterior se relaciona à categoria *relações de exploração e dominação diante da diversidade social,* pois Julieta seria forçada a se casar com alguém que não quer, assim, o direito de escolha é violado em decorrência de sua condição de mulher.

A categoria *as relações políticas e econômicas na organização da sociedade* também está presente nesta discussão com o elemento da moral: quando o pai de Julieta escolhe seu pretendente, o Conde Paris, obrigando a filha a se casar com ele mesmo sabendo que Julieta não o conhecia e não se relacionava com o nobre. O rumo das discussões na oficina levou à observação de que nos tempos em que a história se passa era comum a família escolher com quem seus filhos iriam se casar, e esta escolha estava condicionada aos interesses socioeconômicos das famílias.

A julgar pela reação dos participantes aos desdobramentos da história, pode-se dizer que seu juízo sobre o que é certo e errado encontra fundamento nas concepções de direito e moral. Contudo, partiram do senso comum ao considerar Julieta uma pessoa que possui o direito sobre a própria vida e que, no campo das relações, não pode ter seu corpo e sua autonomia violados. Mas vemos que mesmo com a constitucionalidade do direito da dignidade humana:

> o que se constata é uma insistente violação da dignidade das mulheres, não só mediante um processo surdo de discriminação que afronta o princípio da igualdade, como também através de violações corporais de diferentes ordens, que chegam a níveis de violência física intoleráveis (BARBOZA; ALMEIDA JUNIOR, 2017, p. 246).

Ao analisar e considerar como incorreto este tipo de “arranjo”, os participantes trouxeram o drama de Julieta para a esfera da realidade concreta e — complementando o raciocínio com elementos de sua realidade e da sociedade em que vivemos — consideraram que a violação da dignidade da mulher vai desde não poder tomar decisões sobre sua própria vida (Julieta) até sofrer violência física (como no exemplo do participante que viu em Paris um possível alcoolista abusador):

> A maior violação da dignidade das mulheres parece estar relacionada ao seu próprio corpo e abrange amplo espectro de ações, que vão desde a violência física, que acarreta mortes, mutilações e/ou invalidez em muitos casos, até a desconsideração de sua autonomia, sob os mais variados argumentos, não raro com amparo legal (BARBOZA; ALMEIDA JUNIOR, 2017, p. 248).

Em “Ka — O Paris podia ser um abusador, beber e querer bater nela”, o participante nos permite aludir ao fato de que mulheres sofrem violência apenas pela razão de serem mulheres, posto que na hierarquia da exploração capitalista a mulher é colocada em condição inferior ao homem, o que se explica tendo em vista as várias formas de exploração, dentre elas a de gênero, posto que se utiliza da “instrumentalização da agressão de gênero como técnica de controle” (ARRUZZ; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 59). É notório que, mesmo não sendo um elemento presente na peça, o participante tenha se remetido a um tipo de violência que infelizmente é comum. Tão comum que acaba sendo naturalizada dentro do próprio sistema político-econômico, tal como asseveram as autoras:

> A violência de gênero que vivenciamos hoje reflete as dinâmicas contraditórias da família e da vida pessoal na sociedade capitalista. E essas, por sua vez, são baseadas na inconfundível divisão, pelo sistema, entre a produção de pessoas e a obtenção de lucro, família e “trabalho” (ARRUZZ; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 56).

A história de Romeu e Julieta mostra o Conde Paris como um nobre, não há qualquer menção ao seu comportamento e costumes que poderiam ser considerados duvidosos. Logo, a reflexão destacada pelo participante Ka diz respeito às suas vivências pessoais, que a partir da peça de teatro criou um campo de reflexão que se estende para além dos acontecimentos da própria peça. Deste modo, a violência de gênero não poderia ser ignorada, uma vez que está presente na sociedade e afeta as mulheres em diversos níveis, pois:

> A violência, em todas as formas, é parte integrante do funcionamento cotidiano da sociedade capitalista — pois é apenas por meio de uma mistura de coerção brutal e consentimento construído que o sistema consegue se sustentar com perfeição (ARRUZZ; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 65).

A reflexão disparada na discussão e a forma como a obra *Romeu e Julieta* criou um campo de reflexão que vai além da própria obra em si, expandindo-se para a realidade concreta, reforça o argumento de que a arte tem como consequência nos trazer à vida real, mesmo quando se fala em produções fictícias, assim reitera Duarte (2008, p. 4, grifo nosso) sobre Lukács:[46]

> A análise lukacsiana da catarse na recepção da obra de arte é parte de uma teoria mais ampla, na qual a arte possui como função social a de produzir a desfetichização da realidade social e de fazer o receptor da obra artística deparar-se com o *questionamento acerca do próprio núcleo humano de sua individualidade*. A realidade expressa na obra de arte é, para Lukács, sempre a realidade humana, é sempre o mundo dos homens o objeto por excelência da arte.

Neste sentido, a arte é o objeto mediador entre a realidade objetiva e a subjetividade humana, que passa a mobilizar uma série de investigações que permitem a possibilidade de ampliação do nível de consciência e que se distancia do pensar comezinho que diminui a densidade reflexiva.

EPISÓDIO 3 – Peça *Macbeth*

Oficina 6 – 05/11/2018

A oficina teve início com a roda de conversa, na qual partilhamos a história da peça *Macbeth*, de William Shakespeare. Por ser mais longa, a narração demorou 50 minutos para ser finalizada para, posteriormente, iniciarmos a discussão. O drama gira em torno do desejo de poder e da tirania em um contexto monárquico. O personagem principal, Macbeth, é um general de muita honra e respeito na Escócia, mas é tomado pela ambição que passa a dominar suas ações. A ambição domina-o após Macbeth encontrar na floresta três bruxas que fazem três profecias. A primeira bruxa disse que

[46] LUKÁCS, Georg. **Sociología de la Literatura**. 4ª ed. Traduzido do original em alemão por Michael Faber-Kaiser. Barcelona: Península, 1989.

Banquo, companheiro de batalha de Macbeth, seria honrado com o título de Thane[47] de Glamis;[48] a segunda afirmou que Macbeth se tornaria Thane de Cawdor[49] e, por fim, a terceira bruxa assegurou que Macbeth seria rei da Escócia.

Ao chegar de uma batalha bem-sucedida, Macbeth e Banquo vão ao encontro do rei Duncan que, satisfeito com a vitória, concede ao então Thane de Glamis o título de Thane de Cawdor, cumprindo a profecia da segunda bruxa. Já Banquo, ocupa a posição de Thane de Glamis, que pertencia a Macbeth. Ambicionado pela ideia de tornar-se rei, após as duas previsões se confirmarem, e aliado à sua esposa ainda mais ambiciosa, Lady Macbeth, Macbeth planeja o assassinato do rei Duncan. Após executar o assassinato e tornar-se rei da Escócia, Macbeth e Lady Macbeth ficam assombrados com o que fizeram e começam a ter alucinações; pensam que podem ser desmascarados e cometem novos assassinatos para não serem descobertos. Ao final, Lady Macbeth se suicida e Macbeth é morto em uma batalha. O trono passa a ser ocupado por Malcolm, filho de Banquo, que assegura fazer o possível para minimizar os estragos causados por Macbeth e sua tirania.

Após a história, continuamos na roda para conversar. Primeiramente perguntei o que acharam da história, a fim de que as manifestações pudessem dar indícios de quais partes foram mais significativas para o grupo.

Enquanto lia alguns trechos, destaquei que a linguagem de Shakespeare é muito diferente da que usamos coloquialmente, então fazia pausas e buscava, juntamente com os participantes, analisar essas falas para compreender coletivamente o sentido. Questiono os participantes sobre o que Macbeth quer dizer no trecho:

> *Ele está aqui*
> *Por dupla confiança, ao meu cuidado:*
> *Primeiro, sou seu súdito e parente —*
> *São ambos contra o ato. E, hospedeiro,*
> *Devia interditar o assassino*
> *E não tomar eu mesmo do punhal*[50]

---

[47] Thane era o título dado a um funcionário real local na Escócia oriental medieval, equivalente ao posto de filho de um conde, que estava à frente de uma unidade administrativa e socioeconômica conhecida como lealdade.
[48] A aldeia de Glamis está a doze milhas da cidade de Dundee, em Angus, no leste da Escócia.
[49] Cawdor é uma vila e paróquia na área do conselho das Terras Altas, na Escócia.
[50] HELIODORA, B. **Shakespeare**: o que as peças contam. Rio de Janeiro: Edições Janeiro, 2014.

O diálogo entre os participantes é registrado no sistema semântico a seguir:

Sistema semântico: Moral e ética na representação pública

Grupo semântico A – Macbeth, a moral e a ética

An — Ele está em dúvida se vai matar ou não, mas ele acha errado matar porque ele (Duncan) que deu o cargo de rei, sei lá. Eu entendi que tipo, depois que ele contou que a bruxa disse que ele ia ter poder, a mulher dele teve tipo uma ganância pra que esse poder chegasse logo. Então ela usou tudo isso pro poder, o poder dela, pra influenciar ele pra ele matar e como ele ficou tão louco, ele começou a matar assim, muito muito muito mais pra ninguém, sabe? Para ninguém contar o que ele tinha feito. Só que na verdade isso não valeu de nada porque depois a mulher dele morreu, ele teve várias tragédias, resumindo bem, ele matou só que ele perdeu a alma dele, foi isso que ele fez, daí então ele acabou morrendo, mataram ele e o filho, é filho né? Do rei Duncan, ele voltou ao trono e falou que não ia ter mais nenhum tirano igual Macbeth.

Na — Eu entendi que a mulher dele incentivava ele a matar o Duncan. Ele tinha matado, mas ele tava com muito medo daí ele começou a matar as outras pessoas, mas não adiantou porque ele começou a ver almas.

Grupo semântico B – Reflexões sobre monarquia e democracia

Professora — Tem alguma parte da peça *Macbeth* que poderia nos fazer pensar nossa realidade, o que vivemos? (Sem resposta.) Não vivemos numa monarquia, a qual governam reis. Vivemos outra estrutura política, temos presidentes, governadores, senadores, deputados federais e estaduais e vereadores. São cargos de um sistema político em que elegemos os representantes através da democracia. Em *Macbeth*, os reis, thanes e outros cargos eram ocupados através de eleições?

Vários participantes — Não!

Professora — Como funcionava?

An — O que tava antes dele, vamos supor, se ele é rei, ele morre, a pessoa que tá no cargo anterior ao dele, ele tipo, é filho do rei, então não era voto, a pessoa não escolhia.

Grupo semântico C – Moral e ética na representação pública

Professora — Sim, o cargo passava de pai para filho em um sistema hereditário, mas nós votamos, a partir dos 16 anos podemos votar e aos 18 torna-se obrigatório. O que é importante pensar quando vamos escolher uma pessoa para ocupar um cargo político?

Um participante faz sinal de arma com a mão. A professora pergunta o que quer mostrar com esse gesto:

Professora — Responde Ni, o que significa? Você tem vergonha de falar?

(Silêncio.)

Lu — Tem que ver se a pessoa pode governar também, pode assumir o cargo e ver se ela pode, se ela tem vontade, se ela não vai trazer coisa ruim pro Brasil.

Ev — Tem que pensar quando a gente vota nas pessoas, porque as vezes a gente vota na pessoa errada, ela faz mal pro Brasil e a pessoa que a gente não votou, ela queria fazer só o bem.

Ni — Igual o Bolsonaro.

Professora- Por que? Ele foi eleito, vai assumir a partir de 1 de janeiro.

Ka — Mas ele não vai ser bom.

Professora — Você acha que não?

An — Peraí, professora, deixa eu fazer uma pergunta?

Ni — Porque ele ia matar os gay…

An — Você acha que um presidiário que afundou o Brasil…

Professora — An, você vai ter a oportunidade de falar, deixa ele (Ni) terminar.

Ka — Ele vai matar os negros também.

Ni — Ele quer fazer os negros de escravos de novo.

Grupo semântico D – Ideologia e espetacularização da sociedade

Professora — Por que será que ele ganhou então?

Ni — Porque os rico votou tudo nele e os pobre que é burro votou também.

(Muitos participantes começaram a rir.)

An — A minha tia, ela tava me explicando porque que ela votou nele, porque eu fiquei muito brava que ela votou nele. Ela falou que ela pensou “por que votar no Haddad sendo que ó o cara, vai arrumar o Brasil, afundou o Brasil mais que tava”. Ela falou “Prefiro um cara, entrar um louco do que um presidiário que tem tudo o que quer”.

Na — Não é que eles são burros de votar no Bolsonaro, é por causa que eles confiaram no Bolsonaro e eu também gostaria de falar que você tem que ter confiança numa pessoa pra você pôr no seu lugar,

você tem que ver se a pessoa que eles tão fazendo crescer na TV só pra ganhar mais concorrência para os votos, mas só que no final eles votam, mas nem é tudo isso que eles falam na TV eles não vão fazer de verdade.

Grupo semântico E – *Fake news* (notícias falsas) nas eleições

Ga — Antes de votar a gente tem que conhecer a pessoa pra depois votar.

Ni — O Haddad ia melhorar mais o Brasil...

Professora — Por que você acha isso?

Ka — Ele só ia por o kit gay na escola.

Lu — Mas na verdade, tia, quando eles falam do kit gay não é besteira, é pra diminuir o preconceito.

Grupo semântico F – Polaridade e perspectivas futuras

Am — Eu já sei porque votaram no Bolsonaro, por causa que ele é de outro partido e eles não querem mais o PT.

Ka — Tia, ele ta ajudando o outro lá que mata as pessoa na cadeia.

Lu — O coronel Ustra.

Professora — O coronel Ustra? O que vocês já ouviram falar sobre o coronel Ustra?

Ka — Ele tortura a gente.

Lu — Ele tortura as pessoa.

Na — Eles tavam cansado de confiar no PT. Que o Lula estava roubando muito os dinheiros da lava-jato. O Bolsonaro disse na TV que ele é a favor da tortura.

Ni — O Haddad ele ia ajudar os pobre.

Ka — Até os que era da roça que apoiava o Haddad agora ta apoiando tudo o Bolsonaro.

Professora — O que vocês acham que vai acontecer quando ele entrar na presidência?

Ga — Minha mãe falou que vai ser melhor, vai.

Ka — Vai melhorar o que? Melhorar com arma?

Na — As pessoas acham que ele vai mudar o mundo, mas ele não vai mudar o mundo.

> Ka — Só vai piorar.
>
> An — Não é verdade. Ele não vai liberar o porte de arma, ele vai liberar tipo uma habilitação pra você ter a arma na sua casa. Se vai um bandido lá, assalta você e você tem arma pra se defender (...) não é que ele vai liberar o porte de arma.
>
> Ka — Você viu o comercial dele? Nóis vai fuzilar a petralhada.

A partir deste sistema semântico, recortamos em grupos semânticos os trechos que correspondem à ênfase que se deseja analisar de acordo com os elementos categóricos:

> **Grupo semântico A –** Macbeth, a moral e a ética
>
> An — Ele está em dúvida se vai matar ou não, mas ele acha errado matar porque ele (Duncan) que deu o cargo de rei, sei lá. Eu entendi que tipo, depois que ele contou que a bruxa disse que ele ia ter poder, a mulher dele teve tipo uma ganância pra que esse poder chegasse logo. Então ela usou tudo isso pro poder, o poder dela, pra influenciar ele pra ele matar e como ele ficou tão louco, ele começou a matar assim, muito muito muito mais pra ninguém, sabe? Para ninguém contar o que ele tinha feito. Só que na verdade isso não valeu de nada porque depois a mulher dele morreu, ele teve várias tragédias, resumindo bem, ele matou só que ele perdeu a alma dele, foi isso que ele fez, daí então ele acabou morrendo, mataram ele e o filho, é filho né? Do rei Duncan, ele voltou ao trono e falou que ia ter mais nenhum tirano igual Macbeth.
>
> Na — Eu entendi que a mulher dele incentivava ele a matar o Duncan. Ele tinha matado, mas ele tava com muito medo daí ele começou a matar as outras pessoas, mas não adiantou porque ele começou a ver almas.

As participantes argumentam que Macbeth foi tomado pela ganância juntamente com sua esposa, fato recorrente na sociedade e principalmente quando nos remetemos a cargos de liderança e poder. Eleuthério (2000, p. 128) discute as relações de manutenção de poder e da tiraria ao afirmar:

> Para manter o poder, permite que os seus vícios se sobreponham aos valores que fundamentam a comunidade, como a paz, a lei, as virtudes humanas e a ordem, pois são estratégias que o levaram ao poder e é através delas que se mantém.

Dentro da categoria das *relações políticas e econômicas na organização da sociedade,* trazemos o apontamento para o dilema moral de Macbeth, que mesmo desejando assumir o trono, se vê confuso diante da possível decisão de matar o rei

Duncan, pois o mesmo confiava nele. No entanto, com o incentivo de Lady Macbeth, ele avança em seu plano. Ludwig (2008, p. 19-20), ao analisar a referida peça teatral, considera que:

> Ele está imbuído do temor punitivo antecipatório das possíveis consequências de uma revolta, pois tem escrúpulos morais ao agir contra Duncan. [...] as tensões políticas em Macbeth, portanto, concretizam-se não só no plano do Estado, do clã e do cosmos, mas também no plano psicológico e emocional.

Os dilemas morais, como visto no excerto da peça teatral, são aqueles em que há a necessidade de uma escolha, com duas ou mais opções que culminam, necessariamente, em uma consequência. No caso de Macbeth, este dilema assume aspectos bárbaros: matar ou não um rei para tomar o seu trono? O dilema moral pressupõe que há certas convenções sociais que estão imersas em um pacto social que não pode ser violado, do contrário há consequências. Nunes (2011, p. 52) analisa o conflito moral presente na peça teatral e afirma que:

> todo o conflito moral em Macbeth se dá na mente do personagem principal — ele é ao mesmo tempo o criminoso e o seu próprio executor. O vilão é o herói, e a ordem moral, de caráter social, não escapa à sua consciência individual. Não há um antagonista na peça, a não ser a dupla natureza de Macbeth.

Neste contexto, a convenção social é a de que não se deve tirar a vida de outra pessoa, por isso, acertadamente os aspectos que saltam aos olhos dos participantes da pesquisa enfatizam o dilema moral de Macbeth, pois a barbaridade de seu ato fere a dignidade humana, considerando aqui a Declaração Universal dos Direitos Humanos[51] e a Constituição do Brasil[52].

As participantes An e Na também se referem ao fato de que Duncan não foi a única vítima de Macbeth, pois, para manter em segredo seu crime, ele segue realizando assassinatos. Assim, podemos relacionar esse fato com a concepção de ação e reação, de como um ato desencadeia uma série de outros acontecimentos que se relacionam ao primeiro, tal como analisa Ludwig (2008, p. 33-34)

> Assim como ele tira proveito da fuga de Malcolm e Donalbain, assim

[51] Declaração Universal dos Direitos Humanos: Adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (resolução 217 A III) em 10 de dezembro de 1948.
[52] Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988.

> também Macbeth matará Banquo, pois considera-o perigoso para seu poder. Tomar o poder da Escócia exige que ele sempre cometa outros crimes para esconder seu ato. Inexoravelmente, Macbeth é levado a cometer outros assassinatos, arrasar o país, armar novas tramas, como também destruir o que lhe é mais precioso.

Por fim, a participante Na cita que Macbeth era tido como um tirano, o que pode remeter-nos à relação oposta entre um líder tirano e um líder virtuoso, pressupondo que o ato de tomar o poder através de um assassinato é uma das ações que representa a tirania, pois, conforme afirma Eleuthério (2020, p. 128) "tirano é um homem que exerce poder ilegítima e desmedidamente, sem nenhum escrúpulo por valores básicos da existência humana, como a honra, a liberdade e a vida".

Na sequência, os participantes da pesquisa relacionam a peça teatral com o momento vivido na sociedade brasileira no final de 2018 (período eleitoral para a presidência do Brasil). Deste modo foi indagado:

> **Grupo semântico B** – Reflexões sobre monarquia e democracia
>
> Professora — Tem alguma parte da peça de Macbeth que poderia nos fazer pensar nossa realidade, o que vivemos? (Sem resposta.) Não vivemos numa monarquia, a qual governam reis. Vivemos outra estrutura política, temos presidentes, governadores, senadores, deputados federais e estaduais e vereadores. São cargos de um sistema político em que elegemos os representantes através da democracia. Em Macbeth, os reis, thanes e outros cargos eram ocupados através de eleições?
>
> Vários participantes — Não!
>
> Professora — Como funcionava?
>
> An — O que tava antes dele, vamos supor, se ele é rei, ele morre, a pessoa que tá no cargo anterior ao dele, ele tipo, é filho do rei, então não era voto, a pessoa não escolhia.

Na monarquia não há possibilidade de os indivíduos e grupos escolherem representantes para governar, mas a figura do rei e da rainha são substituíveis de acordo com a sucessão familiar e/ou designada pelo próprio rei ou rainha à outra pessoa de sua confiança, que possua certos laços e qualidades desejáveis.

A peça *Macbeth* se passa em outro momento da história humana, isso permite aos participantes comparar as organizações políticas passadas e atuais e assim, em um contexto em que se elege representantes para governar, de acordo com os participantes, é preciso discutir sobre quais são as características desejáveis para um

novo líder.

Grupo semântico C – Parte 1: Moral e ética na representação pública

Professora — Sim, o cargo passava de pai para filho em um sistema hereditário, mas nós votamos, a partir dos 16 anos podemos votar e aos 18 torna-se obrigatório. O que é importante pensar quando vamos escolher uma pessoa para ocupar um cargo político?

Um participante faz sinal de arma com a mão e então é questionado sobre o que quer mostrar com esse gesto:

Professora — Responde Ni, o que significa? Você tem vergonha de falar?

(Silêncio.)

Lu — Tem que ver se a pessoa pode governar também, pode assumir o cargo e ver se ela pode, se ela tem vontade, se ela não vai trazer coisa ruim pro Brasil.

Ev — Tem que pensar quando a gente vota nas pessoas, porque as vezes a gente vota na pessoa errada, ela faz mal pro Brasil e a pessoa que a gente não votou, ela queria fazer só o bem.

A participante Ev nos permite trazer à tona a questão das características de um líder apto para assumir um cargo de tamanha importância numa sociedade democrática, que é o da representação pública. É possível que o representante não traga benefícios para a população, como tratado na categoria *as relações políticas e econômicas na organização da sociedade*, sob os elementos da *Moral e ética na representação pública*.

Grupo semântico C – Parte 2: Moral e ética na representação pública

Ni — Igual o Bolsonaro.

Professora- Por que? Ele foi eleito, vai assumir a partir de 1 de janeiro.

Ka — Mas ele não vai ser bom.

Professora — Você acha que não?

An — Peraí, professora, deixa eu fazer uma pergunta?

Ni — Porque ele ia matar os gay.

An — Você acha que um presidiário que afundou o Brasil…

> Professora — An, você vai ter a oportunidade de falar, deixa ele (Ni) terminar.
>
> Ka — Ele vai matar os negros também.
>
> Ni — Ele quer fazer os negros de escravos de novo.

O indivíduo referido pelo participante Ni, Jair Messias Bolsonaro[53], foi eleito o 38º Presidente da República no ano de 2018, com 55% dos votos no segundo turno contra seu adversário Fernando Haddad[54].

Ao trazer a discussão para a realidade social brasileira, enquanto o debate se concentrava na figura tirana de Macbeth, o sinal de arma que o participante Ni reproduziu foi marca do candidato Bolsonaro e seus eleitores e apoiadores, conforme amplamente divulgado pela mídia:

> Seguidores e apoiadores do presidenciável Jair Bolsonaro já escolheram e adotaram o símbolo informal da campanha eleitoral do deputado, que se consolida como sua marca registrada: as mãos em forma de revólver, com os dedos polegar e indicador simulando uma pistola (GAZETA DO POVO, 2018).[55]

Ao representar o mesmo sinal, quando indagado "O que é importante pensar quando vamos escolher uma pessoa para ocupar um cargo político?", o participante Ni antecipa se tratar de Bolsonaro. Na sequência, Ni afirma que Jair Bolsonaro "ia matar os gay" e "Ele quer fazer os negros de escravos de novo".

Considerando dentre outros aspectos, a ausência de representação dos interesses da população e o posicionamento que fere os direitos humanos, podemos resgatar algumas das inúmeras declarações de Bolsonaro no que se refere a grupos sociais presentes em nossa sociedade. Entre outras afirmações, Bolsonaro se refere a negros quilombolas de forma pejorativa, conforme consta na reportagem a seguir:

---

[53]Jair Messias Bolsonaro é um capitão reformado, político e atual presidente do Brasil. Foi deputado federal por sete mandatos entre 1991 e 2018, sendo eleito por diferentes partidos ao longo de sua carreira. Elegeu-se Presidente do Brasil pelo Partido Social Liberal, ao qual foi filiado até novembro de 2019. Fonte: Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jair_Bolsonaro. Acesso em: 07/07/2021.

[54] Fernando Haddad é um acadêmico, advogado e político brasileiro, filiado ao Partido dos Trabalhadores. Foi ministro da Educação de 2005 a 2012, nos governos Lula e Dilma Rousseff, e prefeito da cidade de São Paulo de 2013 a 2016. Fonte: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_Haddad>. Acesso em: 07/07/2021.

[55] Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/politica/republica/eleicoes-2018/ol-de-lula-virou-revolver-na-campanha-de-bolsonaro-6q0ymd5tsvvj2uzp9z84fma3v/. Acesso em: 07/07/2021.

> Eu fui num quilombo. O afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas (arroba é uma medida usada para pesar gado; cada uma equivale a 15 kg). Não fazem nada. Eu acho que nem para procriador ele serve mais. Mais de R$ 1 bilhão por ano é gasto com eles', disse, sob risos da plateia de cerca de 300 pessoas (VEJA, 2017).[56]

De acordo com reportagem do *Portal Geledés* de 2014, o presidenciável na época havia se posicionado de forma discriminatória e inadequada ao referir-se à população LGBTQI+ como: "Ter filho gay é falta de porrada".[57]

Estas declarações são disseminadas em redes sociais, jornais televisivos e eletrônicos. Por este motivo, é possível que os participantes da pesquisa tenham conhecimento das declarações do presidente Jair Bolsonaro, levando em conta que o mesmo não tenta esconder esse tipo de posicionamento.

> **Grupo semântico D –** Ideologia e espetacularização da sociedade
>
> Professora — Por que será que ele ganhou então?
>
> Ni — Porque os rico votou tudo nele e os pobre que é burro votou também.
>
> (Muitos participantes começaram a rir.)
>
> An — A minha tia, ela tava me explicando porque que ela votou nele, porque eu fiquei muito brava que ela votou nele. Ela falou que ela pensou "porque votar no Haddad sendo que o cara, vai arrumar o Brasil, afundou o Brasil mais que tava." Ela falou "Prefiro um cara, entrar um louco do que um presidiário que tem tudo o que quer".
>
> Na — Não é que eles são burros de votar no Bolsonaro, é por causa que eles confiaram no Bolsonaro e eu também gostaria de falar que você tem que ter confiança numa pessoa pra você pôr no seu lugar, você tem que ver se a pessoa que eles tão fazendo crescer na TV só pra ganhar mais concorrência para os votos, mas só que no final eles votam, mas nem é tudo isso que eles falam na TV eles não vão fazer de verdade.
>
> An — A minha tia, ela tava me explicando porque que ela votou nele, porque eu fiquei muito brava que ela votou nele. Ela falou que ela pensou "porque votar no Haddad sendo que o cara, vai arrumar o Brasil, afundou o Brasil mais que tava" Ela falou "Prefiro um cara, entrar um louco do que um presidiário que tem tudo o que quer".

---

[56] Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/bolsonaro-e-acusado-de-racismo-por-frase-em-palestra-na-hebraica/. Acesso em: 07/07/2021..

[57] Disponível em: https://www.geledes.org.br/ter-filho-gay-e-falta-de-porrada-diz-bolsonaro/, Acesso em: 07/07/2021.

Neste grupo semântico, percebe-se que o participante Ni considera que os ricos votaram em Bolsonaro, o que pode ser correlacionado à ideia de que Jair seja representante da elite, ao afirmar que “os rico votou tudo nele”.

Ao afirmar que “os pobre que é burro votou também” é possível remeter-nos à correspondência entre o fenômeno da alienação e suas consequências. Nesta perspectiva, compreende-se que o fenômeno da alienação, ainda que não seja exclusivo de uma determinada classe, uma vez que se trata de um fenômeno histórico na sociedade capitalista, é mediado por ideologias dominantes de exploração e de dominação. Assim, assume uma faceta cruel para as classes trabalhadoras, uma vez que a alienação manifesta-se de forma sofisticada ao permitir que o discurso demagógico seja aceito e assumido pelos oprimidos, efetivando o objetivo e o projeto de uma sociedade dominada, possibilitando a persuasão, a opinião e a decisão de voto dos cidadãos.

De acordo com Debord (2003, p. 15), a alienação e os processos de dominação fazem parte do projeto da sociedade do espetáculo, a sociedade capitalista, e ressalta que “sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante”. As manifestações midiáticas apresentadas a seguir são registros do empenho de formas publicitárias utilizadas para veicular o falso projeto de sociedade que estava sendo divulgado, conforme se constata ao longo dos anos do governo Bolsonaro.

O presidente eleito, Jair Bolsonaro, mesmo sendo considerado como um “louco”,[58] foi visto como uma opção viável por parte dos brasileiros que se tornaram seus eleitores, já que ele se fortaleceu nas pesquisas sob o discurso contra corrupção e a favor do porte de arma para a população se defender da violência:

> O candidato do PSL à Presidência, Jair Bolsonaro, afirmou neste sábado (27), por meio das redes sociais, que não trocará indicações políticas por apoio do parlamento a seu governo, como determina a Constituição. Ele voltou a defender o combate à corrupção e pediu empenho a seus eleitores para comparecer à votação deste domingo (28) (G1, 2018).[59]

---

[58] O discurso homofóbico, racista e misógino de Bolsonaro, junto ao seu posicionamento frequentemente enfático, deram ao então presidente a fama de “louco” e “lunático”.

[59] Disponível em: https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/noticia/2018/10/27/bolsonaro-defende-combate-a-corrupcao-e-diz-que-se-eleito-nao-vai-trocar-cargos-por-apoio.ghtml. Acesso em: 07/07/2021.

O candidato Haddad se comunicava com Lula, que estava preso naquele período, o que rendeu muitas críticas por parte dos cidadãos, contribuindo para a imagem já negativa do Partido dos Trabalhadores (PT). O PT é considerado o partido que afundou o país, discurso presente na sociedade em geral e que fez parte da campanha de Bolsonaro: "O Ibope [...] perguntou sobre o partido em que o entrevistado 'não votaria de jeito nenhum'. 30% dos respondentes mencionaram o PT e 8%, o PSDB" (BBC, 2018).[60]

Grande parte da campanha de Bolsonaro se concentrou em intensificar a aversão ao PT, ao comunismo e ao reforço do discurso patriota:

> No 1º programa eleitoral do 2º turno no rádio e na TV, o candidato Jair Bolsonaro (PSL) fez críticas ao comunismo e ao seu opositor Fernando Haddad (PT). O militar citou também o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva.
> "O vermelho é um sinal de alerta para o que não queremos no país. A nossa bandeira é verde e amarela e nosso partido é o Brasil", diz a propaganda do candidato (PODER 360, 2018).[61]

Na discussão que se seguia, a participante Na contrapõe o argumento do participante Ni ao afirmar que os eleitores de Bolsonaro não são burros, mas confiaram no então presidente, e ressaltou a participação das mídias na influência sobre a opinião pública:

> Na — Não é que eles são burros de votar no Bolsonaro, é por causa que eles confiaram no Bolsonaro e eu também gostaria de falar que você tem que ter confiança numa pessoa pra você pôr no seu lugar, você tem que ver se a pessoa que eles tão fazendo crescer na TV só pra ganhar mais concorrência para os votos, mas só que no final eles votam, mas nem é tudo isso que eles falam na TV eles não vão fazer de verdade.

O argumento da participante Na ressalta o papel da mídia no processo eleitoral, o que nos remete novamente ao fenômeno da alienação, agora sob a influência da mídia e do discurso demagógico, assim como na influência de uma posição política, conforme afirma Moreno (2002, s/n)[62], ao citar Bourdieu (1998)[63]:

---

[60] Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45999040. Acesso em: 07/07/2021.
[61] Disponível em: https://www.poder360.com.br/eleicoes/bolsonaro-critica-pt-e-mostra-familia-na-1a-propaganda-eleitoral-do-2o-turno/. Acesso em: 07/07/2021.
[62] Disponível em: http://www.estudosdejornalismo.ufsc.br/artigo6.htm. Acesso em: 07/07/2021.
[63] BOURDIEU, Pierre. **Contrafogos**: táticas para enfrentar a invasão neoliberal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

> os jornalistas estariam adotando a política da simplificação demagógica e oferecendo uma representação instantânea e descontinuísta do mundo. (Ibidem, p. 96-100). O efeito da mídia seria demagógico e despolitizante. E o mais grave [...] é que tal forma de produzir notícias prejudica justamente os que mais dependem dos meios jornalísticos para formar uma opinião acerca da realidade: os mais desprovidos economicamente e acima de tudo culturalmente. Isso estimularia "uma ação conservadora, de desmobilização dos movimentos críticos" (Ibidem, p. 112).

Quando a mídia pretende criar certa imagem sobre a realidade, sua forma aparente é da neutralidade, o que legitima e arremata a visão que se quer criar sobre determinada situação concreta. É de se esperar que, tratando-se de eleições, essa influência recaia principalmente sobre aqueles que têm o jornal televisivo como maior referência para obter informações, ou seja, a população em geral, assim:

> A aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares esconde o seu caráter de relação entre homens e entre classes [...]. O espetáculo, considerado sob o aspecto restrito dos "meios de comunicação de massa" — sua manifestação superficial mais esmagadora — que aparentemente invade a sociedade como simples instrumentação, está longe da neutralidade, é a instrumentação mais conveniente ao seu automovimento total (DEBORD, 2003, p. 21-22).

Identifica-se, portanto, a contradição entre a importância da mídia no processo de comunicação, denúncia e investigação dos fatos concretos e os interesses ideológicos que medeiam os argumentos e análises divulgadas no cotidiano. Ainda que as reportagens sejam consideradas fundamentais e necessárias na divulgação dos fatos, há de se desvelar criticamente seus conteúdos. Historicamente, tais comunicações são consideradas fontes primárias passíveis de análise documental socialmente instituída num contexto político e econômico, determinantes sociais que não podem deixar de ser contemplados na análise do movimento da realidade concreta.

> **Grupo semântico E –** *Fake news* (notícias falsas) nas eleições
>
> Ga — Antes de votar a gente tem que conhecer a pessoa pra depois votar.
>
> Ni — O Haddad ia melhorar mais o Brasil.
>
> Professora — Por que você acha isso?
>
> Ka — Ele só ia por o kit gay na escola.
>
> Lu — Mas na verdade, tia, quando eles falam do kit gay não é besteira, é pra diminuir o preconceito.

Outra estratégia da equipe de Bolsonaro nas eleições de 2018 foi deslegitimar os candidatos adversários, utilizando-se de ferramentas de disseminação de notícias falsas, as chamadas *fake news*". Uma dessas notícias falsas foi a existência de um "kit gay" que iria ser levado às escolas para ensinar crianças a serem homossexuais:

> Circulam pelas redes sociais vídeos, fotos e textos que atribuem ao candidato Fernando Haddad (PT) a criação de um "kit gay" para crianças de 6 anos. Parte dos posts diz ainda que o livro "Aparelho Sexual e Cia" foi adotado em programas governamentais enquanto Haddad ocupou o cargo de ministro da Educação, entre 2005 e 2012. As mensagens são #FAKE. Nesta terça-feira (16), o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) mandou o candidato Jair Bolsonaro remover esses vídeos da internet por gerar desinformação e prejudicar o debate político. O chamado "kit gay" fazia parte do projeto Escola sem Homofobia, que, por sua vez, estava dentro do programa Brasil sem Homofobia, do governo federal, em 2004. Ele era voltado à formação de educadores, e não tinha previsão de distribuição do material para alunos. O programa não chegou a ser colocado em prática (G1, 2018).[64]

Mesmo a notícia falsa tendo sido desmentida, a mesma continuou a ser disseminada nas redes sociais. Essa estratégia foi inspirada na campanha de Trump, cujo marketeiro trabalhou para Bolsonaro. Pouco tempo depois ele foi preso por fraude e lavagem de dinheiro:

> Foi preso nesta quinta-feira, dia 20 de agosto, o guru da campanha de 2016 de Donald Trump e estrategista da Casa Branca, Steve Bannon. O marketeiro usou a mesma estratégia eleitoral nas redes sociais, recheada de fake news, para eleger Jair Bolsonaro nas eleições do Brasil, em 2018 (BANCÁRIOS RIO, 2020).[65]

O tipo de estratégia adotada pelas figuras políticas de Trump e Bolsonaro representa o conceito de espetáculo, uma vez que a realidade é substituída por uma imagem que se cria da mesma, efetivando objetivos pré-concebidos, como a eleição de um representante político. A ideologia dominante é detentora da narrativa que deseja utilizar para convencer as pessoas a adotar determinada posição. Neste movimento, o espetáculo "é o autorretrato do poder no momento de sua gestão totalitária das condições de existência" (DEBORD, 2003, p. 21).

> **Grupo semântico F –** Polaridade e perspectivas futuras
>
> Am — Eu já sei porque votaram no Bolsonaro, por causa que ele é de outro partido e eles não querem mais o PT.

---

[64] Disponível em: https://g1.globo.com/fato-ou-fake/noticia/2018/10/16/e-fake-que-haddad-criou-kit-gay-para-criancas-de-seis-anos.ghtml. Acesso em: 08/07/2021.

[65] Disponível em: https://www.bancariosrio.org.br/index.php/noticias/item/5100-marketeiro-de-trump-e-de-bolsonaro-e-preso-nos-eua. Acesso em: 08/07/2021.

> Ka — Tia, ele ta ajudando o outro lá que mata as pessoa na cadeia.
>
> Lu — O coronel Ustra.
>
> Professora — O coronel Ustra? O que vocês já ouviram falar sobre o coronel Ustra?
>
> Ka — Ele tortura a gente.
>
> Lu — Ele tortura as pessoa.
>
> Na — Eles tavam cansado de confiar no PT. Que o Lula estava roubando muito os dinheiros da lava-jato. O Bolsonaro disse na TV que ele é a favor da tortura.
>
> Ni — O Haddad ele ia ajudar os pobre.
>
> Ka — Até os que era da roça que apoiava o Haddad agora tá apoiando tudo o Bolsonaro.
>
> Professora — O que vocês acham que vai acontecer quando ele entrar na presidência?
>
> Ga — Minha mãe falou que vai ser melhor, vai.
>
> Ka — Vai melhorar o que? Melhorar com arma?
>
> Na — As pessoas acham que ele vai mudar o mundo, mas ele não vai mudar o mundo.
>
> Ka — Só vai piorar.
>
> An — Não é verdade. Ele não vai liberar o porte de arma, ele vai liberar tipo uma habilitação pra você ter a arma na sua casa. Se vai um bandido lá, assalta você e você tem arma pra se defender (...) não é que ele vai liberar o porte de arma.
>
> Ka — Você viu o comercial dele? Nóis vai fuzilar a petralhada.
>
> Na — Com arma não vai se resolver nada, por causa que o ladrão pode tá com uma arma e te matar ou você pode tá com uma arma e os dois se matar ali na hora. Sua família vai ficar desesperada, não vai saber o que fazer.

Nas falas dos participantes acima identificados, evidencia-se o acirramento político causado pela polaridade que se intensificou no período das eleições de 2018, com a contribuição da já comentada estratégia das *fake news* de Bolsonaro e da desmoralização do adversário político, que de acordo com a fala dos participantes é um dos motivos para eleição do candidato do PSL. Segundo eles, votaram no Bolsonaro “por causa que ele é de outro partido e eles não querem mais o PT” e “Eles

tavam cansado de confiar no PT. Que o Lula estava roubando muito os dinheiros da lava-jato". Este posicionamento dos participantes corrobora com o contexto no qual as eleições ocorreram, marcado pela polarização e pelo consequente sentimento de pertencimento extremo, pois "na presença de candidatos ideologicamente extremos os eleitores têm maiores incentivos não apenas para concordar com seu próprio grupo, mas também para discordar do grupo adversário" (BORGES; VIDIGAL, 2018, p. 57).

Outro aspecto levantado pelos participantes é o da posição de Bolsonaro em relação ao Coronel Brilhante Ustra[66]. Na sessão de votação sobre o impeachment de Dilma Rousseff, Bolsonaro votou a favor e homenageou o coronel que torturou a ex-presidenta no período da Ditadura Militar no Brasil: "O presidente Jair Bolsonaro disse nesta quinta-feira (8) que o coronel Brilhante Ustra, chefe do DOI-Codi durante a Ditadura Militar, é um 'herói nacional'" (G1, 2019).[67]

Em seguida, novamente a relação de Bolsonaro com as armas é trazida para o debate, o que divide opiniões. Enquanto os participantes Na e Ka criticam a liberação do porte de arma, An defende que não se trata de armar as pessoas, mas sim tornar possível a compra. Por fim, a arma é relacionada ao comportamento violento e sua ineficácia no combate à violência. A despeito disso, o portal BBC (2021)[68] afirma que:

> a queda dos assassinatos em 2019 foi puxada principalmente pela redução no primeiro semestre. A partir de setembro daquele ano, as mortes violentas voltaram a subir mês a mês, atingindo seu ápice em março de 2020 (4.150 mortes naquele mês), e voltando a cair a partir de abril, período que coincide com as medidas de isolamento social da pandemia de coronavírus (cerca de 3,2 mil ao mês de julho a setembro). Já no último trimestre, as mortes violentas tiveram nova elevação, se aproximando do patamar de 4 mil mortes ao mês. Com isso, o Monitor da Violência registrou 43.892 mortes violentas em 2020, contra 41.730 em 2019, alta de 5% nos homicídios do país.

A discussão foi encerrada após o término do tempo destinado àquele encontro.

---

[66] Nascido em 1932, Carlos Alberto Brilhante Ustra foi Coronel do Exército brasileiro. Entre 1970 e 1974, chefiou o DOI-Codi do 2º Exército, em São Paulo, período em que ficou conhecido como Major Tibiriçá. De acordo com a Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo, enquanto Ustra esteve à frente do órgão houve 40 mortes em 40 meses, bem como uma denúncia de tortura a cada 60 horas. Disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-ditadura/ustra/. Acesso em: 08/07/2021.

[67] Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/08/08/bolsonaro-chama-coronel-ustra-de-heroi-nacional.ghtml. Acesso em: 08/07/2021.

[68] Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56075863. Acesso em: 08/07/2021.

Contudo, o fato é que o debate levantado pelo contexto da peça *Macbeth* estendeu-se ao ponto de culminar na discussão sobre a então recente eleição presidencial e seus desdobramentos.

Considerando a análise dos episódios, compreende-se que as dinâmicas e jogos, tal como a dramatização das peças e as rodas de conversa que integram o fazer teatral, proporcionam a possibilidade de influir sobre o desenvolvimento dos sujeitos participantes.

As rodas de conversa nas quais os debates ocorriam permitiram aos participantes lançar um olhar mais crítico sobre a peça teatral, pois criam um ambiente em que sentem-se integrantes ativos da situação de reflexão. A estratégia de perguntar sempre qual a opinião dos participantes provocou a necessidade de formular ideias e análises e, assim, incitar a reflexão.

O contato com uma obra teatral ou literária por si só não provoca uma reflexão, pois a reflexão não está necessariamente na obra, mas na relação que se estabelece entre a obra e o fruidor, que não são naturais, mas precisam ser estimuladas.

Em suma, o teatro devidamente organizado permite que os participantes se sintam integrados a um coletivo que não só contribui para o fortalecimento das relações sociais e da coletividade, mas também estimula crianças e adolescentes em formação a refletir sobre as relações sociais ao passo que: “o comportamento do homem é o produto do desenvolvimento de um sistema amplo de ligações e relações sociais, formas coletivas de comportamento e cooperação social” (VIGOTSKI, 1994, p. 138). De acordo com Frederico (2000, p. 302), sob a perspectiva de Lukács:

> a arte afirma-se em sua irredutível especificidade, como uma intensificação do drama humano que na vida cotidiana se apresenta de forma descontínua, rarefeita. Essa defesa do método realista de figuração pressupõe, por sua vez, uma função por ele consignada à atividade artística. Na visão ontológica de Lukács, a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma elevação na consciência sensível dos homens.

No que compreende os episódios aqui analisados, partilha-se da perspectiva lukacsiana, posto que as dinâmicas, jogos, rodas de conversa e dramatização foram relacionadas com a realidade concreta, permitindo que o olhar sobre ela fosse incorporado às vivências teatrais ao oportunizar situações em que a arte recolhe os elementos reais e em seguida os reincorpora à realidade. Deste modo, Lukács (1965, p. 29) argumenta que a estética, “a verdadeira arte, portanto, fornece sempre um

quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento", pois:

> Além disso, o próprio "efeito" da linguagem artística sobre nós pode se dar tanto pela catarse com base na "identificação" com um trajeto acidentado do herói, quanto pela tomada de consciência de aspectos até então insuspeitos da vida social, mediante profundo "estranhamento" aos signos da obra e/ou a nós mesmos em relação a eles (DELARI JR, 2011, p. 183).

Assim, a arte teatral possui a especificidade de produzir movimentos que se assemelham ao movimento da vida real. Mesmo quando a fantasia protagoniza as ações artísticas, recria-se e amplia-se a experiência da vida concreta ao ampliar-se a própria vivência artística. Neste sentido, "a vida contém o drama, não se encerra nele, embora seja nele recriada e ampliada, transbordando seus contornos habituais" (DELARI JR, 2011, p. 187).

A arte teatral apresenta-se como um quadro da vida humana envolvido no drama, permitindo que as vivências das personagens sejam compreendidas também enquanto algo apreensível na realidade concreta. Seja por identificação, semelhança ou aproximações, a questão é que todo o contexto em que se desenrola o drama é passível de ser reinterpretado no plano da vida concreta, em que se experimenta a vivência de situações em que há a necessidade de um desenrolar de acontecimentos que são projetados na realidade por representarem-na.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação é resultado da investigação acerca da relação entre teatro e

desenvolvimento humano, considerando o objetivo de analisar o desenvolvimento da consciência política a partir da arte teatral.

As inquietações primárias sobre esta temática estão alinhadas a experiências no campo da arte teatral vivenciadas por esta pesquisadora, no que se refere às elaborações de ordem política que surgem no contexto teatral, configurando um ambiente de investigação em torno das personagens, enredo e outros elementos presentes na vivência teatral. Enquanto campo de formação institucional, a graduação em Pedagogia complementa as vivências teatrais, ao passo que possibilita, a partir da concepção de desenvolvimento humano no enfoque histórico-cultural, relacionar o teatro e a formação humana no decorrer do estudo teórico.

Neste sentido, de acordo com o enfoque teórico-metodológico aqui adotado, a arte é considerada uma atividade humana genérica, não podendo ser compreendida como algo que o humano realiza no seu tempo livre para entreter-se, mas como produção que faz o sujeito humano enquanto se faz, numa relação dialética de intervir sobre a realidade e, ao modificá-la, modificar a si mesmo. Por isso, a arte é considerada como atividade humana genérica, por ser uma produção que não passa a ser realizada após certo período da evolução humana, mas como uma atividade necessária para a própria evolução humana, não sendo dissociada do desenvolvimento da humanidade, mas sim uma condição para tal.

Indo ao encontro dessa concepção de evolução e desenvolvimento humano, o estudo teórico avança ao encontrar no material analisado as condições necessárias ao desenvolvimento das funções psíquicas superiores, ao conceber que, como atividade humana genérica, a arte é também condição para o desenvolvimento destas funções. Afinal, é parte integrante da constituição do psiquismo humano, estando presente na cultura humana de formas variadas, mas sempre presente, sendo integrada à própria condição de existência da humanidade.

Ocorre que, sendo parte integrante da constituição humana, a arte influi sobre a consciência como toda vivência a qual estamos submetidos. Neste sentido, a consciência humana é a própria realidade dos sujeitos, que se constitui nas suas vivências no âmbito das relações sociais. É a realidade concreta a base sobre a qual a consciência se constitui, realidade que está impregnada da cultura produzida pelo humano. Sendo a arte uma dessas produções, é constituinte e constituída da/na consciência humana.

O teatro é também uma atividade humana genérica, conforme nossos estudos

constataram. O teatro é identificado, mesmo que em fase germinativa, nas ações humanas desde o período pré-histórico, quando encontramos os rituais de chuva e de acasalamento. Constatamos que a forma de expressão calcada na ordenação de sons e movimentos corporais em torno de um objetivo são formas de expressão artística e dramática, portanto, possíveis de serem consideradas como o germe do teatro.

Neste sentido, identifica-se também que o teatro possui em seu cerne uma dimensão política impossível de ser suprimida, mesmo quando se autodeclara apolítico. Isso porque o teatro sempre objetiva passar alguma ideia ou mensagem, mesmo sob a aparência neutra. Sendo o teatro a produção artística que comunica histórias, os entrelaçamentos presentes nas narrativas tendem para certa direção, representando o quadro da vida humana em sua dimensão real concreta, mesmo quando a produção é de ordem fantástica. Toda expressão que se desenvolve no enredo atende a certa expressão que se apresenta de forma ordenada e serve a um propósito. Se o teatro representa o quadro da vida humana em seu drama, consequentemente iremos relacionar o seu enredo a “enredos” reais, mesmo que de forma indireta. Sendo a vida humana repleta de entrelaçamentos que são atravessados pela política, por ser o humano essencialmente político, o teatro influi sobre o desenvolvimento da consciência política dos sujeitos, sendo eles criadores ou fruidores.

Enquanto produção artística, o teatro tem muitas vezes a construção baseada no texto, na literatura. Mas nem sempre é assim, há produções que dispensam o verbo. No entanto, historicamente e ainda no tempo presente, o texto literário é comumente adotado nas vivências teatrais. Sendo a arte teatral essencialmente política, o texto tenderá para certa direção, considerando a própria escolha do material literário como uma decisão política.

Muito se tem discutido sobre a existência de uma cultura baseada na divisão social do trabalho: determinada classe consome determinado produto cultural. Essa ideia de divisão cria a ilusão de que existem interesses e gostos distintos, a depender da classe social em que o sujeito se encontra. Essa concepção tem raiz segregacionista, uma vez que busca separar as riquezas produzidas pela humanidade, diluindo a diversidade e cerceando, simbolicamente, a liberdade do trânsito entre distintas produções. Obviamente que este cerceamento está presente na escola, na sociedade (ir ao museu, ao cinema e ao teatro não é algo que está presente na realidade da maior parte da população brasileira) e nas próprias políticas

públicas de cultura e educação.

Este discurso se apoia também na ideia de que a mediação de produtos da cultura advindos da Europa seriam menos valiosos do que os produtos que nascem da cultura periférica e da classe trabalhadora em geral, a partir do argumento de que a cultura europeia seria a cultura advinda da colonização (novamente a ideia de separação entre culturas). Consideramos que, uma vez que as condições concretas de existência e o trânsito dos produtos da cultura através da história estão postas, torna-se quase uma utopia pensar na separação entre produtos de culturas de distintas regiões, uma vez que mesmo se rejeitarmos tais produtos, o processo de globalização irá fundir de qualquer forma a diversidade que compõe a sociedade humana nos seus diversos aspectos, incluindo o da arte e cultura.

Nesta pesquisa desenvolvemos o estudo da literatura clássica e do teatro, e concluímos que tanto na literatura como no teatro as produções clássicas são assim designadas por ter a capacidade de apresentar a vida humana em suas contradições e reafirmações em níveis complexos, independente da época em que foi produzida. Sua dinâmica, na forma e no conteúdo, possibilita nos revelar a nós mesmos, ainda que depois de séculos. Por sua complexa forma e conteúdo, são consideradas como necessárias na mediação do conhecimento humano, portanto, constitui-se um direito inalienável se apropriar delas. O discurso antes referido, de que deve existir uma separação entre as produções culturais e artísticas humanas, não só reforça a segregação como contribui para a diluição da diversidade das produções, reduzindo significativamente a experiência dos sujeitos e impondo aquilo que deve ou não conhecer e fruir, enquanto as classes superiores desfrutam da maior diversidade, incluindo as produções oriundas das classes trabalhadoras. Contudo, criar condições para que as classes menos favorecidas possam desfrutar da diversidade e riqueza da produção humana cultural e artística é um ato de resistência, que comporta ações que vão na contramão do que está posto na sociedade e reivindica direitos antes negados.

O enfoque adotado nesta pesquisa considera que é direito de todo e qualquer ser humano, sem nenhuma distinção, o acesso à produção humana considerada riqueza acumulada ao longo da história, no que abarca o conhecimento científico, a filosofia e a arte.

Como consequência da divisão de classes e do sistema capitalista que adentra a esfera mais íntima da experiência humana com a realidade concreta, a posição em que se encontra cada sujeito determina a quais bens acumulados ele terá acesso e

qual a qualidade da mediação dessas riquezas. Diante da desigualdade social, é importante conceber que ela se faz presente nos detalhes minuciosos, não sendo restrita ao acúmulo de capital, mas se reafirmando no acesso à educação de qualidade e às mediações culturais. A marginalização dos grupos explorados é calcada também no cerceamento da liberdade que é estruturado inclusive (e talvez principalmente) na negação de acesso à arte.

O contexto no qual a pesquisa de campo foi desenvolvida nos permitiu averiguar que, dentro dos limites e possibilidades de vivências do grupo participante, não há acesso ao teatro nem como campo de apreciação e fruição nem como espaço de criação. Por este motivo, consideramos que as oficinas teatrais proporcionadas ao grupo estudado estão no campo das vivências não cotidianas. Assim sendo, as situações vivenciadas neste contexto se lhes apresentam como atividade não cotidiana, o que configura a vivência artística que tem a possibilidade de contribuir para o seu desenvolvimento enquanto seres humanos.

Como resultado de análise, identificamos que o teatro possibilita, no movimento de criação e fruição, a investigação em torno das obras que se vinculam inevitavelmente à realidade concreta no momento em que a base da vivência teatral é a busca pela compreensão do humano em suas múltiplas expressões. A dimensão política, imbricada nas relações estabelecidas pelo drama, é parte integrante dessa vivência.

Portanto, estas vivências não se limitam ao que é expressado no contexto teatral, mas se integram à constituição dos sujeitos e influem sobre a sua consciência enquanto coletivo e indivíduo, não sendo possível a separação entre as vivências fora e dentro do ambiente teatral. Assim, as vivências em teatro são incorporadas nas bases do psiquismo humano, constituindo sua consciência sobre a realidade concreta. Sendo o teatro por excelência político, conclui-se que a vivência teatral influi sobre a consciência política dos sujeitos.

No entanto, é necessário que a organização do processo de vivência teatral contemple aspectos próprios da arte que não se desviam dos objetivos que estão na margem desta produção humana, principalmente no que se refere ao modo como tal expressão é concebida nos espaços educativos.

Embora as vivências teatrais aqui analisadas estejam em consonância com os objetivos propostos pela pesquisa, é notável que a consciência política não esteja localizada em um momento de apropriação do conhecimento próprio da política

enquanto campo científico. Há limitações no que se refere à apreensão de conceitos, pois a pesquisa situa-se no campo da arte e na sua influência sobre os sujeitos, de modo que o conhecimento científico situa-se no processo de ensino e aprendizagem sistematizado pelas instituições designadas.

Enquanto desenvolvemos essas considerações, é preciso salientar que há a necessidade de organizar oficinas teatrais, para que seja possível criar um ambiente de exploração dessa arte e, assim, contribua com a formação e o desenvolvimento da consciência política dos sujeitos. A respeito disso, no que se refere às oficinas realizadas na ONG, nota-se que é necessário provocar os participantes, atribuindo-lhes funções dentro do grupo, das rodas de conversa e da montagem das cenas. Uma organização na qual os participantes, na maior parte do tempo, são dirigidos e provocados a ações autônomas torna a atividade teatral um jogo em que há o transmissor e os receptores. Por isso reafirmamos que na organização fortuita da mediação teatral é necessário selecionar estratégias que possam estimular a autonomia e a criação.

Feitas estas considerações, compreende-se que em um contexto de educação informal, como o das oficinas teatrais realizadas numa ONG, as possibilidades de contribuição estão situadas em vivências teatrais que contribuem para o enriquecimento da criação e da fruição em teatro. Suplementa-se no campo não cotidiano, assim, a oportunidade de reelaborar a consciência política por meio da arte.

Enquanto possibilidade e potencialidade de ampliação dos conhecimentos aqui produzidos, salienta-se que o teatro é quase inexistente dentro da escola enquanto produção artística. O que pode vir a contribuir para as discussões a respeito da implementação de políticas públicas da educação que incluam o teatro como práxis necessária para o desenvolvimento dos estudantes. Por fim, pela arte, pelo humano, pelos trabalhadores e seus filhos, pela educação e pelo teatro, declaramos que esta pesquisa é assumidamente política e representa para esta pesquisadora a expressão científica das convicções e necessidades do povo, que somos nós.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

ARRUZZA, C; BHATTACHARYA, T; FRASER, N. **Feminismo para os 99%**: um manifesto. São Paulo: Boitempo, 2019.

BANDEIRA, L. M; MAGALHÃES, M. J. A transversalidade dos crimes de feminicídio/femicídio no Brasil e em Portugal. **Revista da Defensoria Pública do Distrito Federal**, Brasília, v. 1, n. 1, 2019, p. 29/56.(Coleção estudos).

BARBOSA, A. M. **A imagem no ensino da arte**: anos oitenta e novos tempos. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BEATÓN, G. A. Vivência, atribuição de sentido e subjetivação da atividade, a comunicação e relações sociais. In: BERNARDES, M. E. M.; BEATÓN, G. A. **Trabalho, Educação e Lazer:** contribuições do enfoque histórico-cultural para o desenvolvimento humano. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, 2017, p. 143-209.

BEATÓN, G. A. La visión integral o de totalidad en el método dialéctico, su presencia en lo histórico cultural y sus proyecciones en la práctica educativa. In: MENDONÇA, S. G. L; PENITENTE, L. A. A; MILLER, S. (org.). **A questão do método e a teoria histórico-cultural:** bases teóricas e implicações pedagógicas. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017. p. 19-38.

BARBOZA, H. H. G; ALMEIDA JUNIOR, V. A. (Des)Igualdade de gênero: restrições à autonomia da mulher. **Pensar - Revista de Ciências Jurídicas**, [S.L.], v. 22, n. 01, p. 240-271, fev. 2017. Fundacao Edson Queiroz. http://dx.doi.org/10.5020/2317-2150.2017.5409.

BARROS, J. D. O conceito de alienação no jovem Marx. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 223-245, jun. 2011.

BERNARDES, M. E. M. Ensino e aprendizagem como unidade dialética na atividade pedagógica. **Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional (Abrapee)**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 236-242, dez. 2009. Semestral.

BERNARDES, M. E. M. A consciência na atividade pedagógica: contribuições da teoria histórico-cultural. In: BERNARDES, M.E.M.; BEATÓN, G. A. **Trabalho,**

educação e lazer: contribuições do enfoque histórico-cultural para o desenvolvimento humano. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, 2017.

BERNARDES, M. E. M. A transformação do pensamento e da linguagem na aprendizagem de conceitos: por uma análise da enunciação verbal. In: BERNARDES, M. E. M. (org.). **Narrativas e psicologia da educação:** pesquisa e formação. São Paulo: Terracota, 2019, p. 105-120.

BERNARDES, M. E. M. Método na teoria histórico-cultural: A pesquisa sobre a relação indivíduo-generecidade na educação. In: MENDONÇA, S. G. L.; PENITENTE, L. A. A; MILLER, S. (Org.). **A questão do método e a teoria histórico-cultural: bases teóricas e implicações pedagógicas.** Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017. p. 63-77.

BERNARDES, M. E. M. O pensamento na atividade prática: implicações no processo pedagógico. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 16, n. 4, p.521-530, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/pe/v16n4/a03v16n4. Acesso em: 18 abr. 2019.

BETTI, M. S. A politização do teatro: do arena ao CPC. In: FARIA, J. R. (dir.). **História do Teatro Brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc-SP, 2013. Vol.2. Cap. 2. p. 175-215.

BEZERRA, P. Prefácio à edição brasileira. In: VIGOTSKI, Lev Semionovich. **Psicologia da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 11-18.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido**: e outras poéticas políticas. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

Bolsonaro chama coronel Brilhante Ustra de 'herói nacional'. G1, Brasília, 8 out. 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/08/08/bolsonaro-chama-coronel-ustra-de-heroi-nacional.ghtml. Acesso em: 23 jul. 2021.

BOLSONARO critica PT e mostra família na 1ª propaganda eleitoral do 2º turno. Poder 360, São Paulo, 12 out. 2017. Disponível em: https://www.poder360.com.br/eleicoes/bolsonaro-critica-pt-e-mostra-familia-na-1a-propaganda-eleitoral-do-2o-turno/. Acesso em: 23 jul. 2021

BOLSONARO defende combate à corrupção e diz que se eleito não vai trocar cargos por apoio. G1, São Paulo, 27 out. 2018. Disponível em: https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/noticia/2018/10/27/bolsonaro-defende-combate-a-corrupcao-e-diz-que-se-eleito-nao-vai-trocar-cargos-por-apoio.ghtml. Acesso em: 23 jul. 2021.

BOLSONARO é acusado de racismo por frase em palestra na Hebraica. Veja, São Paulo, 6 de abr. de 2017. Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/bolsonaro-e-acusado-de-racismo-por-frase-em-palestra-na-hebraica/. Acesso em: 07/07/2021.

BOLSONARO presidente: Os erros-chave do PT na campanha contra Jair Bolsonaro. BBC, São Paulo, 28 out. 2018. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45999040. Acesso em: 23 jul. 2021.

BORGES, A; VIDIGAL, R. Do lulismo ao antipetismo? Polarização, partidarismo e voto nas eleições presidenciais brasileiras. **Opinião Pública**, [S.L.], v. 24, n. 1, p. 53-89, abr. 2018. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/1807-0191201824153.

BRASIL. Governo Federal. **Base Nacional Comum Curricular: Fundamentos Pedagógicos e Estrutura Geral da BNCC: versão 3,** Brasília, 2017a. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_publicacao.pdf. Acesso em: 10 nov. 2018.

BRASIL. Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - **Código Penal**, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Diário Oficial da União, Brasília, DF, n. 46, 9 mar. 2015. Seção 1, p. 1.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**, Ensino de primeira à quarta série, Brasília: MEC/SEF, 1997.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDAU, V. M. Oficinas Aprendendo e Ensinando Direitos Humanos: educação em direitos humanos: uma proposta de trabalho. **Novamerica**, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/veracandau/candau_edh_proposta_trabalho.pdf. Acesso em: 17 maio 2021.

CANDAU, V. M; SACAVINO, S. B. Educação em direitos humanos e formação de educadores. **Educação**, Porto Alegre, v. 36, n. 1, p. 59-66, abr. 2013.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro Sobre Azul, 2004.

CARMO, M. E.; GUIZARDI, F. L. O conceito de vulnerabilidade e seus sentidos para as políticas públicas de saúde e assistência social. **Cadernos de Saúde Pública**, [s.l.], v. 34, n. 3, p.1-14, 26 mar. 2018. Fap UNIFESP (SciELO). Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/0102-311x00101417. Acesso em: 30 maio 2018.

CARVALHO, F. A. D. **Quando Teatro e Educação Ocupam o Mesmo Lugar no Espaço**. 2004. Disponível em: http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420091014164649Quando%20teatro%20e%20educacao%20ocupam%20o%20mesmo%20lugar%20no%20espaco.pdf. Acesso em: 1 set. 2021.

CARVALHO, Maria Aparecida Alves Sobreira *et al*. A formação do conceito de consciência em Vygotsky e suas contribuições à Psicologia. **Arq. bras. psicol.**, Rio de Janeiro , v. 62, n. 3, p. 13-22, 2010 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672010000300003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 jun. 2019.

CAYSES, J.B.V. **Isto não é uma obra:** Arte e ditadura**,** Estud. av. vol. 28 no. 80, São Paulo jan.-abr. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-4014201400010001. Acesso em: 07 jan. 2019.

CAZUMBÁ, D. O. **A prática da violência policial e o extermínio da juventude negra**: uma análise do mapeamento das causas e dos efeitos da conduta. 2020. 21 f. TCC (Graduação) - Curso de Direito, Faculdade de Direito, Universidade Católica do Salvador, Salvador, 2020.

CHAUI, M. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

COSTA, I. C. Teatro político no Brasil. **Trans/Form/Ação**, Marília , v. 24, n. 1, p. 113-120, 2001. Disponível em:http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/828/722. Acesso em: 03 jun. 2020. https://doi.org/10.1590/S0101-31732001000100008.

CUNHA, J. M. J. Ensino de artes: dificuldades, experiências e desafios. **REVELA - Periódico de Divulgação Científica da FALS**. Ano VI, n. XIV, dez 2012.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. eBooksBrasil.com, 2003. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf. Acesso em: 11 jun. 2020.

DEMO, P. **Política social, educação e cidadania**. 10. ed. Campinas: Papirus editora, 1994. (Coleção magistério: formação e trabalho pedagógico).

DELARI JR, A. Sentidos do “drama” na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia. In: **Psicologia em Estudo.** Maringá, v. 16, n. 2, p. 181-197, abr.-jun. 2011.

DOIS anos de maior acesso a armas reduziu violência como dizem bolsonaristas? BBC, Brasília, 15 fev. 2021. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56075863. Acesso em: 23 jul. 2021.

DUARTE, N. Arte e Formação Humana em Lucáks e Vigotski. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 31, 2008, Caxambu. **GT17 - Filosofia da Educação.** Caxambu: Anped, 2008. p. 1-14. Disponível em: http://www.anped.org.br/biblioteca/item/arte-e-formacao-humana-em-lukacs-e-vigotski. Acesso em: 23 maio 2019.

ÉBOLI, E. O "L" de Lula virou revólver na campanha de Bolsonaro. **Gazeta do Povo.** Brasília, p. 1-2. jan. 2018. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/politica/republica/eleicoes-2018/ol-de-lula-virou-revolver-na-campanha-de-bolsonaro-6q0ymd5tsvvj2uzp9z84fma3v/. Acesso em: 8 jul. 2021.

É #FAKE que Haddad criou 'kit gay' para crianças de seis anos. G1, São Paulo, 16 out. 2018. Disponível em: https://g1.globo.com/fato-ou-fake/noticia/2018/10/16/e-fake-que-haddad-criou-kit-gay-para-criancas-de-seis-anos.ghtml. Acesso em: 15 jul. 2021.

ELEUTHÉRIO, M. F. **Violação Política e Representação da Desordem em Macbeth, de William Shakespeare**. 2020. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Cultura e Representações, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

FEDERICI, S. **Mulheres e caça às bruxas**. São Paulo: Boitempo, 2019.

FLORY, A. V. Literatura e teatro: Encontros e desencontros formais e históricos. **Revista JIOP** nº 1. 2010, Maringá. Disponível em: http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf. Acesso em: 7 jul. 2020.

FOGUET I BOREU, F. **Las Juventudes Libertarias y el teatro revolucionario: Cataluña (1936-1939)**. Madri: Fundación Anselmo Lorenzo, 2002. Cuadernos Libertarios 8.

FREDERICO, C. Cotidiano e arte em Lukács. **Estudos Avançados**, 14(40), São Paulo, 2000, p. 299-308. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/eav/issue/view/720. Acesso em: 23 maio 2019.

GADAMER, H. G. **Verdade e método**: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOERGEN, P. Educação moral hoje: cenários, perspectivas e perplexidades. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 28, n. 100, p. 737-762, out. 2007.

GRASS, I. P. O método nas pesquisas educacionais: uma aproximação metodológica ao estudo do desenvolvimento cultural. In: MENDONÇA, S. G. de L.; PENITENTE, L. A. A. MILLER, S. (Org.). **A Questão do Método e a Teoria Histórico-Cultural: bases teóricas e implicações pedagógicas.** São Paulo: Marília: Oficina Universitária; Cultura Acadêmica, 2017. p. 39-61.

HAMADA, I. A. **O trabalho pedagógico e suas possibilidades enquanto práxis no contexto da perspectiva crítica, histórica e cultural**. 2015. 108 f. Dissertação

(Mestrado) - Curso de Psicologia e Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. 11. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz & Terra, 2016.

HELIODORA, B. **Shakespeare**: o que as peças contam. Rio de Janeiro: Edições Janeiro, 2014.

IAVELBERG, R. A Base Nacional Curricular Comum e a formação dos professores de Arte. **Horizontes**, [s.l.], v. 36, n. 1, p.74-84, 30 abr. 2018. Casa de Nossa Senhora da Paz A.S.F. Disponível em: http://dx.doi.org/10.24933/horizontes.v36i1.576. Acesso em: nov. 2018

JULIANO, D. C. R. S. O genocídio da juventude negra brasileira: luta pelo direito a vida e o serviço social. **Revista em Pauta**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 46, p. 148-161, 8 jul. 2020. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. http://dx.doi.org/10.12957/rep.2020.52008.

LEITE, I. **Emoções, Sentimentos e Afetos:** (uma reflexão sócio-histórica). Araraquara: Jm Editora, 1999.

LEONTIEV, Alexis. O homem e a cultura. In: LEONTIEV, Alexis. **O desenvolvimento do psiquismo**. Lisboa: Horizonte, 1978. p. 261-284.

LESSA, S. **Lukács: ética e política**: observações acerca dos fundamentos ontológicos da ética e da política. 2. ed. Maceió: Coletivo Veredas, 2016.

LIMA, J. F. L. Escola, formação humana e a contribuição pedagógica de Dermeval Saviani no cenário contemporâneo. **Roteiro**, [S.L.], v. 44, n. 2, p. 1-26, 5 jul. 2019. Universidade do Oeste de Santa Catarina. http://dx.doi.org/10.18593/r.v44i2.19902.

LOPES, N. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana.** 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LUDWIG, C. R. **Tensões Políticas e Psicológicas em *Macbeth* no Drama de Shakespeare**. 2008. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Literatura Comparada, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LUKÁCS, G. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: LUKÁCS, G. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira s.a., 1965. p. 11-42.

LURIA, A. R. **A construção da mente**. São Paulo: Ícone, 1992.

LURIA, A. R. **Pensamento e linguagem**: as últimas conferências de Luria. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Biblioteca educação é cultura:** Teatro/I. Rio de Janeiro:

Mec- Fename- Bloch, 1980.

MARKETEIRO de Trump e de Bolsonaro é preso nos EUA. Bancários Rio, 20 ago. 2020, Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.bancariosrio.org.br/index.php/noticias/item/5100-marketeiro-de-trump-e-de-bolsonaro-e-preso-nos-eua. Acesso em: 23 jul. 2021.

MARTINS, L. M; RABATINI, V. G. A concepção de cultura em Vigotski: contribuições para a educação escolar. **Rev. psicol. polít.**, São Paulo , v. 11, n. 22, p. 345-358, dez. 2011 . Disponível em:http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2011000200011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 jun. 2019.

MARQUES, P. N. **O Vygótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926).** São Paulo, 2015, 307f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, K. **O Capital**: livro I. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, K. **Sobre a questão judaica.** São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, K; ENGELS, F. **Obras Escogidas Tomo III**. Moscou: Progreso, 1980.

MARX, K; ENGELS, F. **Sobre a Literatura e a Arte.** Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

MASCARO, A. L. Os direitos humanos e a dignidade humana. **Revista MPD Dialógico**, São Paulo, Ano V, nº 21, p. 20.

MATOS, L. V. Si; NEVES, L. R. Teatro e a Prática Pedagógica. In: PBL 2010 CONGRESSO INTERNACIONAL, 6, 2010. **Comunicação.** São Paulo: USP, 2010. p. 1-16.

MÉSZÁROS, I. **A crise estrutural do capital**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

MORENO, C. A. C. A proposta de um jornalismo político-sociológico. **Revista Brasileira de Estudos de Jornalismo**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 1-2, set. 2002. Disponível em: http://www.estudosdejornalismo.ufsc.br/artigo6.htm. Acesso em: 30 jul. 2021.

NUNES, Glória Elena Pereira. Das bruxas de Macbeth ao vampiro de Crepúsculo: um breve passeio pelas representações de vampiros e feiticeiras nas literaturas de língua inglesa. In: BATALHA, Maria Cristina (org.). **Insólito Mitos Lendas Crenças**: vampiros e feiticeiras, suas múltiplas representações literárias. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 51-59.

OLIVEIRA, B. A dialética singular-particular-universal. In: ABRANTES, A.A.; SILVA, N. R.; MARTINS, S. T. F. **Método histórico-social na psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2005. cap. 2, p. 25-51.

OLIVEIRA, J. C. **Nova composição da Câmara ainda tem descompasso em relação ao perfil da população brasileira**. 2019. Disponível em: https://www.camara.leg.br/noticias/550900-nova-composicao-da-camara-ainda-tem-descompasso-em-relacao-ao-perfil-da-populacao-brasileira/. Acesso em: 2 jun. 2021.

PARANHOS, A. História, teatro e política em três atos. In: PARANHOS, K. **História, Teatro e Política.** São Paulo: Boitempo, 2012. p. 28-45.

PARANHOS, K. **História, Teatro e Política.** São Paulo: Boitempo, 2012. p. 28-45.

PARENTE, J. O. Oficina de iniciação teatral: relato de uma experiência. **Realização**, Dourados, v. 2, n. 3, p. 12-19, 2015.

PASQUALINI, J. C.; MARTINS, L. M. Dialética singular-particular-universal: implicações do método materialista dialético para a psicologia. **Psicologia & Sociedade**, v. 27, n. 2, p. 362-371, ago. 2015. FapUNIFESP.

PAZ, D; AMAZONAS, M. C. L. A; MEDRADO, B. Revisão da Literatura Sobre Homofobia: escolhas, argumentos e exercício reflexivo em pesquisa. **Psicologia**: Ciência e Profissão, [S.L.], v. 40, p. 1-18, 2020.

PELLISSARI, P. R. Shakespeare: o poeta vive. **Expressão:** Revista Cultural do UniBrasil Centro Universitário, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 72-76, jul. 2017. Anual. Disponível em: https://www.unibrasil.com.br/revista-expressao-ano-6-numero-1-2017/.Acesso em: 22 jun. 2020.

POLITZER, G. **Crítica dos fundamentos da psicologia**: a psicologia e a psicanálise. Piracicaba: Editora Unimep, 1998.

RIBEIRO, D. A; SANTOS, E. T. Feminicídio no brasil e os impactos do racismo: uma revisão da literatura. **Caderno Sisterhood**, Santo Antônio de Jesus, v. 3, p. 86-99, jan. 2019. Anual.

RUBINSTEIN, S. L. **El desarrollo de la psicologia**: principios y métodos. Montevideo: Grijalbo, s.a., 1975.

SALES, T. **Trama das desigualdades, drama da pobreza no brasil**. 1992. 167 f. Tese (Livre docência) - Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

SANTOS, B. S. A noção de “justa medida” no político (284 A-285 C) de Platão. **Síntese**: Revista de Filosofia, Belo Horizonte, v. 33, n. 106, p.273-290, 1 fev. 2006.

SAVIANI, D. O conceito dialético de mediação na pedagogia histórico-crítica em intermediação com a psicologia histórico-cultural. In: BARBOSA, M. V.; MILLER, S.;

MELLO, S. A. (org.). **Teoria histórico-cultural**: questões fundamentais para a educação escolar. Marília: Cultura Acadêmica, 2016. p. 77-101.

SAVIANI, D. **Pedagogia Histórico-Crítica**: primeiras aproximações. 11. ed. Campinas: Autores Associados, 2011. Coleção Educação Contemporânea.

SMOLKA, A. L. Apresentação e Comentários. In: VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância.** Trad. Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009. p. 7-132.

"TER filho gay é falta de porrada" diz Bolsonaro. Portal Geledés, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.geledes.org.br/ter-filho-gay-e-falta-de-porrada-diz-bolsonaro/. Acesso em: 25 jul. 2021.

THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa-ação.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 1986. Coleção temas básicos de pesquisa-ação.

VAN GOGH, V. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2019. Tradução de Pierre Ruprecht.

VÁZQUEZ, A. S. Ética y marxismo. In: BORON, A. A; AMADEO, J; GONZÁLEZ, S. (org.). **La teoría marxista hoy**: problemas y perspectivas. Buenos Aires: Clacso, 2006. p. 297-307.

VÁZQUEZ, A. S. **Filosofia da práxis.** 1. ed. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de ciencias sociales- Clacso; São Paulo: Expressão popular, 2007.

VIEIRA, Marcilio de Souza. Um olhar sobre os Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte: visões, expectativas e diálogos. **Educação em Questão**, Natal, v. 12, n. 26, p.185-197, 15 ago. 2006. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/8060. Acesso em: 24 jun. 2019.

VIGOTSKI, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VIGOTSKI, L. S. **A formação social da mente.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VIGOTSKI, L. S. ; LURIA, A. R. **Estudos sobre a história do comportamento: o macaco, o primitivo e a criança.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

VIGOTSKI, Lev Semionovich. **Imaginação e criação na infância.** Trad, Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

VIGOTSKI, L. S. **Manuscrito de 1929**. Educação & Sociedade, ano 21, nº 71, p. 27-35, jul. 2000.

VIGOTSKY, L. S. **Pensamento e linguagem.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 132 p.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L.S. **Psicologia pedagógica**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VYGOTSKY, L. S. **Obras Escogidas.** Madrid: Visor, 1994, v. II

VYGOTSKY, L. S. **Obras Escogidas.** 2. ed. Madrid: Visor, 2000, v. III

ANEXOS

ANEXO A- RESUMO DAS PEÇAS *ROMEU E JULIETA* E *MACBETH*

ROMEU E JULIETA[69]

(1596)

PERSONAGENS

ROMEU MONTÉQUIO, APAIXONADO POR JULIETA

JULIETA CAPULETO, APAIXONADA POR ROMEU

O PRÍNCIPE DE VERONA

BENVÓLIO, PRIMO E AMIGO DE ROMEU

MERCÚTIO, PARENTE DO PRÍNCIPE

TEOBALDO, PRIMO DE JULIETA

PÁRIS, CANDIDADO À MÃO DE JULIETA

FREI LOURENÇO, CONFESSOR DE ROMEU E JULIETA

AMA DE JULIETA

Se Shakespeare havia atravessado uma fase realmente lírica, ela tem seu ponto mais alto na composição de Romeu e Julieta, uma de suas obras mais populares e única tragédia lírica que escreveu. Copiando a trama muito fielmente de um poema moralizante do inglês Arthur Brooke, que tivera imenso sucesso, em vez de condenar os dois jovens pelo imperdoável pecado de desobediência aos pais, Shakespeare os faz vítimas da luta entre suas famílias, e escreve não apenas uma

[69] Shakespeare - O que as peças contam Trecho do livro "Shakespeare - O que as peças contam", de Barbara Heliodora, cedido pela Edições de Janeiro ao British Council.

grande história de amor como também uma grave denúncia contra a guerra civil, ilustradas na peça por meio do conflito entre os Montéquio e os Capuleto.

A peça tem início com um soneto que narra toda a essência dos acontecimentos, no intuito de levar a plateia a refletir mais profundamente sobre o que move a ação:

Duas casas, iguais em seu valor,
Em Verona, que a nossa cena ostenta,
Brigam de novo, com velho rancor,
Pondo guerra civil em mão sangrenta.
Dos fatais ventres desses inimigos
Nasce, com má estrela, um par de amantes,
Cuja derrota, em trágicos perigos,
Com sua morte enterra a luta de antes.
A triste história desse amor marcado,
E de seus pais o ódio permanente,
Só com a morte dos filhos terminado,
Duas horas em cena está presente.
Se tiverem paciência para ouvir-nos,
Havemos de lutar pra corrigir-nos.

Em uma praça de Verona, Itália, até os criados dos Capuleto e dos Montéquio se provocam e lutam, mesmo sem saber a razão dessa hostilidade. O príncipe aparece, revoltado com o que aquele eterno conflito faz à cidade, e condena a briga em bela fala, que inclui a promessa de punição para os que insistirem nessa oposição:

Maus cidadãos, inimigos da paz,
Que profanais com aço o sangue irmão!
Não me ouvireis? Sois homens ou sois feras,
Já que apagais o fogo desse ódio
Com o jato que sai rubro de vós mesmos?
(…)
Se uma vez mais as ruas agitardes,
As vossas vidas pagarão a paz.

Romeu, herdeiro principal da família Montéquio, passeia tristonho, dizendo-se apaixonado, e não retribuído, por Rosalina, uma inimiga Capuleto. Seu primo

Benvólio indaga Romeu sobre seus sentimentos que, encantado, fala do que diz sentir:

Então, amor odiento, ódio amoroso,
Oh, qualquer coisa que nasceu do nada!
Densa leveza, vaidade tão séria,
Caos deformado de bela aparência!
Pluma de chumbo, fumaça brilhante,
Fogo frio, saúde doentia,
Sono desperto que nega o que é!
Esse amor sem amor é o que eu sinto.

Para distrair Romeu, Benvólio leva-o, de penetra, ao baile na casa dos Capuleto, onde ele poderá ver Rosalina, e perceber que ela não é tão linda assim. No entanto, na festa, Romeu avista uma outra moça, que não sabe quem é, fica totalmente apaixonado e com ela toma parte em uma dança na qual apenas as palmas das mãos se tocam. Na época, Shakespeare ainda usava muito o recurso da rima em seus textos, e, para poder marcar com maior intensidade o encontro de Romeu e Julieta, o primeiro diálogo entre os dois forma um belíssimo soneto:

Romeu
Se a minha mão profana esse sacrário,
Pagarei docemente o meu pecado:
Meu lábio, peregrino temerário,
O expiará com um beijo delicado.
Julieta
Bom peregrino, a mão que acusas tanto,
Revela-me um respeito delicado;
Juntas, a mão do fiel e a mão do santo
Palma com palma se terão beijado.
Romeu
Os santos não têm lábios, mãos, sentidos.
Julieta
Ai, têm lábios apenas para a reza.
Romeu
Fiquem os lábios, como as mãos, unidos,
Rezem também, que a fé não os despreza.

Julieta
Imóveis, eles ouvem os que choram.
Romeu
Santa, que eu colha o que os meus ais imploram.
(Ele a beija)

Uma vez que conhece Romeu, Julieta se esquece do que afirmara na véspera, quando a mãe lhe falara em casamento: “É uma honra na qual não pensara”, dizendo ainda que amaria o candidato que a mãe sugerisse. No final do baile, porém, Romeu e Julieta descobrem que se apaixonaram por seus inimigos, mas sabem, ao mesmo tempo, que nada impedirá o seu amor.

Depois da festa, Julieta, sozinha em seu balcão, fala de seu amor inesperado, sem saber que Romeu, arriscando a vida, estava no jardim, na esperança de vê-la.

O encontro entre os dois resulta na chamada “cena do balcão”, possivelmente a cena de amor mais famosa do mundo, na qual a emoção fica toda nas palavras.

Julieta
Romeu, Romeu, por que há de ser Romeu?
Negue o seu pai, recuse-se esse nome;
Ou se não quer, jure só que me ama
E eu não serei mais dos Capuleto.
Romeu
Devo ouvir mais, ou falarei com ela?
Julieta
É só seu nome que é meu inimigo:
Mas você é você, e não Montéquio!
Que é Montéquio? Não é pé, nem mão,
Nem braço, nem feição, nem parte alguma
De homem algum. Oh, chame-se outra coisa!
Que é que há num nome? O que chamamos rosa
Teria o mesmo cheiro com outro nome;
E assim Romeu, chamado de outra coisa,
Continuaria sempre a ser perfeito,
Com outro nome. Mude-o, Romeu,
E em troca desse nome, que não é você,
Fique comigo.

Romeu
Eu cobro essa palavra!
Se me chamar de amor, me rebatizo:
E de hoje em diante eu não sou mais Romeu.
Julieta
Quem é que, assim, oculto pela noite,
Descobre o meu segredo?
Romeu
Pelo nome,
Não sei como dizer-lhe quem eu sou.
Meu nome, cara santa, me traz ódio,
Porque, para você, é de inimigo.

Os dois resolvem que se casarão já no dia seguinte. Romeu vai procurar frei Lourenço, que a princípio veta o casamento, mas depois concorda, acreditando que, talvez assim, a luta entre as famílias terminasse. Julieta manda a ama saber o que Romeu decidiu, e esta, que criou a jovem, pouco se importa com a briga das famílias e concorda em ajudar Julieta, conseguindo até uma corda para que Romeu suba ao quarto da moça na noite do casamento.

Saindo da cerimônia de casamento, Romeu encontra Teobaldo, primo de Julieta e cultor do ódio familiar, e que estava à sua procura, para vingar-se do fato de Romeu ter ido à festa dos Capuleto sem ser convidado. Romeu tenta não lutar; seu amigo Mercútio, alegre e brincalhão, resolve enfrentar Teobaldo em seu lugar, e Romeu, tentando separá-los, permite que Teobaldo fira Mercútio por baixo de seu braço, e este morre em seguida. Revoltado, Romeu desafia Teobaldo e o mata. O príncipe, cumprindo o que prometera no início da peça, condena Romeu ao exílio, aliviando-o da pena de morte porque há testemunhas de que ele fora o desafiado, e não o desafiante.

Romeu, desesperado, está a ponto de matar-se, mas frei Lourenço lhe dá esperanças de que, com o passar do tempo, tudo se esclarecerá e ele poderá voltar para Verona. Temendo que Julieta não o aceite por ter matado seu primo, Romeu se acalma quando a ama aparece na cela do frade e afirma que Julieta o aguarda. A despedida dos dois, na madrugada seguinte, é um dos pontos mais tocantes da tragédia, e nenhum deles tem realmente esperança de tornarem a se encontrar.

Julieta chora muito; os pais pensam que é pela morte do primo, e resolvem

atenuar-lhe a mágoa, propondo que ela se case imediatamente com o conde Páris.

Diante da proposta, ela corre para frei Lourenço para saber se é realmente a morte a única saída para a nova situação, e o frade lhe oferece uma droga que lhe dará a aparência de morta durante algumas horas. Enquanto ela é colocada no mausoléu da família, o frade escreve uma carta a Romeu pedindo que venha buscá-la e a leve consigo para Mântua. Mesmo com receio de que a droga seja um veneno, Julieta a toma, e tudo parece correr como o frade planejara. No entanto, um caso de peste retém o jovem frade incumbido de levar a carta a Romeu, que não recebe o aviso.

O desencontro faz com que Romeu receba através de seu pajem a notícia da morte de Julieta; desesperado, ele compra um veneno e vai para Verona, a fim de morrer perto de sua amada. No mausoléu Romeu se mata, ao fim de uma bela despedida que começa assim:

Meu amor! Minha esposa!
A morte, que sugou-lhe o mel dos lábios,
Inda não conquistou sua beleza.
Não triunfou. A flâmula do belo
Inda é rubra em seus lábios e seu rosto,
E a morte branca não tremula neles.

Junto ao corpo da jovem, ele toma o veneno e morre pouco antes de sua amada acordar. Julieta desperta quando chega frei Lourenço, que não consegue convencê-la a fugir e, para não ser capturado, foge, assustado. Vendo Romeu morto, Julieta se mata com o punhal de seu amado. Quem conclui a tragédia é o príncipe, com esta linda fala:

Uma paz triste a manhã traz consigo;
O sol, de luto, nem quer levantar.
Alguns terão perdão; outros, castigo;
De tudo isso há muito o que falar.
Mais triste história nunca aconteceu
Que esta, de Julieta e seu Romeu.

MACBETH[70]

---

[70] Shakespeare - O que as peças contam Trecho do livro "Shakespeare - O que as peças contam", de Barbara Heliodora, cedido pela Edições de Janeiro ao British Council.

(1607)

PERSONAGENS
MACBETH, GENERAL ESCOCÊS, MAIS TARDE REI
LADY MACBETH, QUE O APOIA EM SUA AMBIÇÃO
BANQUO, GENERAL ESCOCÊS, COMPANHEIRO
DE MACBETH E PAI DE FLEANCE
AS TRÊS IRMÃS BRUXAS
REI DUNCAN, DA ESCÓCIA
MACDUFF, NOBRE ESCOCÊS QUE DESCONFIA DE MACBETH
LADY MACDUFF, VÍTIMA DE MACBETH
ROSSE, NOBRE ESCOCÊS QUE TAMBÉM DESCONFIA
DE MACBETH
FLEANCE, FILHO DE BANQUO
SEYTON, O ÚLTIMO MILITAR FIEL A MACBETH
LENNOX, NOBRE ESCOCÊS
MALCOLM E DONALBAIN, FILHOS DO REI DUNCAN
DAMA DE COMPANHIA DE LADY MACBETH
MÉDICO DE LADY MACBETH

Esta é a mais curta das tragédias. Macbeth dá continuidade à investigação que Shakespeare conduz em torno da presença do mal e de como o ser humano o enfrenta. Macbeth é uma figura notável, homem respeitado e estimado, que opta pelo mal quando a ambição, que lhe rendera uma grande carreira militar, se sobrepõe às suas outras qualidades. A ação começa quando Macbeth e Banquo põem-se a caminho para levar ao rei a notícia de sua vitória sobre um grave levante.

A certa altura, eles encontram três bruxas. São as chamadas “três irmãs estranhas” que saúdam Macbeth com:

Salve, oh salve, thane de Glamis!
Salve, oh salve, thane de Cawdor!
Salve, oh salve, que um dia há de ser rei!

Quando Banquo indaga sobre o seu futuro, elas respondem, enigmaticamente,

que ele será “maior, porém menor” do que Macbeth, que não será rei, mas pai de reis. Na cena seguinte chegam dois emissários do rei Duncan, que, depois de informado sobre a vitória no levante, faz de Macbeth thane de Cawdor, concedendo-lhe, assim, título de nobreza escocês que pertencera ao revoltoso e traidor derrotado. A notícia leva à primeira revelação dos verdadeiros sentimentos de Macbeth:

(À parte) Duas verdades
São prelúdio feliz da grande pompa
Do tema imperial. (Alto). Eu lhes sou grato.
(À parte) A tentação do sobrenatural
Não pode nem ser má e nem ser boa:
Se má, por que indica o meu sucesso,
De início, com a verdade? Já sou Cawdor;
Se boa, por que cedo à sugestão
Cuja horrível imagem me arrepia
E bate o coração contra as costelas,
Negando a natureza? Estes meus medos
São menos que o terror que eu imagino;
Meu pensamento, cujo assassinato
Inda é fantástico, tal modo abala
A minha própria condição de homem,
Que a razão se sufoca em fantasia,
E nada existe, exceto o inexistente.

Lady Macbeth recebe uma carta do marido narrando o acontecido, na qual ele compartilha com a esposa as conquistas e fala do gozo “da honra que te é prometida”, ainda que isto não corresponda à verdade, pois as bruxas não lhe “prometeram” nada. Lady Macbeth pensa na ambição do marido e pondera que ele é “privado do mal que há nela”. Para compensar o “leite da bondade humana”, que sobra em seu marido, ela alimenta pensamentos malignos e invoca “os espíritos das ideias mortais”, ao receber a notícia de que o rei vem passar a noite em seu castelo:

É rouco o próprio corvo
Que anuncia a fatídica chegada
Do rei à minha casa. Vinde, espíritos

Das ideias mortais; tirai-me o sexo:
Inundai-me, dos pés até a coroa,
De vil crueldade. Dai-me o sangue grosso
Que impede e corta o acesso ao remorso;
Não me visitem culpas naturais
Para abalar meu sórdido propósito,
Ou me fazer pensar nas consequências;
Tornai, neste meu seio de mulher,
Meu leite em fel, espíritos mortíferos!
Vossa substância cega, onde andar,
Espreita e serve o mal. Vem, negra noite!
Apaga-te na bruma dos infernos,
Pra não ver a minha faca o próprio golpe,
E nem o céu poder varar o escuro
Pra gritar-me “Para, Para!”

Ao chegar ao palácio em Forres, o rei cobre Macbeth de honras e elogios, mas, ao mesmo tempo, nomeia o próprio filho príncipe de Cumberland, fazendo-o herdeiro do trono. Lady Macbeth recebe o rei com a maior cortesia, agradecendo as honrarias e benesses concedidas ao marido, mas secretamente estimula o marido a matar o bom rei Duncan.

À noite, angustiado com o plano, Macbeth abandona a mesa do jantar e só consegue pensar no crime planejado, em um monólogo memorável:

Ficasse feito o feito, então seria
Melhor fazê-lo logo; se o matar
Trancasse as consequências e alcançasse,
Shakespeare - O que as peças contam Trecho do livro "Shakespeare - O que as peças contam", de Barbara Heliodora
cedido pela Edições de Janeiro ao British Council,
para o concurso Shakespeare Vive.
Shakespeare – o que as peças contam 315)
Com seu cessar, sucesso; se este golpe
Pudesse ter um fim de tudo aqui,

E só aqui, nesta margem do tempo,
Riscava-se o futuro. Mas tais casos
Têm julgamento aqui que nos ensina
Que os truques sanguinários que criamos
Punem seus inventores; e a justiça
Conduz o cálice que envenenamos
Aos nossos lábios. Ele está aqui
Por dupla confiança, ao meu cuidado:
Primeiro, sou seu súdito e parente –
São ambos contra o ato. E, hospedeiro,
Devia interditar o assassino
E não tomar eu mesmo do punhal.
Duncan, além do mais, tem ostentado
Seu poder com humildade, e tem vivido
Tão puro no alto posto, que seus dotes
Soarão, qual trombeta angelical,
Contra o pecado que o destruirá;
E a piedade, nua e recém-nata,
Montada no clamor, ou querubins
A cavalgar os correios dos céus,
A todo olhar dirão o feito horrível,
Fazendo a lágrima afogar o vento.
Para esporear meu alvo eu tenho apenas
Esta alta ambição, cujo salto exagera,
E cai longe demais.

Lady Macbeth aparece para animá-lo e para não deixar que ele perca a coragem de levar o plano adiante. Macbeth aguarda a melhor hora para assassinar Duncan. Sob terrível tensão, ele ouve o sinal que indica que é chegado momento:

“O sino me convida;/ Não o ouça, Duncan, pois esse dobrar/
Pro céu ou para o inferno o vai chamar.”

Lady Macbeth havia cuidado de embebedar os guardas junto ao quarto do rei. Ela aguarda o marido, que, ensanguentado, chega horrorizado com o que fez, ainda trazendo nas mãos os punhais e sem se dar conta disso. Ela o recrimina pela fraqueza e, como ele não tem coragem de voltar ao quarto do rei, é ela mesma quem vai deixar os punhais no local do crime, tratando de sujar os guardas de sangue para incriminá-los. Voltando, gaba-se de ter também as mãos rubras, garantindo ao marido que um pouco de água lava todo o crime. Macbeth, porém, afirma que não poderá mais dormir, porque ele matou o sono.

Depois do crime, Shakespeare tem a ousadia de criar uma cena cômica, ou melhor dizendo talvez de humor negro. Nela, o porteiro, bêbado, compara sua tarefa à de quem guarda as portas do inferno. São minutos de alívio para a tensão porque, em seguida, Macduff chega, com ordens de acordar o rei, que planeja partir naquela manhã. É o nobre escocês que descobre o corpo inerte do rei assassinado. Quando o alarme é dado, Macbeth se junta aos outros em repúdio ao acontecido, mas sua falta de confiança leva-o a matar os dois guardas, por medo de que possam revelar alguma coisa. Esse passo gera desconfiança. O ato acaba com os filhos do rei Duncan resolvendo fugir, por medo de serem mortos também. Malcolm, o herdeiro, vai para a Inglaterra, e Donalbain, para a Irlanda. Pouco depois, há uma breve cena na qual há clareza sobre o fato de Rosse e Macduff, a essa altura, desconfiarem abertamente de Macbeth, que já fora coroado como substituto de Duncan.

A partir desse momento, Macbeth parte para o que se pode definir como um suicídio moral, cometendo mais assassinatos, com a intenção de livrar-se do medo. Em encontro com Banquo, fiel companheiro, Macbeth quer a garantia de que ele voltará à noite para o banquete em que será homenageado. O amigo conta que vai fazer um passeio a cavalo com o filho Fleance, mas garante que não faltará à festa. Na verdade, a profecia de que o outro será pai de reis faz Macbeth voltar-se contra ele, pois de outro modo terá matado em vão, por um trono estéril. Quando Banquo e o filho saem, Macbeth ordena a dois assassinos que matem pai e filho, frisando que irão acabar com inimigos deles próprios e não seus.

Em uma breve cena, lady Macbeth ordena a um pajem que peça uma audiência ao rei. Quando o marido entra, ela reclama que o tem visto pouco e lamenta que a coroa não signifique prazer, repreendendo Macbeth por ficar tão ensimesmado, sempre pensando no que fez. Ele concorda, mas garante que não dividirá com ela os próximos planos e o faz com desenvoltura, como se tivesse uma mulher muito

delicada para compartilhar atrocidades.

Os assassinos contratados pelo rei pegam Banquo e Fleance em uma emboscada, matam o pai, mas este, enquanto luta, manda fugir o filho, que escapa da morte. Já na sala do banquete, os assassinos vêm prestar contas do que fizeram e a notícia da fuga de Fleance deixa Macbeth preocupado. Diante dos convivas do banquete, Macbeth reclama da ausência de Banquo. Os nobres sentam-se em seus lugares; Macbeth, que é o único a ver o fantasma de Banquo, diz que não pode sentar-se por estar cheia a mesa. Todos ficam perplexos porque há ainda um lugar vazio; Lady Macbeth tenta encobrir a situação dizendo que o marido tem uma doença estranha. Por um momento, Macbeth parece se acalmar; porém, novamente, ao mencionar o nome de Banquo, o fantasma deste reaparece e Macbeth perde o controle, dizendo coisas sem nexo para os presentes, porém reveladoras. A confusão toma tal proporção que Lady Macbeth pede que todos se retirem já que nem ela consegue acalmar o marido.

Lennox e outro lorde conversam com pessimismo, notando que todos aqueles de quem Macbeth tem pena vão morrendo e dizem agora temer por Macduff, que se recusara a comparecer quando Macbeth o convocou para o conselho.

Muito perturbado, Macbeth vai procurar as bruxas para que lhe predigam o futuro. Elas lhe apresentam três visões: a primeira, uma cabeça armada, previne-o contra Macduff; a segunda, uma criança ensanguentada, que afirma que ninguém que tenha sido parido por mulher poderá prejudicar Macbeth; e, finalmente, a terceira, uma criança com uma árvore na mão, que anuncia que Macbeth estará a salvo até que “a floresta de Birnam avance contra Dunsinane”. O rei fica satisfeito mas, em seguida, é quase cegado por uma procissão de oito reis e pelo fantasma sorridente de Banquo, que faz questão de lembrar ao amigo que a linhagem dele é que será de reis.

No castelo em Dunsinane, enquanto Macbeth aguarda o ataque das forças de Malcolm, uma dama de companhia pede ao médico da rainha que observe algo sobre o qual ela não tem condições de comentar, e os dois veem Lady Macbeth andar pelo castelo sonâmbula e revelar sua culpa e os fatos ocorridos:

Sai, mancha maldita! Sai, eu disse! – Uma, duas:
mas então é hora de agir. – O inferno é tenebroso.
– Que vergonha, meu senhor, que vergonha! Um
soldado, com medo? – Por que teremos de temer

quem o saiba, quando ninguém pode pedir contas
do nosso poder? – Mas quem haveria de pensar
que o velho tivesse tanto sangue?
(…)
Aqui ainda há cheiro de sangue: nem todos os
perfumes da Arábia hão de adoçar esta mãozinha.
(…)
Lave as mãos, vista a camisa da noite; não se
mostre assim tão pálido. Vou dizer-lhe de novo,
Banquo está enterrado; ele não pode sair da tumba.

Macbeth, tendo junto a si Seyton, o único que lhe manteve a fidelidade, fala da batalha, afirmando não temer Macduff, pois foi parido de mulher e, portanto, não lhe pode atingir. Mas, refletindo sobre o fato de que a batalha pode firmá-lo ou destruí-lo para sempre, continua:

Eu já vivi bastante. A minha vida
Já murchou, como a flor esmaecida;
E tudo o que nos serve na velhice –
Honra, respeito, amor, muitos amigos,
Não posso ter, mas sim, em seu lugar,
Pragas contidas, honras só de boca,
Dadas sem coração, por covardia.

No campo aberto, para que Macbeth não possa perceber quantos são, Malcolm, filho do falecido Duncan, apoiado pelo rei inglês e pelo nobre escocês Macduff, ordena que cada homem tome um galho de árvore e o carregue diante de si rumo ao ataque. No palácio, Macbeth recebe a notícia de que a rainha está morta e tem a mais terrível de suas falas:

Ela devia só morrer mais tarde;
Haveria um momento para isso.
Amanhã, e amanhã, e ainda amanhã
Arrastam nesse passo o dia a dia

Até o fim do tempo prenotado.
E todo ontem conduziu o tolo
À via em pó da morte. Apaga, vela!
A vida é só uma sombra: um mau ator
Que grita e se debate pelo palco,
Depois é esquecido; é uma história
Que conta o idiota, toda som e fúria,
Sem querer dizer nada.

Agora, ele é esse homem triste, que sente ter perdido a alma por nada, que entrará no campo de batalha depois de saber que a floresta de Birnam está "avançando" para Dunsinane. Macbeth luta como um louco, mata vários, mas finalmente enfrenta Macduff, que julga não precisar temer; mas este revela ter sido arrancado do ventre da mãe antes do tempo e que, portanto, não foi parido. Quando aparece com a cabeça de Macbeth, Macduff saúda Malcolm como o novo rei da Escócia, e a peça acaba com a promessa de paz e harmonia no reino.