



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Anadelhi Figueiredo Santos

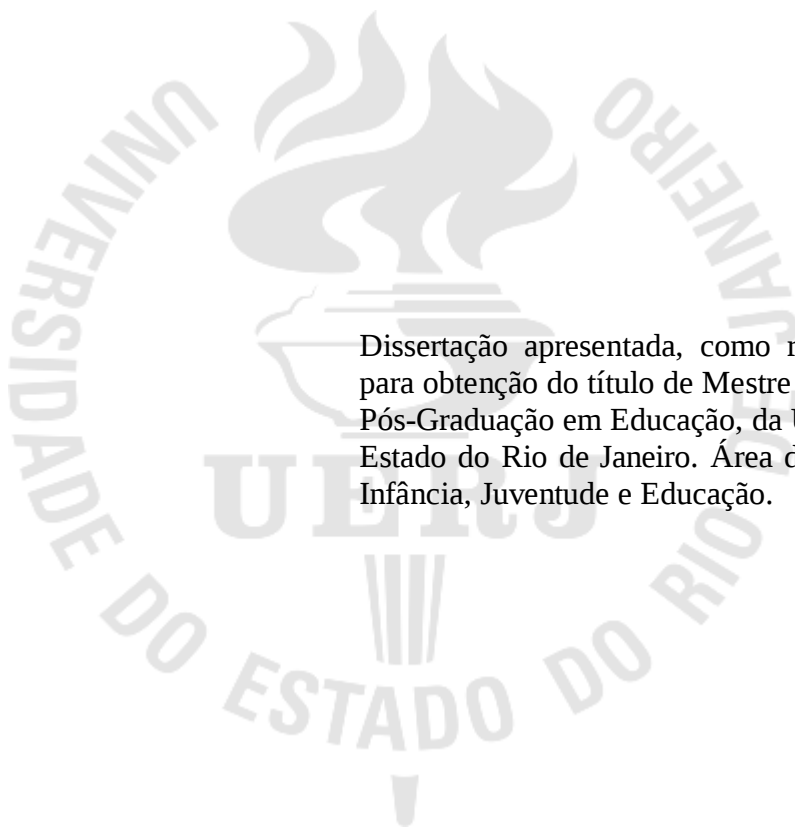
**Palavra, Imagem e Som: a dimensão Estética da Educação a partir da
“Estética do Oprimido” de Augusto Boal**

Rio de Janeiro

2019

Anadelhi Figueiredo Santos

Palavra, Imagem e Som: a dimensão Estética da Educação a partir da “Estética do Oprimido” de Augusto Boal



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Infância, Juventude e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Walter Omar Kohan

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

S237 Santos, Anadelhi Figueiredo.
Palavra, Imagem e Som: a dimensão Estética da Educação a partir da
“Estética do Oprimido” de Augusto Boal / Anadelhi Figueiredo Santos. – 2019.
145 f.

Orientador: Walter Omar Kohan.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Educação.

1. Educação – Teses. 2. Estética – Teses. 3. Canais Estéticos – Teses. 4.
Emoções – Teses. 5 Identidade cultural – Teses. I. Kohan, Walter Omar. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

es CDU 37:7

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Anadelhi Figueiredo Santos

Palavra, Imagem e Som: a dimensão Estética da Educação a partir da “Estética do Oprimido” de Augusto Boal

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Infância, Juventude e Educação.

Aprovada em 28 de agosto de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Walter Omar Kohan (Orientador)
Faculdade de Educação - UERJ

Prof. Dr. Maximiliano Lionel Durán
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Prof. Dr. Reuber Gerbassi Scofano
Faculdade de Educação - UFRJ

Prof. Dr. Pablo de Vargas Guimarães
Universidade Federal Fluminense – INFES/UFF

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Aos que vierem depois de nós. A todes que se disponham (um dia, hora ou tempo), a abrir-se ao sensível e se permitam viver de forma estética, a vida e a educação. Aos que vieram antes. Àqueles que quebraram os estereótipos da sociedade e assumiram sua sensibilidade como forma de viver. Ao Boal, sempre lembrado pelo que fez de bom! Pela generosidade de ter inventado o Teatro do Oprimido como exercício da liberdade de todos os oprimidos e pelo presente Estético que foi sua vida. Ao Álvaro Márquez-Fernández, que nos permitiu conhecê-lo e aceder o seu razoar sensível pela leitura de seu livro, afinal pensamos também com o sentimento! Ao Osvaldo, amigo querido de abraços acolhedores e sorrisos largos, que pintou infância em seu sorriso transbordante de afeto, cuidado e atenção a tantas outras infâncias... Amigo que fazia do corpo poesia dançante e nos fazia a todes dançar com ele. Amigo que nos deixou fisicamente, em 2019, mas, com quem seguimos aprendendo a abraçar a vida!

AGRADECIMENTOS

Agradecer!

Este é um momento especial da dissertação, que em si já é especial, pois, contém particularidades, intimidades de pensamento e de posturas que antes pertenciam a uma única pessoa, e que agora são compartilhadas com nossos interlocutores, avaliadores, amigos, colegas de trabalho, família... É especial porque há um com-partilhamento de afetos, uma entrega de alguém para ser lida e examinada por outras pessoas que aceitaram a leitura. Há aqui uma inter-relação estabelecida, apesar das distâncias em que possa estar escritora e leitores, no momento da leitura. Mas, caracterizando os *agradecimentos* como um dos momentos que consideramos especiais, assim o fazemos porque nesta hora, trazemos à memória a família, as colegas de trabalho, os amigos e amigas, os avaliadores, e nossos interlocutores, sejam eles quem forem, os alunos das escolas ou algum especialista na área, pessoas que contribuíram (e contribuirão) com este trabalho, que certamente não se encerra aqui, e que, portanto, gostaríamos de agradecer!

Agradecer significa manifestar nossa gratidão, estar grata a alguém por alguma coisa que alcançamos, seja por um abraço encontrado no caminho, seja por uma etapa que concluímos, ou por um ciclo que está por finalizar. A cada ciclo em tom de fim, a leveza e a sensação de alegria que nos acomete, nos faz querer abraçar, as pessoas e o mundo! Para nós, agradecer é como um gesto de abraço. Como quando abrimos os braços em doação e recepção de afetos. Para nós, abraçar e agradecer conjuga um mesmo caminho de gratidão: agradecer como ato de abraçar e abraçar como ato de agradecer.

Assim, com abraços e agradecimentos, registramos aqui nosso sentimento de gratidão especial:

Gratidão ao universo e aos pluri-versos, que são mundo, mas também poesia!

Gratidão à vida, aos encontros, aos afetos nutridos, as palavras pronunciadas, também a ausência da palavra, ao olhar terno, ao toque cativante, a escuta sensível.

Gratidão a toda minha família, e em especial a minha mãe Ana Maria, ao meu pai Delhi Moreira e a minha irmã Delyane pelo apoio e incentivo de sempre!

Gratidão às amigas mais que especiais Beatriz Brasil e Raquel Nogueira que estão longe, mas, que de alguma sempre estarão por perto. E aos amigos e amigas que gostaria de ter mais perto, Denilia Dias, Marcelly Custódio, Arildo Amaral, Jessica Pereira, Juliana Cruz, Ciro Cavalcanti, Renata Oliveira, Rosimar Magalhães, Thalita Mendel...

Gratidão à amiga Jessica Borges por ser a companheira em todos os momentos! Gratidão por chorar e sorrir comigo!

Gratidão ao meu orientador Walter Omar Kohan por ter me acolhido no NEFI, por aceitar orientar esta dissertação, por me ler em sua sensibilidade e cuidado e por dar importância aos detalhes desta, pois eles importam! Gratidão por viver de forma tão bonita a filosofia e a infância, e por seguir inventando formas de resistir sensivelmente nesses tempos.

Gratidão ao Maximiliano Durán, ao Reuber Gerbassi e ao Pablo de Vargas que aceitaram o convite de participarem desta banca e pela leitura deste trabalho!

Gratidão especial ao Pablo de Vargas, meu professor na graduação, hoje um amigo querido! Sem você não teria iniciado este mestrado!

Gratidão ao Gaivota Daniel, que pousou no momento em que precisava, aceitando ajudar com a leitura da minha escrita! Gratidão pela doação e por todas as contribuições ao texto!

Gratidão à Malena pela prontidão em me ajudar com a revisão do espanhol! Apesar da distância é uma alegria ter você por perto Male!

Gratidão especial ao NEFI que me acolheu com abraços fraternos e dispostos! Gratidão especial a Edna, Lara e Priscila Liz pelo tempo e pela experiência escrita, falada, sentida, regada de poesias, sorrisos, lágrimas, músicas e muitas histórias que compartilhamos no “apezinho filosófico”, na Colômbia, nos últimos dias deste último mês de julho! Gratidão pela sensibilidade e força de vocês meninas!

Gratidão às professoras e funcionárias da Escola Municipal Antônio Martins Fortes que me fazem perceber que, apesar de tudo, é possível viver esteticamente a educação.

Gratidão à minha diretora querida Filomena Couto pela paciência e pela parceria no trabalho. Basta apenas olhar para uma maçã verde e já terei certeza do tamanho do seu cuidado e carinho por mim!

Gratidão aos Thomas que estão na escola! Aos alunos e alunas da Escola Municipal Antônio Martins Fortes que me fazem querer lutar todos os dias pela educação do sensível e pela escola pública e de qualidade, que deve ser de todos e todas. Gratidão por compartilharem comigo suas vidas! Com vocês aprendo o tipo de educadora que quero ser!

Gratidão ao CNPq que me permitiu aprofundar os estudos sobre a dimensão Estética da Educação em diálogo com a Estética do Oprimido de Augusto Boal.

Mas, e o ser humano, o que será? O ser humano é, antes de tudo, um corpo. Independentemente de nossas religiosidades, estou certo de que admitimos todos que não existe ser humano sem corpo humano. E esse corpo humano - esse que todos nós possuímos - possui, ele próprio, cinco propriedades principais: 1) é sensível 2) é emotivo 3) é racional 4) é sexuado 5) é semovente. Ao contrário da pedra e do metal, ao contrário das coisas, os seres vivos são sensíveis. E essa sensibilidade, no ser humano, se aperfeiçoa. O corpo humano registra sensações e reage em concordância. Essas sensações são possíveis graças aos cinco sentidos [...].

Augusto Boal, 1996, p. 42, 43

RESUMO

SANTOS, Anadelhi Figueiredo. Palavra, Imagem e Som: a dimensão Estética da Educação a partir da “Estética do Oprimido” de Augusto Boal. 2019. 145 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Neste trabalho escreveremos sobre “canais”. Essa pequena palavra foi a propulsora da composição desta dissertação. Cada conduto (ou seção deste trabalho) que convidamos a atravessar, se articula com palavras que, transformadas em categorias, dará a pensar (ou pelo menos tentará), formas de percorrer, passar, atravessar por esses canais. Para especificarmos um pouco, escreveremos sobre canais, em geral, e sobre três canais estéticos, em particular. São eles: Palavra, Imagem e Som. As categorias propostas para leitura também são três: Exposição, Disposição e Atenção. Percorreremos esta pesquisa organizando um arranjo textual e estético a partir dos “canais estéticos” encontrados na *Estética do Oprimido* (2009) de Augusto Boal, esboçando as formas como eles nos ajudam a pensar a dimensão Estética da Educação. As categorias (inventadas) aparecem como forma de nos auxiliar a passagem nos canais estéticos, na educação. Evidenciar que por meios sensíveis - de forma estética em seu sentido etimológico - também se pensa e vive a educação é uma das pre-ocupações que nos motivam a escrita. É tempo de abertura de vias, de caminhos, de pensamentos. De pré-anunciar o movimento das águas e o nosso próprio, no trânsito possível pelos canais abertos... Passemos por eles!

Palavras-chave: Estética do Oprimido. Canais Estéticos. Estética da Educação. Pensamento Sensível.

RESUMEN

SANTOS, Anadelhi Figueiredo. Palabra, Imagen y Sonido: la dimensión Estética de la Educación a partir de la “Estética del Oprimido” de Augusto Boal. 2019. 145 f. Disertación (Maestría en Educación) - Facultad de Educación, Universidad del Estado de Río de Janeiro, Río de Janeiro, 2019.

En este trabajo escribiremos sobre “canales”. Esa pequeña palabra fue la propulsora de la composición de esta disertación. Cada conducto (o sección de este trabajo) que invitamos a atravesar, se articula con palabras que, transformadas en categorías, darán a pensar (o por lo menos ese es el intento) formas de andar, de pasar, de atravesar por esos canales. Para ser más específicos, escribiremos sobre los canales, en general, y sobre tres canales estéticos, en particular. Ellos son: Palabra, Imagen y Sonido. Las categorías propuestas para la lectura también son tres: Exposición, Disposición y Atención. Atravesaremos esta investigación organizando un plan textual y estético a partir de los “canales estéticos” encontrados en la “Estética del Oprimido” (2009) de Augusto Boal, esbozando las formas en las que nos ayudan a pensar la dimensión Estética de la Educación. Las categorías (inventadas) surgen para auxiliarnos en el pasaje por los canales estéticos, en la educación. Evidenciar que por medios sensibles - de forma estética en su sentido etimológico - también se piensa y vive la educación es una de las pre-ocupaciones que motivan esta escritura. Es tiempo de apertura de vías, caminos, de pensamientos. De pre-anunciar el movimiento de las aguas y el nuestro propio, en un posible tránsito por los canales abiertos... ¡Atravesémoslos!

Palabras clave: Estética del Oprimido. Canales Estéticos. Estética de la Educación. Pensamiento Sensible.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	canais que inventamos sob outros tons	12
Quadro 1 -	a s propostas de representação	77
Quadro 2 -	cenas inventadas de Teatro-Fórum.	91
Quadro 3 -	Esquema de representação	111

SUMÁRIO

	PRENÚNCIO	11
1	INÍCIO DE UM PERCURSO	13
1.1	Com quem seguimos navegando?	16
1.2	Mudanças no curso: ação inesperada	17
1.3	Rotas escolhidas: apresentação de um panorama.....	22
2	AS CATEGORIAS DA LEITURA	33
2.1	Exposição	36
2.2	Disposição.....	38
2.3	Atenção.....	42
2.4	Alguns caminhos percorridos.....	44
3	A ESTÉTICA DO OPRIMIDO	50
3.1	Um estudo sobre teatro	52
3.2	No Arena, uma parada por quinze anos	55
3.3	Memórias de viagens.....	59
3.3.1	<u>À procura do povo, nova concepção de teatro</u>	<u>63</u>
3.3.2	<u>O tempo do fascismo institucionalizado</u>	<u>66</u>
3.4	Os acontecimentos do exílio: as viagens do Teatro do Oprimido.....	71
3.4.1	<u>O Teatro do Oprimido em possíveis definições</u>	<u>72</u>
3.4.2	<u>Teatro-Jornal.....</u>	<u>78</u>
3.4.3	<u>Teatro Invisível.....</u>	<u>80</u>
3.4.4	<u>Teatro-Imagem</u>	<u>85</u>
3.4.5	<u>Teatro-Fórum.....</u>	<u>87</u>
3.4.6	<u>Para lembrarmos em tempos atuais</u>	<u>92</u>
3.5	Sempre presente, a estética	95
4	OS CANAIS	97
4.1	Um breve passeio pelos canais estéticos da palavra, imagem e som	101
4.2	Sensível e Simbólico: duas formas humanas de pensamento	113
4.3	Estética no fazer pedagógico	120
4.3.1	<u>Aproximações sensíveis</u>	<u>132</u>
	DESAFIOS À EDUCAÇÃO ESCOLAR.....	134
	REFERÊNCIAS.....	142

PRENÚNCIO

Para mostrar o caráter de permanente transformação de todas as coisas, Heráclito dava um exemplo concreto: ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio. Por quê? Porque na segunda vez em que entre já não serão as mesmas águas as que estarão correndo, nem será exatamente a mesma pessoa, que será mais velha, ainda que seja de tão somente alguns segundos.

Augusto Boal, 2019, p. 31

Queridos leitores, o que se compõe nas linhas seguintes, e se estende por toda esta escrita flutuante, poderá ser definido como *canais*. Essa pequena palavra foi a propulsora na composição desta dissertação. Cada conduto (ou seção deste trabalho) que convidamos a atravessar, se articula com palavras que, transformadas em categorias, dará a pensar (ou pelo menos tentará), formas de percorrer, passar, atravessar por esses canais. Para especificarmos um pouco, escrevemos sobre canais, em geral, e sobre três canais estéticos, em particular. São eles: Palavra, Imagem e Som. As categorias propostas para leitura também são três: Exposição, Disposição e Atenção. A escolha/necessidade de demarcar, em três, as categorias, se firma pela extensão modesta que este trabalho tomará. Tempo que escorre tal qual queda d'água veemente. Também porque os canais que nos dispararam à escrita se compõem em três.

Sabemos que os canais fluviais estudados pela geomorfologia se encontram, confluem, em determinados pontos e momentos, com seus fluxos de diversas ordens e geometrias. Assim também acontece com os que trataremos aqui. Os fluxos se misturam, embaralhando, também as palavras/categorias es-colhidas para uma possível apropriação e atravessamento dos canais. Cada uma é si própria. À medida que se misturam podem ser as mesmas, e também outras, porque se encontram e se deixam afetar por ele (pelo encontro). Mesmo que não se perceba.

Assim se constitui também este projeto de escrita. Existe em si, mas não só... Porque se deixa afetar pelos fluxos/conexões/acontecimentos que chegam pelos canais com intensidades distintas.

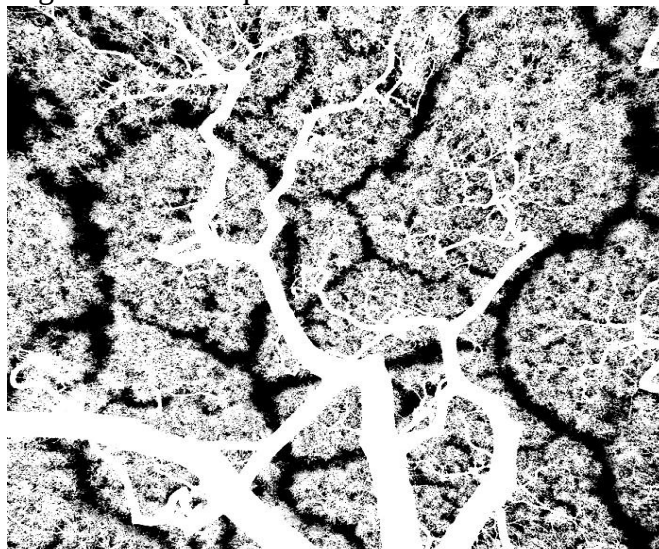
Carregando nas entrelinhas seu formato mais usual: introdução-desenvolvimento-conclusão, cada assunto/tema aqui proposto (canais ou categorias, por exemplo) será aprofundado em seção específica, mas, poderá percorrer outros caminhos, encontrando outros

assuntos queridos com quem deseje se articular. Importante registrar, que as palavras que compõem as categorias foram sentidas em encontros e capturadas em leituras de trabalhos de autores, cuja proposta atrai as expectativas teóricas desta pesquisa.

É tempo do prenúncio. É tempo de abertura de vias, de caminhos, de pensamentos. De pré-anunciar o movimento das águas e o nosso próprio, no trânsito possível pelos canais abertos...

Nada mais por escrever aqui. O convite é para que, ao lerem, entrem conosco, em águas, em fluxos; movimentos; em pequenas ou grandes porções, de forma linear ou emaranhada... De maneira que estejamos nós, expostas, dispostas e atentas aos acontecimentos da educação, assim como quando nos lançamos em um caminho desconhecido e encontramos uma forma de habitar o que não era esperado e comunicar o pensamento que ainda não se tinha previsto. Entrar em águas e ser, pois, como diz Manoel de Barros, “eu sou quando e depois entro em águas” (BARROS, 2007, p.32).

Figura 1 - canais que inventamos sob outros tons¹



Fonte: www.minilua.com

¹ O que nossos olhos veem? O que inventamos quando olhamos? Esta imagem que pode ser um canal é também um fenômeno conhecido popularmente por “timidez da coroa” ou “timidez entre árvores”. Trata-se de um fenômeno em que, olhando do solo para cima, para as copas das árvores, é possível notar padrões semelhantes a canais, pelo fato de os ramos das árvores não se encostarem. As pesquisas em alguns sites dizem que o fenômeno foi observado pela primeira vez, na década de 1920. Os estudos científicos demonstram uma variedade de hipóteses, portanto, ainda não há uma exatidão na causa para esta arte da natureza. Enquanto isso podemos observar! Mais informações podem ser obtidas nos sites: <http://www.matanativa.com.br/blog/timidez-das-arvores-um-fenomeno-incrivel/>, <https://www.magnusmundi.com/coroea-timida-um-estranho-fenomeno-natural/>. Também no website do Instituto de Pesquisa Florestal da Malásia – Forest Research Institute Malaysia, disponível em: <https://www.frim.gov.my/colour-of-frim/shorea-resinosa-another-jigsaw-puzzle-in-the-sky/wppaspec/oc1/cv0/ab55/pt191>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2019. A imagem original pode ser encontrada no site: <https://minilua.com/timidez-da-coroea-conheca-o-fenomeno-incrivel-das-arvores-que-nao-se-tocam-na-natureza/> em original. Acesso em: 06 de novembro de 2018. Neste trabalho a imagem teve a cor modificada por nós.

1 INÍCIO DE UM PERCURSO

Aqui, estamos apenas no início do curso e em tempo para um aprofundamento nos canais abertos, pelos quais o convite é se deixar escorregar, deslizar, flutuar, dançar, bambear... Estar dentro, da maneira que melhor te encante. Mesmo que inerte, agarrado/a às margens ou encostas, por preferir passar sem pressa, sem balanço, pelos fluxos em agitação. Em todo início, estamos à *exposição* das correntezas e pequenas correntes que fazem existir a continuidade dos fluxos, responsáveis por nosso deslocamento. Em todo o início estamos com nossos corpos à *disposição*, sujeitos a percorrerem caminhos que ainda não conhecemos, caminhos às vezes escorregadios. Quando damos a partida entramos em um caminho desconhecido, estamos nele com *atenção* redobrada, olhando com cuidado todos os detalhes que nos farão lembrar dele. Não conhecemos o caminho, mas o trilhamos. A única bagagem que podemos nos antever a carregar é a das incertezas por onde escoaremos e o local, ponto, onde desaguardaremos e as experiências do acontecimento no/do entre. As únicas bagagens que carregamos ao seguir o caminho que se abre a nós são a “Exposição”, a “Disposição” e a “Atenção”, as três categorias que apresentamos neste trabalho.

E, assim, seguimos...

Quando nos referimos, no “prenúncio”, à constituição deste trabalho como *canais*, estamos escrevendo a partir das referências de Augusto Boal (1931-2009), dramaturgo, diretor teatral, e escritor brasileiro, que contribuiu com a revolução teatral (e cultural) brasileira, no século XX, e, entre outras coisas, sistematizou uma metodologia teatral conhecida mundialmente como “Teatro do Oprimido”. Delineando com mais clareza, as próximas linhas desta pesquisa trabalharão sob a perspectiva de três canais estéticos, desenvolvidos e pensados por Augusto Boal, em seu livro *A Estética do Oprimido* (2009), e suas possíveis contribuições à Educação.

Na introdução do livro, Augusto Boal (2009, p.15, grifos nossos) explicita sobre o que chamará de “[...] soberanos *canais estéticos* da Palavra, da Imagem e do Som [...]”. Ele diz que por esses canais, penetram na sociedade as ideias dominantes de uma classe. Este pequeno parágrafo introdutório, que poderia ser visto/lido como um conjunto de palavras para expor, abrir a discussão de seu livro, foi para nós um disparador para mover nossos pensamentos até aqui (e adiante), sobretudo, porque nos afirma Boal que estes canais estéticos, hoje, não são posse de todos os sujeitos, mas, estão sob o monopólio dos opressores, da classe dominante.

A consistência dos “canais estéticos”, novos a nós, mantiveram nossos corpos estáticos e certa fixidez de pensamento nos “canais”. A palavra “canal” tomava nossa atenção. Começamos a entender os “canais” como mecanismos potentes de comunicação. E nos perguntávamos, em partes, como os canais estéticos de Augusto Boal, nos ajudavam a pensar a educação. A nós pareceu que estes canais estéticos apresentados e presentes na obra de Boal poderiam se entremear e nos conduzir ao estudo de uma das dimensões da educação, a saber, a sua dimensão estética.

Já a ideia de trazer como categorias as palavras exposição, disposição e atenção se justifica pelos encontros e vivências com o Núcleo de Estudos de Filosofias e Infâncias (NEFI), grupo de pesquisa que tem me acolhido com afetos. Pelos estudos que ali temos realizado, em particular o livro: *A Escola dos sentimentos*, de Giuseppe Ferraro (2018). E pelas leituras afins, que cuidam das palavras que oferecem como gestos aos seus leitores e nos conduz a uma leitura particular e sensível do mundo, da vida, da educação, como *O Mestre Inventor: relatos de um viajante educador*, de Walter Kohan (2013).

Percorremos esta pesquisa organizando um arranjo textual e estético a partir dos “canais estéticos” de Augusto Boal, esboçando as formas como eles nos ajudam a pensar a dimensão estética da educação. Como forma de nos auxiliar para entrar nos canais estéticos na educação, desenhamos uma composição de categorias (inventadas), a nós ricas, quando se trata da educação, que tentarão trabalhar de forma a permitir-nos apropriar e ocupar esses canais potentes a uma educação dos sentidos. Mais especificamente intencionamos fazer uma apresentação sobre Augusto Boal, o “Teatro do Oprimido” e sobre sua “Estética do Oprimido”. Através de estudos teóricos que tratam acerca deste tema, pretendemos fazer articulações com o campo da educação, com foco na educação do sensível (ou no sensível da educação), avançando com as três categorias, indispensáveis para apropriação dos canais estéticos, para pensar as experiências estéticas como formas de viver a educação. São elas: *exposição, disposição e atenção*.

Se podemos nomear alguma pretensão, é a de trazer como argumento algumas propostas de pensamento formuladas por Augusto Boal, como o “Pensamento Sensível e o Pensamento Simbólico”, e os “canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som”, para pensarmos o campo da educação do sensível, percebendo como elas, em potencial, podem contribuir a pensar uma outra forma de ser e estar na escola. Uma vez que, nos propomos a enfatizar a existência de uma dimensão estética da educação, pretendemos sustentar da mesma maneira a existência de uma estética no fazer pedagógico.

Em esboço, o *Início de um percurso*, parte do trabalho no qual nos encontramos, apresenta as motivações, as possíveis pretensões e as atenções da nossa pesquisa. Apresentamos o tema com o qual escolhemos trabalhar e um caminho possível de escrita de acordo com nossos objetivos. Além de apresentar os autores com escolhemos seguir navegando, procuramos perfazer os caminhos que nos trouxeram, desde a graduação, a desenvolver o presente estudo. Ainda nesta primeira seção apresentaremos um panorama das rotas pelas quais temos seguido, nos referimos ao tempo e ao seu efeito sobre nós, sobre a educação, sobre a sociedade. Também delineamos o nosso enfoque sobre o por quê de escrevermos sobre a dimensão estética da educação.

A segunda parte ou seção que recebe o nome de *As categorias da leitura* trabalha sobre a perspectiva de articulação da leitura, da escrita e da vida. Aqui pretendemos oferecer uma leitura particular sobre a “exposição”, a “disposição” e a “atenção”, palavras adotadas como categorias indispensáveis para vivermos a dimensão estética da educação. Ainda em exposição, disposição e atenção, escolhemos registrar de forma breve os caminhos que temos percorrido na área da educação, mais especificamente da experiência que temos tecido dentro da escola pública, como orientadora educacional.

A *Estética do Oprimido* nomeia nossa terceira seção e é onde se encontra o vasto pensamento estético e teórico de Augusto Boal, desde seu tímido início na carreira de diretor à invenção e sistematização de sua metodologia teatral. A partir das contribuições de Augusto Boal, desde o “Teatro” à “Estética do Oprimido”, consideramos alguns aspectos da dimensão estética da educação, em particular a educação do sensível, para pensar a educação dos nossos tempos e a nós na educação. Para tanto, à medida que avançamos na história, nas experiências, nas memórias e nas propostas de Augusto Boal, sobre o “Teatro” e a “Estética Oprimido”, procuramos organizar articulações com a nossa proposta de pensamento.

A nossa quarta seção é contemplada com a origem, com o impulso inicial, que nos deu a escrever, com *Os canais*. Aqui procuramos colocar em exposição duas propostas de pensamento elaboradas por Boal. A primeira se refere aos “canais estéticos”, onde nos aprofundaremos na Palavra, Imagem e Som, e também nos aprofundaremos na concepção de *canal* e o que nos provoca a pensar. A segunda diz respeito ao que ele denomina como duas formas humanas de pensamento. São eles: o Pensamento Sensível e o Pensamento Simbólico. A partir do que nos provoca Boal e suas propostas, aludimos a uma estética no fazer pedagógico que se aproxima de uma *experiência estética, formação humana e arte de viver* desenvolvidas por Pedro Pagni (2012), também com forma de fazer escolas de Simón

Rodríguez, evidenciadas por Kohan (2013) e pela *Estética do Oprimido* de Augusto Boal (2009).

Os desafios à educação tratam-se de nossas considerações finais e nelas buscamos oferecer desafios à educação do nosso tempo, reafirmando nossa posição no mundo e defendendo a concepção de educação que ousamos apresentar nestas linhas.

1.1 Com quem seguimos navegando?

Em se tratando das questões colocadas acima, algumas das perguntas que norteiam nosso trabalho são: em que medida os canais estéticos oferecidos por Augusto Boal em sua *Estética do Oprimido* ajudam a pensar a educação em nosso tempo? Que possibilidades oferecem as categorias de “disposição”, “exposição” e “atenção” para pensar e praticar uma educação dos sentidos? É possível pensar e atuar, em nossos tempos, uma educação disposta, exposta e atenta? Esperamos oferecer elementos que ajudem a pensar essas perguntas.

Para isso, em consonância com as obras de Boal (1980; 1984; 1996; 2009; 2012; 2014), estamos trazendo outros aportes teóricos, alguns já antecipados, com obras que discutem a educação do sensível, a experiência estética, a educação afetiva, o pensar com os sentimentos, a formação humana, a arte de viver, tais como Pedro Pagni (2012; 2014), Giuseppe Ferraro (2018), Álvaro Márquez-Fernández (2014). Entram em conversa com esses autores também Carlos Skliar (2014), Walter Kohan (2013), e Flávio da Conceição (2018).

A nossa pretensão não é legislar sobre uma estética da educação. A escrita deste trabalho antes de se preocupar com um currículo prescritivo quer pensar formas de ser e estar esteticamente no mundo da educação, ainda que tal postura possa fazer pensar que esteja praticando alguma prescrição. Enquanto algumas centelhas nos queimam com possibilidades de uma educação que se re-inventa, provoca e questiona, o panorama que se estabiliza e que temos encontrado em cotidianos escolares não tem passado de mera reprodução de conteúdos, por vezes desinteressantes, provinda de uma educação em que, o tempo todo, os sujeitos que a habitam se perguntam o que estão fazendo ali. Contudo, trazendo essas questões, não pretendemos atirar na fogueira colegas envolvidos em tal processo educacional. Apenas abrimos o pensamento para questões pertinentes no que diz respeito a pensar uma forma diferente de ser e estar na educação. De dispor-se, expor-se e de atentar-se na Educação e as suas formas de se fazer. Ou seja, antes de dizer como deveria ser uma estética da educação nos propomos a afirmar alguns canais estéticos para pensar e colocar em questão o que

estamos fazendo na educação e abrir novos condutos para outras formas de habitar sensivelmente as escolas públicas que habitamos.

Antes de adentrarmos nas seções que acabamos de definir, é importante que retomemos algumas vias para assinalar as mudanças sofridas no curso. Mudanças que nos situarão dentro do campo do teatro e educação.

1.2 Mudanças no curso: ação inesperada

Dissertação. Antes, plano de trabalho. Desfeito. Inventando-se *de novo*. Antes, “cenas de um caminho inventado, entre teatro e educação”, agora “Palavra, imagem e som: a dimensão estética da educação a partir da ‘Estética do Oprimido’ de Augusto Boal”.

Cruzar este ponto, em questão, confirma que existem muitas rotas a ser seguidas, recuadas, ultrapassadas, por vezes na contramão. Rotas por entrecruzar; outras tantas que precisarão esperar. Tempo indeterminado.

Esta dissertação, conjugada no gerúndio, tem prolongado no tempo o ato de pensar em diversas frequências e intensidades, num curso que permanece em ação contínua. Proposições preocupadas com a forma que ganharão, com o que abordarão efetivamente, com o problema que precisam estar evidenciando, com a exposição da escrita; consequentemente de quem escreve. Nesta dissertação, as proposições assumem formas. Materializam-se nas grafias, palavras acolhidas com demora e cautela, transcritas de alguma memória durável ou de livros dispostos *ao pé*² das mãos. Escrita que exposta se inscreve em quem a entrega corajosa e em quem a percebe e abriga.

Esta é uma dissertação que irrompe da cadência de três palavras expostas, dispostas, atentas. Três palavras que possuem um campo semântico extenso, na filosofia, poesia, ética e estética. Não são fases a se passar como em um jogo eletrônico. Tampouco se colocam em ordenamentos como se pertencessem a uma estrutura predeterminada. Não são sequências que se deve obedecer para conquistar e estabelecer clareza, coesão e coerência de ideias. Abdicam de qualquer hierarquia que venha demarcar e selecionar uma para o papel principal. Nas três sobrevém potência; impulso que as desloca em novos movimentos, conexões, apropriações. Jogam com a semântica; brincam com as possibilidades de definição não fixadas, nem demarcadas. Sustentam-se na polissemia. São delineadas como três categorias, mas, bem podem se apresentar como um espetáculo em três atos, sem ordem linear, em que o meio pode

² Expressão portuguesa que significa “junto de”.

ser início, o início o fim e o fim o começo, pois não se formam em atos isolados, mas, num constante entremear-se: um se acha no outro e é ao mesmo tempo outro e o ato próprio. Podem ser rascunhadas como alternativas, não soluções, que ampliam a dimensão sensível que habita a educação e o mundo. São palavras, mas podem ser gestos. Gestos tra(du)zidos em palavras que abrem o mundo e a sensação que temos do mundo.

Mundo que se apresenta em muitas sensações. Sentidos. Cores. Sabores. Sons. Climas. Mundo que se faz em deslocamentos. Viagens. Intercâmbios. Encontros. Chegadas. Partidas. Mundo que se (de)compõe em continentes. Países. Estados. Cidades. Bairros. Vias. Canais. Mundo líquido, de coloração azul quando nos afastamos suficientemente para ver. Mundo de rotas. Cursos. Passagem. Deambulação. Mundo que se abre e permite abrir-nos nele, com ele.

Assim, pois, começa nosso curso.

Foi numa possibilidade de abrirmo-nos ao mundo que pudemos nos aproximar mais intimamente do teatro. A (pre)ocupação que sempre nos tomou o corpo e os sentidos esteve intimamente ligada às artes, mais especificamente a dança, desde a graduação. O corpo como receptor, emissor, espectador, ator. O corpo como aquele que é dança, é teatro, é movimento, na educação, era e ainda é personagem principal de nosso enredo.

Pelo fato de termos tido a oportunidade em 2014 de fazer um intercâmbio por seis meses em Coimbra, Portugal, procuramos nos inscrever em disciplinas que nos aproximavam das artes, uma vez que, ainda não tínhamos uma formação e estudos nessa área, apenas afinidades e desejos. Em nossa graduação em pedagogia, apesar de termos cursado duas disciplinas³ que se relacionavam com esse tema de interesse sentíamos que o leque ainda era e solto, como pinceladas impressões, que nos davam a impressão de longe, de uma grande e boa síntese sobre as artes no geral.

Dentro de nossas pesquisas sobre o que poderia estudar no intercâmbio para além do curso de Ciências da Educação, da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (FPCE – UC), para o qual fui selecionada, encontrei o curso de Estudos Artísticos⁴, da Faculdade de Letras (FLUC). Tendo recebido a confirmação positiva de que poderíamos estudar em duas

³ A minha graduação foi realizada na Universidade Federal Fluminense INFES/UFF e as duas disciplinas cursadas foram Corpo, Movimento e Educação e Arte e Educação, ministradas pelo Professor Pablo de Vargas Guimarães.

⁴ O curso de Estudos Artísticos faz parte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC). Vale salientar que os estudos no período do intercâmbio aconteceram no curso de Estudos Artísticos e também no Curso de Ciências da Educação, da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra (FPCE-UC). Ao todo foram 05 as disciplinas cursadas: Escolas e Métodos de Encenação, Filosofia da Educação, História do Teatro e do Espetáculo II, Oficina de Artes I e Pedagogias e Dinâmicas Educacionais Contemporâneas.

faculdades diferentes analisamos as disciplinas disponíveis para aquele semestre e implementamos a inscrição.

Pensando em estreitar nos estudos da dança, foi nesse período de estudos que obtivemos uma boa aproximação com disciplinas que tratavam sobre teatro, sobretudo, porque o único espaço reservado à dança na grade curricular era dentro da Oficina de Artes I⁵ que tinha seu tempo dividido também com o teatro. Não tinha dança, mas, tinha teatro. A motivação se deslocou. O foco continuou no corpo. Ainda era corpo. E ainda com uma possível justificativa Augusto Boal nos diz que “O elemento mais importante do teatro é o corpo humano; é impossível fazer teatro sem o corpo humano [...]” (BOAL, 2012, p. 10).

O contato com as disciplinas do curso de Estudos Artísticos foi crucial para nossa queda no teatro. Queda que tem a ver com um mergulho que assusta, mas acorda, porque te desloca de nível e te faz estalar os sentidos, como se passássemos por canais turbulentos demais. Por mais que fossem disciplinas em sua maior parte teóricas, o contato com o universo teatral nos deslocou para dentro de um campo até então visto de fora e com muita timidez: o campo do trabalho com o corpo, da atenção ao corpo, da disposição do corpo, da exposição do corpo. Do corpo como performance.

Outra parte significativa desta formação foi a possibilidade de sermos espectadoras. Na maior parte das vezes, quando saíamos das aulas, assistíamos a espetáculos no Teatro Acadêmico Gil Vicente, o TAGV, bem como em espaços culturais, como a Casa da Esquina e no teatro da Faculdade de Letras (FLUC). Assim, pudemos ter contato com propostas teatrais bem contemporâneas, inscritas em bases de teatro pós-moderno, um teatro bastante minimalista e dinâmico, em que os espectadores também ocupavam a cena. Nessa riqueza de interlocução, integradora de atores e público em cena, participamos de reuniões secretas contra o capitalismo⁶, precisamos utilizar máscaras cirúrgicas enquanto a performer realizava

⁵ A oficina de Artes I foi a última disciplina em que me inscrevi, já em Portugal. Ela me foi sugerida por uma colega brasileira que cursava Estudos Artísticos pelo Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI) e estudava Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Enquanto me perdia entre os dois cafés estudantis e o Teatro Acadêmico Gil Vicente, na Praça da República, que se preparava para receber uma chuva fina, me aproximei de uma mulher para lhe pedir informações sobre a Casa das Caldeiras, local onde seria ministrada uma das aulas de teatro em que me inscrevi. Esse encontro marcou toda a minha estadia em Coimbra. Contando-lhe meus interesses nos assuntos do corpo e da dança ela me disse que era indispensável que eu fizesse a Oficina de Artes I, caso tivesse sendo ofertada naquele semestre. Era ofertada. Inscrevi-me. A oficina foi dividida em duas partes e ministrada por dois professores. A primeira parte, ministrada pela professora Leonor Barata, foi o momento em que podemos explorar a Dança. Encerrado esse período, entramos no trabalho com o teatro, tendo Ricardo Correa como professor. Como o nome sugere e, apesar das avaliações por escrito, essa oficina foi um momento importante de formação, até então teórica, sentida no corpo, com experimentações e composições práticas.

⁶ “Occupy – Teatro Sem Cortes é um espetáculo construído em forma de protesto. [...] Neste espetáculo convidamos as pessoas a Ocupar a Casa da Esquina, durante uma hora do seu tempo, tal como numa reunião clandestina. Sim, é ficção. Sim é teatro. Sim fingimos que estamos indignados. Mas na verdade isso para nós

um procedimento cirúrgico num coração e logo após servia um preparo cozido aos espectadores⁷, fomos parte de um registro ao vivo da vídeo-carta de uma mãe para uma filha⁸, entrei em laboratórios para mirar de perto alguns processos científicos⁹, participei de um velório com as memórias vivas de uma mulher sendo narradas por dois homens¹⁰.

Em suma a experiência entremundos, entre países, entre culturas diferentes, nos proporcionou perceber que para além da dança ou teatro nossas intenções e atenções

é mais fácil porque na verdade até estamos mesmo indignados com isto tudo. Nesta reunião fingimos que falamos diretamente com as pessoas, mas até nos sentamos de verdade à volta de uma mesa para fingir que debatemos o estado do mundo e o nascimento de nossa frustração, em relação à vida e a esta arte que fazemos e que já não provoca, não é clandestina, nem censurável. [...] O teatrinho da revolução está a começar com estes guerrilheiros. Não queremos ficar por aqui, nesta sala. Nós queremos sair e ocupar mais casas, mais salas, sub-palcos de Teatros Nacionais e as entradas dos salões paroquiais. A nossa missão é reconhecer o que é preciso ser feito e fazê-lo, é pensarmos o nosso ofício mais como ação e participação. É, neste século pós-tudo, fragmentado, líquido e sem vínculos; juntar quem faz e quem vê, e não deixar que privatizem a nossa Arte que ainda é um bem comum. [...]” Nota de apresentação do espetáculo escrita por Ricardo Correia, encenador e ator da peça. O espetáculo foi pensado a partir de cinco textos que abordavam sobre a crise europeia, o estado do capitalismo e o movimento Occupy. Mais informações podem ser encontradas no link: <http://nacasadaesquina.blogspot.com/2013/10/estreia-da-pecca-occupy-teatro-sem-cortes.html> Acesso em: 03 de março de 2019.

⁷ Paisagens neurológicas – Isabel Maria Dos, [poéticas do algoritmo do amor]. Realizado na sala das Caldeiras, no café das Caldeiras, esta performance, tratava da provocação dos 5 sentidos, visão, audição, tato, olfato e paladar. À medida que um procedimento cirúrgico era realizado, ouvíamos música erudita e podíamos acompanhar detalhes pequenos da cirurgia projetados no telão. De vez em quando o espaço sonoro era preenchido com trechos falados do Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa, intercalado com uma receita culinária. O olfato, apuradíssimo, se encontrava numa mistura de vontade e repulsa ao prato que se preparava ainda na mesa cirúrgica. Para o paladar que queria experimentar o sabor que entrecortava as narinas, o preparo estava ali, ao alcance das nossas mãos. Uma experiência sensorial marcante, intensa e interativa, mesmo a quem não aceitou o convite de participar da performance. A não aceitação é uma forma de interação. Informações disponíveis em: http://www.uc.pt/fluc/docspdf_agenda/paisagens_neurológicas.pdf Acesso em: 03 de março de 2019.

⁸ Novos criadores/novos rumores: Os dias são conosco. Trecho da sinopse: Quando a sua filha nasceu, Raquel Castro iniciou um diário em vídeo de 365 dias para poder mostrar-lhe, mais tarde, o seu primeiro ano de vida. Inspirada por esse registro privado e documental, decidiu depois criar um espetáculo, uma carta-vídeo de uma mãe para uma filha que é também um retrato de uma pessoa e do mundo que a rodeia, feito ao vivo para ser visto no futuro. “A grande diferença que existe entre os vídeos que fiz para a minha filha ao longo do seu primeiro ano de vida e estes que farei no palco, consiste na presença de um novo interlocutor, o público. Para esta versão escolhi representar-me servindo-me das ferramentas próprias do teatro, procurando tornar mais simbólicos alguns traços do meu retrato. Este é também um retrato datado, pretende ser um reflexo dos dias de hoje”. Disponível em: <https://tagv.pt/agenda/novos-criadoresnovos-rumores-os-dias-sao-connosco/>. Acesso em: 03 de março de 2019.

⁹ Perfinstmuseum – Trecho da sinopse: PERFINSTMUSEUM inspira-se livremente nos conceitos de Museu/Laboratório de Ciência, e na evolução dos Gabinetes de Curiosidades em Museus de História Natural e Museus de Arte. Partindo do enorme espólio de objectos da KARNART, de imagens criadas por Vel Z, do espaço-ninho de um grande armazém, do exaustivo trabalho dos performers, e sempre em processos de improvisação norteados pelo conceito de perfinst, sem palavra dita mas com uma banda sonora de grande dimensão narrativa, o espetáculo impõe-se como um mergulho nos métodos e rigores da questão, da dúvida, da água, da vida. Disponível em: <https://tagv.pt/agenda/perfinstmuseum-instmuseum-2/>. Acesso em: 03 de março de 2019.

¹⁰ Fausta – Trecho da sinopse: pretende-se reescrever a história de uma Fausta e das suas trocas diárias de almas. O público reúne-se para ouvir uma mulher que narra a sua vida depois de morta na voz de dois homens. “Para desvendar todos os segredos, precisamos de reunir a história toda, as histórias todas... deste corpo que comporta muitos tempos”. Esta é a autópsia de uma narrativa póstuma à procura de um todo impossível. “De quão pouco precisamos para destruir a vida que temos? De quanto precisamos para mudar? De quão pouco é preciso acontecer para nos transformarmos noutra pessoa?” (in O Banquete, de Patrícia Portela). Disponível em: <https://tagv.pt/agenda/fausta-2/>. Acesso em: 03 de março de 2019.

passavam pelo corpo; o corpo que recebe afetos, o corpo que dispõe afetos, o corpo que sente e pensa, o corpo que é sentido e pensado e não apenas levado inconsciente; o corpo de educadores, o corpo de alunos, os corpos, e quais as implicações de pensar e sentir esses corpos na educação.

O fato de o teatro estar na pauta principal dos nossos estudos, no período em que estivemos em Portugal, nos levou a um reencontro bonito com as teorias de um teatrólogo brasileiro que nos fora apresentado uns anos antes, no VI Colóquio Internacional de Filosofia da Educação - *Filosofar: aprender e ensinar*, no ano de 2012, organizado pelo grupo de pesquisa que hoje fazemos parte.

Esse primeiro contato foi uma experiência desenvolvida em uma oficina¹¹ ministrada pelo professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Paolo Vittória e pela professora Maria Rosaria Strollo da Università Federico II di Napoli. O contato cuidadoso e atento promovido pelo encontro dos corpos que ali estavam, nas salas da UERJ, nos fez buscar junto ao professor referências sobre o autor que desenvolvia aquele tipo de trabalho. Assim foi que pela primeira vez ouvimos a pronúncia, italiana, do nome brasileiro Augusto “Bual”, rapidamente corrigido na escrita pelo professor em meu bloco de anotações e na fala: – Boal, Augusto Boal.

O encantamento de querer pesquisar sobre aquela figura impactante ficou consideravelmente adormecido após o Colóquio, quando voltamos à rotina de trabalho e estudo no interior do Estado do Rio de Janeiro. E só voltou a ser evidenciado quando, dois anos depois, o professor de “Escolas e Métodos de Encenação” em uma aula sobre o Teatro Político de Erwin Piscator¹² e Bertolt Brecht, mencionou sobre um grupo de teatro brasileiro chamado Companhia do Latão¹³ e, conseqüentemente falou o nome Augusto Boal, como

¹¹ O nome da oficina ministrada era “A formação de educadores através de percursos estéticos: teatro, música e narração”. Pode ser consultada em: <http://www.filoeduc.org/anais/anais.php?ano=2012#>. Acesso em: 11 de novembro de 2018.

¹² O ator alemão (e sobretudo encenador) Erwin Piscator (1893-1966), um dos grandes renovadores da estética teatral na Alemanha. [...] desenvolveu processos de escrita nova [...] para um teatro novo. [...] Piscator [...] tinha um tal saber da realidade um tal desejo de a modificar que perseguiu coerentemente, ao longo de toda sua vida, um projeto multifacetado de teatro político (teatro de actualidade/teatro-documento ou zeittheater, teatro épico, teatro de luz) viria a revelar um dos caminhos (em aberto) de maior posteridade na redefinição do teatro ocidental de entre as duas guerras. Desse projeto, de “teatro político”, constituído por experimentações, contradições e fracassos, nasceria o novo teatro alemão e nele teriam origem, igualmente, muitos dos seus fundamentos do teatro do seu contemporâneo Bertold Brecht (1898-1956). Excertos encontrados em: VASQUES, Eugénia. Piscator e o conceito de “teatro épico”. *Escola Superior de Teatro e Cinema. Sébentas/colecção teorias das artes teatrais*, 2007, p. 3 a 5. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/47129795.pdf>. Acesso em: 12 de novembro de 2018.

¹³ A Companhia do Latão é um grupo [...] interessado na reflexão crítica sobre a sociedade atual. Seu trabalho inclui espetáculos, atividades pedagógicas, edições, bem como uma série de experimentos artísticos. [...] Nos dois anos de residência naquele espaço [Teatro de Arena Eugénio Kusnet] se realiza um estudo da obra teórica de Bertolt Brecht como modelo para o teatro épico-dialético no Brasil. [...] Mesmo trabalhando com

referências brasileiras de um teatro engajado politicamente com vistas à transformação da sociedade. Ali naquele momento começamos a traçar nossos movimentos dentro de teatro e educação, porque não era qualquer teatro, era teatro épico, teatro político, teatro didático¹⁴, como encontramos nas definições do teatro de Brecht, que chegava ao público, era público.

Assim, aconteceu a mudança no curso, o enfoque de pensar o teatro e a educação sob a perspectiva de uma proposta teatral popular. Situava-se ao lado do povo e por isso foi a rota que escolhemos seguir. A partir da experiência narrada com o teatro, para esta dissertação tomamos também algumas rotas.

1.3 Rotas escolhidas: apresentação de um panorama

As rotas que temos escolhido seguir (na pesquisa e atuação em educação) parecem mostrar-nos que temos vivenciado tempos de excessos, exigências, cobranças¹⁵ que nos anestesiam e nos colocam num modo automatizado de ser. Assim, acostumados, movemo-nos na educação. Automatizamos fichas de relatório como se todos os alunos fossem iguais porque precisamos entregar o documento pedido. Nos pre-ocupamos em montar provas e avaliações e nos desocupamos da arte e o do afeto no cotidiano das escolas. Naturalizamos

uma dramaturgia pré-existente, as primeiras montagens da Companhia do Latão apresentam um caráter de releitura processual, espetáculos ensaísticos no sentido de uma recusa a se inserir no sistema produtivo como um produto acabado. As regras do jogo teatral são como que expostas, em encenações desprovidas de maiores efeitos cenográficos, centradas nos atores e música, em que o espaço da ficção surge da colaboração imaginária do espectador. Os fragmentos da citação foram retirados do site da Companhia: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/historico/> Acesso em: 12 de novembro de 2018.

¹⁴ Esta discussão é melhor evidenciada em meu Trabalho de Conclusão de Curso, “Pelo olhar de Fausta: sobre teatro, educação e emancipação” a qual apresento aqui alguns excertos: “Ao criar o teatro épico também denominado teatro político e didático, Brecht pretendia uma coisa aparente simples: evitar que o espectador confundisse a sua vida real com a arte. Assim, seu teatro épico, político ganha também outra definição: Teatro didático, cuja função é a de ensinar ao espectador os meandros do teatro, mas também de explicar e modificar o mundo. “[...] Mas, não obstante, há uma forma de instrução que causa prazer, que é alegre e combativa. “[...] O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte” (BRECHT, 1978, p.49, 50).

¹⁵ Recentemente, nos anos de 2018 e 2019, as escolas públicas de Minas Gerais vêm atendendo uma demanda extensa sobre estudos, revisão de currículos e incorporação em planos de aula, da BNCC, Base Nacional Comum Curricular, homologada pelo MEC em dezembro de 2017. O atual documento que rege as bases da educação, não se apresenta como currículo, mas, é uma referência obrigatória nas escolas. E mais: “A Base dá o rumo à educação, isto é, diz aonde se quer chegar, enquanto o currículo traça os caminhos e asseguram os percursos.”. Fonte: MEC, 2018 – Material de apoio para o dia D da Base. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/materiais-de-apoio> Acesso em: 03 de março de 2019. Outro documento bastante recente, que podemos encontrar na internet, é a versão final do Currículo Referência de Minas Gerais, o currículo chega a nós no ano de 2019, como fonte de leitura e apropriação do documento por parte das escolas. De acordo com as informações do site “O ano de 2019 será de transição, onde o novo documento ainda não deverá ser considerado para fins de organização escolar. O ano será focado na formação de professores e gestores da educação, na reelaboração dos Projetos Pedagógicos das Escolas e na revisão dos processos de avaliação.” Disponível em: <https://sites.google.com/view/curriculodeminasgerais> Acesso em 03 de março de 2019.

relações de violências, de opressão, numa espécie de aceitação, como se não pudéssemos nos mover tal qual a órbita terrestre, ou como se não soubéssemos que tudo está em movimento. (Algumas de nós estão em movimento e até conseguem burlar um pouco esses mecanismos. Algumas).

Imobilizadas, perdemos de vista a dimensão sensível do humano. Apenas corremos, atrofiados de sentir, sem nos dar conta das pegadas apressadas que deixamos para trás.

A ausência do olhar desapressado ao caminho a que se está exposto aniquila a possibilidade de perceber o que o ato de passar, o meio do caminho, nos provoca a sentir. O que fica não é nada mais que rastros empoeirados que se desfazem e apagam a cada nova pegada pisada por cima.

Que tempos são esses¹⁶? A pergunta lateja. Às vezes encontra justificativa. E por conta dela, da justificativa ou da própria pergunta, conseguimos elaborar concretamente uma escrita em forma de proposta a um contratempo, contra esse tempo.

Os tempos a que nos acostumamos poderiam se resumir a um só. Multifacetado. Ele é um só. Nós precisamos girar por ele sendo uma variedade de sujeitos em um só ser: a filha, a pedagoga professora que era técnica de enfermagem e “dava vacina nas crianças”, a orientadora educacional, a amiga, a tia, a estudante, a pessoa que passa. Passageira dos ônibus, das calçadas e das ruas. Na pressa de estar e ser, nos esquecemos, mas, somos aquilo que o outro enxerga de nós. E assim nos constituímos, (talvez) verdadeiramente, como no poema “Muerte en el olvido”, de Ángel González (1956)

Yo sé que existo
 porque tú me imaginas.
 Soy alto porque tú me crees
 alto, y limpio porque tú me miras
 con buenos ojos,
 con mirada limpia.
 Tu pensamiento me hace
 inteligente, y en tu sencilla
 ternura, yo soy también sencillo
 y bondadoso.
 Pero si tú me olvidas
 quedaré muerto sin que nadie
 lo sepa. Verán viva
 mi carne, pero será otro hombre
 — oscuro, torpe, malo — el que la habita.
 (GONZÁLEZ, 1956, p. 21)

¹⁶ Essa pergunta faz parte de um Seminário que participei como ouvinte, no ano de 2016: Seminário Internacional BRECHT: VALOR DE USO do projeto “Que tempos são esses?” que ocorreu no espaço do Centro Cultural do Banco do Brasil - CCBB-RJ.

Pressa. Talvez essa seja uma das qualidades do tempo. Ou seu defeito. A pressa pode ajudar a esquecermo-nos. Deveríamos cuidar para não nos deixarmos esquecer. E não esquecermos quem somos, por mais que sejamos muitas. E talvez porque ser muitas seja uma condição de seguirmos existindo sem nos cansar, sem acabarmos como frase com ponto final, mas, usar aí uma reticência e saber que estamos sendo, como nos mostra Manoel de Barros (2010, p. 374) no poema abaixo:

A maior riqueza
do homem é sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou
– eu não aceito.
Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,
que puxa válvulas,
que olha o relógio,
que compra pão às 6 da tarde,
que vai lá fora, que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.
Perdoai. Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas.

Estamos sendo e somos muitas, outras. Nas múltiplas possibilidades de sermos quem somos, nos entendemos como sendo, em gerúndio, em devir, como nos lembra Boal lindamente:

Lembrando hoje o que ontem lembrei, a coisa lembrada agora é diferente da lembrança antes. Cada dia é novo dia. Já não sou quem fui horas atrás. *Meu ser é devir*. Não sou nunca: *eu me torno, sempre*. Sou aquele que ainda não é, e sou também o que já deixou de ser. Eu me torno ao me aproximar de ser aquilo que nunca serei, pois, se vier a sê-lo, já estarei em trânsito para ser outro que ainda não sou nem serei, ao ser o primeiro, sempre em trânsito. Inevitável (BOAL, 2014, p. 227, grifos do autor).

Em virtude do tempo também temos cultivado a desimportância, o desapresso, e o mal olhar que é aquele que olha, e não vê. Apenas olha. Também cultivamos a falta de ternura. E tomamos nota do que nos escreve Skliar (2014, p. 121): “[...] haveria que dar lugar à ternura, essa ternura que vai desaparecendo pouco a pouco da terra, essa ternura que se dilui pela rapidez dos encontros, o imediatismo dos desejos e a perda irremediável da infância”.

A emergência do mundo hoje está baseada em relações que parecem não se importar com as coisas simples da vida; com as coisas menores, mas, que estão repletas de sentido. Porque o sentir é simples. O que parece um fator complicador aí, na simplicidade de sentir, é que tampouco temos nos atentado para o quanto importa passar pela vida sentindo o caminho. Deixando-nos afetar por ele. Sentir é a característica que nos torna humanos. Falando de sentidos e *Sobre importâncias* Manoel de Barros nos deixa um aviso em forma de poesia:

[...] que a importância de uma coisa
 não se mede com fita métrica
 nem com balanças nem com barômetros etc.
 Que a importância de uma coisa há que ser medida
 pelo encantamento que a coisa produza em nós.
 (BARROS, 2015, p. 152).

Na emergência de um apressamento, de ocupar vários lugares em um tempo presente que não tem presente porque passa na marcha instantânea de um agora cada vez mais apressado, temos encontrado um tempo presente de nos encantar com as coisas e com aquilo que nos importa? Ou temos, antes disso, utilizado a fita métrica para medir a produtividade do que nos encontra?

Temos deixado de sentir e experimentar o sentido por conta do tempo que precisa se ocupar de outras tarefas antes que termine. E as relações humanas, assim, se mecanizam. Vão se estabelecendo de forma automática à medida que acontecem. E o que acontece no meio do caminho, no entre passar, passa, despercebido. Essas relações, do meio do caminho, poderiam ser aquelas que existem na educação, em uma escola, em uma sala de aula. Aquelas que se ligam a alguma forma de conhecimento, de conhecer o outro e conhecer-se.

Após o panorama traçado, nosso ponto de partida escolhido se inicia com perguntas: por que escrever sobre a dimensão estética da educação? Por que transformar em objeto de pesquisa esse tema?

Primeiro, uma vez, em uma conversa bonita que tive com Carla¹⁷ na rodoviária de Campinas, enquanto regressávamos do I Colóquio Franco-Brasileiro de Filosofia da Educação, na UNICAMP, ela disse que quando nos lançamos na pesquisa, seja em mestrado ou doutorado, esta deve ser sobre um tema do qual gostaríamos de falar a vida toda. Temos escrito sobre o sensível porque é ele que nos afeta a escrever, quiçá a vida toda.

Escrevemos o que sentimos. Como sentimos. A escrita é sentido, sentida. Escrevemos o que guardamos na memória. Não por muito tempo. Por isso também escrevemos, para guardar o que merece ser salvo da memória esquecida ou do que esquece a memória, mesmo não querendo deixar de lembrar e sentir e poder reviver. Aquela conversa bonita nos fez carregar a certeza sobre o que queremos escrever e pensar por longos anos. Mudanças no curso? Trânsitos acontecem constantemente, assim como os pensamentos acontecem em nós. Escrevemos sobre o que acontece em nós. Escrevemos sobre os atravessamentos em nós das leituras, dos diálogos no grupo de pesquisa, nos encontros de formação, nos colóquios

¹⁷ Colega de Alagoas que se doutora na UERJ no mesmo Programa que eu faço mestrado, na linha de Infância, Juventude e Educação, e com quem pude trocar conversas potentes. Entramos no mesmo ano (2017) e desenvolvemos alguns trabalhos juntas.

internacionais. Escrevemos como repercute a pesquisa em nós, e nos inscrevemos nas linhas da pesquisa, porque, por certo, deveria haver na pesquisa muito de como os outros, as outras leituras, ecoam um pouco em nós.

Queremos escrever como quem habita e vive o que pesquisa. Não poderia ser diferente se o que propomos a escrever nos provoca afetos, sensações, percepções, experiências... É claro, uma habitação compartilhada, atravessada, pelos livros, pelos encontros, pelos colegas da pesquisa... Só escrevemos se nos afetamos. Para haver afeto precisamos do outro, da outra, pois existimos em inter-relação!

Segundo, observamos na educação um grande enfoque no desenvolvimento de técnicas, habilidades e competências, que tem sido direcionadas as escolas pela implementação de políticas educacionais em nosso país. Assim não podemos deixar de nos perguntar: qual proposta de educação e quais formas de pensamento são concebidas para nossos alunos e alunas em âmbito das políticas de governo? Como as concebemos, nós? A educação como forma de compreensão da realidade para então transformá-la, e aos sujeitos possibilitar a apropriação humana, acontece em nossa sociedade?

Sem a intenção de responder a todas essas perguntas, entendemos que as implementações de certas políticas educacionais e as formas de organização e dinâmicas das instituições de ensino têm enchido professoras e professores de tarefas a serem transmitidas aos alunos e alunas, de cobranças de preenchimento de papéis que irão parar em algum arquivo na secretaria da escola ou em alguma base de dados online para verificação e análise pelas instituições externas avaliadoras dos trabalhos internos, e que pouco tem a ver com as relações e afetos que existem na escola, esvaziando o trabalho docente como cuidado de si, como forma de habitar a escola. Por sua vez, alunas e alunos precisam cumprir os prazos, dar conta das tarefas, por vezes vazias, que lhes encham, ocupam, preenchem o tempo escolar. A todos os envolvidos lhes falta tempo. O tempo das experiências. Tempo da escola que seja outra coisa que busca de resultados de competências atingidas ou não. Outra coisa que formas de avaliação e práticas escolares que exercem o controle direto dos corpos, das formas de pensar ao ditar o que deve ser ensinado e sobre o que deve ou não permear o espaço da educação e o currículo das escolas¹⁸.

É como se ocorresse um processo em cadeia, enrijecido, preso - e não em rizoma, cartografia ou espiral, cadeias organizadas como elos. Círculos fechados sistematicamente: o movimento tem início em uma ponta, faz todo o contorno preciso até chegar ao ponto de onde

¹⁸ Quando nos referimos às escolas, é necessário evidenciar que se trata de escolas públicas, nas quais atuamos e nas quais estamos pensando na presente Dissertação.

saiu. Ponto. Fechado. Acabado. Pontas unificadas sem possibilidade de expansão. Movimento diferente do rizoma com suas ramificações que se ligam, mas não se sabem onde terminam ou começam, bem como a cartografia que se sustenta num plano instável que tem a ver com movimento e deslocamento de/em territórios e ainda a espiral que possui semelhanças circulares, mas que ao fazer a volta retornam ao lugar de onde vieram em suspensão, não no mesmo lugar. É um movimento fluido e não endurecido ou cimentado, limitador e embrutecedor de expansão.

Corroborar a este pensamento as relações intransitivas e autoritárias que existem ou tendem a existir nas relações inter-humanas, assinaladas por Augusto Boal, em *Stop: c'est magique* (1980). Vemos com Boal que essas relações que deveriam ser dialogais, em sua maior parte, acontecem em forma de monólogo, existindo-se assim a opressão. Seja nas relações entre marido e mulher, entre empregado e patrão, entre pais e filhos, gestores e professores, professores e alunos etc.

Sejam quais forem as relações elas sempre acontecem de forma autoritária, pois, “[...] todas as sociedades que conhecemos são (ou tendem a ser) autoritárias, e o diálogo que nelas se produz é intransitivo [...]” (BOAL, 1980, p. 26). Para Augusto Boal “[...] A sociedade autoritária produz uma pedagogia autoritária, uma hierarquização autoritária, uma família autoritária, um teatro autoritário!” (1980, p. 27). E, dessa forma, cria-se na sociedade uma cadeia de opressões, que tem proximidade com o processo em cadeia que estabelecemos acima. Assim nos diz Boal:

Dentro de uma sociedade autoritária, produz-se uma cadeia de opressões, que se consolida e se exerce através do *oprimido-opressor*. É a mesma cadeia de obediência [...] a qual se reproduz na hierarquia militar, general-coronel-capitão-tenente-sargento-soldado-povo, em que cada elo da cadeia é representado por alguém oprimido que, por sua vez, exerce sua opressão contra o elo seguinte, o qual, por sua vez, oprimido, também oprime (BOAL, 1980, p. 27).

Retomando com os últimos exemplos da educação, imaginemos uma relação em cadeia na escola: o que mais temos visto preconizado nas escolas são os resultados das avaliações que vão verificar se as competências cobradas foram alcançadas, do aluno pela professora, desta pela gestão escolar, da gestão pelas secretarias de educação, e destas pelo Estado e União. Cadeias delirantes que precisam gerar resultados para serem arquivados em alguma estante empoeirada. Será possível lançar um movimento na contramão, onde os que mais exigem os resultados das avaliações sejam os primeiros avaliados? Será possível romper com as lógicas das cadeias de opressões nas escolas, em que os alunos e alunas parecem ser o último elo da corrente?

Quando nos referíamos acima sobre as implementações de certas políticas educacionais e as formas como as instituições de ensino se organizam para recebê-las, é que essas relações hierárquicas - de quem pensa e elabora a política educacional e de quem precisa executá-la no chão da escola - tendem a ser naturalizadas pelas educadoras, com um excesso de pre-ocupação em garantir a instauração das políticas, que por vezes vão contribuir para um esvaziamento de experiências e sentidos no trabalho da educação como cuidado de si, como um modo de vida, ou pelos termos utilizados por Pagni, como “arte de viver”, como veremos adiante.

Este parece ser o panorama vivido em algumas escolas públicas nesses tempos, particularmente, as escolas dos pequenos municípios de Minas Gerais, em relação ao modo como as políticas¹⁹ entram nos prédios escolares e, dentro deles, nas salas de aula, nas salas dos professores, nos pátios, nos corredores e no corpo dos que habitam as escolas.

Pontuada a questão, podemos inferir que a educação pública hoje passa por períodos críticos nos seus modos de acontecer. Dito de outro modo parece haver uma crise (de difícil percepção, pelo modo como as próprias relações se estabelecem), que atinge o campo da educação, sobretudo, a educação que temos escolhido pensar. Sabemos que as crises na educação, não são restritas ao tempo presente. Mas, acreditamos, que ela tem se intensificado cada vez mais em nosso tempo.

Em seu trabalho, *Desobedecer a linguagem, educar* (2014) Carlos Skliar, nos escreve sobre os sentidos de educar. Aponta que a escola não perdeu o sentido, perdeu certo rumo. E continua: “[...] A crise educativa é, sobretudo, um padecimento que concerne a uma imagem sobre o mundo e não só a uma imagem do mundo escolar: [...] padece da ausência de experiências sentidas e pensadas.” (SKLIAR, 2014, p. 188).

Outro autor que temos estudado também assinala elementos que ajudam a pensar a crise na educação. Em *A Escola dos Sentimentos*, Giuseppe Ferraro (2018, p. 43) escreve: “Educar é um modo de amar. E se a educação está em crise também a relação de amor está em crise. Correspondem-se. [...]”.

A crise não é nova. A escola moderna vive em crise e vive da crise. Há uma permanente necessidade de reformá-la, de transformá-la. Porém, essa crise que temos apontado e vivenciado deixa indícios de que a escola que estamos vivendo hoje pode ser

¹⁹ Insistimos na pontuação, pois, no ano de 2018, as escolas públicas municipais de Além Paraíba, Minas Gerais, foram bombardeadas com o documento da Base Nacional Comum Curricular (BNCC). A ordem que nos foi passada, através da Secretaria de Educação, é que começássemos um processo de estudo intenso em reuniões pedagógicas a fim de que nos ambientássemos com as novas características e propostas da Base, desde um ponto de vista mais amplo, com as 10 competências gerais da Educação Básica até a sua organização prática, na estrutura do planejamento pedagógico.

vivida/experienciada de outra forma. Desde sua dimensão estética, com experiências sentidas e pensadas.

Trazemos algumas questões amparadas por esses pensamentos que acabamos de apresentar - de Skliar e Ferraro. Como superamos tal ausência de experiências que tem padecido hoje nossas escolas? Como superamos as exigências produtivistas que lá se alojam como mecanismos de controle dos corpos e disputas ideológicas? Como, como um modo de ação concreta, podemos evidenciar outra forma de estar e fazer na educação?

Quando Ferraro aponta que a relação de amor está em crise, igual que a educação, podemos inferir que nós, habitantes desse espaço, estamos também em crise, uma vez que o amor é um sentimento de relação com o(s) outro(s); sujeitos ou objetos.

Skliar (2014, p. 188, 189) também nos diz que

[...] ainda é possível pensar na transparência do gesto educativo. [...] um gesto diário, mínimo, relacionado com uma responsabilidade única: a responsabilidade pela vida de qualquer outro e a doação do mundo. Hoje a educação poderia reivindicar uma necessária inauguração de outro tempo e de outro espaço [...]. Não se trata tanto de um ensino a propósito de como se deveria viver [...]; não tem a ver tanto com a insistência por conteúdos, mas sim com a presença de quem inaugura o ato de ensinar.

Como podemos deixar transparecer o gesto educativo? Como reivindicar na educação a inauguração de outro tempo e outro espaço, “que não tenha a ver tanto com a insistência por conteúdos, mas sim com a presença de quem inaugura o ato de ensinar”?

É deste tempo e espaço de inauguração que queremos tratar aqui. Escrevemos sobre a abertura de canais que comunicam outro tempo e espaço, neste nosso tempo e espaço cerrados.

Há ainda uma questão preponderante assinalada no trabalho de Pedro Pagni (2014) que corrobora as questões aqui levantadas:

A racionalidade instrumental ou técnica²⁰, em que o ensino se apoia [...], na modernidade, contribuiu para minimizar ao máximo as qualidades artísticas da

²⁰ Em fevereiro de 2017, foi sancionada a Lei 13.415, que dispõe sobre a Reforma do Ensino Médio Técnico. De acordo com a Lei, “[...] a reforma curricular tem por objetivo tornar o currículo mais flexível, para, dessa forma, melhor atender os interesses dos alunos do Ensino Médio [...]” (FERRETTI, 2018, p. 26). Um dos itinerários formativos da atual Reforma, apontado por Ferretti (2018) diz respeito a *Educação Profissional de nível técnico*. Movidas por essa afirmativa cabe-nos questionamentos: a quem interessa efetivamente a Reforma do Ensino Médio? Quais são as garantias de que a melhor forma de atender aos interesses dos alunos seja através de uma Lei que reforma o Ensino Médio fragmentando conteúdos e proporcionando formação técnica de caráter, apenas, instrumental? Importante considerar que, ainda Projeto de Lei (6840/2013), a atual Lei 13.415/17, contou com “[...] intensa atuação de setores da sociedade civil identificados com o empresariado nacional que, há tempos [...] vêm exercendo forte influência sobre o MEC, no sentido de adequar a educação brasileira a seus interesses, entre eles os de natureza financeira” (idem, p. 26). Entendemos que essa Reforma do Ensino Médio Técnico está atrelada ao projeto de sociedade concebido pela elite dominante, que se caracteriza como parte de uma racionalidade técnica que funda o

práxis educativa, afastando os saberes e as práticas escolares das possíveis relações com a sua dimensão estética e da sua implicação com a vida. (PAGNI, 2014, p. 12).

Pagni aponta em seu trabalho a um projeto moderno de sociedade que se apoiou significativamente nos moldes iluministas de pensar o social, a educação, a experiência, a formação cultural...

Foram justamente essa racionalidade e essa autoridade que, na apropriação pedagógica da categoria iluminista de formação, fizeram que a experiência fosse desprezada e, no limite, denegada no âmbito dos saberes e práticas escolares, continuando uma tradição de proscrição aos aspectos sensíveis e poéticos da ação educativa, inaugurada com a filosofia e a pedagogia platônicas. [...]. (PAGNI, 2014, p. 29).

Se há algo que necessita ser aqui afirmado é que queremos que esta seja uma pesquisa que contribua para que possamos olhar com outros olhos para a educação. E que além dos olhos possam estar em evidência os gestos, os gostos, as escutas, e o que podemos exalar/cheirar, portanto os sentidos, que nos provocam formas de conhecimento. Conhecemos pelos sentidos que nos atravessam! Que seja uma pesquisa que se disponha a pensar a educação para além dos dispositivos e restrições latentes, concebidas através de um padrão de escolarização que deixa de lado a preocupação com a apreensão que passa pelo corpo, e pelos sentidos, portanto. E que no limite admita a experiência sensível como algo menor, subordinada ao uso de técnicas.

Se há alguma pretensão que necessita aqui ser revelada é que gostaríamos que a pesquisa contribuísse para dar a pensar como temos habitado nossas escolas públicas e o que temos feito delas. O que temos feito da educação que habitamos. Como temos contribuído a construir a escola pública que habitamos e o que podemos trazer “*de novo*”, como invenção, para a escola pública que queremos/prendemos habitar. Afirmamos, na forma em que habitamos a escola uma existência educativa da ordem do sensível, dos sentidos, da estética, como *aisthesis*? A presente dissertação busca oferecer elementos para pensar esta pergunta.

Sob a afirmação da dimensão estética da educação, que se baseia em uma educação dos sentidos e sensível, manifestamos nossa ocupação em pensar a ausência de uma preocupação, com as relações que se tecem no cotidiano de uma escola e a que nos *expomos* no processo educativo; a ausência de *disponibilidade*, de entrega, de doação ao outro na função de educar, e a ausência da *atenção* dispensada à relação que existe no ato educativo tem sido

currículo tradicional da educação, a qual ainda seguimos em nossas instituições e da qual ainda temos dificuldades em nos desvincular. (Para um maior aprofundamento na questão cf., FERRETTI, Celso João). A reforma do Ensino Médio e sua questionável concepção de qualidade da educação. *Estudos Avançados*. vol. 32, n.93. São Paulo: USP. May/Aug. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142018000200025 Acesso em: 30 de abril de 2019.

o que nos motiva a eleger estas três palavras destacadas, que se colocam como categorias fundamentais para evidenciar a dimensão estética da educação.

Exposição, disposição e atenção têm servido de categorias para os que ocupamos as escolas pensarmos as funções dos canais estéticos desenvolvidos por Augusto Boal. Vamos desenvolver as ideias.

Augusto Boal, em seu último livro, póstumo, a *Estética do Oprimido* (2009), lançado no mesmo ano de sua morte, desenvolve um trabalho teórico denso, sobre os projetos e atividades que desenvolveu durante sua vida, sempre embasado nas raízes da ética e da solidariedade. Para Boal a ética se diferencia de moral. A moral é obedecida, culturalmente, como um costume de determinada época ou lugar, enquanto a ética é inventada. “*Moral* refere-se ao passado que sobrevive no presente; [...] *Moral*, do latim *mores*, costumes. *Ética*, do grego *ethos*, *tendência de perfeição* [...]” (BOAL, 2009, p. 246, grifos do autor).

Embora tenha recebido o entendimento de bom comportamento, significativo raso para seu significado, a ética presente na *Estética* de Boal

[...] é o caminho por onde se pretende chegar ao sonho de humanizar a Humanidade. A ética repugna a persistência do instinto predatório em sociedades humanas, cujos resíduos selvagens ainda existem em nós. Contra o aspecto predatório animal do ser humano, a ética busca criar relações solidárias. (BOAL, 2009, p. 39).

Sobre o trabalho de Augusto materializado na *Estética do Oprimido* (2009), assim, encontramos nas palavras de Maria Rita Khehl, presentes na orelha do livro,

Neste livro, [...] Augusto Boal convida [...] a refletir sobre os fundamentos teóricos de sua criação. Para isso propõe uma teoria do pensamento sensível para uso prático, isto é: como instrumento transformador da realidade. Pensar não é apenas simbolizar o que está dado diante de nós: é também imaginar o mundo para além dos limites do presente e do impossível. [...] seu objetivo é convencer o leitor de que o pensamento sensível é um aliado indispensável do pensamento simbólico [...].

Pois, temos sido convencidas, desde então, sobre as potencialidades do Pensamento Sensível, o que o tem transformado em uma arma de disputas pelo poder, espaço, tempo, ideologias, ideias. Uma das formas de disputa pelo Pensamento Sensível se dá “[...] pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndios dos opressores! [...]”. (BOAL, 2009, p. 15).

Boal afirma que as ideias dominantes de uma sociedade penetram por esses Canais Estéticos e quem os detém é a classe dominante. Mas ele diz que, é por esses canais que devemos todos nós “[...] travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos [...]” e nos deixa também a possibilidade de mudar quando diz que “um novo mundo é possível: há que inventá-lo!” (BOAL, 2009, p. 15). É tempo de travar

as lutas sociais, lutemos, pois! Como lutamos? Pode uma pesquisa acadêmica ser uma parte ou forma dessa luta? Podemos lutar escrevendo? Pode a escrita ser uma arma para a luta social?

Ao dar conta da grandeza dos Canais, e concebendo esses como um espaço de lutas e disputas, começamos a pensar em categorias que poderiam/podem auxiliar que estes canais abertos sejam utilizados por todas nós. Uma forma de potencializar o pensamento e a dimensão do sensível na educação. Uma forma de nos fazer perceber que o Pensamento Sensível é forma de pensamento primitiva, no sentido de ser anterior a qualquer razão abstrata ou moderna, e que sempre esteve em nós como forma de conhecer e apreender o mundo, mas, que devido a ordem social, e as disputas de poder, ou como assinala Pagni, pelas “artes de governos” (2014, p.11), tem sido eleitas e colocadas em segundo plano para nossas vidas.

Nossos desejos com esta dissertação são defender e penetrar, num jogo arriscado, uma educação para além dos moldes à que temos visto correr no terreno da escola. Uma estética da educação que corrobore uma educação dos sentidos, do sensível. Como o que encontramos “na raiz grega da palavra estética” tão bem referida na obra de Duarte Junior: “[...] ‘estética’ – *aisthesis*, indicativa da primordial capacidade do ser humano de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado.” (2000, p.15). Acreditamos que a “exposição”, a “disposição”, e “atenção” podem responder aos nossos desejos de ocupar a escola sob outro ponto de vista. Acreditamos que as três categorias escolhidas podem nos auxiliar a uma experiência “*aisthetica*” na educação. Na próxima seção nos aprofundaremos nestas palavras e em sua escrita.

2 AS CATEGORIAS DA LEITURA

A leitura de alguns inícios e sua prática em diversos momentos poderia nos dar compasso (ou servir de parâmetro) de que começar, dar início a uma escrita, a uma escrita-pensamento ou a um pensamento que se corporifica na escrita, é sempre começar do mesmo lugar, operando as mesmas lógicas que fazem com que todo começo seja igual.

Em sua maioria a pergunta que incomoda é como começar...

Como começamos uma escrita? A esta pergunta cabem continuações: por que iniciamos uma escrita? Com que intenções? Para que escrevemos? Para quem? Para que serve a escrita? Ela precisa servir? Escrevemos ou ensaiamos uma escrita?

Trazer à deriva essas perguntas nos faz retomar um exercício de escrita e reescrita proposta na disciplina de Escrita Acadêmica²¹, *fragmentos de uma escrita em travessia (ou ensaio de uma escrita à deriva)*. Assim re-escrevemos abaixo a escrita, agora outra. A partir de dois fragmentos de Clareto e Veiga (2016) divagamos entre-linhas:

[...] escrever é um caso de devir sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. Antes de qualquer destino do que se escreva, há antes o escrever. (CLARETO; VEIGA, 2016, p. 3)¹

Que é escrever?

Inscriver-se onde se possa registrar. Abandonar grafias, símbolos, codificações, num constante exercício de si. De ser. De tornar a ser. Escrever para registrar o que não se quer perder.

A escritura, escrita, se compõe dos registros grafados do que nos move o pensar. Do que nos desloca a outros caminhos. Do fluxo irrequieto do que é sentido. Elaboração simbólica do sentir.

Escrever: exercício de registro do sentir. Cartografar sentido. Traçar um mapa com os possíveis sentidos que comporta uma escrita. Expressão de tudo sentido. Por afetações. Toques, sabores, cheiros, olhares, sonoridades... Que a nós afeta.

Escrita: Jogo de símbolos.

Escrita para avisar, informar, conformar...

Escrita para fazer pensar, repensar, libertar...

²¹ Disciplina ministrada pelo professor Walter Kohan, no primeiro ano do mestrado, primeiro semestre de 2017, no Programa de Pós-Graduação em Educação (ProPEd) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Escrita para uma reescrita (neste momento). Para despertar outra escrita (sempre)...

Escrita livre. Para o livre exercício de escrever. Escrita para escapar... Escrita para cerrar. Regulamentar. Escrita para compor ideias. Pensamentos. Conceitos. Afetos. Percepções. Sensações. Em consonância ou dissonância. Escrita sob o sol escaldante ou quando a chuva cai. Escrita com ponto final... Escrita com reticências. Porque se faz inacabada...

Escrita como passagem. No próprio ato de passar. Como deslocar-se. Também para outro tempo. Tempo de fixar o que não se perde. Ao mesmo tempo escrita que se transforma pelo olhar de quem lê.

Escrita política porque não existe neutralidade. Escrita que carrega história...

Escrita cuidadosa. Sensível. Assim como o Pensamento Sensível que precede todos os signos e códigos impressos do Pensamento simbólico da escrita de Boal.

Escrita que acontece em etapas (esta escrita). Ou que se regurgita a uma só vez. E que segue, de ponto a outro, saltando as linhas do próprio texto que se vai tecendo. Por isso a sua potência transformadora de se transmutar e transformar o próprio texto.

Mas, afinal, o que torna/é a escrita possível?

Sensações. Experienciações provocadas; evocadas pelo pensar. Pelo sujeito que dá a pensar. Repensando. Repensando-se.

Que é a escrita? Qual escrita se define e ganha forma neste texto?

Escrita é fixação que se quer e se faz infixa, porque flutua. Encontra caminhos possíveis a cada leitura desencadeada. Flutua... Faz encontrar na ordem a desordem. (Se desordena em outro o pensamento que se guia pela ordem das linhas). Fixação infixa, pois, pertence ao movimento. É o próprio movimento. Movimento do pensamento de quem a escreve e de quem a lê. E revela-se, assim, fixa-movente, no momento em que tornamos a ler. Que damos a ler outra vez. Pois que já se deu outro pensamento. Outra desordenação da ordem. Outra palavra sendo a palavra mesma. Outro texto. Outra escrita sendo a mesma escrita.

A partir do momento que ganha o papel não mais pertence ao ser, sujeito, que a escreveu. Mas, ao coletivo de sujeitos que ressignifica cada linha traçada.

Que é a escrita senão a ressignificação do próprio ato de existir em outros? Pois, estou a existir no exato instante em que escrevo estas linhas. E quando ela encontra os outros. E já não sou a mesma no momento desta reescrita. Há uma experiência outra, que nos torna em outro ser, quando da re-escrita deste texto pela terceira ou quarta vez e, consequentemente, a releitura também não é mais a mesma de semanas atrás. Já desencadeei outros pensamentos,

desordenei outra ordem. Inscrevi outros códigos, símbolos. Também sentido e afetação. O movimento está a existir e existimos com; a partir; nele.

Escrever como uma forma possível de existir!

Escrita para não mais pertencer a um ser, mas, para se refazer. Em seres. Esta escrita. A que se quer salvar. Ela pede para ser salva? A minha escrita pede pra ser salva ou sou eu quem a quer salvar?

A escrita relata voz e pensamento. Relato da voz que se quer dizer, que se quer ditar. Reeditar. E do pensamento que se movimenta. Se modela. Modula. Re-modula. Nem sempre voz. Frequentemente pensamento.

Que mais relata? Relata ao outro o outrora manifestado de forma singular.

Escrita correlata que se quer salvar. E torna-se salva. De não esquecer. Ao escrever. Esta escrita... Inacabada...

...

Que escrita queremos iniciar e registrar aqui? Quais os sentidos do escrever?

Skliar (2014, p.101) nos deixa pistas: “talvez o único sentido, a única razão da escrita seja escrever. Sem ter razões para fazê-lo, nem de antemão nem *a posteriori* [...]”. Isto nos faz recordar momentos de Manoel de Barros no documentário sobre sua biografia *Só dez por cento é mentira*²², de 2009. Nesta biografia (ou desbiografia) o poeta das palavras educacionais deixa indícios de que a poesia é inútil e não serve para nada, que a poesia não é para se compreender, mas para se descobrir, experimentar, inventar.

Adiante ele continua, “e não é demais dizer que se escreve não para alguma coisa, mas em nome de alguém, não em nome de alguma coisa, mas em nome de alguém [...]” (SKLIAR, 2014, p.101). E conclui com uma citação de Larrosa (2011), que diz assim:

Sem dúvida escrevemos, em primeiro lugar, para nós, para esclarecermos, para tratar de elaborar o sentido ou o sem sentido daquilo que nos acontece. Mas é preciso escrever, também, para compartilhar, para dizer alguma coisa a alguém, mesmo sem conhecê-lo, ainda que talvez nunca nos leia (LARROSA apud SKLIAR, 2014, p. 102).

Na escrita, existe um lado racional, utilitário e servil, que acontece quando a usamos como um instrumento para comunicar, expressar ou compartilhar, desejos, pedidos, informações, necessidades. Deixando a um lado esse aspecto da escrita, escrevemos para

²² O documentário longa-metragem intitulado *Só Dez Por Cento é Mentira: a desbiografia de Manoel de Barros* (2008), de Pedro Cezar, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0>. Acesso em: 16 de novembro de 2018.

alguém que somos, para o mundo que habitamos; escrevemos como experiência compartilhada de vida, ou de vida compartilhada.

Mas, retomando o parágrafo inicial, escrever é sempre começar do mesmo lugar? Todo começo de escrita é igual? Pois bem. Os inícios podem sim ser parecidos, por carregarem a mesma intenção de começar! Por anunciar o que vem por aí: por expor os caminhos que vai se tomando; com quem se decidiu dançar... E por onde passeiam, correm ou alçam voo os seus pensamentos. Mas, a “verdade”, ou melhor, o que toma os pensamentos nesse momento, é que cada escrita é única, e únicos, portanto, são todos os inícios a que pretendemos nos inscrever.

Assim, há algo de igual e de diferente em cada começo. Um igual dado pelo começar comum e um diferente dado pela singularidade com que cada um se inscreve nesse comum começar.

Como começar? A pergunta ressoa sustentada por Umberto Eco (2008): Como se faz uma Tese? De que modo damos corpo a uma dissertação? Como inventar um tema, um assunto, uma pesquisa, mesmo que modesta, que contribua para dar a pensar o ainda não pensado? Que corrobore um saber que ainda não sabemos, quiçá saberemos? A pesquisa emanará originalidade? Dirá o que ainda não foi dito? O objeto (foco) de pesquisa servirá aos outros? Será esta pesquisa relevante para a atualidade? A pergunta sempre martela e é através dela que começamos.

Como se faz uma dissertação? Fazendo... Como se começa uma dissertação? Apenas começando... Em exposição.

2.1 Exposição

Temos escolhido começar com a *exposição*; que nomeia nossa primeira categoria. Seguimos com a etimologia encontrada em Houaiss (2009): a palavra vem do latim *expositio, onis* (exposição, alegação, explicação). De acordo com Pavis (2008), exposição é também, oriunda do latim, “*exponere*, por à vista”. Ou seja, tornar visível, no sentido de compartilhar, o que não é/era visto. Vem do verbo expor. Expor-se. Colocar-se em evidência. O prefixo “ex”, tanto pela origem grega quanto pela origem latina significa: “movimento para fora”; e o verbo “pôr”, do latim “*ponere*”, significa “deslocar, transportar [...] colocar”. Quer dizer também “abrir ao público [...]” (HOUAISS, 2009). Nesse movimento de sentidos e definições a junção de ex-pôr tem a ver com pôr-se para fora, numa espécie de ex-pulsão, de sair de si mesmo, se colocar no mundo, perante o mundo, em ação de abrir-se ao mundo.

Expor; expor-se. Explicar; explicar-se. Exposição tem a ver (ex)posicionar(-se). Apresentar, com alguma organização, determinado assunto, texto, objeto, cena, imagem, instalação, performance... E tomar posição da/naquilo que está à mostra. Estar sujeito (ao que possa acontecer²³). Colocar(-se) em (ex)posição incerta, pois chegará a outro/a o que outrora se ocultava.

Exposição em escrita ou escrita em exposição. Exposição também na forma de escrever, de trazer pensamentos contidos em um corpo para se relacionar com outros, com todos os riscos que implica ex-por-se. Exposição como inscrição pessoal e coletiva, no corpo, na escrita, no corpo da escrita. Da escrita que se inscreve no corpo. Como forma no corpo, impressa como marca, inscrita como tatuagem. No corpo, na escrita. “A escrita que faz parte do corpo.” Que escrita faz parte do corpo? Skliar (2014, p. 120) nos expõe que escrever “[...] é também uma posição e uma forma de expor-se: nesse limite, nesse abismo, nesse último fôlego em que vale a pena se perguntar sobre a palavra e seus gestos [...]”.

Exposição é tornar-nos expostos. Ex-plicitar. Sensações, pensamentos, divagações, objetivos, justificativas, metodologias, teorizações, conclusões; preferências, dúvidas, algumas convicções; propostas, convites, defesas. Ex-plicitar(-se). Assumir posição e correr riscos. Evidenciar(-nos), também entre linhas que compõem um trabalho: como temos pensado, por quais caminhos tendemos seguir; o que nos instiga, inquieta, perturba, faz mover; quais afetações nos provocam a pesquisar; quem temos escolhido para par(es) em nossa(s) dança(s). Emaranhados que passeiam - como os sedimentos - pelas paredes escorregadias dos canais, quaisquer que sejam seus padrões²⁴: retilíneos, anastomosados, entrelaçados ou meandantes. A proposta “exposição” aqui é que, por entre os canais, se chegue a comunicar. Comunicarmo-nos. O “chegar a comunicar” não assume tom de “o fim²⁵”, em absoluto. Mas, antes, de um movimento que faz contatar, faz reverberar possíveis conexões e desconexões com as proposições que aqui estarão levantadas. A comunicação não acontece quando se chega ao destino acabado, mas no transitar em fluxos, no entre-passar pelos canais. Chegar ao destino pode presumir que já não há mais contato, fluxos, esbarrões,

²³ Marina Abramovic (1946), artista performativa, esteve “sujeita” às ações do público. Em 1974, na performance *Ritmo 0*, Marina se colocou imóvel em uma galeria e dispôs 72 objetos com os quais o público poderia interagir com ela. Atuações com violência e agressividade foram ao corpo imóvel da artista. Essas informações se confirmam na página *ArteVersa*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=134>. Acesso em: 30 de janeiro de 2018.

²⁴ Cf. SANTOS, Alisson Harife Lima. *Análise dos Estilos Fluviais e capacidade de ajuste do alto curso do Rio Paraíba – PB*. Monografia (Bacharelado em Geografia) – Universidade federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa, p. 87. 2017. Disponível em: <<http://www.ccen.ufpb.br/ccblg/contents/documentos/bacharelado/trabalhos-de-conclusao-de-curso-2017.1/alisson-harife-lima-santos.pdf/view>>. Acesso em: 02 de julho de 2019.

²⁵ Ou para americanizar, “the end”.

voos, estacionamento, deslocamentos, dúvidas de onde se vai cair. Este é o prenúncio para se jogar em novos canais, penetrar outros *braços de mar*²⁶ e, não fazemos isso sem certa disposição.

2.2 Disposição

Aqui entramos na *disposição*, que também tem a ver com *dispor(-se)* e com *disponibilidade*. É a segunda categoria para expansão dos Canais. Momento em que pretendemos desenvolver de forma mais aprofundada algumas teorias e conceitos expostos; e potencializar as palavras colocadas para fora na primeira categoria.

A *disposição* que em etimologia (HOUAISS, 2009), advinda do latim, se inscreve como *dispositio*, *onis* 'ordem, governo, disposição', significa para nós uma ação. Um ato. Dispor-se: estar aí. Demonstrar interesse; pretender; oferecer disponibilidade, dedicar-se. Ainda podemos encontrar disposição como “ação ou efeito de pôr/colocar em um lugar adequado²⁷”. Segundo Houaiss (2009) são encontradas as seguintes definições: ato ou efeito de dispor; posição ocupada por vários elementos; distribuição, arranjo; estado de saúde ou de espírito; ânimo; estado de espírito favorável; vontade, animação, entusiasmo; tendência, inclinação, jeito; manifestação da vontade de alguém; ordem, determinação.

Um estado de espírito favorável! Esta é uma maneira bonita para pensarmos a disposição! Para nossa surpresa assim encontramos, em forma de sustento desse pensamento, nos *Gestos de escrita* de Olarieta (2017, p. 27):

Escrevo isto no mês de outubro do primeiro ano de meu doutorado. No momento que estou a construir um lugar de sentido para a pesquisa que gostaria de realizar. Acho que o primeiro que devo fazer é me preparar [...]. Devo me preparar, sobretudo no sentido de *dispor meu ânimo, meu espírito* (ou o que for) para... [...] Sei que devo ir ao encontro disposta [...]. De alguma forma, sinto que tenho a coragem para enfrentar-me ao que venha, ao que se apresente (grifos nossos).

²⁶ *Braço de mar* é uma das definições para *canal*: “Canal limitado ou confinado entre duas ilhas ou uma ilha e o continente, frequentemente, *sujeito a forte corrente de maré*.” (grifos nossos). Disponível em: <http://www.aprh.pt/rgci/glossario/braco-de-mar.html>. (Gestão Costeira Integrada). Acesso em: 18 de setembro de 2018. O Braço de mar é referenciado em uma música interpretada por Milton Nascimento e citamos aqui um trecho de memória: “Mas se você quiser transformar o ribeirão em braço de mar, você vai ter que encontrar aonde nasce a fonte do ser [...]” (Canção: *Quem sabe isso quer dizer amor*. Autoria de Lô Borges e Márcio Borges. Ano de lançamento: 2005. Disponível em: <https://musicasbrasileiras.wordpress.com/2011/11/30/quem-sabe-isso-quer-dizer-amor-milton-nascimento/>. Acesso em 18 de setembro de 2018).

²⁷ Dicionário de etimologia de Chile. Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/?disposicio.n> Acesso em: 12 de março de 2019.

Há neste fragmento de Olarieta (2017), algumas palavras em que gostaríamos de nos deter para pensar nossa segunda categoria. A disposição a princípio teria a ver com certo “ânimo”, mas também com “coragem”, com “enfrentamento” e com “encontro”. Ânimo que tem a ver com energia, com uma predisposição do corpo ao movimento significa também coragem. Coragem de abrir-se e enfrentar(-se) ao que não se sabe nem se espera. A escola é o lugar dos encontros. Com isso não afirmamos que não existam desencontros. Entendemos que a *disposição* é uma das condições para que aconteça o encontro, de corpos, ideias, ideais. Uma abertura. Um desejo. Uma vontade. Um ânimo, brando ou exaltado, que poderá se conectar a outro(s) desejo(s), vontade(s) e ânimo(s) brando(s) ou exaltado(s). Uma disposição de espírito. À disposição...

Pensamos na escola como lugar e/ou espaço da oportunidade dos encontros. Para o acontecimento do encontro há que se estar disposto. A disposição demanda coragem, pois não sabemos o que nos reserva o encontro, em quais intensidades, quais dores, quais sorrisos, quais marcas, palavras, imagens, sons, toques, expressões, lágrimas, abraços, (que acontecerão ou não), virão à tona. Na disposição cabe também o enfrentamento. Enfrentamento dos nossos próprios medos ao nos posicionarmos em uma conversa, quando nos deixamos invadir pela insegurança de um momento que não temos intimidade, quando assumimos uma sala de aula pela primeira vez... Aqui o enfrentamento é uma palavra potente, pois, faz ficar escondido ou adormecido, o medo que antes estava à superfície da pele. Nos referimos a um medo esquecido, pois este sentimento existe dentro nós, não nos escapa.

Podemos registrar aqui que existem muitos medos com os quais convivemos diariamente. Medo de insetos que voam, medo de animais que rastejam, medo de elevador, ou de andar em uma multidão. Medo de alto mar, medo de ônibus, medo de altura. Medo de passar em uma rua escura. Medo de falar em público. Medo de perder quem se ama. Possuímos muitos medos. Por mais que os medos estejam dentro de nós em algum momento de nossas vidas temos ou tivemos de enfrentá-los. Quantas vezes ouvimos relatos de pessoas que enfrentaram seu medo de altura porque tiveram que fazer uma viagem de avião? O medo existe, mas o enfrentamos! Vivemos com ele, como podemos encontrar nos escritos de Boal quando iniciou os cursos e o Seminário de dramaturgia para falar sobre as aulas que havia feito com Gassner, nos Estados Unidos. Assim diz Boal (2014, p. 167) “Tive medo, mas aceitei [...]”.

Curioso o medo: continuo tímido, mas diante da plateia fico tão interessado em convencer as pessoas que esqueço o medo. Vejam bem: não *perco* o medo - *esqueço*. *Esqueço que estou com medo*. O medo se afasta, se esconde, mas volta no fim da fala quando já não há mais razão pra medo, ou pode continuar submerso

durante a fala, fora do meu olhar: sempre está em algum lugar a timidez (BOAL, 2014, p. 167, 168, grifos do autor).

E continua:

Não tenho medo só porque tenho medo: fico com medo de que os outros vejam meu medo, sintam meu medo, pressintam que estou com medo, sei que o medo está à espreita, o medo é narciso, vaidoso, gosta de se mostrar nos momentos inconvenientes: o medo não tem medo de se exhibir! Quando acontece, empurro a timidez para o lado, grosseiro, e falo alto para esconder o medo... Fico com medo de ter medo e escondo o medo. Onde? Em mim! Que medo! (BOAL, 2014, p. 168).

Foi enfrentando seus medos que Boal pegou o gosto por este ofício. Assim ele nos diz: “[...] Descobri que, quando ensina de verdade, o professor é quem mais aprende²⁸” (BOAL, 2014, p. 167).

Disposição pode parecer, em certo grau, com a exposição, nossa primeira categoria. Podem até ser sinônimas. Mas, não são a mesma coisa, pois são palavras diferentes. Se fossem iguais seria uma palavra só. Dadas as significações acima, pode se assemelhar a um tempo de dedicação, entrega, de doação. Tem a ver com doação de seu próprio tempo para algo ou alguém. “[...] Quem ensina entrega-se a si mesmo [...]. O próprio tempo e a sua idade. [...]”, nos diz Ferraro (2018, p. 36, 37). Estar à disposição é estar disponível, é dar-se ao tempo e não esperarmos nos golpear com ele. Dar-se ao tempo e emprestar-se ao outro. Caminhar com-junto.

Talvez aí resida a diferença entre as duas primeiras categorias. A disposição se agarra ao oferecer-se, entregar-se a algo ou alguém, pois que significa estar livre, aberto, desocupado. O contato em partes é estabelecido. Implica vontade em encontrar. Está colocada na possibilidade de encontro com outro. Pensando um pouco mais a exposição poderia ser um primeiro passo em direção ao encontro, visto que nos colocamos para fora, mas, a disposição implica a vontade manifestada.

Na exposição há a preparação, mas não se sabe sobre o encontrar. Há apenas o ato de expor-se, sem a espera por um contato. Depende de você e em igual medida do outro, que pode não querer estabelecer contato; que pode despistar o olhar a outra direção; que pode escolher outra conversa; ou optar por outra canção. A exposição que nos vem a cabeça assemelha-se a um museu com várias obras expostas, prestes a serem miradas pelos visitantes que por ali passam. A obra está. Está também o visitante. Ambos dividindo o mesmo espaço,

²⁸ Como sabemos “[...] o nome *Teatro do Oprimido* faz referência, é claro, à *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire [...]” (Cf. BOAL, 2019, p. 219. Nota de rodapé no Posfácio escrito por Julián Boal). Entendendo uma estreita relação de amizade entre Augusto Boal e Paulo Freire, encontramos nesta citação de Boal, proximidades com a *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire, no que se refere aos aspectos de aprender e ensinar.

com a possibilidade de um encontro. Para acontecer o encontro é preciso certa abertura. É preciso “dar chance à obra”, como dizia uma velha amiga do intercâmbio. É preciso olhar e olhar de novo. Olhar e ver o que não se via antes. É preciso entregar-se para sentir o que se pode tocar, e sentir-nos quando tocamos outra coisa ou alguém. Contato. Fricção. É preciso disposição (e talvez repetição) para escutar as notas, harmonias, melodias, até o mais leve chocalho que está tão intensamente presente quanto os tons graves de um bumbo, que antes não percebíamos. É preciso disposição. Entrega dos sentidos.

Assim, para além da palavra ‘disposição’ remeter à determinação de quem se anima a trabalhar o corpo em uma atividade física, a concebemos como um *exercício de abrir-se*, ao outro e a si. Nossa segunda categoria pressupõe condição de ser, estar, tornar(-se) disponível; ter disponibilidade. Disponibilidade é dispor-se a si mesma e estar preparada para. Tal qual um exercício, a disponibilidade/disposição é praticada. É ato; se faz. E se faz em existência pela circunstância do estar livre. Estar livre tem a ver com encontrar um tempo favorável. Um tempo da oportunidade. De disposição para abertura de encontros.

Recentemente ao momento em que me debruço sobre essa parte da dissertação, fui convidada a participar de um projeto de leitura em uma escola municipal na cidade em que moro, contando uma história para as turmas de Ensino Fundamental I (1º ao 5º ano) e educação Infantil (1º e 2º período). Num primeiro momento houve resistência ao convite. Entendia que não estava preparada para esse encontro. Talvez faltasse coragem de abrir-me à experiência de encontrar outras vozes em minha direção. Talvez houvesse o medo da exposição. Talvez fosse a falta de prática no exercício de contar histórias. Questionada pela terceira vez por uma resposta, decidi afirmativamente. Ali houve uma abertura, um ato, uma disponibilidade de estar nesse lugar não tão comum. Exigiu coragem, embora a insegurança se mantivesse em mim. Essa tal disposição levou-me a uma preparação, a um ensaio de como poderia ser esse encontro. Entendi a história para que pudesse improvisar. Faria a contação em dois turnos. Quando contamos histórias, a mesma história, mais de uma vez, por mais que haja um enredo, ela nunca acontece da mesma forma. Acaba se tornando outra história, assim como o encontro é outro encontro acontecendo com a mesma história, que agora passa ter outras entonações, outros improvisos, outras rotas, outras perguntas. Posso entender que a disposição é um estado. É um acontecendo. Não vem e acaba. É um exercício. Constante. Há uma preparação antes, para encontrar um tempo de oportunidades durante. E depois.

Se há uma pressuposição de que exista uma estética da educação, a disposição, como categoria de expansão dos canais, seria aquela que se estampa no ritmo de permitir-se, abrir-se, deixar-se ser tocada pela obra. Para vivenciar a estética é preciso disposição de abertura.

Não se caminha para uma experiência estética sem disposição. Também não é possível passar por uma experiência estética se estamos desatentos. Corremos o risco de não senti-la. Tampouco, sabê-la. Por isso, a atenção é o nosso próximo tópico.

2.3 Atenção

Caminhos acontecem quando nos dispomos a movimentar nossos corpos - assim como as raízes criam caminhos emaranhados ao se moverem, e quando também movimentamos as palavras. Essa carga complexa e intensa de movimentos que de certa forma não nos faz inertes, nos demanda a *atenção*. Atenção que é uma forma de cuidado, com as rotas traçadas, com os caminhos tomados, com a sensibilidade do encontro. Atenção com o acontecimento cotidiano e com os mundos que nos cercam. Mundos habitados por formigas, também por gentes, também por seres imaginados. Atenção com a palavra, com a escrita, com os gestos demonstrados em cada toque. Toque pelas palavras. Toque pelo corpo. Toque pelo corpo das palavras. Atenção em nos comunicarmos com a outra, o outro e, conseqüentemente com nós mesmas. Ou será o reverso? Por que criamos uma forma de atenção em nos comunicar conosco, também podemos abrir canais de comunicação cuidadosos e atentos com o outro que compõe o nós? Como um cuidado de si para o cuidado do outro?

A atenção compõe a nossa terceira categoria para a apropriação dos canais estéticos. Um sentido que abriga uma condição de estar sempre em prontidão. Nunca prontos e acabados. O tom do cuidado passa pela utilização dos sentidos, conosco mesmas e com outros, outras. Zelo, dedicação, são também formas de dizer atenção.

Segundo a etimologia²⁹, Atenção vem do latim *attentio*, *attentionis* e significa ação e efeito para levar em conta ou para se estender àquele que está falando. Atenção pressupõe uma ação e um efeito. Outras definições³⁰ que encontramos por ora são: (1) concentração da atividade mental sobre um objeto determinado; (2) concessão de cuidados, gentilezas, obséquios etc. (3) ato ou efeito de se ocupar de (alguém ou algo); cuidado, zelo, dedicação; (4) boa vontade, disposição para ouvir o que alguém tem para dizer; (5) palavra usada para fazer com que um ou mais interlocutores voltem os seus sentidos e o seu pensamento para aquele que está falando; (6) expressa advertência, recomenda aplicação, cuidado, silêncio etc. (7) voz de comando a soldado para alertá-lo para a ordem que virá em seguida;

²⁹ Dicionário de etimologia de Chile. Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/?atencio.n>. Acesso em: 15 de julho de 2019.

³⁰ HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico de língua portuguesa*. Versão monousuário 3.0. Objetiva, 2009.

Embora estejamos acostumadas a tratar a atenção a partir de uma falta de atenção, como um alerta a uma ordem - como é o caso do último significado encontrado, ou como um alerta ou advertência de que quando aparece o sinal vermelho não podemos atravessar a rua, pois, corremos o risco de ser atropeladas por um veículo em alta velocidade - aqui vamos priorizar nossa atenção em outras significações. Começamos pela atenção que quer dizer *cuidado, zelo, dedicação*. A essa forma de atenção que preza a dedicação, o zelo e o cuidado, estão embutidas as nossas formas de ação e de efeito, as formas como tratamos determinado objeto ou pessoa, ao tempo que lhes dispensamos e os efeitos que podem ser causados em nós, e neles.

Nos detenhmos aos objetos, como por exemplo, um trabalho de conclusão de curso, uma dissertação, uma tese. Se não dedicamos tempo suficiente às leituras, aos pensamentos e, sobretudo, à escrita de nossos pensamentos, corremos risco de deixar de fora pensamentos importantes e talvez fundamentais para a construção dos nossos argumentos e defesa das nossas ideias. A dedicação e atenção sobre nosso objeto, quando adormecidas, podem causar efeitos irreversíveis. Precisamos zelar por nosso objeto, seja ele o que for, uma dissertação ou uma caixinha de música, como zelamos por nossa vida, caso contrário, se tornará este, um objeto esquecido, desatento, insensível. Sem vida.

Outra forma de atenção é quando nos colocamos a *disposição para ouvir o que alguém tem a dizer*. Esse exercício de escuta sensível, pensamos, é imprescindível à educação, pois requer de nós sensibilidade e afeto àquele que fala. Não há atenção potente se não houver sensibilidade na escuta. Para haver atenção com outro é preciso trabalhar a sensibilidade, as formas de percebermos o outro e de nos perceber. Essa forma de atenção e cuidado com o outro nos faz retomar o trabalho de Kohan (2013) sobre Simón Rodríguez. Não existiria a história do pequeno Thomas - um menino que encontrou quando viajava pela Jamaica, e cuja história aprofundaremos adiante, se Dom Simón estivesse desatento a sua presença. E, tampouco conheceríamos sua história se não tivesse havido um exame atento do autor sobre a vida e a trajetória de Dom Simón Rodríguez.

Talvez, a Atenção, seja a categoria mais necessária e menos presente na Escola. Sobre o exercício da atenção na escola aprendemos com o mestre inventor. Simón Rodríguez, “[...] A partir da história de Thomas parece aprender que para aprender e para ensinar é importante estar atento, mas também estar atento em movimento [...]” (Kohan, 2013, p. 59).

Estar atento em movimento requer atenção dobrada, e foi esse o caminho traçado por Simón Rodríguez para criar escolas, estar atento, em movimento. Talvez a condição para nos tornarmos atentos (em dobro), seja nos movimentando pela vida e pela educação, criando

novas formas de percebê-la, apostando, como Dom Simón, pacientemente, “[...] na educação para gerar outro saber, outra sensibilidade, outra atenção” (KOHAN, 2013, p. 75).

Essas palavras, no aparente, são alocadas no campo do comum, talvez por se encontrarem gastas ou por empregarem sentidos prováveis/naturalizados no discurso cotidiano. Porém, no terreno do im-provável, ou seja, do que não se prova, ou não se afirma em verdade, são ressignificadas, cuidadas, re-pensadas. Pensadas pelo que ainda podem nos oferecer. Trabalhadas como exercício de pensamento. E, sobre o pensar, buscamos referências em um dos trabalhos de Kohan (2016, p. 333), quando diz que “Pensar é problematizar o mundo, fazer que as palavras digam algo mais do que estamos acostumados a pensar a partir delas. Reinventar sentidos. [...]”.

Assim, trabalhando como categorias essas três palavras nos jogamos em exercício de pensar esta dissertação, reinventando sentidos; abrigando palavras que aqui estão sendo pensadas para além das formas as quais nos acostumamos a pensá-las.

2.4 Alguns caminhos percorridos

Como forma de compartilhar, nesta escrita, os movimentos de exposição, disposição, atenção e como eles começaram a tomar forma em meus pensamentos, cabe uma breve exposição sobre meu espaço e o lugar que tenho ocupado e atuado dentro a educação. Sobre os modos de me fazer educadora.

No ano de 2016 iniciei meu trabalho efetivo dentro da Rede Municipal de Educação de Além Paraíba - MG, como orientadora educacional. De lá pra cá, (até o momento desta escrita) se foram dois breves anos. Curtos, intensos, de experiências diferenciadas. De passagens por algumas escolas públicas. Algumas, em bairros periféricos, o que abre margem a uma escola de estrutura precária³¹. Como o trabalho proposto pela Secretaria de Educação abrange um contato próximo com as professoras, no que diz respeito a um trabalho conjunto na elaboração do planejamento escolar, busca de propostas e intervenções em sala com alunos, entre outras atividades, as três categorias elegidas aqui soaram com maior pulsão na atenção ao processo formativo do quadro docente que atua diretamente em sala de aula com

³¹ A escola em que trabalho atualmente passa por alguns problemas estruturais desde o padrão de luz comprometido, o que dificulta o banho das crianças que estudam em horário integral e nos impede de organizar um laboratório de informática, até estrutura física para que as crianças realizem atividades físicas e psicomotricidade. O pátio que temos é estreito e descoberto além de ser o local que dá acesso ao banheiro e ao refeitório, então em períodos de chuva ou de sol escaldante não é possível utilizá-lo. Quando chove, para ir ao banheiro ou refeitório, precisamos do auxílio de uma sombrinha. Algumas crianças se arriscam na chuva mesmo.

as crianças. O sentido que em nós percorre é que quanto mais professoras puderem se apropriar dos canais estéticos da palavra, da imagem e do som, maiores possibilidades de traçar diálogos sensíveis com as crianças encontraremos nas escolas. Maiores chances teremos de nos contaminarmos com o pensamento sensível que com o passar dos anos vão se tornando esquecidos em nossa prática de ser.

Ouvimos de forma recorrente os questionamentos “onde estamos errando?” “Nossas crianças, na educação infantil, são comunicativas, gostam de expressar-se com pensamentos na rodinha, nos momentos de pinturas, com as danças, jogos e brincadeiras que envolvem todo o corpo. Onde isso é deixado para trás?” “Onde estamos nos perdendo?”.

Quando escrevemos sobre essa apropriação dos canais estéticos, não é no sentido de desqualificar o saber ou as ações das professoras. Menos ainda de tratar os canais estéticos como forma única de saber ou de habitar a escola. Mas, apenas assinalar que talvez estejamos perdendo uma dimensão significativa quando perdemos de vista o pensamento sensível, quando deixamos de dar atenção aos detalhes que constroem o processo educativo, também quando deixamos de marcar nossa posição, de nos colocar a dis-posição, em ex-posição, com atenção, aos afetos corriqueiros que vão ganhando aspectos mecânicos. Basta analisarmos a potência ou intensidade dos abraços que retribuímos ou as conversas e perguntas que frequentemente deixamos pra lá ou não damos importância devida.

Pelo percurso não muito longo, mas significativo na educação fui me tecendo pelos afetos provocados dos encontros, com pessoas e também objetos. Traçar um caminho desde os afetos significa trazer à tona, uma outra forma de olhar, pensar e sentir a educação. Uma forma outra que não acontece senão pelos encontros, pelos atravessamentos permitidos, pela experiência estética. Desde então temos tentado articular, dentro desse sistema robotizado, as teorias e práticas ecoadas em nossos processos formativos, mas, não tem sido fácil encontrar espaços.

Através das apropriações teóricas e conhecimento de mundo temos assumido posicionamento de pensar e lutar pela educação pública, laica e popular. Por uma educação de fato, que carregue significações de um conhecimento pleno que não distinga a quem se destina o conhecimento. E sobre essa questão tem nos ajudado a pensar Simón Rodríguez, educador³² nascido em Caracas, Venezuela, que viveu no século XIX. Segundo Durán e Kohan (2016, p.7) Rodríguez “talvez seja o primeiro idealizador e realizador de uma escola popular de verdade, absoluta [...]”.

³² Simón Rodríguez, durante toda sua vida exerceu o papel de professor, de político da educação, de filósofo, de leitor e de viajante. Cf. KOHAN, 2013, p. 22, 23.

Apesar de ter passado boa parte da vida viajando e criando escolas, talvez tenha sido o contexto histórico em que vivia à época, na Venezuela, que tenha levado Rodríguez a viver uma vida militante pelos países e cidades pelas quais passou, e a desenhar uma educação popular comum a todos. “De acordo com seu ponto de vista, a escola é para todos, porque todos são cidadãos iguais” (DURÁN; KOHAN, 2016, p. 13).

Segundo as leituras de Kohan, Rodríguez considerava que “[...] Ninguém é educado em uma sociedade onde existem pessoas, mesmo que seja uma única pessoa, sem educação. [...]” (KOHAN, 2013, p. 84). Esse modo de ver e pensar o mundo, acreditamos, leva Dom Simón a querer implementar sua proposta de educação popular, impossível de se fazer viva no período da colônia. Para ele a educação que a América, que naquele período possuía uma educação de influência europeia, necessita, é uma educação que possa ensinar as pessoas a viver, “[...] a serem pessoas ativas, motivadas, autossuficientes. De acordo com essa ideia é todo povo, sem exceção, que deve integrar o mundo do saber, do pensamento e da ação [...]” (KOHAN, 2013, p. 84).

Desde o início Rodríguez pretende uma educação comum a todos, sem desigualdades ou exclusões. “[...] A educação é para todos ou para ninguém. Todos devem aprender a viver, e o pressuposto que subjaz nesse princípio é o de que todos são igualmente capazes de aprender [...]” (KOHAN, 2013, p. 85). A proposta revolucionária de Rodríguez relaciona a educação diretamente com a vida “[...] não interessa um saber dissociado da vida [...]” (KOHAN, 2013, p. 86). Esta afirmação está diretamente relacionada com a arte de viver, com “[...] uma vida feita de saber [...]” (p.86).

Sobre esse aspecto conseguimos ainda traçar fortes paralelos entre a escola popular de Simón Rodríguez e a Estética do Oprimido de Augusto Boal. Primeiro, existe uma grande semelhança entre os contextos porque o Brasil, hoje, continua sendo uma terra com fortes desigualdades e exclusões. Nesse sentido, há algo comum na realidade social e política que inspira as vidas de Rodríguez e Boal. Como Boal, Rodríguez também nos ajuda a afirmar a educação do riso, dos gestos, da sensibilidade. “O riso e arte são parte inseparável da vida de Dom Simón. Parece que fez vários cursos de teatro na Europa e participou de algumas produções. Ele atua na rua e na sala de aula. Ele atua o tempo todo. Vive atuando. [...]” (ORGAMBIDE, 2002, p. 169 apud KOHAN, 2013, p. 91).

O viver atuando e atuar vivendo que encontramos em Rodríguez não se distingue da proposta do Teatro e da Estética proposta por Boal quando nos diz que somos teatro e que ele pode ser praticado em qualquer lugar. Assim diz Boal em suas propostas preliminares em

Jogos para atores e não atores (2012): “[...] todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores porque observam. [...]” E continua

[...] Todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente de um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores. Em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros (BOAL, 2012, p. 9).

Apoiadas em Augusto também constatamos: Somos teatro! Usamos a linguagem teatral todos os dias, mesmo estando inconscientes do ato!

Retomando a ideia de escola filosófica popular, um fato que talvez tenha sido fundamental para a proposta da escola popular foi o encontro Dom Simón com o menino Thomas. Eis *A história de Thomas*³³.

Dessa vez Rodríguez estava de viagem pela Jamaica e lá exercia ofício de professor. É nesse lugar, nessa época, que algo muda em sua vida. “Nesse dia Simón Rodríguez sai da escola, como frequentemente fazia, com um grupo de crianças, brincando. A brincadeira consiste em lançar os chapéus ao ar apanhá-los antes que toquem o chão” (KOHAN, 2013, p. 30).

Ali por onde estão, há também uma casa, de dois andares, uma das poucas. E de vez em quando, em suas traquinagens, brincam de acertar o chapéu “[...] em um vaso vazio em um canto da varanda [...]” (KOHAN, 2013. P. 30). Nesse dia em especial, após as tentativas falhas das crianças, Dom Simón resolve tentar. “[...] Para surpresa e admiração dos pequenos, e de si mesmo, Rodríguez acerta o vaso na primeira tentativa [...]” (KOHAN, 2013. P. 30). Após as comemorações vibrantes uma questão surge. E agora, que fazer para recuperar o chapéu? E com a pergunta surge o Thomas. Após as crianças e Dom Simón analisarem e darem sugestões, ineficazes, para a recuperação do chapéu,

Thomas, um negrinho que sempre os assiste com olhos brilhantes, manifestando vontade de participar do jogo sem atrever-se a pedi-lo, e que tinha acompanhado todo o episódio em silêncio, quase de um salto, e sem respirar, diz a Simón Rodríguez: ‘por que as crianças não sobem em seus ombros e uma delas pega o chapéu’ (KOHAN, 2013, p. 31).

Desde esse dia, a vida de Dom Simón mudou completamente. Através da infância compartilhada de Thomas, um menino que não frequentava a escola, ele começou a se questionar não apenas sobre o funcionamento da escola e sua organização, “[...] mas acima de tudo, seu papel social, político, seu sentido. Não se pode continuar aceitando uma escola que fecha suas portas para crianças como o pequeno Thomas” (KOHAN, 2013, p. 33).

³³ Título que abre o capítulo 0 do livro *O mestre inventor: relatos de um viajante educador*, Walter Kohan (2013).

O encontro com Thomas e a experiência que teve leva Rodríguez a se questionar sobre a escola. “[...] Duas coisas lhe parecem mais marcantes e latejam em sua cabeça sem parar: como é possível que a escola não ensine a pensar como Thomas pensou? Como é possível que crianças como Thomas não estejam dentro da escola?” (KOHAN, 2013, p. 34). A convicção também é latente: “[...] não há perspectiva para esta terra se pequenos como Thomas continuam fora das escolas ou se, mesmo com Thomas dentro, as escolas continuam a ensinar o que ensinam e do modo como fazem [...]” (KOHAN, 2013, p. 35).

O novo Rodríguez (após Thomas) continua em viagem pelo mundo pensando em uma nova escola. Viaja por inúmeros países pela Europa e América e quando regressa a América começa desenvolver seus projetos escolas. Não sem muita luta e desacordos com as autoridades locais. A primeira tentativa acontece na Colômbia. A escola chamava-se *Casa de Indústria Pública* “[...] é uma escola de ofícios, de produção e formação para a vida e para o trabalho, aberta aos bogotanos excluídos” (KOHAN, 2013, p. 52). O outro projeto de Educação Popular acontece em Chuquisaca, na Bolívia:

[...] O Colégio de Órfãos e Meninos Carpinteiros é uma escola completamente diferente das escolas conhecidas na América e, talvez no mundo. Essa escola se caracteriza por receber a todos os meninos e meninas da cidade em qualidade de iguais. Diferente do resto das escolas americanas, que recebiam seus alunos de acordo com sua origem social, econômica e étnica, a escola de Rodríguez aceitava a todos como iguais, se condições [...] (DURÁN; KOHAN, 2016, p. 13).

A forma de fazer escola de Rodríguez não era compatível com a instituição escolar que se fazia àquela época, fruto de uma realidade social marcada pela desigualdade, pela exclusão, pela submissão, que não se distancia, todavia da opressão:

O que está em jogo são dois modos de fazer escola. Para Rodríguez, fazer escola é restituir o que é próprio aos despossuídos: a terra, a cultura, a linguagem, o pensamento, a vida. Os defensores do status quo reagem violentamente: invertem suas restituições, [...] voltam a expulsar da escola meninos como Thomas [...] (KOHAN, 2013, p. 55).

Para Rodríguez, que também “poderíamos chamar de um educador errante³⁴”, pois, que se põe em movimento, em seus inúmeros deslocamentos, a fazer escolas, não há possibilidades de pensar a vida sem a educação e a educação descolada da vida, “[...] não há nenhuma maneira de separar pensamento e vida, escrita e vida, pensamento e corpo, corpo e vida [...]” (KOHAN, 2013, p. 61). Em suma percebemos com a leitura de *O mestre inventor* (2013, p.77) que é preciso pensar sobre outras bases, pensar sentindo, em uma reunião de dimensões intelectuais e afetivas, não uma sem outra. E, nesse caso:

Pensar não é simplesmente dominar habilidades, técnicas, ferramentas de pensamento. Pensar é ser sensível a uma terra e ao seu povo. Temos de aprender a

³⁴ Cf. Kohan, 2013, p. 60.

pensar sentindo as pessoas e as terras da América. Um pensador não pode usar o pensamento para justificar a opressão, a submissão, e a escola não pode ser indiferente ao pensar.

É preciso pensar sentindo! O que em nós lateja: é preciso pensar sentindo. E diante disso aprendemos e nos perguntamos: o que fez com que Dom Simón olhasse para Thomas com bons olhos? O que fez estalar em Dom Simón a atenção a Thomas? Um gesto, uma corrida, uma fala tímida, um olhar interessado, um movimento inesperado, um pensamento singular e comum ao mesmo tempo. O que estava em jogo naquele ato? Um ato de exposição: a imagem de Thomas, das crianças, de Dom Simón e do chapéu preso. Todos em exposição. Uma disposição: dis-*por* a palavra. Colocar as perguntas e tentativas de solucionar o aparente problema. E uma atenção: uma escuta atenta, sensível ao som do que as palavras queriam dizer. Não temos respostas além de divagações.

Ainda hoje, precisamos lutar como lutou Rodríguez em busca de uma educação para todos. Porque embora tenhamos a educação para todas as pessoas, garantida na Constituição Federal (1988, p. 123) que diz que a “educação é direito de todos e dever do Estado e da família [...]”, trata-se apenas de um direito consagrado, mas, não realizado! Trabalhamos em uma escola que está cheia de meninos como Thomas, em uma escola de todos e todas, em uma instituição pública (dita popular) aberta a meninos e meninas de todas as origens sociais, (embora esta escola não seja composta por todas as origens sociais). E tem muitos Thomas pelo Brasil afora, fora das escolas. Isso nos faz pensar se temos percebido com bons olhos, com olhar atento os Thomas que habitam e não habitam as escolas e como temos aprendido com eles.

Com Rodríguez aprendemos mais um pouco: é tempo do lançamento. Do transportar. Do meandar pelos desvios labirínticos. Tempo de trânsito. Transitar. Transi-estar. Viajar. Entremear e experimentar outros canais, contaminados ainda pelo anterior. Pois que carregamos sentidos das experiências em que passeamos. Com essas experiências seguimos em busca de outras. Na próxima seção transitaremos pelas obras de Boal, em suas propostas teatrais, suas metodologias, teorias. Viajaremos em seu pensamento sensível, que deu origem a uma forma de ser, fazer, pensar teatro, que vai além do teatro; que rompeu com as lógicas de um teatro convencional feito por um ator para que seja recebido por um espectador; que rompeu com a lógica de uma estrutura social dominante e opressora para dar voz aos oprimidos e oprimidas; que rompeu as fronteiras do Brasil e se encontrou (e se encontra) mundo a dentro, pelos cinco continentes!

3 A ESTÉTICA DO OPRIMIDO

Antes de *A Estética do Oprimido* (2009), havia o *Teatro do Oprimido* (1975³⁵). Antes da criação do “Teatro do Oprimido”, havia um Augusto Boal (1931). Antes de um menino Augusto formado em química e diretor teatral, nascido no bairro da Penha no Rio de Janeiro, existia a estética sob a ótica de alguns (para não dizer muitos) filósofos. Nas obras de teóricos que temos estudado encontramos referências a filósofos contemporâneos que trabalharam com a Estética, como John Dewey (1859-1952), Walter Benjamin (1892-1940), Theodor Adorno (1903-1969) e Jean-François Lyotard (1924-1998), e de clássicos como Baumgarten (1714-1762), Kant (1724-1804), Schiller (1759-1805), Hegel (1770-1831), Friedrich Nietzsche (1844-1900), além dos gregos, Platão e Aristóteles. Mas, neste trabalho priorizamos e damos ênfase a “Estética do Oprimido” elaborada por Boal, juntamente com seu grupo de Coringas³⁶.

Na apresentação de *A Estética de Boal: odisséia pelos sentidos* (2018) Flávio da Conceição considera que Boal, antes de sua morte, “[...] deixou várias pistas de como prosseguir com suas pesquisas [...] buscando perceber que Teatro do oprimido é necessário na contemporaneidade [...]” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 9), pistas que, acreditamos, deram origem à *Estética do Oprimido* (2009), mas, não só.

Quando desenhamos a proposta de trabalhar com a “Estética do Oprimido” para pensar uma estética da educação foi no sentido de afirmarmos e defendermos com Boal e os demais autores trazidos aqui uma “proposta estética de pensamento” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 52), que percorresse a educação e as suas formas de se fazer, sobretudo, na formação das docentes que ocupam as salas de aula e demais espaços educativos nas escolas. Trata-se de uma proposta que traz para a formação o pensamento sensível através da apropriação dos três canais estéticos: palavra, imagem e som, que, de acordo com nossas leituras está nas mãos de quem detém o poder sobre os oprimidos.

³⁵ O *Teatro do Oprimido* foi escrito no começo da década de 1970 (essa informação consta na orelha do livro cuja edição foi lançada recentemente e com a qual trabalhamos nesta dissertação), mas, a primeira edição publicada no Brasil, pela Civilização Brasileira, saiu em 1975. (Cf. BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2019).

³⁶ Aqui priorizaremos a grafia “Coringa”, pois é ela que consta na maior parte dos trabalhos de Boal que temos referência, apesar de hoje, nos grupos de Teatro do Oprimido ser utilizada a palavra “Curinga”.

Lendo Augusto Boal, exímio escritor³⁷, podemos perceber que a Estética sempre ocupou espaço em suas considerações, seja na forma da escrita, nas escolhas das palavras, nas propostas teatrais que desenvolveu ou em seu olhar sensível sobre o mundo.

Acreditamos que a “Estética do Oprimido” de Boal, sistematizada em seu livro, será aprofundada durante toda sua trajetória. Boal considerava que “Estética” era uma palavra que devia ser urgentemente desmistificada: “[...] O *esteta*, etimologicamente, é aquele que sente. E todos nós sentimos, todos nós somos estetas. A *comunicação estética* nada mais é que a *comunicação sensorial*. (BOAL, 1980, p. 30). Tais considerações tem sido pertinentes também em nossos dias.

Para Boal,

A atividade estética é imanente a todos os homens, é constante e não pode ser impedida, como a respiração. [...] só os mortos não tem atividade estética. Quando falamos escolhemos não apenas as palavras que vamos usar, mas escolhemos também a forma de pronunciá-las. O timbre de voz, o ritmo, a força, a intensidade. As palavras são moduladas esteticamente. (BOAL, 1980, p. 30).

Sendo uma das formas de linguagens que não deve se restringir apenas aos artistas, o Teatro do Oprimido, “Ocupa-se da comunicação sensorial [...]” (BOAL, 1980, p. 30). E caberá à “Estética do Oprimido” ampliar a comunicação sensorial a outras formas artísticas como a pintura, a escultura, a música, a dança, a poesia. Trata-se agora não apenas do Teatro, mas, de um complexo estético, com as mais variadas formas de arte em favor dos oprimidos. Esta prática desenvolvida por Boal e pelo Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro – CTO-Rio, foi nomeada de *Projeto Prometeu*: um projeto cuja atenção era a de disponibilizar aos oprimidos o domínio da palavra, da imagem e do som. Para Boal “A *Estética do Oprimido* é uma proposta que trata de ajudar os oprimidos a descobrir a Arte descobrindo a sua arte; nela, descobrindo-se a si mesmos; a descobrir o mundo, descobrindo o seu mundo; nele, se descobrindo” (BOAL, 2009, p. 170).

Entre os percursos traçados de um antes e depois da Estética, pensada e vivida em cada tempo histórico, nasceu Augusto Pinto Boal e com ele uma forma estética de viver/fazer teatro. Antes de se enveredar pelo teatro de forma profissional, Boal se forma em engenharia química, a pedido de seu pai que queria um filho doutor. Assim ele relata: “[...] Como bom imigrante, meu pai dizia que teríamos total liberdade de escolher profissão... desde que nos

³⁷ Boal escreveu peças de teatro, livros sobre suas teorias e métodos, suas memórias e livros de crônicas e ficção. Os títulos das obras em Português, podem ser encontradas em BOAL, 2019, p. 228. Segundo encontramos em Conceição (2018, p. 51) Boal, em quatro décadas “[...] registrou seu pensamento em livros publicados no Brasil e traduzidos para 22 línguas, entre elas inglês, alemão, espanhol, italiano, árabe, russo, ucraniano, hindi indiano e urdu do Paquistão [...]”.

formássemos em doutores” (BOAL, 2014, p.118). A escolha de química surgiu por uma questão de gosto³⁸. Mas, o que ele queria mesmo era teatro. “[...] Depois de dirigir cabrito³⁹, quatro irmãos certos e primos aleatórios, depois de poesias e contos, diálogos esparsos e novas versões de velhos romances, eu não queria parar: queria teatro! Teatro” (BOAL, 2014, p.118).

Tomemos agora os caminhos de seu Teatro.

3.1 Um estudo sobre teatro

Embora seja inegável nossa simpatia e apreço pelo teatro político de Piscator e Brecht, a ponto de reservar uma parte significativa do Trabalho de Conclusão de Curso para debruçar-me nessas colocações, dividindo o espaço com o Teatro do Oprimido, foi com Boal que descobrimos que ser humano é ser teatro, que ser humano é ser artista “[...] de todas as artes, cada um do seu jeito. [...]” (2009, p. 76), e que qualquer pessoa pode fazer teatro, inclusive os atores. Em seu livro *Jogos para atores e não atores* (2012) ele inicia dizendo que podemos praticar teatro em todos os lugares, inclusive no palco. Assim ele diz nas propostas preliminares:

[...] Todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores. Em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros (BOAL, 2012, p. 9).

Em complementação a essa questão Boal também nos fala sobre uma fábula chinesa, talvez inventada⁴⁰, que conta a história de Xuá-Xuá⁴¹, “a fêmea pré-humana que descobriu o

³⁸ Gosto intensificado por Renata, a loira. Colega de turma por quem Boal nutria encantamento e era próximo. Boal achava que era namoro; projetava um futuro para os dois dentro da química. Mas, houve um pequeno inconveniente, Boal passou, Renata, não (2014, p. 115-119).

³⁹ Chibubo foi o nome dado por Boal ao cabrito, seu amigo e ator, que vivia em seu quintal-zoológico. Foi o primeiro ator que Boal dirigiu. Fez dele “verdadeiro diretor teatral” (2014, p. 47).

⁴⁰ Em nota de rodapé, Boal fala que esta fábula lhe foi contada pelo último descendente de Xuá-Xuá, que depois disso, morreu. (Cf. BOAL, 2012, p.13).

⁴¹ Transcrevemos aqui excertos da fábula narrada por Boal. “Xuá-Xuá viveu há dezenas de milhares de anos, quando as pré-mulheres e os pré-homens ainda vagavam pelas montanhas e pelos vales, à margem dos rios e dos mares, pelos bosques e florestas, matando outros animais para se alimentar, comendo plantas e frutos, protegendo-se do frio, morando em cavernas. [...] Xuá-Xuá era a mais bela fêmea de sua horda e Li-Peng [...] o mais forte dos machos. Naturalmente, eles se sentiam atraídos um pelo outro, gostavam de ficar juntos, [...] de subir em árvores juntos, sentir os odores mútuos, se lambe, tocar, abraçar, [...] sem saber ao certo o que estavam fazendo. [...] Um belo dia Xuá-Xuá sentiu que seu corpo se transformava: Seu ventre crescia, mais e mais [...]. Ela [...] teve vergonha daquilo que se passava com seu corpo, e decidiu evitar Li-Peng. [...] Ele não compreendia nada do que se passava. Sua Xuá-Xuá não era mais a Xuá-Xuá que ele amava. [...] Uma noite, Xuá-Xuá sentiu seu ventre se mexer [...] o ventre começou a balançar [...] sem obedecer à sua vontade. [...] Li-Peng, de longe, assistia Xuá-Xuá com tristeza e curiosidade. Observava-a imobilizado, como simples

teatro”. Pela riqueza de significados diferentes que carrega a palavra “teatro”, Boal utiliza-se desta fábula para pontuar de qual teatro ele fala. Para além de edifícios, projeções, e a “parafernália da produção teatral” como cenografia, luz, figurinos, entre outras, e das limitações de apenas assistir as cenas que se nos apresentam nos interessa trazer aqui a definição de um teatro que tem a ver com a vida cotidiana:

Nós encenamos a peça do café da manhã, a cena de ir para o trabalho, o ato de trabalhar, o epílogo do jantar, o almoço épico com toda a família no domingo etc. Nestes casos procedemos como atores numa longa temporada de sucesso, que repetem sempre o mesmo texto, com os mesmos parceiros, executando os mesmos movimentos de uma máquina (BOAL, 2012, p.13, 14).

Aqui podemos acrescentar o espetáculo educativo. Atuamos quando estamos entre o quadro negro e a turma que aguarda o pó de giz cair no chão, quando ficamos sem ação às perguntas que não sabemos responder. Encenamos sorrisos, às vezes amarelos, em reuniões pedagógicas. Representamos nosso melhor papel nas reuniões de pais e mestres. Encenamos braveza quando da necessidade de conversas mais decisivas com alunas e alunos que são levados à secretaria. Também somos atrizes ao improvisar texto e gestos no faz-de-conta que nos conta um aluno ou aluna. Ainda atuamos quando deixamos nossos alunos descobrirem e colorirem as palavras por si mesmos. Eles sorriem com a descoberta. Nós sorrimos de

e bem-educado espectador daquele comportamento feminino incompreensível. [...] Dentro do ventre da mãe, Li-Lig-Lé [...] crescia e se desenvolvia [...] não podia, porém, distinguir os limites de seu próprio corpo: seria a superfície da sua pele o limite do seu próprio corpo [...]? Ou ele se estenderia até os limites do corpo de sua mãe, que o protegia? Seria isso o mundo, que se estendia além do corpo de sua mãe? [...] Alguns meses depois, durante uma linda manhã de sol, Xuá-Xuá deitou-se à margem do rio e deu à luz um menino. De longe, Li-Peng a observava, [...] incapaz de qualquer ação: espectador amedrontado! [...] Xuá-Xuá olhava o seu bebê, sem compreender aquilo que tinha surgido de dentro dela. [...] era sem dúvida uma parte sua, que antes estava dentro dela e agora estava fora. Mãe e filho eram a mesma pessoa [...] os dois eram ela mesma, e ela era os dois. De longe, Li-Peng observava. Bom espectador. [...] O bebê se desenvolveu rapidamente. [...] Algumas vezes o pequeno corpo não obedecia mais ao grande corpo. Xuá-Xuá ficou aterrorizada. [...] Ela olhava os seus dois “eus”: o ela-mãe e o ela-criança. Os dois eram ela mesma; mas a parte pequena era desobediente, travessa, malcriada. Atrás da sua árvore, Li-Peng observava o ela grande e o ela pequena. Guardava sua distância, observando. Uma noite, Xuá-Xuá estava dormindo. Li-Peng [...] queria criar sua própria relação com o menino [...] Li-Peng tentou atrair sua atenção. Xuá-Xuá ainda dormia quando os dois partiram, [...] como bons companheiros. [...] Xuá-Xuá [...] ficou desesperada quando acordou e não viu o pequeno corpo ao seu lado. [...] Gritava e gritava, [...] esperando que seus gritos fossem ouvidos, mas Li-Peng e Lig-Lig-Lé estavam longe demais para ouvi-la. [...] Xuá-Xuá [...] reencontrou pai e filho alguns dias mais tarde. Tentou recuperar o filho, mas o pequeno corpo disse não. [...] Ouvindo o [...] “não!”, Xuá-Xuá foi obrigada a aceitar que aquele corpo, mesmo tendo saído do seu ventre, obra sua – era ela! –, era também uma outra pessoa com seus próprios desejos e vontades. [...] cada um havia feito a sua própria escolha. Então havia duas escolhas possíveis, duas opiniões, dois sentimentos diferentes: isto é, duas pessoas, dois indivíduos. Esse reconhecimento obrigou Xuá-Xuá a *olhar para si mesma* e a ver-se como apenas uma mulher, uma mãe, uma dos dois: *obrigou-se a se identificar e a identificar os outros*. Quem era ela? [...] Xuá-Xuá procurava respostas. Procurava a si mesma [...]. Ao perder o filho, Xuá-Xuá encontrou-se a si mesma e descobriu o teatro. [...] Foi nesse momento que se deu a descoberta! [...] Ela se viu separando-se de uma parte de si mesma. Então, ela foi ao mesmo tempo atriz e espectadora. [...] Agia e observava [...] ela mesma! (BOAL, 2012, p. 14 a 20, grifos nossos).

emoção. Narração da encenação cotidiana de corpos expostos que se dispõem ao ato educativo.

Contudo, existem alguns alertas a esta teatralidade cotidiana. Por sermos tomadas pelas ações repetitivas “A existência humana pode ser uma sucessão de mecanizações tão rígida e desprovida de vida quanto os movimentos de uma máquina [...]” (BOAL, 2012, p14).

As mecanizações enrijecedoras apresentadas por Boal, a nós parece, têm a ver com certa *desatenção* ao ato de observar a vida e nos observar nela, em nossos momentos de ação e também de inércia. De acordo com Boal (2012, p.14),

No sentido mais arcaico do termo [...] teatro é a capacidade dos seres humanos [...] de se observarem a si mesmos em ação. Os humanos são capazes de se ver no ato de ver, capazes de pensar suas emoções e de se emocionar com seus pensamentos. Podem se ver aqui e se imaginar adiante, podem ver como são agora e se imaginar como serão amanhã.

Interessa-nos pensar com Boal um teatro da vida, que chega a se confundir com a vida e de tão confusa, torna-se o próprio ato de vida, de viver. Um teatro de atrizes expostas, dispostas, mas também atentas a um caminho para além desses mecanismos de rigidez de movimentos, que reduzem a vivacidade dos encontros. Um teatro que tem a ver com identificar a si e aos outros no processo de atuar ou ser atuando, pois “o teatro é isso: a arte de nos vermos a nós mesmos, a arte de nos vermos vendo!” (BOAL, 2012, p.20).

Para Boal (2012, p.14) “[...] Identificar é a capacidade de ver além daquilo que os olhos olham, de escutar além daquilo que os ouvidos ouvem, de sentir além daquilo que toca a pele, e de pensar além dos significados das palavras⁴²”.

Trazendo nosso tom, reescrevemos Boal: Identificar é a capacidade de *ver-se para além* daquilo que os olhos olham, de *escutar-se para além* daquilo que os ouvidos ouvem, de *sentir-se para além* daquilo que nos toca a pele, e de *pensar-se para além* dos significados das palavras sobre nós. Talvez, a poesia e a arte sejam uma forma das coisas e das palavras dizerem mais do que dizem e são.

Quando nos referimos a identificar a si e aos outros num constante exercício de olhar-se, escutar-se, sentir-se, pensar-se; quando pensamos sobre o ato de viver, dispendo de certa atenção a observar a vida, nada tem a ver com uma lógica do “eu” centrada em si mesmo. Há, ao contrário, uma predisposição “[...] a ir além de si mesmo, a sair, a livrar-se da própria

⁴² Vale a pena aqui retomar a citação de Kohan que trabalhamos na p. 8, na exposição desta dissertação para complementar a escrita de Boal. Kohan (2016, p. 333) diz que “Pensar é problematizar o mundo, fazer que as palavras digam algo mais do que estamos acostumados a pensar a partir delas. Reinventar sentidos. [...]”.

modorra, um convite para abandonar o relato repetido, a identidade de si como centro da gravidade e como centro do universo” (SKLIAR, 2014, p.109).

Foi essa forma intensa de ser teatro que se esbarra, em certa forma, no que Boal trata como consciência, que para nós se coloca melhor como forma de re-conhecimento, que nos afetou e é esta forma de ser teatro que percorre as linhas e entrelinhas deste trabalho.

A tomada de consciência que Boal prevê com a descoberta da teatralidade se aproxima muito do cuidado si como modo de vida ou da vida como obra de arte, questão que aprofundaremos adiante, quando ele diz que a única diferença entre nós e os atores é que eles possuem consciência da utilização da linguagem teatral, o que os torna mais aptos a utilizá-la (BOAL, 2012, p. 9). Boal pensando sobre essa tomada de consciência de si, como cuidado de si, faz de seu teatro e de sua estética um modo de vida, uma arte de viver.

Seu teatro é teatro de alternativas ao que nos acostumaram a ser, a saber, oprimidos, pela sociedade, pelo trabalho, pelo tempo, pela arte, pela estética... E é por este caminho, trilhado pelo dramaturgo brasileiro, que seguimos, na contramão do habitual, para pensar, sob outros vieses ou prismas, a arte, o teatro, a educação, a estética, os sujeitos e, a formação humana, que transitam por estes espaços.

Através de uma discussão teórico-conceitual, Boal, apoiado aos demais autores aqui citados são nossa alternativa teórica (e, porque não, prática) frente à conjuntura que estamos vivendo no Brasil hoje. Avancemos em sua história com o Teatro.

3.2 No Arena, uma parada por quinze anos

Depois de dar ao pai o diploma de química, e de ter se especializado no exterior nessa área, - e de estudar teatro na Columbia University concomitantemente por quase dois anos, de volta ao Brasil, Boal se jogou no teatro, mais especificamente no Teatro de Arena. Tendo sido fundado por José Renato, em São Paulo, no ano de 1953⁴³, o nascimento do Arena compreende um período histórico que Iná Camargo Costa (1998) vai tratar como “A produção tardia do Teatro Moderno no Brasil”. Segundo a autora

O conceito de *teatro moderno* compreende o processo histórico desencadeado pela crise da *forma do drama* através da progressiva adoção de recursos próprios dos gêneros lírico e épico que culminou com o aparecimento de uma nova forma de dramaturgia – o teatro épico. (COSTA, 1998, p. 14)

⁴³ Cf. os trabalhos de COSTA, Iná Camargo. *A hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 19. E de CONCEIÇÃO, 2018, p. 16.

Costa (1998, p. 12) encontra justificativa para a afirmação de uma produção teatral moderna tardia no Brasil, fazendo um recorte histórico a partir da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948. Para um maior aprofundamento sobre o que foi início do TBC em São Paulo e suas motivações recorreremos à análise de Sábato Magaldi (1978)

O surto admirável do teatro paulista é obra do industrial italiano Franco Zampari, criador, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia, cuja história não só domina o panorama nacional dos últimos anos, mas tem sido a fonte de outras companhias jovens de mérito. A fórmula do novo mecenas era simples: o cosmopolitismo de São Paulo reclama uma atividade cênica semelhante à de Paris, Londres ou Nova Iorque. [...] O grupo, formado no começo por amadores, logo se profissionalizou, dentro do esquema obrigatório na época: entregue a direção artística a um encenador estrangeiro (MAGALDI, 1978, p. 195).

Sabendo-se que o TBC marca, no Brasil, o início de um período teatral chamado “moderno” para alguns críticos teatrais e, “contemporâneo” para outros, Costa (1998) retoma o termo “Teatro Moderno” relacionando-o a crise na ação dramática. A autora assinala que no final do século XIX⁴⁴ o “drama” já começa a sofrer alterações em sua forma, como a quebra da quarta parede, a ausência da ação dramática, a narração, mas, que “[...] As duas primeiras décadas do século XX assistem ao vertiginoso desenvolvimento dessas tendências por quase toda a Europa e Estados Unidos [...]” (COSTA, 1998, p. 16). Esse desenvolvimento teatral apontado por Costa surge num cenário político atrelado à crise capitalista com ascensão dos movimentos sociais, como o da classe operária, com o proletariado, sobretudo, no pós-primeira-guerra mundial.

De forma bastante resumida, para retomar a linha histórica do TBC ao Teatro de Arena, sabemos que em vários locais do mundo diversas organizações proletárias propuseram inovações em teatro, sobretudo, o teatro épico. Em seu trabalho, Costa (1998, p. 29) apresenta dois adversários do teatro épico, a saber, o stalinismo e a sobrevivência do capitalismo no pós-guerra (aqui, a segunda-guerra). Assim, diz a autora:

[...] Nos dois lados da cortina de ferro, pelo menos um objetivo político era comum: impedir a qualquer custo que a classe operária se organizasse, isto é, deixasse de ser massa passiva, sob controle, desprovida de liberdade e capacidade de crítica. [...] Isso significa a *regressão às várias formas de teatro moderno* [...] (COSTA, 1998, p. 29, 30, grifos nossos).

A partir do panorama teatral a nível mundial e da regressão na proposta do teatro épico que tentamos explicitar acima de forma breve, Costa (1998) se refere ao teatro moderno no

⁴⁴ Importante referenciar que no final do século XIX, enquanto dramaturgos europeus já vivenciavam uma nova tendência ao teatro moderno apresentando encenações que questionavam, além de outras propostas cênicas, a estrutura do modelo burguês vigente, no Brasil, em 1888, vivenciávamos ainda tempos de escravidão. Este fato também explica o porquê experimentamos o teatro moderno, no Brasil, tardiamente.

Brasil, atentando a uma importação cultural e consequentemente ideológica, tardias; escreve de um teatro que se desvincula dos pressupostos sociais e de tendência regressiva nos próprios países que experimentaram/vivenciaram novas concepções teatrais que foram dissolvidas juntamente com o movimento operário.

Quando o teatro moderno finalmente começou a ser produzido por aqui, o país já dava os primeiros sinais (econômicos e sociais) de que a estratégia de retomada do crescimento imposta pelo capitalismo tardio fora adequada – começávamos a produzir bens de consumo! -, o que significa, nos estreitos limites da produção cultural, a proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar (financiando e consumindo) um teatro ‘padrão internacional’. Simplificando bastante, é esta a origem remota do TBC, empresa que demonstrou a viabilidade do teatro moderno no Brasil [...] (COSTA, 1998, p. 35).

Após alguns anos de estabelecimento do TBC, com seus altos e baixos⁴⁵, importando teatro europeu e estadunidense para o panorama brasileiro, em meados da década de 1950, a cena teatral no Brasil começa a se desfocar à procura de posicionar nos palcos uma dramaturgia nacional e um teatro com características populares que discutisse as especificidades brasileiras no foco da ação ou da narração. O que Iná Camargo (1998, p. 42) define na década de 1950 como um clamor pela dramaturgia nacional, aparecendo na pauta das reivindicações um teatro popular, Sábato Magaldi (1978, p. 199) aprofundará resgatando historicamente a ideia de nacionalismo: “[...] A afirmação dos diretores brasileiros completava-se por cunho ideológico, encontrável em todas as manifestações culturais do país: o nacionalismo, que implicava, o prestígio à dramaturgia autóctone e a pesquisa de um estilo original de montagem [...]”

Nessa conjuntura de mudanças assinaladas de forma breve é que, dentre outras companhias teatrais⁴⁶, o Teatro de Arena ganha visibilidade, apontado por Magaldi (1978) como o *baluarte do movimento nacionalista*:

[...] O Teatro de Arena com esse ardor nacionalista, trouxe numerosas contribuições, e a mais positiva foi sem dúvida a de quebrar o tabu que cercava o autor brasileiro. Hoje ele está em pé de igualdade com os mais populares dramaturgos estrangeiros, e em geral é preferido nas cogitações das companhias (MAGALDI, 1978, p. 200).

⁴⁵ Por ter se constituído empresa numerosa, com elevado número de atores, o TBC tornou-se muito custoso, o que culminou em graves problemas financeiros, estando este a altura de fechar as portas. O reequilíbrio do grupo veio através do Governo do Estado de São Paulo que naquele momento, entendendo o TBC como um patrimônio de São Paulo, atendeu a classe teatral e cobriu suas dívidas (Cf. MAGALDI, 1978, p. 196).

⁴⁶ Importante contribuição sobre o aparecimento de outras companhias ou empresas teatrais neste período encontra-se no trabalho de Magaldi (1978, p. 197): “À volta dos festejos comemorativos do IV Centenário de São Paulo, em 1954, verificou-se uma febre imobiliária, e se julgou rendosa a aplicação de capital em casas de espetáculos. Construíram-se diversos teatros, e os primeiros atores, concentrados no TBC, começaram a dispersar-se [...]”.

Para regressar à Boal na história do Arena envolto com as questões sociais e políticas da época, encontramos em Costa (1998) que

[...] José Renato e Augusto Boal, a partir da encenação de Ratos e Homens, de John Steinbeck, no teatro de Arena, de São Paulo, inauguraram a temporada, de encenação programática de autores comprometidos com as lutas dos trabalhadores (ou seja, do teatro político) e das discussões em torno da necessidade de se encontrar [...] uma maneira brasileira de representar [...] (COSTA, 1998, p. 44).

Assim como o trabalho do Arena, outras propostas teatrais insurgiram nesse novo cenário nacionalista moderno. Magaldi (1978, p. 238) cita como contribuições mais efetivas à dramaturgia brasileira autores como Nelson Rodrigues (1912-1980), Jorge Andrade (1922-1984), Ariano Suassuna (1927-2014) e Giafrancesco Guarnieri (1934-2006), situando a dramaturgia brasileira contemporânea (naquela época) com uma *pluralidade de tendências*.

Importante salientar também que não omitimos os percalços pelos quais passou o Teatro de Arena, sobretudo em relação a questões políticas ligadas ao tipo de público que assistia aos seus espetáculos e o tipo de público que queriam atingir, do viés empresarial que acometia todas as companhias teatrais naquele período e até mesmo crises financeiras. Essas e outras questões encontram-se bem esmiuçadas no trabalho de Iná Camargo que chega a identificar uma *espécie de crise de identidade vivida pelo Arena em 1960*, o que levou à cisão do grupo (Costa, 1994, p. 70). Para Boal (2014, p. 207) a ideia do Arena se bifurcou entre os que saíram em busca de alternativas teatrais mais ligadas aos movimentos sociais e estudantis, com marcada responsabilidade política – teatro como ação política e ampla mobilização popular, que culminou no chamado Centro Popular de Cultura (CPC), tendo como um de seus fundadores Vianinha e Chico de Assis, e os que ficaram, que de certa tinham o mesmo interesse, mas, ainda se encaixavam dentro dos padrões comerciais de teatro.

Sobre o CPC, também inscrito como Centro Popular de Cultura da UNE (CPC da UNE), este órgão foi criado na cidade do Rio de Janeiro em 1961, constituído oficialmente em 1962, vindo a ser desativado em 1964. A história do CPC da UNE pode ser conferida em *As Imagens de um Teatro Popular* (2000), de Julián Boal. Nas palavras do autor sobre a cisão do grupo:

[...] para Vianinha, existia grande contradição entre o Arena, como pequena empresa, e a sua dramaturgia, que era destinada ao conjunto do povo brasileiro. Vianinha não critica a qualidade das peças, mas sim a maneira pela qual e onde eram apresentadas, e critica também o público, composto em parte por membros da mesma alta e média burguesia, o que era inevitável em tão pequeno teatro. O Arena, com apenas 150 lugares, com elenco profissional, dependia do sucesso para viver – e era este fato [...] obstáculo à criação, a partir desse teatro, de um movimento de massas” (BOAL, 2000, p. 21).

Dado o nosso foco na história de Augusto Boal, priorizamos não nos aprofundar nessas questões, apesar de compreendermos que são de grande relevância como movimento social e cultural na década de 1960. Bastando-nos, por ora, explicitar que essa crise de identidade pela qual passava o grupo do Arena tinha a ver com a procura pelo povo, procura que não se concentrava apenas no Arena. De acordo com Boal (2014, p. 205) “[...] Grupos teatrais, em todo país, abandonaram suas plateias ‘profissionais’ em busca do novo público, vasculhando o mundo à procura de oprimidos para lhe oferecer palavra justa! [...]”.

Percebemos certo tom de ironia em Boal ao que ele descreve como “Síndrome Che”. “[...] Che tinha um desejo: não podia ver miseráveis sem querer libertá-los, *mesmo contra a vontade deles!* [...]” (BOAL, 2014, p. 204, grifos do autor). Em Cuba o povo quis a libertação, já na Bolívia, “[...] Che foi traído pelos mesmos camponeses que desejava libertar. À força.” (2014, p. 204). A crítica tecida por Boal leva a certo evangelismo por parte dos artistas em quererem impor suas verdades e “salvarem o povo” através de um teatro político mensageiro, e de certa forma autoritário.

Neste contexto de querer encontrar o povo, que não escapou a Boal e ao grupo do Arena, foi longo o caminho de busca da representação do povo, em grande parte porque o grupo do Arena, à época já dividido, era, como vimos, de classe média e o povo que queriam “[...] não era geografia nem história: era classe [...]. Povo era classe, fome, desemprego: nosso interlocutor” (BOAL, 2014, p.198).

3.3 Memórias de viagens

Um fator determinante para Boal nessa tentativa de encontrar o povo foi o encontro, em viagem pelo nordeste, em 1961, com Virgílio e com Padre Batalha, protagonistas de histórias reais. Esse encontro marcou a forma como Boal (e talvez todo o Arena) passa a perceber o teatro de engajamento político também conhecido como teatro de *agitprop*.

Era o final de um espetáculo realizado no nordeste para um grupo de camponeses. Os atores cantavam altissonantes que “*A terra pertence a quem trabalha!*” e “*que temos que dar nosso sangue para retomá-las dos latifundiários.*” Foi o início de um grande impacto em Boal:

Foi quando Virgílio, chorando entusiasmado com nossa mensagem, me pediu que, com o elenco e os fuzis, fôssemos com seus companheiros lutar contra os jagunços de um coronel invasor de terras. Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, não davam tiros, e só nós, artistas éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que se éramos de fato verdadeiros não nos preocupassemos: eles

tinham fuzis para todos. Fôssemos apenas lutar ao seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros *artistas* e não verdadeiros *camponeses*, Virgílio ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltaríamos confortáveis para nossas casas (BOAL, 2014, p. 213, grifos do autor).

Assim Boal (2014, p. 213) conclui sua experiência e conversa com Virgílio: “Esse episódio me fez compreender a falsidade da forma *mensageira* de teatro político, me fez entender que não temos o direito de incitar seja quem for a fazer aquilo que não estamos preparados pra fazer.” Aqui, nesta passagem, caímos no ponto da preparação. Da disposição em... Do estar preparado, aberto ao que não se espera. O quanto de disposição havia naqueles artistas que empoderavam os camponeses à luta? Estavam dispostos, preparados a derramar seu sangue pela luta dos camponeses? Nós, educadoras, atuantes nas escolas e fora dela estamos preparadas para a luta por uma educação do sensível? Do afeto? Do sentido? E, nesse caso, o que se sente também pode ser dor. A educação do sensível também dói. Se não doesse não seria sentida. Não seria presença que penetra cortante nossos poros e os sete buracos da nossa cabeça⁴⁷. O quanto temos nos doado para viver a educação que pensamos? O quanto estamos nos dispondo, nos colocando na trincheira, com nossas armas para defender a nossa forma de educação?

Boal (2014, p. 214) teve semelhante experiência com o Padre Batalha, no meio da homilia. Padre Batalha era conhecido na região como padre vermelho e, no meio do sermão, gritou que na verdade era *padre branco como sua batina*, mas que haveria de chegar o dia em que sua batina e ele ficariam manchados com o *sangue dos latifundiários nazistas*! É que padre Batalha, entendedor de opressões, vivenciava de perto a situação de miséria em que viviam os camponeses, naquela região. Como bom cristão o padre acreditava nos mandamentos de Deus, de amar ao próximo como a si mesmo, mas com uma ressalva, para ele o próximo não eram os “*latifundiários fascistas que roubaram esta terra*” e sim os camponeses, “*humilhados e ofendidos, morrendo de fome*” (BOAL, 2014, p. 215).

Pelo que podemos perceber dos relatos de Boal, padre Batalha era verdadeira figura disposta. Assim ele falava: “[...] Cristão com vergonha na cara não pode assistir como espectador ao que está acontecendo no campo: temos que ser atores!” (BOAL, 2014, p. 216). Neste trecho conseguimos, mais uma vez, trabalhar nossa segunda categoria. Conseguimos relacionar a disposição com uma forma de atuação (palavra que ainda não havíamos trabalhado!), como entrar em cena, e não apenas ser um espectador das sequências. A

⁴⁷ Este trecho da frase surge a partir da música “A tua presença morena”, de Caetano Veloso: “A tua presença Entra pelos sete buracos da minha cabeça. A tua presença. Pelos olhos, boca, narinas e orelhas. A tua presença [...]”.

disposição do padre Batalha, e a que pensamos nesta dissertação não tem a ver com ser espectador, mas com invadir a cena, tomar o protagonismo ou o papel de coadjuvante, mas atuar, estar na ação, em ação, transformar(-se) em ação. Padre Batalha estava gritando para Boal: temos que agir! Temos que ser atores! Todos nós! E não só os atores!

A conversa potente com o padre se seguiu da igreja até sua casa. No caminho verdades em conversas francas: terras improdutivas nas mãos dos latifundiários, crueldades do campo, exemplos aterrorizantes: castigo⁴⁸ para os escravos que fugiam de suas obrigações, FMI, mais terras improdutivas, religião, fé. Chegaram em casa e Boal escondia que seu estômago gritava de fome. Era hora da janta: prato fundo para sopa de entrada. Ilusão de Boal. A entrada era a própria janta, depois veio o café. E, Boal dormiu com fome aquela noite.

Em um lampejo, Boal percebe que o povo que tanto procuravam estava bem ali, no Nordeste: Virgílio e padre Batalha eram o povo. Talvez um aprendizado: disposição na luta. Precisamos nos preparar, do contrário, nos resta o vazio de interpretar papéis irreais. Não somos espectadores, mas atores. Entremos em ação!

Nesse momento poderíamos abrir uma subseção para tratar de encontros! Dos nossos encontros com tantas histórias e memórias que nos atravessam e dos encontros potentes de Augusto Boal e de Simón Rodríguez que aqui relacionamos. Os encontros proporcionados pelas viagens que empreenderam - Boal pelo nordeste do Brasil e Rodríguez pela Jamaica. O encontro com Virgílio, com o padre Batalha e com o Thomas, cria deslocamentos impossíveis de não serem sentidos, trazem à superfície outras percepções sobre a realidade. Geram incômodo, provocam novos pensamentos sobre o mundo. Nem Boal, nem Rodríguez podem ser os mesmos após os encontros que tiveram. Pontuamos esses encontros, mas, sem abandonar os muitos outros a que se dispuseram em suas outras viagens. Assim, seguimos mais com mais encontros de Boal.

Há outro ato nas *Memórias Imaginadas* de Boal que merece destaque (analisando com certa atenção devem aparecer outros, mas aqui encerramos com este), pois, também nos ajuda a vislumbrar o processo de sistematização do que viria a ser o TO, que é quando *espectadores invadem o palco e semeiam a saudável confusão da qual nasce a verdade*. Este episódio

⁴⁸ Registramos aqui um dos relatos que Boal ouviu de padre Batalha. “No ano passado, um escravo foi amarrado a uma árvore em frente a senzala: cortaram o corpo dele com facão de cortar cana e puseram mel nas feridas. De noite, as formigas vieram e comeram o camponês inteiro. Ele gritava, todo mundo ouvia, ninguém ajudava. O escravo gritava, o corpo foi sumindo, ficou só osso e o grito que as formigas não puderam comer. Formiga não come grito [...]” (BOAL, 2014, p. 218).

aconteceu antes do encontro de Boal com a senhora gorda⁴⁹. A cidade era São Paulo, o local, Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. O evento, um Seminário de Dramaturgia. Foi a primeira vez que Boal ministrou um curso só para operários.

Operários no palco e na plateia: novidade. Sobe o pano: tumulto. Espectadores aplaudiam ou vaiavam, a cada réplica: torcidas organizadas, contra e a favor. Saudados como heróis, uns; outros, amaldiçoados com palavrões. Algararra maior na sala que no palco (BOAL, 2014, p. 223).

O motivo: um dos personagens, o *Gordo fura-greves*, era vaiado a cada fala. Acontece que ele estava representando um espectador *Magro* que se aproximou do palco dizendo que não havia dito o que era falado no palco pelo *Gordo* que interpretava seu papel. Caos instalado. Talvez por conta do Jurandir, operário, autor do texto, que se inspirou no espectador *Magro* para criar seu vilão e escolheu para o papel de ator *Gordo*. Apesar da insistência do *Magro* em protestar sobre aquela “mentira”, a cena continuou. “Como o *Gordo* continuasse, o *Magro* pulou no palco [...] desejoso de dar sua versão dos fatos - tinha esse direito! - simultaneamente com ação da peça [...]” (BOAL, 2014, p.223). Invadiu a cena para dar a sua versão da história. Para ser o ator de sua própria história. Nesse momento o *Gordo* retrucou-lhe, não como personagem, pois que já estava fora do texto. Boal, sem saber, fazia com aqueles operários o papel que desempenharia durante anos no TO, o de Coringa. O mediador entre a cena real e sua representação. O *Magro* continuava tentando limpar sua imagem suja pelo autor da peça. E retrucava sobre o que escrevera Jurandir: “[...] Ele está dizendo que eu disse, mas como não disse, então quero ter o direito de dizer o que foi que eu disse e estou pronto a dizer de novo!” (BOAL, 2014, p. 224).

Muita discussão rolou, no palco e na plateia, até que chegaram a um acordo: “[...] o *Gordo* dizendo seu texto, o *Magro* fazendo correções. O *Gordo* dizendo o texto de Jurandir, o *Magro* inventando o seu: dando sua versão [...]” (BOAL, 2014, p. 225). Boal seguia se questionando sobre quem seria o ator, quem era o personagem e quem era o espectador. “[...] Em cena estavam dois personagens *Gordo*, estavam também o *Magro* e o ator que os haviam criado: quem seria quem?”

Sobre essa experiência Boal diz: “Ainda não era teatro-fórum, mas foi um fórum dentro do teatro. Eu ficava fascinado vendo essa multidão de pessoas e personagens. Quem ficção, quem realidade? Interpenetração da ficção na realidade” (BOAL, 2014, p. 226). Foi em Santo André que Boal começou a “[...] pensar em explorar essa fronteira: a verdade da

⁴⁹ A história com senhora gorda aconteceu no Peru quando Boal já estava vivendo o exílio, e será contada adiante. Segundo Boal foi quando aconteceu a verdadeira intervenção de um espect-ator, que originou o teatro fórum.

ficção e a ficção da verdade”. (2014, p. 226). Para Boal (2014, p. 294) o teatro não era reprodução da realidade, mas a sua representação.

3.3.1 À procura do povo, nova concepção de teatro

Retomando o passo em direção ao Teatro do Oprimido, ainda na década de 1960 - ao ter consolidado, desde 1956, uma experiência potente na direção do Teatro de Arena, onde ficou por 15 anos, - Boal começa a avançar na organização de seu teatro. Nesse sentido, o período que passou no Arena foi tempo primoroso de laboratórios, como o “Laboratório⁵⁰ de Interpretação”, de experiências teatrais baseadas num teatro nacional, de seminários, entre os quais destacamos o “Seminário de Dramaturgia⁵¹” e grandes espetáculos como o “Show Opinião (1964)” e os “Arena Conta Zumbi (1965), Arena canta Bahia (1965), Arena Conta Tiradentes (1967), e Arena Conta Bolívar⁵² (1969)”, sendo que este último da série de musicais, não chegou a ser apresentado no Brasil no período, pois, foi proibido pela censura.

Quando Boal começa a pensar e trabalhar sobre os espetáculos que se consagraram no período da ditadura, caminha pelas bases do cinema verdade: “[...] Filmava-se, antes de 1964, o cinema verdade: personagens interpretados pelas próprias pessoas inspiradoras da história. [...] Em outras palavras: documentários reais com aparência de ficção” (BOAL, 2014, p.255). Como exemplo é citado o documentário *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Para Boal este é o mais belo exemplo de cinema “[...] com personagens reais vivendo em

⁵⁰ Curioso pensar sobre o nome *laboratório*. Assim Boal nos diz: “De onde veio esse nome, laboratório? Creio que da Praia Vermelha. A química me ajudou, não apenas na escolha onomástica, mas na necessidade que sinto de sistematizar com precisão, no rigor do trabalho. O pensamento científico está por trás do que faço. Meu pai tinha razão: quatro anos não foram desperdício - a química, por estranha alquimia, floresceu em meus livros, nas encenações e na minha vida” (BOAL, 2014, p. 166). Ainda sobre o Laboratório de Interpretação conferir BOAL, 2019, p. 176,177. Segundo Boal (2019, p. 176) este surge da necessidade de maior aprofundamento em peças nacionais e interpretações brasileiras em combate ao italianismo do TBC. A estratégia encontrada foi a utilização de “[...] textos modernos realistas, ainda que de autores estrangeiros”. No Laboratório se estudava e se praticava os métodos de Stanislavski.

⁵¹ O Laboratório de Intepretação resolveu o problema da interpretação dos atores, mas, ainda existiam lacunas a serem preenchidas, pois se antes, no tempo do TBC, “[...] os nossos caipiras eram afrancesados pelos atores luxuosos, agora, os revolucionários irlandeses eram gente do Brás. [...] Continuava a dicotomia, agora invertida [...]” (BOAL, 2019, p. 178). Por conta dessa dicotomia sentiu-se a necessidade de criar uma dramaturgia com personagens brasileiros para que atores brasileiros pudessem interpretá-los. Desta necessidade nasceu, o Seminário de Dramaturgia, em São Paulo.

⁵² A obra *Arena Conta Bolívar* (1969) ainda não está publicada, o que dificulta nosso acesso a maiores informações sobre o espetáculo. Algumas informações, à título de pesquisa, podem ser encontradas no Blog do Instituto Augusto Boal, alimentado por Cecília Boal, com arquivos, textos e imagens sobre os trabalhos de Boal pelo mundo. Para uma análise mais completa sobre a dramaturgia de *Arena Conta Bolívar* é possível conferir o trabalho de SILVA, Nieve Matos da. *Arena Conta e Canta Zumbi e Tiradentes: Estudo de um sistema de encenação*. Dissertação (Mestrado – Programade Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ouro Preto-MG, p. 157. 2016. Disponível em:<<https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/7009>>. Acesso em: 10 de julho de 2019.

cenários ainda mais tristes [...]” (2014, p. 255). Interessava a Boal um teatro verdade, não como verdade absoluta, mas um teatro verdade que narrasse a vida real, com personagens reais, na ficção. (Aqui é difícil saber se Boal, querendo fazer teatro verdade com as pessoas perseguidas pela ditadura, já vislumbrava a marca de seu Teatro: nós mesmas assumindo nossos papéis, em cena).

A partir dessa ideia inicial nasceu o Show (teatro) Opinião (1964), no Rio de Janeiro, tendo como formação inicial, os cantores e atores, João do Vale, Nara Leão e Zé Keti. Após algumas semanas Maria Bethânia viria de Santo Amaro para substituir Nara, que havia tido problemas nas cordas vocais. Boal entendia que o “[...] *Opinião* não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, show-teatro. Show-verdade. Grito. Explosão. Protesto [...]” (BOAL, 2014, p. 260 grifo do autor). Em conclusão “*Opinião* foi o primeiro protesto teatral coerente, coletivo, contra a desumana ditadura que tanta gente assassinou, torturou, tanto o povo empobreceu, tanto destruiu o que antes chamávamos Pátria [...]” (BOAL, 2014, p. 262 grifo do autor). Nas palavras de Costa (1994, p. 101) o *Show Opinião* foi “[...] entendido como a ‘primeira resposta do teatro brasileiro ao golpe militar’ [...] e rapidamente transformou o teatro onde se apresentava numa espécie de ‘quartel-general da resistência ao golpe’ [...]”.

Os episódios que se seguiram no Arena deram luz aos espetáculos mencionados acima, entre outros⁵³, antes do golpe. A maioria de cunho político e social como forma de enfrentamento ao período da ditadura militar, além de buscarem constantemente as veias de um teatro que pudesse representar a realidade do povo brasileiro.

Ainda no Arena, Boal começou a pensar sobre o papel do Coringa, peça/engrenagem fundamental do Teatro do Oprimido, com “Zumbi” e, posteriormente com “Tiradentes” e “Bolívar”. De acordo com suas memórias assim nos diz Boal:

Sistematizei o Sistema Coringa: nenhum personagem seria de propriedade privada de nenhum ator. Todos tinham o direito de interpretar qualquer personagem, homens papeis de mulheres e vice-versa. Atores se destacavam dos personagens, que passavam de mão em mão. *Verfremdungseffekt*⁵⁴ levado às consequências últimas (BOAL, 2009, p. 266, grifo do autor).

Trazendo a proposta de interpretação coletiva, que dava a oportunidade aos atores de se distanciarem dos personagens: *é ele, não sou eu*, cabia ao Coringa interromper o

⁵³ Outros espetáculos conhecidos produzidos e apresentados no Arena, além dos já mencionados foram, Ratos e Homens (1956) de Steinbeck, Eles não usam black-tie (1958) de Guarnieri, Chapetuba futebol clube (1959) de Vianinha, Revolução na América do Sul (1960) de Augusto Boal. Cf. Boal, 2014.

⁵⁴ *Verfremdungseffekt* é o termo alemão, cunhado por Bertolt Brecht, como uma das técnicas do teatro épico, que traduzido para o português significa efeito de distanciamento ou estranhamento. Sobre o efeito de distanciamento Cf. COSTA, 1998, p. 73.

espetáculo. Seu papel era como o de um “[...] mestre de cerimônias, exegeta, explicador, diretor de cena, animador de programa de auditório, contrarregra [...] e podia interpretar qualquer personagem, quando necessário. Explicava significados escondidos. O Coringa - sempre o mesmo ator [...]” (BOAL, 2014, p. 266, 267). Hoje, pelo que temos vivenciado de experiência com Teatro do Oprimido, sobretudo no teatro fórum, o Coringa, não costuma atuar interpretando personagens. Cabe-lhe essas outras funções explicitadas, além de levantar um profundo questionamento, indagação e mobilização da plateia sobre a cena exposta.

Encontraremos no trabalho de Conceição (2018) que [...] o termo Coringa irá se modificar e não ficará resumido à prática do Arena. O Coringa se tornará um pedagogo da metodologia do Teatro do Oprimido, sendo comparado ao curinga da carta do baralho, que tem diferentes papéis de acordo com determinada necessidade [...] (CONCEIÇÃO, 2018, p. 25, 26).

Ainda sobre a grafia desse modelo dramatúrgico criado por Augusto Boal, Balestreri, citado por Flávio da Conceição, nos aponta que,

Nas primeiras edições dos livros de Boal e no início do CTO-Rio, é utilizada essa grafia (Coringa) para se referir àquela carta do baralho que pode ocupar várias posições e que serviu para Boal nomear esse sistema [...]. Essa denominação, já na sua forma correta - CURINGA -, é utilizada, hoje, no TO, para fazer referência aos multiplicadores das técnicas, tendo mesmo, como já se viu, virado verbo: curingar [...] (BALESTRERI apud CONCEIÇÃO, 2018, P. 16).

Nosso destaque no papel do Coringa sistematizado por Boal nesse período, importa no sentido de que esse foi o “[...] começo do diálogo com a plateia [...]” o que ainda segundo Boal “viria mais tarde a desenvolver plenamente com o Teatro do Oprimido” (BOAL, 2014, p. 267).

No trabalho de Claudia de Arruda Campos (1988) a sistematização do Sistema Coringa como proposta concreta de dramaturgia, aconteceu no espetáculo “Arena Conta Tiradentes” (1967). Para a autora, o grupo do Arena foge dos mecanismos usuais de teatro para empregar uma ação dramática que usualmente se limita a um ou outro mecanismo. O que acontece no sistema Coringa é que aproveitam-se “[...]todas as formas épicas já experimentadas pelo teatro, usando-as lado a lado, em sua forma original, [...] ou transformadas pela ação plural do Coringa [...]” (CAMPOS, 1988, p. 122). Esta forma de trabalhar a dramaturgia, que casa com a liberdade de criação do autor, é que faz com que Brecht e Stanislavski estejam reunidos no mesmo espetáculo.

Ganhando força sistemática no ano de 1967, às vésperas de um golpe dentro do golpe, “O Sistema Coringa, que se pretendia [...] novo impulso de ação do Teatro de Arena [...]”,

começa a ser sufocado, assim como outros grupos teatrais e culturais de esquerda, com as medidas que chegavam de cima para baixo, em forma de censura. Tempos difíceis eram anunciados. O Arena havia de retomar o fôlego.

3.3.2 O tempo do fascismo institucionalizado

Como não bastasse um *golpe a galope, montanha abaixo*⁵⁵ em 1964, em 1968 o cenário piorou com a instauração do AI5. Segundo Boal o Ato Institucional nº 5 instituiu o fascismo no país, oficialmente,

[...] trazendo leis como a famosa Lei Secreta: nas acusações oficiais, publicava-se o número e não o conteúdo das leis que teriam sido infringidas pelo réu, o que permitia à ditadura acusar e condenar quem quer que fosse, alegando infração à lei, à qual nem advogados tinham acesso. Condenados sem saberem por quê: Josef K., Franz Kafka (BOAL, 2014, p.292).

Apesar da *Guerrilha teatral*⁵⁶ não recuar, principalmente com a organização da *Feira Paulista de Opinião*⁵⁷, a violência estava instalada, de forma clandestina. Bombas no teatro, agressão de atores, destruição de cenários, sequestros, companheiros presos, assassinatos, a luta estava armada do lado de lá e de cá, na rua, becos, vielas e palcos de teatro. Haviam perdido tudo, menos seus sonhos: “[...] propagar as técnicas [a esta altura, desenvolviam a técnica do Teatro Jornal, teatro instantâneo] para que todos pudessem fazer teatro, usar essa linguagem tão rica para pensar o que fazer” (BOAL, 2014, p. 312).

Sobre esse período de *guerra declarada*, da ditadura e o posicionamento dos grupos teatrais à época, Boal nos diz:

[...] não podíamos ficar calados contra os crimes da ditadura: além de inventar os sequestros [...], a ditadura acabava com os direitos trabalhistas, aumentava a dívida externa e interna, aplicava, vassala, receitas do capital especulador. Entregava-se, subserviente - como ainda hoje se entrega o governo eleito! - ao FMI. Alienava-se a pátria - tudo hoje continua igual” (BOAL, 2014, p. 298).

Hoje, no ano de 2019, quase 20 anos após a primeira edição da biografia de Boal, há mais de 30 anos do final da ditadura militar, tudo continua igual. Apesar de vivermos numa sociedade que aparentemente prega respeito, liberdade e garantia de direitos à população, ainda vivenciamos cenas de opressão, cotidianamente. Presenciamos uma hierarquia social de

⁵⁵ Título do capítulo 16, que marca a instalação da ditadura militar em 1964. (BOAL, 2014. p. 241).

⁵⁶ Publicação nos jornais, relatando a coragem do grupo. (BOAL, 2014. p. 295).

⁵⁷ A Feira ficou conhecida como a primeira *desobediência civil*, quando todos os teatros de São Paulo fizeram greve geral devido à censura da maior parte do espetáculo (de 70 páginas liberaram 10), e pelas palavras de Cacilda Becker, foi proclamada a *desobediência*.

privilégios dados a quem está no topo da pirâmide demarcando-se, assim, uma sociedade em classes que estratifica o ser humano segundo suas condições econômicas.

Quando trazemos a questão de uma sociedade que *aparentemente* prega respeito, liberdade e garantia de direitos à população, estamos querendo ressaltar que o que se mostra no plano do aparente, configura-se também no plano do que é ilusório, ou fictício. Do que se perfaz em uma dimensão superficial, portanto, de forma inconsistente. O que é aparente aparenta, mas não chega a ser. Há dúvidas. E, possivelmente enganos. Para exemplificar tomemos um exemplo conhecido: quando olhamos a conhecida obra de René Magritte, *A traição das imagens*, de 1929, aparentemente, vemos um cachimbo. Mas, o artista afirma em sua obra que *Ceci n'est pas une Pipe*⁵⁸. E, assim, alguma discussão é iniciada sobre se o que vemos é ou não um cachimbo. Alguns afirmam que sim, outros insistem em não. Esclarecimentos: o que vemos aparentemente como sendo um cachimbo não passa da representação do objeto que, na verdade, é uma pintura. Então, o que vemos na tela, que aparenta ser um cachimbo, não passa de uma representação, que retrata o objeto cachimbo.

Estando as garantias de direitos sociais de forma aparente, isto significa que ainda, não temos vivido de forma plena em sociedade. Examinemos um dado prático. Em nossa Constituição Federal (1988), o primeiro inciso do artigo 5º, do Capítulo I, que trata “Dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos”, no Título II que dispõe “Dos Direitos e Garantias Fundamentais”, diz que: “I – homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição” (BRASIL, 1988). Diferente do que encontramos na Constituição, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgou um estudo sobre a “Diferença do rendimento do trabalho de mulheres e homens nos grupos ocupacionais”, em 2018. Este estudo realizado com a população de 25 a 49 anos mostra que em relação ao mercado de trabalho⁵⁹, homens e mulheres ainda possuem rendimentos desiguais chegando a mulher a ganhar 79,5% do rendimento médio recebido pelo homem” (IBGE, 2019, p. 2).

Assim encontramos na pesquisa:

Em 2018, o rendimento médio da população ocupada de 25 a 49 anos de idade era de R\$ 2.260. Os Médios especialistas tinham o maior rendimento (R\$14.929) e os Trabalhadores dos serviços domésticos em geral (R\$855) o menor. Em todos os

⁵⁸ Isto não é um cachimbo.

⁵⁹ Os agrupamentos ocupacionais da pesquisa foram (1) Membros das forças armadas, policiais e bombeiros militares. (2) Trabalhadores qualificados da agropecuária, florestais, da caça e da pesca. (3) Dirigentes e gerentes. (4) Trabalhadores de apoio administrativo. (5) Técnicos e profissionais de nível médio. (6) Operadores de instalações e máquinas e montadores. (7) Trabalhadores qualificados, operários e artesãos da construção, das artes mecânicas e outros ofícios. (8) Profissionais das ciências e intelectuais. (9) Ocupações elementares. (10) Trabalhadores dos serviços, vendedores dos comércios e mercados. (Cf. IBGE, 2019, p. 7).

casos, o percentual do rendimento médio recebido pelas mulheres era inferior ao dos homens, independentemente de a ocupação apresentar baixa ou elevada participação feminina no contingente de ocupados ou ter rendimentos baixos ou elevados (IBGE, 2019, p. 11).

A pesquisa acima, pontuada de forma breve, ilustra o que tratamos como aparente na sociedade. Apesar de termos garantido em Constituição que homens e mulheres são iguais em direitos, na sociedade sem aparência, ou seja, na realidade, quando se trata de mercado de trabalho, homens e mulheres ainda possuem salários desiguais.

Em *A Estética do Oprimido* (2009) Augusto Boal fala em monarquias políticas e artísticas. Diz que “[...] desde as hordas primitivas até hoje, no mundo só existiu e existe um único sistema político, a *monarquia* [...]; monarquias hereditárias ou nomeadas, sanguinárias ou esclarecidas: imperiais, despóticas, oligárquicas, plutocráticas, ditatoriais, parlamentares etc.” (2009, p. 132, grifo do autor).

O entendimento de Boal (2009, p. 131), que nos situa numa monarquia, busca interpretações que retomam aos gregos e a invenção da palavra *Democracia*. Sobre esta democracia Boal nos diz que “[...] revelou-se difícil de ser realizada [...]”, pois a sua própria organização política, que se baseia na liberdade, no respeito e na valorização dos indivíduos, apresenta também perigos. O que Boal parece querer dizer com esta afirmação, é que nesta forma de organização social quem se sobressai é quem consegue assumir o poder da palavra. E quem assume o poder da palavra, assume o poder dentro da sociedade.

Quando nos apresenta essa ideia de monarquia em *A Estética do Oprimido* (2009) Boal já tinha em mente, em *Stop: c’est magique* (1980) – ou talvez antes, um ideal de outra sociedade. Uma sociedade em que “[...] *todos os homens são capazes de fazer tudo aquilo que um homem é capaz de fazer* [...]” (BOAL, 1980, p. 28, grifos do autor). Uma sociedade “[...] em que todas as pessoas podem fazer tudo, até mesmo dirigir uma sociedade! [...]” (BOAL, 1980, p. 29).

Essa imagem ideal de sociedade que pensa Boal é perigosa, e:

Por isso a sociedade se protege – isto é, as pessoas, que nela ocupam posições de privilégio defendem necessariamente esses privilégios, elas se protegem! E a forma de proteger-se é através da consolidação de um *statu quo*, através da especialização: e os homens se especializam em operários que devem produzir os bens materiais, em comerciantes que devem vendê-los, em capitalistas que devem gerir os capitais, em soldados que devem fazer a guerra, em políticos que devem conduzir o país e fazer as leis! [...] (BOAL, 1980, p. 29, grifos do autor).

Nesse panorama a hierarquia social se consolida, a pirâmide social ganha força, a “monarquia” se estabelece e mantém-se a sua essência: “[...] dividir as pessoas em

estamentos, castas ou classes, escadas de poder e direitos, dentro de uma estrutura piramidal [...]” (BOAL, 2009, p. 132).

Esta cadeia hierárquica a que chama atenção Boal, se faz presente em dias atuais, e se fez presente na década de 1960, no período em que o Arena produzia os espetáculos históricos que repercutem até hoje. Àquela época, mantinha-se no topo da pirâmide, o militares que ditavam as ordens. Em posições próximas à base encontrava-se o grupo do Arena, que já tinha escolhido seu lado na luta. Augusto Boal sistematizara o Coringa que tinha função na estrutura das peças e também função política, e caminhava a passos de outras propostas teatrais. Segundo Campos (1988, p. 136) “[...] Seu passo seguinte, a concepção do Teatro Jornal, implicava já subversão de objetivos habituais do teatro: [...] o Arena, não quer mais, simplesmente, falar ao povo, mas passar ao público, seu público de eleição, os meios de fazer teatro”.

Aqueles eram tempos de severa repressão, os anos 1970. O cerco apertava, e “[...] No Arena e em outros teatros, tentava-se resistir. Cada qual ao seu modo” (BOAL, 2014, p. 311). No ano de 1971 Boal é preso. Na prisão, onde ficou por aproximadamente três meses, foi cuidadosamente examinado (torturado) como relata em alguns documentários, e depois é exilado. Sobre o dia da prisão, era noite, final do ensaio de *Arena conta Bolívar* para o Festival de Nancy,

Acabado o ensaio, Cecília me telefonou. As milanesas estavam cheirosas. Fui pisando em ruas molhadas. Fazia escuro e chovia - três homens armados saíram de um fusca. Dois, reconheci [...]. Torcendo meu braço, perguntaram se ia ser necessário algemar ou se eu iria por bem (BOAL, 2014, p. 313).

Boal, como vimos e ele diz, não teve escolha, foi sequestrado. Estava preso. Seu relato dos dias na prisão é leitura dolorosa de sentir. Na cela o silêncio gritava (p. 314). A solidão doía (p. 316). Trancados na mesma cela que o prisioneiro estavam a família e amigos: mesmo soltos, se faziam presentes na memória enjaulada (p. 315). Foi da voz amiga Heleny, na cela ao lado, que ouviu que deveria ser Brechtiano, com racional distanciamento ao invés de Stanislavskiano, entrando no personagem, assumindo suas dores. Ajudou a passar pela tortura, dos amigos e a dele. Mas, sequelas ficaram⁶⁰...

⁶⁰ Boal nunca se recuperou fisicamente da tortura que sofreu. Licko Turle (2014, p. 31) nos conta que quando foram, alguns brasileiros para uma experiência de teatro na Holanda, Boal usava botas de couro de cano alto, muito bonitas. No dia seguinte Boal perguntou ao grupo se haviam reparado as botas. O grupo respondeu afirmativamente, que sim, e que as botas eram muito bonitas. Ao que Boal lhes respondeu com um sorriso: “[...] ‘Eu sou obrigado a usá-las para proteger do frio meus joelhos quando trabalho, no inverno, aqui, na Europa. Aquele instrumento de tortura, o pau de arara, em que me penduraram para eu falar, estourou meus joelhos. Eu sinto muita dor, ainda hoje, principalmente no frio’ [...]”.

Após a prisão e a tortura, veio o exílio. Um fato⁶¹ que talvez tenha ajudado Boal a sair da prisão ao exílio é que seu grupo foi para Nancy, na França, apresentar *Bolívar*. Lá, junto a outros grupos teatrais fizeram grande pressão por sua libertação. Boal preso era uma propaganda contra a ditadura. Para não soar feio ao país que vivia a ditadura serem chamados de ditadores, resolveram soltá-lo. Boal foi embora e só voltou 10 anos depois, após a anistia.

Sobre o degredo, a expatriação sofrida, Boal (2014, P. 341) escreve que “[...] O exílio desintegra – retira de cada um seu papel primeiro, nega o indivíduo, sua função, seu íntimo *eu sou!* Ninguém é [...] ninguém é o que era, nem é o que será [...]”.

Habitando, por anos, um não lugar, e não sendo, Boal, acreditamos, encontra nesse lugar que não era, as formas de re-existir⁶². Através das práticas e da estruturação de seu Teatro (que começou no Brasil), resistiu ao exílio... Diante disso, poderíamos aqui perguntar se é possível pensar o exílio como uma espécie de experiência educativa, uma vez que, se exercitarmos o pensamento, podemos concebê-lo também como um deslocamento a um espaçotempo de experiências e de novas formas de pensamento, e também de luta.

Boal passa viver em países da América Latina (*nuestra hermana!*), como Argentina, Peru e Chile. E, de passagem por esses países, e pelos contatos que por lá estreitou, deu início à sistematização de uma nova forma de fazer teatro.

Lá, em contato com camponeses, estudantes, e trabalhadores, descobriu formas de, por meio da arte discutir os problemas que mais incomodavam aqueles sujeitos, mas tentando não repetir o equívoco ocorrido na época do camponês Virgílio. Não queria mais fazer teatro político, mas sim teatro como política (CONCEIÇÃO, 2018, p. 29).

De acordo com Conceição (2018, p. 29) Boal “[...] não se contentava somente em teatralizar os problemas, mas buscava, por intermédio, de seu teatro, debater diferentes temas sociais para transformar aquela realidade opressiva”. Boal “[...] Não mais se satisfazia com a reflexão da plateia sobre sua realidade, como propusera Brecht, mas sentia necessidade de ir além” (2018, p.29).

⁶¹ Cf. O documentário: *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido* (2010), de Zelito Viana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IL3-Wc305Gg>>. Acesso em: 25 de abril de 2019.

⁶² Essas indagações ressoam de um trabalho que escrevi em conjunto com Daniel Gaivota, doutorando no ProPEd, como atividade avaliativa para a disciplina “Pensamento Pedagógico e espaçotempos da Escola e outras Redes Educativas”, ministrada por Nilda Alves e Maria da Conceição Silva Soares, no primeiro semestre de 2018. O título do trabalho era “Exílio como forma de re-existencia”. Algumas das perguntas que fizemos foram: É possível pensar que, nos últimos tempos, temos vivido uma espécie de exílio sem deslocamento espacial (Deleuze)? Temos vivido deslocamentos forçados sem sair do lugar? Podemos fazer uma analogia do caráter (ou função) do exílio, como aquele que nos desterra, que nos retira da terra (do lugar de pertencimento), que nos desloca de maneira forçada, tomando por base os dispositivos de poder de Foucault? E ainda, podemos nos perguntar: É possível pensar o exílio como uma espécie de experiência educativa?

3.4 Os acontecimentos do exílio: as viagens do Teatro do Oprimido⁶³

A época do Arena, como vemos, é marcada como um período de luta, de embates políticos por conta da ditadura militar. Um teatro marcadamente de protesto que queria comunicar uma mensagem de luta, resistência e denúncia à barbárie que sofriam. Por esse motivo, entendemos que resgatar esse histórico de Boal é de extrema relevância para tecer as marcas que contribuíram para a constituição do “Teatro do Oprimido” e, futuramente, da “Estética do Oprimido”. Um Teatro que não tinha mais uma mensagem para passar, senão, um convite a (ocup)ação do espaço, da cena e da vida.

Pelas referências que temos consultado, percebemos que Augusto Boal sempre esteve em movimento, em atividade, vivia o que sugeria aos espectadores: que tomassem os meios de produção teatral e assumissem as ações de suas vidas. Assim como o Teatro de Arena, Augusto Boal esteve aberto a novas experiências, e estas constituíram seus percursos, suas histórias inventadas e imaginadas que até hoje impactam a vida de milhares de grupos que atuam e pesquisam sua forma estética de fazer/viver teatro.

Reconstituir as vivências de Boal, a nós, é importante, porque sua vida foi teatro, se assim não fosse talvez não conhecêssemos, hoje, o *Teatro do Oprimido* e a sua *Estética*. Observador desde sua infância⁶⁴ - primeiro na ponte de sua casa que ligava o jardim à rua, depois na sua torre de comando, o banco de guarda-livros, que havia na padaria de seu pai - talvez essa tenha sido condição importante para a invenção de seu Teatro, através da observação das cenas cotidianas que se dispunha a olhar. Boal sempre tratou de olhar, do olhar sensível, atento, questionador. Olhava o mundo. E talvez por isso deu para diretor, dramaturgo, teatrólogo, escritor, inventor... Talvez por isso tenha dado a perceber as opressões que existem em nossa sociedade e, a partir daí, tenha vindo no caminho de criar experiências práticas na busca de um Teatro que pudesse libertar os oprimidos, e que hoje é conhecido, nos cinco continentes do mundo, como o Teatro do Oprimido.

⁶³ Em entrevista Boal diz que o Teatro do Oprimido saiu do Hemisfério Sul e ganhou o Hemisfério Norte, onde foi desenvolvido.

⁶⁴ Boal foi menino observador desde sua infância. Visitando suas memórias de menino, ele primeiro, depois eu, a ponte do casarão onde morava, que ligava o jardim à rua, era o ponto de observação de onde via desde os fregueses da padaria de seu pai que iam pedir-lhe dinheiro emprestado, até as figuras periódicas, como o mata-mosquitos, que trazia a creolina para prevenir a febre amarela. A ponte era seu ponto de observação. Era também sua sala de visitas, onde recebia amigos, e via o tempo passar... Via, observava o tempo e os diferentes passos, cores e sons que lhe alcançavam os olhos. Manhãs, tardes e noites. Em suas *memórias imaginadas* ele relata: “Tinha esse hábito: sentar na ponte vendo pessoas, imaginando profissões, famílias, histórias. [...]” (BOAL, 2014, p. 57). Um pouco mais crescido, Boal inventa outro ponto de observação, uma espécie de torre de comando, na padaria de seu pai. Era o “banco do guarda-livros, que sentava uma nádega só”. Ele “queria continuar imaginando”. E endossa: “sempre precisei de uma torre de comando, como diretor na escuridão dirigindo atores iluminados” (BOAL, 2014, p.95).

3.4.1 O Teatro do Oprimido em possíveis definições

Para nossa sorte, depois de ter passado pelo Arena (1956-1971), Augusto Boal inventa coletivamente, um Teatro e afirma que todos nós podemos fazê-lo, pois somos teatro desde sempre. Somos todas espect-atoras, porque agimos e observamos. Esse teatro inventado por Boal (nunca só) é o Teatro do Oprimido, que consiste em um conjunto de metodologias teatrais também compostas de jogos e exercícios, que ganha corpo, forma, a partir do contato com o outro, a outra. Mas, o TO, forma como é abreviado o Teatro do Oprimido, é mais que um conjunto de técnicas. É um teatro criado coletivamente para a coletividade. Um teatro de diálogos, diálogos não apenas de palavras. É ferramenta poderosa, disparadora de transformações na realidade social. É uma forma outra de se conceber teatro para que as sociedades se humanizem. Hoje, mais que nunca, precisamos falar em humanização.

Boal lá atrás, mais precisamente em 1953, ainda em sua formação nos Estados Unidos, no curso especialização em engenharia química, mas, sobretudo no curso de teatro que pode realizar com John Gassner, entre outros professores⁶⁵, começou a perceber que a linguagem das palavras era apenas uma das linguagens com que podemos nos comunicar e, começou a prestar *atenção* ao resto. Ao nos relatar sobre sua experiência nos cursos que fez fora do Brasil, a Química e o Teatro, Boal nos diz sobre a falta de entendimento da língua inglesa e tira uma importante conclusão disso: ele percebe que os professores do teatro falavam com o corpo todo, além da voz, e os professores de química pareciam nem mesmo usar a voz (2014, p.139). Como complementação, trazemos um trecho de sua narrativa:

Como não entendia nada, reparava em detalhes: a linguagem das palavras é apenas uma das linguagens que utilizamos nos nossos diálogos – existem as linguagens da voz, do corpo, do movimento, a do corpo no espaço e as linguagens inconscientes. Já que me escapavam as palavras, prestei atenção ao resto (BOAL, 2014, p.139).

Na ausência do entendimento da fala, Boal presta atenção aos gestos, à movimentação dos corpos pelo espaço, a disposição dos olhares que dizem muito (há quem diga que valem mais que mil palavras!). E isso nos leva a pensar: (1) Será que para ativar um sentido precisamos nos afastar, nos privar de outros? (2) Será que para sentir o que não imaginamos sentir, como um simples deslocamento de parte do nosso corpo, precisamos nos anestesiarmos dos sentidos e das sensações que já são velhas conhecidas, como o prazer ou a dor? Ou seja,

⁶⁵ Boal realizou seus estudos na Columbia University e teve como professores além de John Gassner, nomes como Milton Smith, Maurice Valency, Norris Houghton, Theodore Apstein. (Cf, Boal, 2014, p. 138).

através da anestesia, da ausência de sensibilidade ao prazer ou a dor, é possível expandir outras formas de sensações, sensibilidade, outras formas de estesia?

A essas duas questões cabe um pequeno parêntesis. (Com a primeira questão nos remetemos a uma experiência sensorial de escrita⁶⁶, em que ao recebermos o convite de escrever de olhos vendados, ou seja, ao nos privarmos da utilização de um dos sentidos imprescindíveis à escrita, nesse caso os olhos, outras possibilidades de olhar para a escrita e vê-la, foram redimensionadas e abertas. Na segunda questão, pensemos em um procedimento mini cirúrgico⁶⁷, como a extração de um dente siso. Após a aplicação do anestésico para que a paciente não sinta a dor na manipulação do dente, é de se pressupor que a anestesia provoque a perda da sensibilidade e que, portanto, na ausência da dor, o dente poderá ser extraído. Procedimento correto. Não há mais dor, mas, a sensação ainda está lá. E, mesmo sem dor, continuamos a sentir. Sentimos o ato do deslocamento nos últimos instantes antes do dente sair do nosso corpo, sentimos a pressão pelo peso da mão que faz o necessário para romper o laço. Sentimos, mas de outra forma, outras sensações).

Trabalhando ainda sobre as linguagens⁶⁸, em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2019), nos aprofundamos com Boal na ideia de que “[...] existem muitas linguagens além de todas as línguas faladas e escritas” (BOAL, 2019, p. 128), ou seja, existem formas de comunicação sensíveis, que estão no campo do não verbal. Para Boal:

O domínio de uma linguagem oferece, à pessoa que a domina, *uma nova forma de conhecer a realidade* e de transmitir aos demais esse conhecimento. *Cada linguagem é absolutamente insubstituível*. Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real. Isto é, a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-la (BOAL, 2019, p. 129, grifos do autor).

Encontramos também na obra de Boal (2019, p. 171), um *Quadro de diversas linguagens*. Este quadro é apresentado em três colunas sendo a primeira a “comunicação da realidade” – nela estão presentes as linguagens: idioma, música, pintura, cinema e teatro. As

⁶⁶ Esta atividade nos foi proposta no mestrado, na aula de escrita acadêmica ministrada pelo professor Walter Kohan, no primeiro semestre de 2017.

⁶⁷ Este procedimento aconteceu comigo, no mesmo ano em que esta dissertação era escrita. Durante estes devaneios me lembrei que caso semelhante acontece com pessoas que perdem algum membro de seu corpo. Elas continuam a sentir, mesmo na ausência do membro. Conhecida como síndrome do membro fantasma, é uma percepção por dor ou sensação de que o membro removido ainda está presente no corpo. As sensações comumente presentes nesse caso são dor, calor ou frio no local, formigamento ou dormência, entre outros, Informações disponíveis em: <https://cienciasecoginico.org/neuroemdebate/?p=2334>. Acesso em: 01 de dezembro de 2018.

⁶⁸ Boal desenvolve esta questão quando nos relata sobre sua participação e experiência no Programa de Alfabetização Integral (ALFIN), no Peru, em 1973, no setor de teatro. A proposta de alfabetização do ALFIN consistia no seguinte: “1. Alfabetizar na língua materna e em castelhano, sem forçar o abandono daquela em benefício dela; 2. Alfabetizar em todas as linguagens possíveis, especialmente artísticas, como o teatro, a fotografia, os títeres, o cinema, o jornalismo etc. [...]” (Cf. BOAL, 2019, p. 128, 129).

outras duas colunas tratam da “Constatação da realidade (léxico)” e da “Transformação da realidade (sintaxe)”, onde serão delineadas como cada linguagem se apresenta na constatação da realidade e também a transforma. Trabalhando com a última linguagem do quadro, no léxico, o teatro é “soma de todas as linguagens possíveis: palavras, cores, formas, movimentos, sons etc.” e a sua sintaxe é a “ação dramática”.

Para Boal a linguagem teatral é primordial, pois, a ela somam-se todas as outras formas de linguagem, e também pelo seu caráter ativo e inter-relacional. O teatro é ação e não se dá de outra forma que não seja em relação. Sendo o teatro ação, podemos inferir que o teatro do oprimido é a ação de um “[...] espectador que se libera: pensa e age por si mesmo! [...]” (BOAL, 2019, p. 170).

O Teatro do Oprimido em sua melhor definição (ou na melhor definição que encontramos) é *exercício da liberdade* (BOAL, 2014, p. 351). É um teatro que possui “[...] dois princípios fundamentais: ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que possa, posteriormente, extrapolar para sua vida real as ações que ele repetiu na prática teatral” (BOAL, 1996, p. 53). Para Boal o teatro cumpre tarefa importante: ensinar a aprender concretamente através de atos e ações. E é o Teatro do Oprimido quem permite que o espectador se transforme em protagonista. “O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos” (BOAL, 2019, p. 16). O Teatro do Oprimido é teatro popular, quer dizer, do povo, das pessoas oprimidas. Propõe a humanização do ser humano! Isso não se faz sem luta. Com Boal também aprendemos: lutemos, pois! Digamos a nossa própria palavra! Sintamos nossos próprios desejos!

Boal (2014, p. 330) diz que “*Metaforicamente o Teatro do Oprimido nasceu na prisão*”. Cenário de opressão maior, à época, era difícil de encontrar. Foi lá também que se descobriu a si mesmo e que recobrou *uma certa forma de ser livre* (p. 328, grifo do autor). “Corpo aprisionado, memória livre; [...] Encaixotado, pensei alternativas. Minha vida: fiz o que pude! Que caminhos poderia ter andado e não andei? Que vida desperdicei?” (BOAL, 2014, p. 329).

No fim da prisão, ou do relato sobre a prisão, constatações (ou suspeitas): “Na mágica alquimia da arte e da vida social, o teatro e a prisão - ambos limitados no tempo e no espaço - podem-se tornar sinônimos de liberdade” (BOAL, 2014, p. 331).

O teatro de Augusto Boal nasce como exercício de liberdade. É teatro que se desloca, viaja, se conecta, se faz novo a cada deslocamento, como seu inventor. Existe como forma de emancipação das grades, as de ferro enferrujadas ou as psicológicas subjugadas na mente.

Nesse Teatro o espectador, que se torna *espect-ator*, “[...] adquire voz e movimento, som e cor, e pode assim exprimir desejos e idéias [...]” (BOAL, 1996, p.37).

O Teatro do Oprimido é também definido por Augusto Boal como “[...] um espelho onde podemos penetrar e modificar nossa imagem”. (BOAL, 1996, p.42). Em entrevistas audiovisuais Boal chega a mencionar sobre o espelho mágico de Alice:

[Shakespeare diz que] O teatro é um espelho. E que nesse espelho nós podemos ver a nossa fisionomia. Nós podemos ver os nossos vícios e as nossas virtudes. Então o teatro é sempre um espelho do seu tempo e nisso eu concordo plenamente com ele. Só que eu acredito, que o teatro deve ser também um espelho um mágico. Um espelho de Alice, no qual a gente pode penetrar, entra dentro dessa imagem, mas, não pra sofrer uma aventura que a gente não domina, mas pelo contrário, pra se a gente não gostar daquela imagem que a gente tá vendo no espelho, que a gente possa penetrar nele e transformar essa imagem. Porque o ato de transformar ele é transformador, e no momento que eu tô transformando a minha imagem, eu estou transformando a mim mesmo⁶⁹.

Tendo como experiências concretas um cenário político efervescente, Boal pensa e estrutura um Teatro como política, e não apenas teatro político. Se com Brecht e Piscator começamos as bases do teatro político, do teatro engajado nas causas trabalhistas, num teatro proletário, que tentava dar condições ao espectador passivo em transformar-se em espectador ativo, pensante, crítico da sua realidade, um teatro didático, que tratava sobre o valor do petróleo e das grandes inflações, mas que sendo bom teatro também divertia, com Boal, fomos além. Como diz: “Da minha parte, *eu amicus Verfremdungseffkt*⁷⁰... porém, acho que se pode ir além. *Sed magis amica theatrum oppressi...*” (BOAL, 2014, p. 361, grifo do autor⁷¹).

Ir além.

Se no teatro épico o convite é para pensar, no Teatro do Oprimido, somos convidadas a pensar e atuar. A prática do Teatro do Oprimido requer disposição, (exposição e atenção também), não se faz Teatro se não houver doação, disponibilidade, engajamento, desejo de invadir a cena e atuar para transformá-la, e, conseqüentemente, a realidade. Segundo Boal,

[...] o teatro do oprimido não o teatro para o oprimido: é o teatro dele mesmo. Não é o teatro no qual o artista interpreta o papel de alguém que ele não é: é o teatro no qual cada um, sendo quem é, representa o próprio papel (isto é, organiza e reorganiza sua vida, analisa suas próprias ações) e tenta descobrir formas de liberação [...] (BOAL, 1980, p. 25).

⁶⁹ Transcrição de um trecho da entrevista extraída do documentário *Augusto Boal*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c-LE9kXutRw>>. Acesso em: 16 de abril de 2019

⁷⁰ *Verfremdungseffkt* é palavra alemã, usada por Brecht, que significa, distanciamento, tomar distância, ou, em outras traduções, estranhamento. Boal ainda nos diz que *Verfremdungseffkt* “[...] significava: ‘ver de longe, sem envolver’”. Como quem observa, pensa e conclui com sua própria cabeça [...]” (BOAL, 2014, p. 361).

⁷¹ Em livre tradução: Sou amigo do *Verfremdungseffkt*, [...] no entanto, sou mais amigo do teatro do oprimido.

Talvez fosse, então, o momento de definirmos o significado de “oprimido” para Boal, mas, conforme nos apresenta Julián Boal no Posfácio do *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2019) de Augusto Boal, seu pai

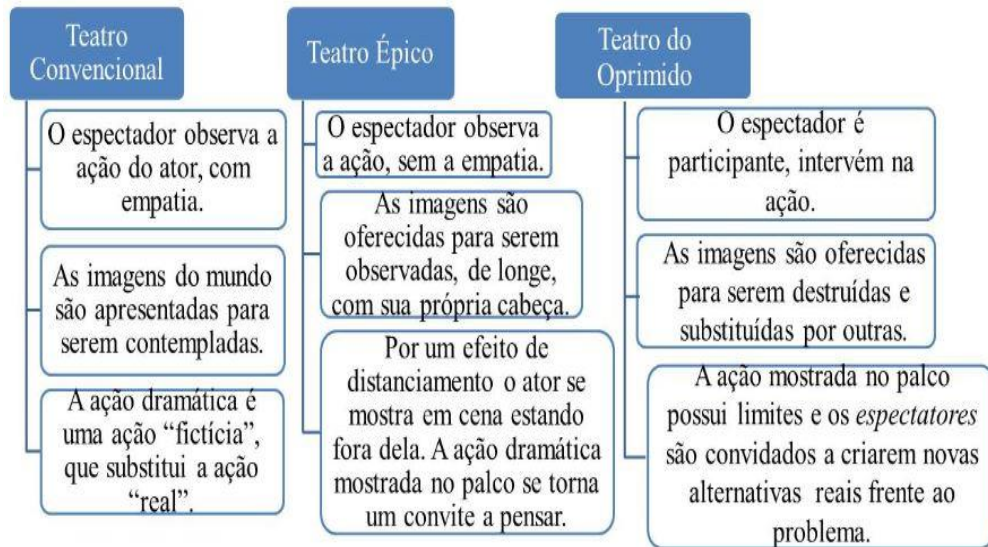
[...] jamais elaborou uma definição globalizante do Oprimido, do Opressor ou da Opressão. Não encontramos em seus livros nenhuma descrição lapidar desses três termos, aos quais, no entanto, ele se refere o tempo todo. Nenhum retrato de corpo inteiro, mas pinturas feitas por pinceladas sucessivas ao longo de seus escritos [...] (2019, p. 224).

Uma dessas pinceladas descritas por Julián Boal, podemos percebê-la em *Stop: c'est magique* (1980), em um subcapítulo chamado “O conceito de Oprimido”. Augusto Boal (1980, p. 25) inicia sua exposição nos dizendo o que o Teatro do Oprimido não é. Ele não é um teatro de classe, como o teatro proletário que discute temas em sua totalidade, tampouco é um teatro feminista, *nacional*, ou de *raça*, pois, entende-se que também nesses grupos ou “[...] conjuntos existem opressões” (BOAL, 1980, p. 25). Ele explica trazendo o exemplo de um operário, que em suas condições laborais será marcado como oprimido, mas, que ao chegar em casa, pode-se inverter o lado e ele próprio ser o opressor de sua família.

Em síntese, “[...] a melhor definição encontrada para o teatro do oprimido seria a de que se trata do teatro da classe das oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior dessas classes [...]” (BOAL, 1980, p. 25). Ou seja, o teatro do oprimido é o teatro de trabalhadores, de estudantes, de agricultores, de donos de casa... da classe dos oprimidos. É de todas e todos, oprimidas e oprimidos. É um Teatro praticado por todos, pois, para Boal somos teatro: atores porque agimos e espectadores porque observamos. Todas nós atuamos e interpretamos, seja preparando o café da manhã ou defendendo uma dissertação. “A linguagem teatral é a linguagem humana por excelência, e a mais essencial [...]” (BOAL, 2012, p. 9).

Analisando sob essa ótica o “Teatro do Oprimido” não caminha nas bases de um teatro convencional, pelo contrário, este Teatro anda na contramão, foge do equilíbrio, para buscar outro equilíbrio, da plasticidade, do padrão, para inventar novas formas de atuação. Cria desordem, com ordem. Os espectadores são também protagonistas: “[...] os espectadores não existem no simples ‘spectare=ver’; aqui, ser espectador significa ser participante, intervir; aqui, ser espectador quer dizer *preparar-se para a ação*, e preparar-se já é por si só uma *ação*” (BOAL, 1996, p. 83 grifos nossos). No Teatro do Oprimido, a proposta para o espectador é a “[...] a interferência, a *intervenção* [...]” (idem, p. 83 grifo nosso). Sobre a organização do Teatro do Oprimido, analisemos as seguintes propostas de representação:

Quadro 1 - as propostas de representação



Fonte: A autora, 2019.

A “ação” e a “intervenção”, tratadas por Boal para falar sobre seu Teatro, são palavras que terminam com o mesmo final de disposição. Para nós, são palavras que caminham pelo mesmo campo semântico da disposição.

Outra forma que podemos ler o Teatro praticado por Boal é que ele não acontece de uma forma só. É múltiplo. Assim como são múltiplas as suas metodologias. É o Teatro que diz (ou Boal é quem diz) que ser humano é ser teatro. Em uma entrevista Boal complementa:

É um conjunto de exercícios, de jogos e de técnicas especiais que ajudam qualquer cidadão [...] independentemente da sua profissão, independentemente da sua idade [...] ajuda essas pessoas a perceberem, que eles queiram ou não, essas pessoas falam teatro, são teatro, então já que são teatro, querendo ou não, melhor usar bem uma linguagem que estarão usando querendo ou não querendo. Então, por isso que o Teatro do Oprimido [...] é um método para desenvolver as pessoas [...]. Então para que serve? Serve para, usando a linguagem teatral que é uma linguagem muito poderosa, e ela é muito poderosa porque ela é a soma de todas as linguagens, quer dizer [...] ela soma todas as linguagens e ela cria essa possibilidade que nós temos de nos observar [...]. Quer dizer, o teatro é a representação do real, então você na representação do real, você pode se estudar melhor do que na vida cotidiana do dia a dia. Então você podendo estudar melhor e você sendo teatro, você pode inventar o futuro invés de esperar por ele. Se você espera pelo futuro o pior virá, se você inventa o futuro, o melhor possível, não o melhor ideal, mas, o melhor possível você pode obtê-lo. [...] Então, o Teatro do Oprimido é o teatro que pensa no passado, para analisando o passado no presente, inventar o futuro⁷².

Um pouco antes da prisão Boal já havia iniciado o trabalho com uma das vertentes ou metodologias do TO. O *Teatro-Jornal*. Se alguma cronologia metodológica⁷³ há, poderíamos

⁷² Transcrição de uma entrevista para o programa *Encontro Marcado com a Arte* em que Boal fala sobre o Teatro do Oprimido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VzR6ny0tbew> Acesso em: 16 de abril de 2019.

⁷³ A estrutura é apresentada de acordo com o livro *Hamlet e o filho do padeiro. Memórias imaginadas* (2014).

apresentá-la assim: Teatro-Jornal, Teatro invisível, Teatro-Imagem, Teatro-Fórum, posteriormente, com Cecília Boal trabalharam uma técnica introspectiva, o Arco-Íris do desejo, que originou o livro publicado com o mesmo nome, em 1996. E por último, o Teatro Legislativo, da época em que se elegeu vereador pelo Partido dos Trabalhadores, entre 1992 e 1996.

Nos próximos subcapítulos aprofundaremos nas técnicas mencionadas, realizando algumas conexões *entrelinhas* de uma técnica e outra, do que nos faz pensar as leituras que temos realizado dos trabalhos de Boal.

3.4.2 Teatro-Jornal

Acolhendo informações de Conceição (2018, p. 30), o Teatro Jornal foi uma vertente vinda do teatro russo e alemão. Naquele período, com as perseguições políticas, o grupo passou a se apresentar de forma clandestina no segundo andar do Teatro de Arena, o que veio a originar o nome Areninha, ou Núcleo 2. As notícias eram escolhidas dos jornais publicados pela manhã e à noite estavam em cena. As notícias que viravam teatro “[...] denunciavam torturas, assassinatos, crimes e corrupção que eram escondidos pelos jornalistas e donos de jornal que apoiavam a ditadura [...]” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 30, 31). Em períodos em que as apresentações eram ameaçadas (ou, sentiam ameaça iminente), “[...] o elenco se dividia e encenava em escolas, fábricas, sindicatos, casa de professores ou médicos [...]” (2018, p. 31).

O Teatro-Jornal surgiu como forma de burlar a censura operada pela ditadura e, porque todas as peças haviam sido proibidas de serem montadas. De acordo com Boal (2014, p. 312) haviam perdido tudo, as peças, os figurinos, o teatro... Estavam sem roupas, nus. Essa primeira forma de Teatro do Oprimido, considerado o seu embrião, consistia em uma atividade simples: realizar “[...] espetáculos diários com jornais da manhã [...]” (BOAL, 2012, p. 9). Assim, com as nove técnicas de Teatro-Jornal, que encontramos em *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* (1984), são delineados alguns objetivos: o primeiro era “[...] desmistificar a pretensa ‘objetividade’ do jornalismo [...]” (BOAL, 1984, p. 43), demonstrando que as notícias publicadas em jornais são na verdade obras de ficção e, de igual forma, o valor ou importância dispensada às notícias, dependerão do quanto ela é divulgada e ganha centralidade no jornalismo. Boal (1984, p. 43) entendia que essa era uma das formas de se manipular a opinião pública, com informações em manchetes, que penetram as casas dos sujeitos de forma simples e indolor. O segundo objetivo elencado era o de tornar o teatro mais popular “[...] popularizando alguns meios de se fazer teatro - a fim de que o próprio povo

deles se possa utilizar, para produzir seu próprio teatro” (1984, p. 43). Vejam bem, as atenções de Boal a um teatro popular não significava tornar popular qualquer tipo espetáculo que poderia ser ou não de cunho reacionário, mas, ao contrário, significava munir de ferramentas o povo, para que estes pudessem fazer seu próprio teatro. O terceiro objetivo consistia em “[...] em demonstrar que o teatro pode ser praticado mesmo por quem não é artista, da mesma maneira que o futebol pode ser praticado mesmo por quem não é atleta [...] (1984, p. 43)”. Basta vermos as várzeas ou campinhos de futebol improvisados cheios de meninos e meninas de todas as idades, e eles não são necessariamente atletas que jogam na seleção.

As nove técnicas desenvolvidas à época e colhidas do livro são (1) *Leitura simples*, quando os atores lêem notícias destacadas do corpo do jornal; (2) *Improvisação*, após a leitura da notícia. Outra forma era a improvisação de uma cena que teria acontecido após o episódio indicado na notícia ou ainda podia-se improvisar os motivos que teriam levado ao fato noticiado; (3) *Leitura com Ritmo*, consiste interpretar a notícia escolhida num ritmo que melhor se adeque o assunto do texto. Boal dá exemplo: “No caso da *Primeira Edição*⁷⁴ elegeu-se o discurso de um deputado em favor da censura prévia de livros, revistas e jornais. O discurso é bastante medieval, em seu conteúdo. Nada melhor que canto gregoriano para evidenciar este significado subjacente” (BOAL, 1984, p. 44 grifos do autor). (4) *Ação Paralela*, quando uma notícia é lida ou falada em um gravador por um ator, enquanto em cena outros atores explicam ou criticam a notícia. (5) *Reforço*, que consiste fazer utilização de suportes como slides, vídeos, frases, músicas, propaganda, entre outros, para auxiliar a notícia. (6) *Leitura Cruzada*, quando duas ou mais notícias se cruzam mostrando os contrastes ou contradições presentes nelas. (7) *Histórico*, tem a intenção de disponibilizar fatos adicionais sobre a notícia a fim de que fosse melhor compreendida. (8) *Entrevista de Campo*, com entrevistas e transcrições de certos discursos, em outras linguagens. (9) *Concreção da Abstração*, quando a notícia era concretizada na cena.

É necessário dizer que essas foram as primeiras técnicas pesquisadas e desenvolvidas pelo grupo da Primeira Edição do Teatro Jornal do Teatro de Arena, mas, assim como outros grupos de Teatro Jornal surgiram, outras técnicas também foram sendo desenvolvidas.

Importante marcar que o Teatro-Jornal dá direção a uma nova forma de pensar e fazer teatro. São as primeiras raízes do TO. Agora, não haveria apenas o teatro político, de incitação e resistência à ditadura militar, como foi Zumbi, Tiradentes e Bolívar, teatro visto pelo povo,

⁷⁴ *Teatro-Jornal - Primeira Edição* foi o primeiro espetáculo de teatro jornal apresentado no Teatro de Arena, em 1970.

mas, nascia um teatro vivido pelo espectador que agora passava a ser também ator, pois, os meios de produção do teatro seriam divididos com eles. Em essência, Boal começava a desenhar uma proposta teatral oferecendo ferramentas ao espectador para que com autonomia ou emancipação ele pudesse intervir em sua realidade, assumindo o papel de protagonista para modificá-la. “Pela primeira vez o Teatro de Arena não tenta apenas popularizar um produto acabado, mas sim dar a todos os meios de fazer teatro [...]” (BOAL, 1984, p. 46).

Junto com o teatro Jornal, surge um desejo, um sonho: “propagar as técnicas para que todos pudessem fazer teatro, usar essa linguagem tão rica para pensar o que fazer” (BOAL, 2014, p. 312). Assim ele dizia: “Queríamos oferecer aos espectadores meio de produção e não produtos acabados. Isso porque Boal assinala nesse trecho de sua biografia, que não sabiam o que dizer, mas nem por isso renunciariam o fazer teatro: “[...] Oferecíamos o nosso saber. Se não sabíamos o que dizer, *sabíamos o que ensinar a dizer*” (BOAL, 2014, p. 312 grifo do autor).

3.4.3 Teatro Invisível

Assim conhecido por ser Teatro praticado em lugares do nosso cotidiano, como um elevador, um restaurante, um cruzamento da rua, um barco... lugares que naturalizamos e não percebemos a opressão acontecer, o Teatro Invisível teve sua prática iniciada quando Boal estava vivendo na Argentina, logo nos primeiros anos do exílio. O Teatro Invisível desvelou-se, pela primeira vez em um restaurante argentino. O problema: Boal conta em entrevistas que existia uma lei argentina que dizia que nenhum argentino deveria morrer de fome, então, qualquer argentino tinha direito a se alimentar em qualquer estabelecimento público, era só mostrar a identidade. Podia comer de tudo, menos tomar álcool e comer sobremesa. Um dia, alguém do grupo de Boal teve a ideia de encenarem num restaurante de verdade, para tratar dessa questão, mas não avisarem que era teatro. Assim, os atores se espalharam pelo local, e um deles pediu toda a comida possível que conseguia comer. Chamou o garçom, pediu a conta e mostrou a identidade. Quando ele já ia saindo, o garçom pergunta: quem vai pagar a conta? E aí a discussão se inicia: Existe uma lei... que lei é essa? Ela existe mesmo? E a questão, que podemos dizer, disparadora, fica no ar: *Se tem comida na argentina por que tem gente que morre de fome?* “[...] alguém lá botou o nome Teatro Invisível. Eu até achei graça

no nome. [...] Bom é verdade, porque é invisível o teatro, agora o que tá acontecendo não é. Todo mundo tá vendo [...]” (AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido⁷⁵).

Em *Jogos para atores e não atores* (2012), Boal elenca sete exemplos como as primeiras experiências encenadas de Teatro Invisível, na Europa, nos de 1976 e 1977. Uma delas era o (5) *Piquenique nas ruas de Estocolmo*. A cena escolhida para ser compartilhada tem em seu meio um fato inesperado, não ensaiado, e que, por mais que houvesse uma sequência descrita, com certa margem de improviso, passada e repassada nos ensaios, entrou no plano do imprevisto, do que não se espera, do acontecimento que não se sabe.

O tema da peça era sobre uma questão que incomodava aquele grupo em Estocolmo. Tratava-se da prioridade pela qual a cidade fora planejada. Diziam que era para os carros e não para os pedestres, o que consideraram um insulto (BOAL, 2012, p. 43). A peça se dividiu em quatro atos e, (como um bônus) um ato não ensaiado. Transcrevemos abaixo as ações descritas por Boal (2012, p. 43):

1ª ação - Uma família (pai, mãe, filho, filha) prepara uma mesa com flores, uma garrafa térmica com chá, torradas etc., tudo isso bem no meio da calçada, e põe-se a tomar chá. Outros atores estacionam seus três carros não muito longe, para observar.

2ª ação - Dois atores interpretando o papel de transeuntes, trovejam, reclamam dizendo que a calçada foi feita para o trânsito das pessoas e não para sentar e tomar chá. A família, após uma pequena discussão, cede.

— Já que não podemos pôr a mesa na calçada, que é dos pedestres, vamos levá-la para o meio da rua, porque o excesso de carros polui a atmosfera...

3ª ação - Os nossos três carros arrancam juntos, e a família lhe faz sinal para parar. Os carros param bloqueando a rua e paralisando o trânsito. A família arruma a mesa - vaso de flores, xícaras, garrafa térmica, torradas e tudo mais - no meio da rua e começa a tomar o seu chá, com uma fleuma toda britânica. Os atores dos três carros agem como motoristas normais e protestam contra a família: para eles, as ruas foram feitas para os carros correrem, e não para transeuntes tomarem chá.

4ª ação - A família e os motoristas tentam convencer os espect-atores a apoiar sua causa. Em poucos minutos a rua está atravancada de ônibus, carros, táxis e motocicletas, que buzina. Os atores tentam convencer os motoristas a tomar chá. Alguns aceitam, outros se indignam:

— Por que vocês não vão tomar chá em casa?

— Porque não temos um carro assim, lindo, como o seu. Porque não temos tempo. Trabalhamos em Estocolmo e vivemos em Saltsjobaden, e nosso tempo de almoço no trabalho não nos permite ir até em casa, e é por isso que... etc. Além disso, vejam bem, vocês estão poluindo a cidade, e nós não...

Os argumentos se contrapõem. Os atores se entusiasmam e continuam a improvisar muito além dos seus textos. Como os espect-atores respondem maravilhosamente bem, a improvisação se estende por mais 1 quarto de hora, o que é uma enormidade para esse tipo de manifestação teatral, principalmente, levando-se em conta que a praça escolhida, Stureplan, bem no centro da cidade, é sempre muito movimentada. As justificativas vão a bom passo... [...].

Os 15 minutos não contados da peça, levam a encenação ao patamar do não esperado.

“O ato não ensaiado: chega a polícia!”

⁷⁵ Excertos colhidos do documentário *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido* (2010) de Zelito Viana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1L3-Wc305Gg>>. Acesso em: 22 de abril de 2019.

“[...] Eles chegaram com dois carros e um camburão. A polícia de Estocolmo tem instalada uma rede de câmeras de televisão, de maneira que os pontos estratégicos da cidade estão sob permanente vigilância dos seus olhos invisíveis [...]” (BOAL, 2012, p. 45). No ato final não ensaiado, acabaram tendo que confessar⁷⁶ que se tratava de um teatro, pois, a polícia, imparcial, queria prender todos que estavam ali, por não saberem quem eram os atores e os espectadores, já que alguns pararam e tomavam chá com a família no momento em que a polícia os interceptou. Muito se conversou, mas não teve jeito, foram presos alguns atores e espectadores. Sorte: foram liberados sem demora, uma vez que ali no grupo não havia ninguém com antecedentes criminais.

O teatro Invisível, como diz Boal, não é realismo, é realidade (cenas de ficção em espaços reais). É realidade ensaiada, mas também improvisada. Para improvisar há que se ensaiar muito! Seja um texto, uma cena, uma contação de histórias, uma declamação, uma vida. Que fazemos senão ensaiar a vida para improvisá-la da melhor maneira que podemos, visto que nem tudo é esperado e o que é, corre o risco de não acontecer? Para improvisar é preciso estar preparada.

Mais uma vez, teatro invisível é realidade.

É nessa realidade que tudo se passa. Uma jovem que assedia um rapaz num metrô de Paris, uma mulher que sente as dores do parto em um ferryboat em Estocolmo, uma mulher negra que é expulsa de seu lugar, um grego que disputa com um marido sueco a companhia de sua mulher, uma família que toma seu chá no meio da rua - tudo isso é realidade, mesmo que tudo tenha sido ensaiado. Realidade e ficção se interpenetram, mas nós sabemos que a ficção é sempre uma das múltiplas formas que a realidade assume, tão real como qualquer outra. Tudo é real: a única ficção que existe é a palavra ficção, porque designa uma coisa que não existe! (BOAL, 2012, p. 45).

Mais uma vez, tudo é real, mesmo sendo ficção. Isso nos faz pensar na escola e nos papéis que lá vivemos/encenamos (e, pedimos licença para fazer as conexões): realidade e ficção interpenetradas. Na escola muitas vezes, no imaginário das crianças, somos a mãe e nos pedem colo. Somos a tia brava. A tia que “toma” leitura. Mas, também, a tia fofa! Somos a tia que brinca de faz de conta. A tia que dança e brinca de ciranda no recreio. Somos a tia que diz que não é legal falar palavrão, embora falemos alguns escondido.

A escola é o lugar onde a realidade (qualquer realidade) acontece, onde entramos em cena incorporando nosso papel (nesse caso, meu papel é o de Orientadora Educacional), mas, também é o lugar do improviso e nos tornamos tantas quantas cabem nas seis ou oito horas por dia de escola. Estamos constantemente ensaiando. Ensaíamos a melhor forma de

⁷⁶ Boal nos diz que o Teatro Invisível nunca deve ser revelado sob pena de se perder o impacto. Mas, nesse, caso não tiveram muita escolha (2012, p. 46).

abordagem quando nos é pedido para conversar com alguns alunos ou alunas. Ou quando queremos sugerir projetos para serem desenvolvidos pela equipe escolar. Ou quando precisamos tratar algumas questões pedagógicas com as professoras. Ensaíamos a melhor forma de ministrar uma aula. Ensaíamos como ministrar conteúdos como forma de experiência estética⁷⁷, com sentido de sentir, tatear. Também contracenamos com tantos outros atores e atrizes, que se dividem também em tantos outros personagens reais e fictícios. Tratamos aqui de pais e mães de alunos e alunas; de avós; de irmãos; tios ou tias, que são chamados à escola quando não aparecem por vontade própria.

Dizemos que, com tantos ensaios alguns progressos acontecem! Progressos que seriam melhor definidos como abertura de diálogos, escuta atenta (quando nos dão ouvidos!), ou como quando a atenção é retribuída e as transformações acontecem.

Conhecer e transformar é o objetivo do Teatro do Oprimido, com todas as suas técnicas, jogos e exercícios.

Para transformar, é preciso conhecer, e o ato de conhecer, em si mesmo, já é uma transformação. Uma transformação preliminar que nos dá os meios de realizar a outra. Primeiro ensaiamos um ato de libertação, para em seguida, extrapolá-lo na vida real: o TO, em todas as suas formas, é o lugar onde se ensaiam transformações - esse ensaio já é uma transformação. (BOAL, 2012, p. 288).

Conhecer e transformar pode ser também um objetivo da escola, ou melhor, do que estamos fazendo na escola. Gostamos de inventar novos textos, com as palavras que soam e marcam nossa audição ou que ficam como gravuras em nossa visão. Fazamos um exercício de escrita (mais de leitura) a partir desta última citação de Boal, pensando na escola

Para transformar, é preciso conhecer, e o ato de conhecer, em si mesmo, já é uma transformação. Uma transformação preliminar que nos dá os meios de realizar a outra. Primeiro ensaiamos um ato de libertação, para em seguida, extrapolá-lo na vida real: a escola, em todas as suas formas, é o lugar onde se ensaiam transformações - esse ensaio já é uma transformação.

Na escola, onde encenamos nosso melhor papel, conhecemos e damos a conhecer, ensaiamos as transformações, as nossas e as do mundo. Porque, sim, podemos pensar um

⁷⁷ No momento em que escrevo apressada e com dores nas costas esta parte do texto, no dia 23 de abril, por volta das 20:07h, talvez um pouco antes, minha amiga de casa chega em casa. Faço uma pausa para pegar um copo de água e ela vem me relatando a alegria e satisfação de ser professora. Me contou o motivo: na aula de hoje, havia trabalhado a matemática com material dourado e uma das atividades que propôs aos seus alunos de 2º ano foi que representassem com o material os números que ela diria. Até aí tudo normal na prática, o fator surpresa é que as crianças teriam de procurar as barras para formar os números de olhos vendados! Para sua surpresa/encantamento a maioria dos seus alunos conseguiu representar os números que ela pedia! Nesse momento dou um sorriso e me lembro do Boal: *A criança é sensorial, é pensamento sensível!* E disse a ela: você acabou de proporcionar aos seus alunos uma experiência estética! Uma experiência sensorial! Porque tudo que aprendemos, aprendemos pelos sentidos! Ela disse que estava muito feliz e que como a cada dia, semana, mês e ano, melhoramos nossa prática. Disse a ela que escrevia exatamente sobre isso na dissertação! Estamos constantemente ensaiando para interpretarmos o melhor papel que podemos ser!

futuro, mas, vivemos no presente, e diariamente aplicamo-nos essas pequenas transformações. Na escola, ensaiamos para a transformação, ensaiamos para a revolução.

Sobre o ato educar como ensaiar também Skliar (2014, p. 198), cuidadosamente, nos fala que o ensaio põe em relação a experiência com a linguagem. Educar como ensaiar uma experiência educativa, para que ela seja valorizada da mesma forma que o pensamento científico, para que não seja ignorada, nem menosprezada, para que não caiamos em uma “[...] indigna tendência a conceituar que aquilo que é vivido só está apenas na escola - é propriedade da escola, é sua prática - e o que é pensado corresponde à ordem excludente da ciência - está na ciência, é sua teoria” (idem, p. 198, 199). Skliar (2014, p. 199) vai nos dizer ainda que “Essa separação, demasiado meticulosa, trouxe como consequência que o vivido fosse pensado somente como um conjunto de sensações sem rigor [mas, a estética tem rigor e tem ética!], vãs percepções sem traços de verdade, retalhos de sensibilidade que não podiam ser levados muito a sério”.

A educação do Sensível é tudo isso, só que empostada de forma diferente: são sensações, mas, com rigor, percepções com traços de verdades, portanto, não são vãs percepções, são retalhos de sensibilidade que precisam ser levados mais a sério (não o sério carrancudo e sem cor, mas, o sério brincante que carrega a potência da infância). A educação do sensível, do campo da experiência, essa que é vivida (e também estudada), é aquela que acontece nos esbarrões, no contato tímido e simples, no plano micro, na sutileza, num detalhe quase imperceptível... Isso não significa que não possa acontecer na ordem macro. Pois, pode e deve! Essa forma de educação do sensível, mesmo que a muitos não seja ciência, caminha junto dela. Como já afirmamos, pensamos com todo o corpo! Assim Skliar (2014) citando Contreras (2009), nos oferece leitura:

O saber não pode ser desligado da experiência; ele precisa manter-se em relação viva com ela, porque é daí, da experiência, de onde nasce a inquietação pedagógica, a pergunta pelo sentido e pelo adequado. O saber que sustenta o fazer educativo (meu fazer educativo, seu fazer educativo), nasce do vivido e do pensado como próprio (isto é, pensado como experiência) e precisa fazer o percurso de sentido, disposições e vivências que orientam o fazer: meu fazer, seu fazer (CONTRERAS 2009, p. 7 apud SKLIAR 2014, p. 199).

Skliar nos instala questões que talvez precisamos dar a perguntar rotineiramente, que é se a linguagem da pedagogia gostaria de ser ensaio, mas, para sê-lo, deveria ser de outra ordem, deveria utilizar de outras palavras, sensíveis, palavras tais como *soltura*, *caleidoscópio de fragmentos e experiências*, *o artesanal*, *o frágil*, *a vulnerabilidade*, “[...] Palavras quase sempre distantes e estranhas ao modo como se conversa o pedagógico. Palavras que talvez

confessem, em seu balbucio, o retrato desejado de uma outra pedagogia, que ainda está por ser ensaiada” (SKLIAR, 2014, p. 198). Palavras como um retrato, uma imagem.

3.4.4 Teatro-Imagem

O Teatro-Imagem foi técnica que também começou a ser desenvolvida na América Latina, sobretudo no Peru, com os indígenas; mas, também na Colômbia, Venezuela, e no México. E tudo aconteceu, acreditamos, por um problema de língua. Boal (2014, p. 345) nos relata que os peruanos com quem trabalhava falavam 47 línguas diferentes, maternas. “[...] Assim, [dizia Boal] quando usávamos uma língua que não era a nossa para nos comunicarmos, sempre nos entendíamos mal [...] (BOAL, 2012, p. 252). A partir da questão instalada Boal começou a fazer uso de imagens, e as técnicas iam surgindo naturalmente. Assim ele diz: “[...] Para entendê-los, pedi: façam imagem. Imagem do real e a do desejo. Depois, imagem de como se pode passar do real ao ideal [...]”.

Ao pedir que fizessem imagens, a fim de que pudesse compreendê-los, Boal nos faz perceber na prática que é possível nos comunicar e pensar com imagens. Na ausência da comunicação verbal, Boal, mais uma vez, se atenta aos detalhes e propõe uma nova forma de falar. Inventava uma linguagem que é comum a todos, independente das 47 línguas ali presentes. Inventava o Teatro-Imagem, uma linguagem que fala, mas, a palavra não ocupa o centro, a fala é inventada com o corpo, com os gestos, fixos ou em transição. A invenção de Boal deu certo. O Teatro Imagem foi sistematizado. Boal (2012) procurou descrever modelos e dinamizações para facilitar o entendimento das técnicas do Teatro-Imagem. Algumas são (1) Ilustrar um tema com o próprio corpo; (2) Ilustrar um tema com o corpo do outro; (3) Uma imagem da transição; (4) Múltipla imagem da opressão; (5) Múltipla imagem da felicidade; (6) Imagem do grupo; (7) O gesto ritual; (8) O ritual; (9) Rituais e máscaras; (10) Imagem cinética.

Quando tocamos no ponto de invenções que dão certo, nos lembramos e retomamos as experiências de Rodríguez, que nos conta Kohan (2014, p. 34), mais especificamente a experiência com o menino Thomas sobre a criatividade do pensamento, da invenção: “[...] Thomas inventa algo que funciona, que pode ser realizado no mundo. [essa experiência] Permite também pensar que devemos ouvir aqueles que falam outra língua, aqueles que pensam de outra forma, os estranhos, desabitados aos usos estabelecidos [...]”.

O menino Thomas de Rodríguez e Augusto Boal inventam coisas que podem ser realizadas no mundo, para transformá-lo. A pergunta lateja: E nós, o que inventamos? O que inventamos pode ser realizado no mundo? Na vida? Nas escolas?

A comunicação por imagem também nos faz recordar de outra forma potente de comunicar com o corpo. Falamos da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Aqui a comunicação se estabelece com gestos, com imagens, com expressões corporais. Requer contato visual sensível. Vemos em Silva (2014, p. 126) que “Na Libras são encontradas aproximadamente 46 configurações de mão, que apresentam diferentes movimentos em diferentes pontos do espaço. Os gestos correspondem às palavras [...]”. As palavras são doadas como gestos, mas, não mecanicamente como aqueles que lembram a reprodução de uma máquina em *tempos modernos*. Falamos de gestos que requerem olhar atento e percepção sensível. Sinais, imagens, que conectam um corpo a outro⁷⁸.

Reconhecida como meio legal de comunicação e expressão (BRASIL, 2002), pela Lei 10.436 de 2002, a LIBRAS, é língua que escapa ao previsível da oralidade. É língua inscrita pelo corpo e com o corpo, como quando contamos uma história.

Quando contamos uma história, contamos com todo o corpo. Quando contamos uma história transformamos o corpo em imagem. Estas imagens em movimento transitam entre os corpos ali presentes e podem encontrá-los. Existe a voz que captura as palavras da história que estavam em algum livro; Existem os olhos que encontram outros, curiosos, emocionados, risonhos, às vezes indiferentes, outras vezes receptivos. Há também os gestos expansivos ou retraídos que dão o tom ao que querem dizer as palavras presentes no livro ou ao que queremos dizer com a história que escolhemos contar. É como se entendêssemos o livro como um objeto material, o que não quer dizer que a história ali presente seja. É como se a história (imaterial) do livro, que é material, ganhasse materialidade pelo corpo, com o corpo.

Assim como os surdos usam para falar o corpo, nós também (ouvintes) falamos muito com o corpo, embora não tenhamos tanta consciência disso. Em algum momento de nossas vidas, já ouvimos a expressão em reportagens ou conversas: *nossa, você fala com a mão!* Assistindo a alguns documentários, mais especificamente os de Boal, se prestamos atenção ao resto, percebemos que há ali uma comunicação presente que transcende o mundo das palavras. Ele faz uso de todo o corpo para comunicar o que quer ou o que lhe perguntam. Usa

⁷⁸ Recentemente, encontramos o *Slam do corpo*: “O Slam é uma batalha de poesias, um jogo, uma celebração. Slam do Corpo é o primeiro Slam de surdos e ouvintes do Brasil. Duplas de poetas (um surdo e um ouvinte) se apresentam ao mesmo tempo em português e Língua Brasileira de Sinais, criando um encontro potente entre as línguas. O “Slam do Corpo une poetas surdos e ouvintes, ampliando os conceitos de criação poética”. Trata-se do corpo poético dos surdos que declamam, assim como ouvintes, suas poesias com toda a sensibilidade que toca o corpo. Trata-se de uma língua, com linguagem corporal. Declamada, sentida com o corpo. Trata-se do corpo como performance, do corpo como imagem em movimento. Informações disponíveis em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/slam-do-corpo-novo-jeito-de-falar-novo-jeito-de-ouvir> e <https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/poetas-do-corpo-slam-mostra-a-voz-dos-surdos/> Acesso em: 03 de junho de 2019.

as palavras, mas também a imagem, os gestos, as expressões, e comunica! Nos comunicamos com as palavras, mas também com sinais, gestos, expressões, imagens.

3.4.5 Teatro-Fórum

O ano era 1973 e Boal trabalhava num programa de alfabetização através do teatro, com uma nova forma de teatro, chamada "Dramaturgia simultânea". Essa nova forma de teatro consistia basicamente em atores representando no palco as cenas propostas pela plateia. Ao final abria-se para a conversa da plateia que dava sugestões para solucionar o problema apresentado na cena. Nas palavras de Boal (1996, p. 19) “[...] O espetáculo se desenvolvia até o ponto da crise, até o momento em que o Protagonista devia tomar uma decisão. Aí parávamos e perguntávamos aos espectadores o que deveria ele fazer. Cada um dava a sua sugestão. E os atores, no palco, improvisavam uma por uma, até que todas as sugestões se esgotassem”. Nesse dia a cena chegava ao final: tratava-se da história de uma senhora tímida que pedia ajuda para saber como proceder com seu marido que estava pra voltar de viagem. É que ela havia descoberto após uma briga, que o dinheiro que ela o dava para que pagasse a casa que morariam, na verdade não estava sendo usado para este fim. Sem saber ler, ela pediu que a vizinha lesse os recibos das prestações da casa que ela nunca conseguiu ver. Recibos perfumados e uma descoberta desagradável. O que ela guardava pensando ser os recibos eram cartas de amor da amante ao marido. Para solucionar o que a mulher deveria fazer quando marido voltasse foram improvisadas algumas cenas. Atores no palco e Boal percebia uma senhora com raiva a cada encenação. Foi então que ele perguntou: *"Minha senhora, eu acho que a senhora tem uma idéia. Pode dizer que a gente experimenta."* E a mulher disse: *"O que ela tem que fazer é o seguinte: ela tem que deixar ele entrar, tem que ter uma conversa séria com ele, e só depois ela pode perdoar..."*. O tempo passava e nada que os atores faziam dava conta de realizar a conversa proposta pela senhora. Já cansado Boal acabou perguntando e a convidando para que mostrasse então no palco qual era essa conversa que ela estava dizendo. A senhora aceitou o convite. Ela mesma foi atriz do que queria tentar como solução: “Subiu no palco, agarrou o pobre ator-marido indefeso, que era apenas um verdadeiro ator e não um verdadeiro marido e, além disso, magro e fraco, agarrou um cabo de vassoura e começou a bater-lhe com toda força enquanto lhe dizia tudo o que pensava das relações entre marido e mulher. [...] Finalmente, deu-se por satisfeita, colocou sua vítima sentada à mesa e disse: –Agora que nós tivemos esta conversa muito clara, muito sincera, agora VOCÊ vai lá na cozinha e pega a MINHA sopa!!!” (BOAL, 1996, p. 22). Assim nasceu o teatro-fórum para

Boal: “Mais claro ainda ficou para mim uma verdade: quando é o próprio espectador que entra em cena e realiza a ação que imagina, ele o fará de uma maneira pessoal, única e intransferível, como só ele poderá fazê-lo e nenhum artista em seu lugar [...]” (BOAL, 1996, p. 22).

Sobre esse episódio no Peru:

E ali foi a primeira vez que eu vi ela entrando em cena e sendo ao mesmo tempo personagem e pessoa, quer dizer, ela continuava sendo ela, ela era aquela mulher, mas aquela mulher interpretando um personagem, ela era cem por cento ela mesma e cem por cento personagem. Então eu vi que era uma coisa muito linda quando o espectador não aguentando o que está acontecendo em cena, intervém para mudar a cena. E daí para diante eu não fiz mais a dramaturgia simultânea⁷⁹ [...] (AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido).

Em suas *Memórias* Boal (2014) diz assim:

O Fórum nasceu quando não consegui entender o que me dizia uma espectadora [...] e eu a convidei a subir ao palco - fantástica transgressão! - e mostrar ela própria, o que pensava. Convidei-a *atuar* seus pensamentos, não só *falar*. Ela entrou em cena assumindo o personagem, dividindo-se em duas: ela e o personagem (grifos do autor).

Nesse dia compreendi que não era apenas aquela mulher que eu não conseguia entender: não entendia ninguém, nunca. *A palavra que se pronuncia não é nunca a que se escuta*. Quando ela entrou em cena pude ver seu pensamento. ‘Fazer é a melhor maneira de dizer!’ - José Martí, poeta cubano, herói da guerra contra a Espanha (BOAL, 2014, p. 345, grifos do autor).

Na conclusão das *Memórias* da viagem ao Peru, com essas experiências Boal (2014, p. 345) encontra um caminho para seu Teatro: “Invadindo nosso espaço, concretizava sua verdade [...]. Quando violou as regras do jogo senti alívio: eu não era obrigado a saber, sempre, o bom caminho, Não deveria me sentir culpado!” Assim ele continua: “Senti o prazer de perguntar. Antes, pensava que artista era o dono da maior verdade, por artista. Vi que não. Eu era *O artista* e descobri que era apenas uma artista, só um [...]” (2014, p. 345, grifo do autor). Com a descoberta vem a tomada de uma decisão: “Meu teatro seria, aí por diante, o teatro das perguntas. Sócrates, *Maiêutico*. Quem deveria responder seriam os espect-atores!” (2014, p. 345, grifo do autor).

O Teatro-Fórum passa a ser o Teatro das perguntas, não da cena pronta e acabada! Foi assim que Boal aprendeu com o Fórum a arte de perguntar a boa pergunta!

De acordo com o que nos apresenta Conceição (2018) “O Teatro-Fórum é assim chamado porque, na América Latina, o público sempre solicitava o *foro* depois dos espetáculos: uma espécie de debate após as peças serem apresentadas. Boal se apropriou da

⁷⁹ Excerto extraído do documentário “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido” (2010), de Zelito Viana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1L3-Wc305Gg>. Acesso em: 17 de abril de 2019.

palavra foro e, a partir daí o debate se tornou o próprio espetáculo [...]” (2018, p. 38, grifo do autor).

Como vimos é no período do exílio que Boal começa a dar forma ao trabalho: “No Peru nasceu o Teatro-Fórum e Sistematizei o Teatro-Imagem. O Teatro do Oprimido virou livro” (BOAL, 2014, 345).

Além das técnicas apresentadas até aqui, encontramos na obra de Conceição (2018), mais duas: o Arco Íris do Desejo também conhecido como Método Boal de Teatro e Terapia⁸⁰ e Teatro Legislativo. O *Arco Íris do desejo* (1996) foi a exploração de técnicas introspectivas e terapêuticas, desenvolvidas por Boal e Cecília, na Europa. Esse foi o período que Boal percebeu que existem opressões em diferentes âmbitos. A opressão que estava mais evidente era pela qual passara ele, e seus companheiros brasileiros. Na Europa não havia exército nas ruas, tortura, prisão, censura... mas, havia opressões, de outra ordem.

Não é nada espantoso que em certas sociedades repressivas e opressivas não se vejam nas ruas batalhões de polícias e soldado armados, como no Chile, Argentina, El Salvador, Guatemala, etc. eles não são necessários, nós os trazemos em nós, batalhões de tiras, que carregamos nas nossas cabeças (BOAL, 2012, p. 287).

A outra técnica é o *Teatro Legislativo* (1996), que teve sua experiência inicial em 1993. A esta altura, Boal já se fixara novamente no Brasil, no Rio de Janeiro. Na verdade Boal retorna ao país no ano de 1986, “[...] a pedido do professor Darcy Ribeiro, para difundir seu método em escolas públicas do Rio de Janeiro, os CIEP’s [...]” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 47). Assim nasce um plano piloto da Fábrica de Teatro Popular, que capacitou, conforme nos relata Conceição (2018, p. 47) professores, animadores culturais e artistas, para trabalharem com o Teatro-Fórum. Nessa época, ainda não existia o CTO-Rio, que foi criado em 1989, a pedido de Licko Turle, que não conseguia esquecer as experiências que vivera com Boal na Europa. Assim encontramos em seu relato:

A experiência pela qual havia passado com Boal na Europa ainda ecoava nos meus pensamentos, e eu sabia da importância política que a prática do TO teria se difundida no Brasil. Conversei com Claudete Félix e tomamos a decisão de criar um grupo similar ao de Paris na cidade do Rio de Janeiro (TURLE, 2014, p. 32).

Retomando o Teatro Legislativo, nessa época, Boal entra para a política, filiando-se ao PT.

[...] se candidatou ao cargo de vereador da cidade do Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores e realizou um mandato diferenciado entre os anos de 1992 e 1996. Seu modo de atuação consistia em juntar o teatro com a atividade legislativa, criando assim, um projeto denominado Teatro Legislativo, no qual a plateia, além de entrar

⁸⁰ Cf. CONCEIÇÃO, 2018, p. 39.

em cena no Fórum, poderia sugerir propostas de leis para os problemas apresentados nas cenas (CONCEIÇÃO, 2018, p. 48).

Sobre este período em sua biografia Boal (2014, p. 371, grifos do autor) relata: “[...] em quatro anos formamos dezenove grupos de *teatro como política* e não mais o velho *teatro político*, apresentamos 36 projetos, promulgamos 13 leis”. E continua: “Treze vezes, no Rio de Janeiro, o desejo da população tornou-se lei. Essa talvez, tenha sido a maior conquista do Teatro do Oprimido. Transformar o desejo em lei” (idem, p. 371).

Assim como Licko Turle (2014) sugere, e encontramos no trabalho de Conceição (2018, p. 38), sobre as experiências narradas por Boal, como o caso de Virgílio e o da Mulher gorda, tentamos trazer aqui mais as experiências de Boal para falar sobre seu Teatro, que propriamente a sua metodologia ou sistematização de seu método. Dizer sobre suas experiências já são por si só sistematizar seu Teatro, só que de forma mais dinâmica e significativa. Aqui, poderíamos dizer, contamos um pouco de sua prática pedagógica.

Com esta breve explanação entrevemos o que Augusto Boal sistematizou como Teatro do Oprimido. Nesse Teatro também são praticados jogos e exercícios com a função de desmecanizar os corpos, porque em nossas vivências e lutas diárias, nos adaptamos às situações e começamos a sentir, escutar e ver muito pouco do que realmente podemos tocar, ouvir e olhar quando ativamos nossos sentidos (BOAL, 2012, p. 111). Em alguns de seus trabalhos Boal compara o Teatro do Oprimido a uma árvore, uma árvore estética: “O TO é uma árvore estética: tem raízes, tronco, galhos e copas. Suas Raízes estão cravadas na fértil terra da Ética e da Solidariedade, que são sua seiva e fator primeiro para a invenção de sociedades não opressivas [...]” (BOAL, 2009, p. 185).

A Ética e a Solidariedade, que sustentam a árvore, transitam por toda sua extensão viajando através da Palavra, da Imagem e do Som que estão em suas raízes. No tronco estão os jogos e exercícios, onde são iniciadas as práticas estéticas. Próximo aos jogos e exercícios encontra-se o Teatro Imagem “[...] onde as formas de percepção não-verbal são estimuladas em detrimento da palavra” (BOAL, 2009, p. 188). A árvore ainda é composta por quatro copas: na primeira delas está o Teatro-Jornal; o Arco-íris do Desejo ocupa a segunda copa. Na terceira copa encontra-se o teatro Invisível; na quarta copa está o Teatro Legislativo. Além do Teatro Fórum, que ocupa o coração da árvore, existe a Copa Soberana composta das ações concretas e continuadas ensaiadas pelos oprimidos conscientes e os oprimidos conscientizáveis quando expõem suas opiniões no Fórum. Para Boal esta última copa é a “[...] meta maior do Teatro do Oprimido - a intervenção na realidade” (BOAL, 2009, p.189).

Segundo referências de Conceição (2018) “Atualmente, o método de Boal é praticado em mais de 70⁸¹ países dos Estados Unidos à Alemanha, da Índia ao Afeganistão, da Palestina a Moçambique. Na América Latina, está cada vez mais difundido, e praticamente todos os estados brasileiros têm praticantes/multiplicadores de TO [...]” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 51). Acompanhando de forma tímida, mas, um pouco mais próxima o que podemos perceber são algumas propostas diferentes de TO. Alguns grupos se aproximam de um TO do início, teatro político, outros entendem que boal abre caminhos para superar algumas questões dentro da metodologia do TO.

As últimas notícias sobre o Teatro do Oprimido, após um curso que participamos no Centro do Teatro do Oprimido, com sede no Rio de Janeiro – CTO/RJ e a experiência nas VI Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade – VI JITOU, realizada na Universidade Federal da Bahia – UFBA, ambos no ano de 2018, sobre as apresentações do teatro-fórum, técnica mais difundida entre os grupos de Teatro do Oprimido espalhados pelo mundo, os grupos de Coringas tem batido na tecla do *fórum por identidade*, que consiste em substituir a cena respeitando os papéis sociais ali evidenciados, pois, como bem nos diz Boal, para que o teatro-fórum seja realmente o teatro do oprimido

[...] é evidente que apenas os espectadores vítimas do mesmo tipo de opressão que o personagem (por identidade ou por analogia) poderão substituir o protagonista-oprimido para tentar novos caminhos ou novas formas de libertação. Só assim tem sentido essa tentativa: o espectador (tão oprimido como o personagem) estará se exercitando para a ação real na sua vida real (BOAL, 1980, p. 156, 157).

À título de exemplo analisemos as duas cenas no quadro abaixo:

Quadro 2 - cenas inventadas de Teatro-Fórum.

Cena 1	Cena 2
Uma aluna negra cursando o oitavo ano do Ensino Fundamental II mudou-se recentemente de escola. A receptividade da turma não foi como ela esperava. Logo na primeira semana sofre agressão verbal e física de um grupo que a cerca no pátio, na hora do recreio.	Uma mulher lésbica, jovem, a caminho da faculdade, toma um ônibus lotado. Cede lugar a uma senhora idosa e fica em pé no corredor do ônibus. Em seguida fica encurralada fisicamente, por um homem que a assedia.

Fonte: A autora, 2019.

⁸¹ Em seu livro *Teatro do Oprimido e Negritude. A utilização do teatro-fórum na questão racial* (2014), Licko Turle pontua que são 77 países, onde são praticadas as teorias de Boal.

Nas duas cenas inventadas as personagens que sofrem opressão são mulheres. A proposta do fórum por identidade se firma uma vez que, para haver transformação efetiva na vida real, a intenção é que as espectadoras a tomarem a cena pertençam aos mesmos grupos sociais das oprimidas da cena. Ou seja, se há um homem branco e heterossexual que queira entrar na cena, ele deve entrar como um personagem aliado ou substituindo alguém que esteja presente no momento da opressão, mas, não deve substituir as oprimidas, uma vez que nunca vivenciará, na prática, as opressões vivenciadas por essas duas mulheres⁸².

Talvez a tecla pressionada pelos curingas tenha a ver com a própria formação de multiplicadores, que depois multiplicarão o que aprenderam em seus grupos, e assim, sucessivamente, estrutura própria do Teatro do Oprimido: dar às pessoas as ferramentas para se praticar o teatro. A concepção de multiplicação é bonita, pois, democratiza o acesso às técnicas do Teatro, mas, pode carregar alguns problemas semânticos do que realmente é o teatro do oprimido e o que estamos vendo denominado de teatro do oprimido. Para ilustrar retomamos um fato narrado por Boal (1980) “os encontros invisíveis de Liège”, na Bélgica. Mais especificamente vamos relatar o último desses encontros.

3.4.6 Para lembrarmos em tempos atuais

Era o último dia de oficina com aproximadamente 40 pessoas, de variadas nacionalidades, que se preparavam para o espetáculo público de teatro-fórum. O grupo já havia passado internamente por jogos e exercícios corporais, já haviam debatido sobre as diferentes formas de teatro do oprimido. Também tinham realizado uma cena de teatro invisível que causou um grande transtorno e preocupação, pois, no auge do debate provocado pela cena, os atores foram levados à delegacia para prestarem depoimento sobre a desordem que faziam no supermercado do bairro. Em meio a discussões que envolviam processos- da parte da policia por terem descoberto que a desordem era na verdade teatro, e do grupo teatral que entendia que a polícia não tinha direito de censurar uma peça, pois na Bélgica não existia censura às artes - os dias correram. Era domingo de manhã e o teatro estava cheio de gente, a TV local havia divulgado de forma simpática o espetáculo que haviam realizado.

Augusto Boal relata que estava em pé conversando com dois atores, um do grupo participante da oficina e outra que acabava de chegar, que trabalhava em outro grupo teatral,

⁸² Sobre os papeis sociais e questões de identidade é interessante trazer como fonte de pesquisa o “O Laboratório Madalena – Teatro das Oprimidas”, criado em 2010. E a Rede Ma(g)dalena Internacional. Disponível em: <https://magdalenasinternacional.wordpress.com/> Acesso em 16 de junho de 2019.

mas que conhecia Boal e seu trabalho. Tinha inclusive, o convidado a trabalhar com seu grupo. Nesse momento de conversas, aproximaram-se de Boal, três policiais, um uniformizado e dois a paisana. Um deles carregava um cachorro que latia sem parar. Quando identificaram Boal, veio a ordem, ele teria que ser levado pelos policiais para prestar esclarecimentos na delegacia. Bastaram alguns segundos e dois passos em direção à polícia e a confusão estava armada. O ator que conversava com Boal no momento da abordagem gritou que estavam querendo levá-lo. O embate entre policiais e artistas começou sobre quem o levaria. Os artistas tiveram vantagem. Rapidamente empurraram Boal para uma sala privada, à qual, sem autorização, os policiais não podiam entrar. Sem muitas opções, os policiais decidiram ir embora.

A esta altura da história, Boal estava protegido e tinha ao seu lado uma advogada para ajudá-lo. Analisada a situação, ficou constatado que não havia motivos para a polícia ter interpelado Boal daquela maneira. Então decidiram protestar. A advogada, então, ligou para a polícia a fim de que esclarecessem os motivos de tal interpelação. A polícia, prontamente, respondeu dizendo que não haviam mandado prender ninguém. Da mesma maneira, a advogada ligou para outros dois órgãos de proteção policial, e obteve a mesma resposta, ninguém da segurança policial da cidade havia mandado prender Boal. Sem nenhuma confirmação da ordem vinda da polícia começaram a desconfiar que os policiais pudessem ser falsos. A conclusão logo apareceu: alguém queria os assustar. Como a Polícia não tinha tido nada a ver com o caso, chamaram os policiais para ajudá-los. Todos no teatro estavam muito nervosos com o fato, inclusive a atriz que conversava com Boal quando os falsos policiais apareceram.

O tamanho nervosismo da atriz foi logo descoberto: ela confessou que seu grupo teatral havia decidido fazer uma experiência de teatro invisível. Uma experiência contra o grupo de Boal.

Este relato não teria motivos se as técnicas teatrais de Boal - nesse caso específico, o teatro invisível - fossem técnicas de teatro convencionais, mas como nos diz Boal:

o teatro invisível, tem como objetivo primordial tornar visível a opressão. Sua invisibilidade é a condição necessária para que a opressão (e a repressão), quase sempre invisível, torne-se visível. [...] a ação do Cirque Divers [grupo teatral da atriz] não revelou qualquer espécie de opressão: apenas duplicou. Policiais já existem, repressão já existe [...]. A ação que fizeram apenas tornou visível e concreta outra coisa: a extraordinária solidariedade entre todos os oprimidos presentes [...] (BOAL, 1980, p. 120, grifos do autor).

O exemplo trazido ilustra que o Teatro do Oprimido deve ser utilizado como instrumento de libertação do oprimido e não o seu contrário. Augusto Boal inventa um

método para ser compartilhado com todos e todas, mas, precisamos usá-lo com responsabilidade atendendo as premissas de sua criação. Boal nos diz que “Fazer Teatro do Oprimido já é o resultado de uma escolha ética, já significa tomar o partido dos oprimidos. Tentar transformá-lo em mero entretenimento sem consequências seria desconhecê-lo; transformá-lo em arma de opressão seria traí-lo” (BOAL, 2019, p. 21).

O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recusa a tomar partido – é teatro de luta! É o teatro *dos* oprimidos, *para* os oprimidos, *sobre* os oprimidos e *pelos* oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena. (BOAL, 2019, p. 24, grifos do autor).

Sobre o Teatro do Oprimido os caminhos continuam sendo desbravados, desde Boal, à medida que se caminham por eles. Sabemos que os caminhos tomam outras rotas, mas, nesse caso, precisam manter o mesmo objetivo de oferecer alternativas de luta aos oprimidos e oprimidas. Entendemos que essas outras rotas foram se delineando pela própria organização do TO, sobretudo no trabalho com os curingas que se multiplicaram dando origem a novos grupos de Teatro do Oprimido, o que possibilitou a pluralidade de grupos e sujeitos que trabalham com as técnicas teatrais de Augusto Boal, nos referimos a grupos ligados à educação, à saúde mental, à sistemas prisionais, entre outros, cada grupo à sua maneira, com as discussões das demandas de seus grupos e suas inserções sociais. Nas palavras e Julián Boal escritas no posfácio de *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2019, p. 225), de Augusto Boal:

[...] Quando era vivo, meu pai pedia que se distinguissem as traições imperdoáveis das heresias criativas. Manter a fidelidade a Augusto Boal não é querer preservar uma pureza, evitar máculas. É pensar que as propostas formuladas por ele continuam globalmente válidas para nos ajudar a captar o mundo e a transformá-lo [...].

Para Julián Boal as pistas para que se mantenha uma fidelidade a Boal estão inscritas nas bases de um teatro do popular, que pertence ao povo e não apenas à elite. “[...] Talvez aí se encontre o caráter essencial que nos permite saber se estamos ou não fazendo Teatro do Oprimido [...]” (2019, p. 226).

Diante desses fatos, uma certeza se estabelece: O Teatro do Oprimido de Boal e de todos os oprimidos e oprimidas, continua sendo um grito de luta contra as opressões, em favor dos oprimidos; mas, não para que o oprimido inverta seu papel e se torne opressor. O Teatro do Oprimido não dispõe ferramentas com essa intenção.

3.5 Sempre presente, a estética

Após décadas dedicadas ao Teatro do Oprimido, seja em sua elaboração, prática e difusão pelo mundo, Boal, em percepção sensível, se dá conta de que é preciso continuar o caminho para além das práticas que o Teatro abordava, então, começou a sistematizar a Estética do Oprimido, que para Conceição (2018, p. 53, 54), sempre esteve presente no Teatro do Oprimido. Assim ele diz: “[...] Boal primava pela comunicação estética em sua metodologia desde seus primeiros livros. Já no *STOP: c’est magique* (1980) dizia que ‘o Teatro do Oprimido ocupa-se da comunicação estética em geral e não de uma de suas formas em particular’ [...]”. Se alguma justificativa houvesse para esta afirmação seria a de quando Boal (2009, p. 7) diz que o teatro é a “[...] mais complexa de todas as artes porque a todas inclui com suas complexidades [...]”.

Após um longo período de pesquisas e vivências nas diversas formas de Teatro do Oprimido, com uma maior visibilidade para o Teatro Fórum, Augusto Boal juntamente com seu grupo, do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), sente a necessidade de avançar em suas pesquisas, no sentido de criação de uma estética própria, onde os grupos com quem trabalhava poderiam se reconhecer e se expressar. De acordo com a equipe do CTO-Rio, que escreveu uma apresentação no último livro de Boal⁸³, “*o processo que gerou a Estética do Oprimido surgiu da análise crítica de projetos do Centro de Teatro do Oprimido, onde se identificava a necessidade concreta de desenvolver um senso estético próprio dos integrantes dos grupos comunitários. [...]*”.

A partir daí Boal sistematiza sua teoria, desenvolve uma metodologia de (atu)ação e de experimentações práticas junto aos seus curingas desenha caminhos, propõe rotas em outro sentido. Rotas para além do Teatro. Agora a ação transcende para outras práticas estéticas. A proposta é pensar o sensível para além de sentir apenas sensações. Pensar o sensível como estética e esta como um ato político, um posicionamento no mundo.

Sobre o posicionamento no mundo, nos preparamos para entrar na seção que trataremos dos “canais”, nos aprofundando nos canais estéticos presentes na *Estética do Oprimido* (2009). Como já foi exposto, Augusto Boal acredita que todas nós devemos nos apropriar dos canais estéticos que hoje estão concentrados nas mãos da classe dominante. Mas, precisamos ainda pontuar porque escolhemos trazer neste trabalho a discussão sobre os canais e o que eles podem representar em profundidade. Entendemos que os canais são

⁸³ A Estética do Oprimido (BOAL, 2009).

potentes meios de comunicação, e ao mesmo tempo em que podem disseminar opressões, podem também destruí-las. Passemos por eles.

4 OS CANAIS

Tomando a palavra para compartilhá-la nestas linhas, pelas leituras que temos realizado, as três palavras de Boal (palavra, imagem e som) são vivas e fortes em alguns trabalhos, entre os quais destacamos o de Flávio da Conceição (2018), mas, não percebemos um tratamento mais próximo a palavra *canal*, seu conceito, sua origem. Quando o estalo surgiu começamos a nos perguntar: por que Boal, ao tratar da Palavra, Imagem e Som, pensou que estas são constituídas enquanto canais estéticos? O que sabemos sobre os canais? Quais seus sentidos? Que sabemos sobre seus significados? O que se inscreve no corpo de sua palavra?

Trabalhando em algumas das perguntas, conforme encontramos em Barros (2006, p. 28) *canal* é um

conduto natural ou artificial que permanente ou periodicamente contém água em movimento, com superfície sempre submetida à pressão atmosférica. O canal artificial geralmente apresenta secção transversal com forma geométrica definida. Já no canal natural a secção apenas aproxima-se de uma figura geométrica.

Ainda de acordo com Houaiss (2009), a palavra canal pode ser encontrada sob várias rubricas. Eis algumas: 1. sulco ou vala corrida, natural ou artificial, por onde corre água; 2. leito para curso de água [...] construído para estabelecer comunicação entre rios, lagos, mares [...] e usado para navegação, irrigação [...]. 3 estreita extensão de mar que, penetrando na terra, liga dois mares ou dois pontos do mesmo mar. 4. conduto que serve para transportar [...]. 5. leito de rio. 6. caminho, via, meio. 7. cada uma das vias de entrada, memória ou saída de som ou de imagem [...]. 8. meio físico no qual, durante processo de comunicação, a mensagem se propaga sob a forma de sinais de um código (Abrange recursos sensoriais - fala, audição. O corpo e a visão - na linguagem gestual. Dispositivos técnicos etc.). 9. série de espaços que se ligam em várias linhas [...]; rua. 10. faixa de frequência ocupada por uma emissão.

Interessa-nos trabalhar algumas das significações encontradas e expostas acima que, por certo, se relacionam com intenção aos canais estéticos.

Canal é igual a *caminho, via, meio*; O canal é um lugar de passagem, de trânsito, portanto. Travessia. Atravessamentos daquilo que é fluido, que se esvai por um fluxo às vezes calmo, outras tantas agitado. Pode não dar em um bom lugar, mas o que nos move é a força do próprio movimento, dos fluxos que acontecem dentro dos canais, nos condutos. Aqui podemos pensar nas torrentes de água que passam por tubulações. Elas estão em constante

movimento independente da intensidade do fluxo. As águas tomam o caminho, ocupam o espaço, transitam, atravessam de um lado a outro.

Com esta significação de canal como caminho, via, meio, também criamos conexão com as ruas da cidade por onde andamos. À medida que andamos a passos apressados ou em um passeio, nos deparamos com diversas ruas, becos, vielas, avenidas que se interconectam. Se nos atentamos, percebemos que pass(e)amos por esses canais o tempo todo. Somos como a água que se movimenta pelas tubulações! Se alguma dificuldade há em encontrar esses canais de dentro, podemos visualizá-lo quando nos retiramos e analisamos essas ruas em uma cartografia com visão vertical.

Canal é *meio físico no qual, durante processo de comunicação, a mensagem se propaga sob a forma de sinais de um código*. O canal é um meio que faz comunicar uma mensagem ao receptor. Sabemos que essas mensagens não são neutras. Aqui estamos pensando em exemplos como o rádio, a televisão, o telefone ou o próprio computador com o uso da internet. Pensamos tanto em sua constituição física, como objeto, quanto nos códigos e símbolos que emitem e fazem chegar a nós as mensagens. São canais porque são meios físicos, mas, também são imateriais ao nível do que podemos chamar abstrato, intáctil, impalpável, como o caso das ondas do rádio que transmitem a mensagem ao receptor através de radiação eletromagnética, usadas para comunicação wireless (rede sem fio), telefone sem fio e o próprio rádio. São ondas que viajam por canais imperceptíveis e chegam até nós por comunicação auditiva ou visual.

Canal é uma série de *espaços que se ligam em várias linhas*, como quando observamos um rizoma ou as ramificações na raiz de uma árvore ou em seus galhos. Ainda que sejam podadas, resistentes, insistem em viver. Re-vivem.

O canal é o lugar que acontece no gerúndio, passando, transitando, escoando, ligando, comunicando, emitindo... Não há exatidão ou dados fixos, tampouco uma certeza. Talvez por esse motivo seja difícil defini-los ou caracterizá-los, pois, por inexatos se inserem no campo do volátil, do efêmero, do fugaz, do frágil, do sensível, da novidade que existe todos os dias, pois todo dia amanhece novo dia. A água já não é a mesma, assim como não são as mesmas as mensagens que recebemos com as ondas do rádio. E também, nós, não somos as mesmas.

Aprofundando um pouco mais no termo *canal*, de acordo com a Geomorfologia Fluvial, área que se dedica ao estudo dos rios, bacias hidrográficas e onde também encontramos os canais fluviais, eles podem ser definidos como o lugar por onde o rio passa, escoar. Dando continuidade à pesquisa encontramos quatro tipos ou formas de classificar os canais de acordo com a sua extensão. Os quatro tipos são: retilíneo, entrelaçado, meandrante e

anastomosado. As diferenças entre eles, para além de serem físicas, tem a ver com a velocidade do fluxo com que serão escoados os sedimentos e partículas. Segundo a morfologia

os padrões básicos dos canais são: retilíneo, meandrante (canais com alta sinuosidade), entrelaçado e anastomosado (canais interconectados formando ilhas alongadas), com gradações entre eles. São caracterizados em função da sinuosidade (relação entre comprimento do talvegue e comprimento do vale), grau de entrelaçamento (número de barras ou ilhas no canal) e relação entre largura e profundidade (BARROS, 2006, p. 28).

Por ser responsável pelo escoamento fluvial o canal é o local onde são transportados os sedimentos. Fazendo uma transposição aos canais de Boal podemos imaginar que palavra, imagem e som se compõem em vários tipos de canais (retilíneos, meandantes, anastomosados, ou entrelaçados), e que a partir dos fluxos de água que o percorrem, vão junto, deslocam-se em sedimentos sentidos, escritos, pintados, sonoros, esculpidos...

Outra forma que Boal encontrou para dizer canal, como aquilo que está em movimento, em viagem, em trânsito, em deslocamento, ele chama de *artérias axiais* (BOAL, 2009, p. 188). Aqui nos remetemos aos canais, como as artérias e veias que compõem o sistema circulatório do corpo humano. Os canais também passam pelo nosso corpo! Dizendo de outra forma, nosso corpo é constituído de canais. Basta puxar na memória as aulas de ciências da antiga quarta série, hoje quinto ano, em que estudávamos no livro didático o corpo humano! Ali o corpo era apresentado em várias camadas, epiderme, derme, hipoderme e, um pouco mais a fundo, conseguíamos ver o sistema circulatório em azul e vermelho, veias e artérias, e o coração. Ali, aprendemos que os vários tubos que se refazem em ramificações cada vez menores para aceder até as partes mais remotas do nosso corpo são responsáveis por nutrir o corpo humano, são responsáveis por fazer circular os nutrientes que precisamos para sobreviver, basicamente através da troca de gás carbônico para oxigênio. A troca gasosa acontece em dois momentos ou duas partes chamadas de pequena e grande circulação. A pequena acontece entre os pulmões e o coração e a grande entre o coração e o corpo.

Nosso corpo necessita ser irrigado de oxigênio e cabe à artéria, mais precisamente a aorta, a responsabilidade por bombear sangue oxigenado ao corpo. Assim, leva sangue do coração para toda a extensão do corpo (através de suas ramificações), enquanto as veias se encarregam de levar o sangue “impuro” de gás carbônico para o coração. As artérias bombeiam e carregam sangue cheio de oxigênio para o corpo! Aí podemos imaginar o porquê de Boal ter escolhido a palavra artéria e não de veia para significar canal. Quando há algum desequilíbrio, algum obstáculo dentro das artérias, alguma má circulação que impede o

sangue oxigenado de circular adequadamente, o corpo humano pode estar em apuros. Quefazer diante disso? Como desobstruir os canais? Podemos falar de criação de canais artificiais, como quando para restaurar a circulação é realizada uma cirurgia de ponte de safena⁸⁴?

Quando analisamos de forma próxima a palavra *Canal* percebemos que estamos em canais diariamente, mas, somos também os canais, dentro de nós (e não é em sentido figurado! O canal tem relação direta com a vida. Diariamente estabelecemos milhares de conexões internas e externas, ou melhor dito, de forma individual ou coletiva. Canalizamos mensagens, sensações, ideias, símbolos, códigos quando assistimos a um documentário sozinhas ou quando nossa vizinha nos convida a uma conversa. Ou, quando estamos em um espaço educativo, como alunas ou professoras.

Individual ou coletivamente um conhecimento acontece, apreendemos, guardamos sensações ou ativamos nossa memória para algo que já conhecíamos. Vemos em Boal que essas conexões são possíveis pelas sinapses que é onde os neurônios se encontram, e se inter-relacionam, criando a rede neuronal. As conexões acontecem em uma via de mão dupla. Internamente nos conectamos com o mundo exterior, se isso não acontecesse, para Boal, não haveria vida psíquica. “[...] Sem sons, o cérebro seria silêncio; sem imagens, trevas. No vazio vácuo insensível, sem toque, sem gosto e sem cheiro, neurônios seriam breu” (BOAL, 2009, p. 115).

Para o que temos definido como canal até aqui, entendemos suas potencialidades, sem deixar de assinalar certa preocupação. Quando pensamos nos canais e em sua estrutura, nos remetemos à estrutura da sociedade, que é moldada - de acordo com as relações de poder, sob uma lógica opressora.

Augusto Boal (1980) vai nos dizer que esta estrutura social, que corresponde a uma sociedade autoritária e que mantém o diálogo em via de mão única (só um fala), conforme vimos nas exposições iniciais⁸⁵, converte um sujeito em objeto. Sobre essa conversão, diz Boal, que não é definitiva, pelo contrário, “[...] é difícil reduzir um homem à condição de objeto [...] de maneira permanente [...]” (BOAL, 1980, p. 27), pois,

Embora oprimido, o *espectador* mantém o *impulso* de também dialogar, pois conserva atrofada sua capacidade de participação, de contribuição, de criatividade. Aquele que assume momentaneamente a condição de *espectador* diante de qualquer ator (seja esse general ou professor) conserva, não obstante, um caráter subversivo,

⁸⁴ Safenas - Nome de duas grandes veias do membro inferior, das quais se fazem as Pontes de safena, para restabelecer parte da circulação em coronárias obstruídas. (Cf. *Dicionário de termos médicos e enfermagem*. (org.) Deocleciano Torrieri Guimarães. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2002, p. 405).

⁸⁵ Mais especificamente na subseção 1.4 Rotas escolhidas: apresentação de um panorama, p. 29.

um desejo de transformar essa relação onde seu papel é passivo. *Esse caráter subversivo é sagrado, e é esse desejo subversivo que todo teatro verdadeiramente popular deve procurar estimular, desenvolver, desatrofiar, amadurecer, fazer crescer* (BOAL, 1980, p. 27).

Da mesma forma que as opressões estão canalizadas hoje, o “[...] caráter subversivo [próprio dos oprimidos], pode ser canalizado no sentido de desobstruir a opressão” (BOAL, 1980, p. 27). Uma vez desobstruídos os canais, abrem-se os sentidos.

As sensações abrem caminhos pelos nervos competentes até o cérebro - lá se espriam. [...] Os caminhos abertos pelos sentidos são abertos nas duas direções, ida e volta - rios cujas águas descem rio abaixo, como em todos os rios, e sobem rio acima, como em nenhum outro. Águas impuras - as sensações (água) impurificam nossos sentidos (rios): nenhum sentido é puro! (BOAL, 2009, p. 115).

A contaminação ou impurificação dos sentidos acontece porque existe a inter-relação, a via de mão dupla. Quando os canais estão fechados, obstruídos, dificilmente as sinapses vão acontecer, e mais uma vez, estaríamos no breu, no vácuo insensível. Em funcionamento, desobstruídos, os canais pressupõem que aprendemos algo, que nos apropriamos de um conhecimento e que também ensinamos alguma coisa, pois que há fluxos de mensagens que chegam e saem. O ato de ensinar e aprender em relação-fluxo nos remete à educação. Nós aprendemos em inter-relação! Ninguém ensina nada se não aprende e não aprende se não ensinar. Nos inter-relacionamos e essa inter-relação acontece de forma estética – sensorial e esteticamente, por isso, somos artistas, mas, também somos educadoras, professoras, pedagogas, ensinantes e aprendentes. A verdade da educação, se alguma existe, é a inter-relação – forma como estamos aprendendo e ensinando.

Assim, os canais, subentendemos, estão intimamente ligados ao ato educativo, pois, liberta o oprimido, retira o sujeito da condição de objeto, transforma espectador em protagonista. Mas, os canais de que escrevemos neste trabalho não são apenas canais. Boal atribuiu a eles uma segunda palavra, em composição: canais estéticos. De canais estéticos ele chamou a Palavra, Imagem e Som, que é também onde existe a Estética do Oprimido: na palavra, na imagem e no som. Para Boal (2009, p. 164) “[...] não existe TO sem Estética do Oprimido - esta é a sua linguagem”.

4.1 Um breve passeio pelos canais estéticos da palavra, imagem e som

Pelo que temos lido e pesquisado sobre os canais estéticos, dentro da última obra de Boal, não encontramos um capítulo específico que traga à palavra *canal* o status de papel principal. Ele se destaca, podemos dizer, como um coadjuvante, por sinal, importante, que

necessita de atenção sensível para perceber toda a força que carrega junto à palavra, imagem e som. Os canais estéticos que Boal escreve tímida, mas potentemente são o que trata de ligar ou de ativar os porquês da sociedade dominante se manter sob a égide do poder, que ainda não tínhamos dado conta. Em suma esse “conceito” inventado por Boal, pela força de atuar e gerar convencimento sobre a sociedade, se configura como espaço de poder. Espaço de disputa ideológica. Disputa pela palavra, (falada, escrita, desenhada), pela imagem (que também é palavra), pelo som (que pode ser também desenho melódico).

Mesmo sem ter um espaço dedicado ao termo canal, notamos que Palavra, Imagem e Som estão canalizadas e vão se comunicar e estar presentes em toda a Estética do Oprimido de Boal.

Já dissemos que, da forma em que são dispostos, os canais têm profunda relação com o ato educativo. Mas, por que Palavra, Imagem e Som estão constituídas como canais estéticos? Que relações efetivas podemos estabelecer entre os canais estéticos e a educação? Como Palavra, Imagem e Som, canais estéticos, nos ajudam a pensar a educação em forma sensível, ou dito de outra forma, nos ajudam a pensar a Estética da Educação?

Palavra, imagem e som são canais porque comunicam - se ligam a alguém ou algum grupo, se não encontram interlocutora é como se perdessem sentido e vida - e são estéticos porque a estética está no ato, no fazer, está em nós, em essência. Assim, os canais estéticos existem, porque esta forma de comunicação foi inventada por nós, seres humanos. Palavra, imagem e som existem à medida que lhes damos uso, utilidade, a função de comunicar. Como respaldo ao que escrevemos Boal diz: “[...] Se quisermos inventar palavras temos uma bela justificativa: todas as palavras que existem foram inventadas! Nenhuma existiu antes do ser humano. Somos humanos: inventemos!” (BOAL, 2009, p. 79). Além da palavra, inventemos também os sons e as imagens!

Palavra, imagem e som são as linguagens que utilizamos para nos comunicar por onde quer que estejamos. Por este motivo são linguagens utilizadas também na educação. Não nos é possível, neste momento, conceber o ensino e a aprendizagem em desconexão com essas três palavras. Todavia, não significa que sejam usadas sempre integralmente. Elas formam um conjunto potente de comunicação, mas, trabalham por si e são também potentes quando não estão juntas. Vejamos algumas de suas especificidades: “Dos três⁸⁶ mais potentes canais da comunicação estética – Som, Imagem e Palavra! –, o som é o primeiro a se manifestar: por

⁸⁶ Quando Boal sinaliza Palavra, imagem e som como os três mais potentes canais de comunicação estética abre margem para pensarmos a existência de outros canais estéticos. Quem sabe em projetos futuros exploramos outros canais de comunicação estética que existam ou que estão por serem inventados?

fora, falas e ruídos; por dentro, o ritmo do coração materno e do seu, a melodia do sangue em suas veias” (BOAL, 2009, p. 54). E continua: “A imagem é a segunda; a palavra simbólica, a custo, bem mais tarde [...]” (2009, p. 54).

Como vimos “O som é o primeiro elemento sensível com o qual temos contato, ainda na vida intrauterina. [...] Essa experiência sonora antecede todo tipo de comunicação, pois ainda não podemos ver nem falar, sentir um pouco [...]” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 79). Aos poucos nosso sistema auditivo se desenvolve dentro do ventre materno e o que antes eram ruídos específicos, como as pulsações das artérias e as vibrações contidas no corpo da mãe, quando é rompido esse laço e um corpo vem ao mundo, nos deparamos com uma infinidade explosiva de sons (também temperaturas, cheiros, etc.). O som é motriz das informações sensoriais que recebemos dentro e fora do corpo materno. Está presente desde o início, e nos ajuda a perceber que o cérebro é social desde os primeiros estágios da sua formação, pois, é composto por fenômenos sociais *como vozes, timbres, ritmos e movimentos corporais* e não por fenômenos naturais, como vento, chuva e cachoeiras. (BOAL, 2009, p. 54).

Bonito é perceber que somos seres sonoros! Que nosso corpo vibra e sente vibrações produzindo melodias únicas, em nosso próprio ritmo e tempo! “O som rege todo ser humano, a natureza, o universo. Tudo tem um ritmo, desde o canto dos pássaros até nossa respiração. Harmonizarmo-nos com esses sons e encontrar nosso ritmo interno nos faz descobrir inúmeras possibilidades de comunicação social”. (CONCEIÇÃO, 2018, p. 80).

Essa é a proposta da Estética do Oprimido, nos oferecer a possibilidade de criação de novos sons, e de nos re-harmonizarmos conosco, retomando nosso ritmo, as nossas vibrações, os nossos timbres, há muito deturpados pelas indústrias da música que vendem suas mercadorias a meros consumidores.

Quando se refere à Imagem, enquanto um dos canais, acreditamos que ela tenha grande peso nas considerações de Boal, afinal existe o Teatro Imagem, e não o Teatro Som ou Teatro Palavra, embora o teatro seja constituído de sons, palavras ou imagens. Sobre as imagens elas estão diretamente relacionadas ao olhar, ao que vemos, ao que não vemos, ao que escolhemos olhar e ao que ao escolhemos deixar de lado, despistando o olhar.

Para Boal as imagens falam e são polissêmicas, cabe aos olhos de quem vê interpretar à sua maneira as informações que chegam a si. Informações estas que podem chegar através de uma pintura, de uma escultura, de um outdoor com um belo anúncio de um perfume de marca, ou de um corpo perfeito que carrega a jaqueta da moda. Sim, temos a nós mesmas como imagem. Assim, nos tornamos consumidoras das imagens que escolheram manter próximas as nossas vistas. Conceição (2018, p. 85) considera “[...] a imagem uma das mais

potentes armas de opressão, pois a todo momento somos influenciados por elas, sem percebermos [...]”.

Em seu trabalho Conceição (2018, p. 82) nos mostra que

[...] as imagens falam o tempo todo, e qualquer leitura que façamos delas pode ser considerada verdadeira, pois, projetamos nela nossas vivências, experiências, desejos e frustrações. [...] Com esta possibilidade de diversas leituras, criamos um universo que pode ser questionado, pois a verdade da imagem se torna relativa. Cada um teria sua leitura de mundo [...]. Mas, como não utilizamos a linguagem imagética a nosso favor, [...] a leitura da realidade, que seria relativa, se torna única e absoluta a partir dos pensamentos dominantes [...].

Assim, como são criados o tempo todo esquemas imagéticos que nos conformam a padrões sociais prescritos, podemos também criar nossos esquemas de imagens, ou ainda nos atermos ao que guardamos na memória. Quando lembramos de alguma data especial, onde o que aconteceu não merece ser esquecido, imediatamente somos inundadas com milhares de imagens (e não só) dos lugares por onde passamos, com as pessoas com quem conversamos, dos objetos que tocamos. A ocasião já não existe, é passado, mas, as imagens ficaram arquivadas como um registro fotográfico. Com o tempo essas imagens podem ser alteradas pelo desgaste natural assim como acontece quando as fotografias impecáveis começam a ganhar tons amarelados ou a desmancharem. Aí as lembranças das imagens se confundem entre o que foi realidade podendo ser agora ficção.

Diante dessa colocação as propostas da Estética do Oprimido oferecem alternativas para vermos tudo que olhamos, pois que em alguns momentos temos os nossos olhos embaçados. “Se dominarmos a linguagem das imagens, teremos mais possibilidades de entender melhor o mundo ao nosso redor e tirar proveito dele”. (CONCEIÇÃO, 2018, p. 83).

Sobre a Palavra, Boal (2009, p. 103) diz que “[...] são meios de transporte como ônibus e caminhões. Da mesma maneira como ônibus transportam pessoas e caminhões carga, as palavras transportam ideias, desejos e emoções [...]”. Apesar da linguagem das palavras serem essenciais para a constituição do ser humano, pois permite a articulação dos pensamentos (2009, p.69), *as palavras são forma de poder*. (2009, p. p.78). Nesse mesmo caminho Boal (2009, p. 101) também diz que as palavras são perigosas, e nos adverte: cuidado! A palavra oferece perigo, pois, “[...] esse mesmo elemento que nos auxilia e alicerça toda comunicação simbólica pode ser utilizada contra nós mesmos [...]” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 86).

Segundo leituras de Boal (2009) e Conceição (2018) Algumas palavras sofrem modificações semânticas pela classe dominante para oprimir e favorecem suas ideologias. Diante dessas pontuações, para Boal “[...] o que o oprimido necessita fazer é ter novamente o

domínio de uma leitura não somente simbólica do mundo, mas principalmente sensível, conjugando os dois pensamentos” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 93).

A partir da criação de palavras para representarem interesses de determinados grupos sociais ou ainda da utilização semântica dessas palavras para oprimir, nos vemos diante de uma armadilha léxica. A mesma palavra que nos salva, nos pune, dependendo do uso dado a ela por seu emissor. Boal acredita que um dos caminhos para a libertação do oprimido é o domínio da palavra, não se deixando ser dominado por ela. Uma das armas contra a opressão, que devemos usar conscientemente, é a Palavra (CONCEIÇÃO, 2018, p. 92).

Quando Boal nos propõe o domínio de uma leitura não somente simbólica do mundo, está inferindo um retorno às palavras de origem substantiva, que são as nossas primeiras utilizações de palavras, ainda quando bebês. “[...] A palavra, nesse estágio, ainda é pensamento sensível, pois está colada ao sentimento, ainda sem conceito” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 87) e sem abstrações. O que há são coisas palpáveis, possíveis de se tocar, e também de cheirar, ouvir e ver.

Ainda sobre a questão da palavra, Boal se aprofunda nos significados e significantes das palavras. Ele diz que as palavras são indispensáveis para o diálogo, mas, possuem significantes polissêmicos. Quando uma palavra é emitida falada ou escrita, é carregada de significantes com significados dados por quem a emite. Até que ela chegue ao seu destinatário, as palavras vão perdendo parte dos significados atribuídos pelo seu emissor.

Pronunciadas pelo emissor, as palavras são significantes com significados ricos das suas experiências, desejos e imaginações; no trânsito, esses significantes mudam de significados, como o caminhão que, de uma cidade a outra, troca sua carga: ao chegar, as palavras estarão carregadas com as experiências do destinatário, não do remetente (BOAL, 2009, p. 103).

Aqui, como proposta Estética, nos apropriamos da Palavra, com respeito a sua semântica, com os nossos significados que possuem múltiplos significantes. Queremos usá-la com intenções nas entrelinhas, mas, sem oprimir a quem esteja na leitura. As palavras também são nossas, podemos e devemos usá-las! Palavras são símbolos à disposição de uso para comunicar, revelar ou esconder sentidos, amordaçar ideias... O sentido da palavra, conhecido por nós como semântica, se inscreve no campo da luta: “A luta semântica é luta pelo poder” (BOAL, 2009, p. 70).

Entre os três canais estéticos é perceptível na *Estética do Oprimido* (2009) uma presença marcada da *palavra* dentro de um de seus capítulos intitulado: *Palavra, maior invenção humana* (BOAL, 2009, p.63). Para falar sobre o nascimento da palavra Boal faz uma analogia ao nascimento do bebê, como veremos adiante. E assinala que a semântica é zona de

guerra (BOAL, 2009, p. 77). No tocante ao espaço reservado à Palavra na Estética do Oprimido, nos aponta Conceição (2018, p. 85):

[...] Boal conhecia a potência das imagens, porém em seu livro há um espaço maior dedicado à palavra. O universo das imagens [...] foram estudados pelo autor em diferentes obras, por meio do Teatro Imagem. Creio, assim, que em sua última obra o objetivo foi explorar o desenvolvimento da palavra no ser humano e como esse elemento (diríamos linguagem) pode ser utilizado para fins opressivos.

Sobre a Palavra, apontada como a maior invenção da humanidade, Boal (2009, p. 64) diz que ela “[...] vem ocupar espaços que antes pertenciam ao Pensamento Sensível [...]”. Mas, ela não suprime o Sensível em detrimento do Pensamento Simbólico, senão que “[...] espalha-se pelos dois [...]”. Para Boal *palavra tem corpo e alma*.

Boal era autor que se preocupava com seu leitor e também com as palavras, as tratava com intimidade como aquela proveniente de uma velha amizade, como vemos na apresentação do CTO da *Estética do Oprimido* (2009): “*Boal escrevia com habilidade e prazer; amava o processo de construção do texto, o lapidar de cada parágrafo, a escolha de cada palavra*”.

Outra passagem em sua biografia demonstra esse cuidado: “[...] Escrevo livros como se quisesse alcançar alguém que ainda não cheguei a conhecer, ou alguém cujo rosto se dissolveu no tempo” (BOAL, 2009, p. 94).

Eis algumas considerações de Boal (2014, p. 259, grifos do autor) sobre suas palavras amigas:

Para mim, a *palavra é um ser vivo*. Ao escrever este texto, sinto alegria sensual, corporal, vendo as palavras fugindo dos meus dedos e reaparecendo, alegres, na tela do computador. Quando saem de mim, da minha cabeça e do meu sangue, primeiro me miram e se deixam ver, em humano diálogo com a tela; depois, pedem licença: vão partir. Em busca de alguém: você, leitor. Palavras são amigas que buscam novos amigos.

“Minhas palavras são gente querida, pulsam, respiram! Minhas palavras são eu, são parte de mim: a melhor. Se quero saber quem sou, tenho o melhor espelho: as palavras que digo, escrevo”. (BOAL, 2014, p. 259).

Quando Boal apresenta a ideia/conceito dos canais estéticos nos diz que estes estão apropriados pelas classes dominantes. E completa:

No mundo real em que vivemos, através da arte, da cultura e de todos os meios de comunicação que as classes dominantes, com o claro objetivo de analfabetizar o conjunto das populações, os opressores controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas...), a imagem (fotos, cinema, televisão...), o som (rádios, CDs, shows musicais...), monopolizando esses canais, produzindo uma *estética anestésica* [...] (BOAL, 2009, p. 18, grifo do autor).

O que é aqui caracterizado por Boal como classes dominantes e opressores que controlam, parece ter a ver com o projeto de sociedade assinalado por Pagni quando fala das artes de governo que inclui a *arte de governo pedagógica*, desenvolvida na instituição escolar. Amparado em Arendt e Agamben nos expõe a discussão da biopolítica no Estado moderno e dos dispositivos de poder regulamentando a vida, não apenas pelas “[...] ações do Estado mas também em sua distribuição nas imagens veiculadas pela mídia e nos discursos circulantes pelas diversas artes de governos [...]” (PAGNI, 2014, p. 11).

Dentre todas as formas possíveis de analfabetismo a pior forma é “[...] a cega e muda surdez estética” (BOAL, 2009, p. 15). Essa discussão é levantada porque Boal afirma que o analfabetismo é utilizado pela classe dominante “[...] como severa arma de isolamento, repressão, opressão e exploração” (2009, p. 15). E complementa dizendo que se o analfabetismo incide na proibição da leitura e da escrita, o analfabetismo estético “[...] aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura, e do exercício criativo de todas as formas de Pensamento Sensível. Reduz indivíduos, potencialmente criadores, à condição de espectadores” (BOAL, 2009, p. 15).

O resultado do analfabetismo estético que “[...] que assola até alfabetizados em leitura e escritura [...]” (2009, p. 15), é uma vulnerabilização da cidadania que a obriga “[...] a obedecer mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos, sem pensá-las, refutá-las, sequer entendê-las! (2009, p. 15). A preocupação de Boal é que esse instrumento de dominação pode levar os opressores a Invasão dos Cérebros que sinteticamente são mecanismos ou táticas utilizados pelos meios de comunicação para dominarem geraram conformação nos (tel)espectadores .

[...] Por meio de imagens rápidas, a TV nos entope de publicidades autoritárias, as quais nos induzem a consumir o que nos é apresentado [...]. Os filmes americanizados, com uso da violência, excitam os espectadores sem questionar ou refletir. E nada é produzido por acaso [...] (CONCEIÇÃO, 2018, p. 101).

Tal qual alienam com imagens, assim também o é com o Som e com a Palavra.

Para Boal “[...] quem tem o poder da palavra, da imagem e do som, tem a seu dispor a invenção de dogmas religiosos, políticos, econômicos, sociais... e também dogmas da arte e da cultura” (BOAL, 2009, p. 75). Por isso, sentimos tão forte na Estética do Oprimido que nós devemos nos apropriar da palavra, da imagem e do som e construir nossa própria estética. Não para manter a opressão, pelo contrário, para desmontar os dogmatismos. Sobre isso recebemos intimação: “[...] É dever do cidadão analisar e desmistificar todos os dogmas. Já que estamos condenados à criatividade, no presente estudando o passado, devemos inventar o futuro sem

esperar por ele. Futuro sem dogmas.” (p. 75) E continua, [...] É dever do cidadão-artista, usando os mesmos canais de opressão mas com sinal trocado – palavra, imagem e som –, destruir os dogmas da arte e da cultura mostrando que todos os seres humanos são artistas de todas as artes, cada um do seu jeito. (BOAL, 2009, p. 75, 76).

Boal também nos diz que (2009, p. 93) “[...] O cidadão que desenvolve em si o artista que é, mesmo sem sabê-lo, pode enfrentar melhor as indústrias da palavra, do som e da imagem. O cidadão que se deixa ritualizar na obediência, torna-se ventríloquo do pensamento alheio e mímico dos seus gestos [...]”. Está contida nesta passagem uma forma desobediência de Boal ao que é imutável, fixo e alienante, que nos remete a desobediência de Carlos Skliar.

Quando escrevemos sobre analfabetismo, analfabetismo estético, apropriação da palavra, imagem e som, ou seja, das formas de conhecer melhor o mundo, semelhante a Boal, em sua atenção a cidadania, sentimos necessidade de abrir um parêntesis e retomar Simón Rodríguez. O Mestre Inventor de Caracas, também carrega consigo uma forma de perceber as mazelas sociais e suas implicações para a classe popular. Foi assim que, ainda no século XIX, começou a desenvolver um projeto de escola popular. Ele pensava uma escola que pudesse contemplar a todos e todas. Segundo os ideais de *educação popular* praticada por Simón Rodríguez, explicitada por Walter Kohan (2013, p. 84): “[...] é todo o povo, sem exceção, que deve integrar o mundo do saber, do pensamento e da ação [...]”.

Pensando com Boal, mas, também com Rodríguez desenhamos uma educação que não penda mais ao lado intelectual e desqualifique o sensitivo. Desenhamos em borrão ou pinturas simétricas a educação do sensível e suas variáveis. Uma educação que possibilita nos inscrevermos no mundo com gestos, assim como pode ser gesto a fala, a escuta, a escrita quando nos dispomos a percebê-las do ponto de vista estético, em plano sensível. Assim, encontramos o pensamento de Rodríguez sobre a escrita em Kohan (2013, p. 68):

a escrita é um gesto artístico [...] Escrevemos com o corpo, com os gestos, com imagens, [e por que não com sons?] a fim de compreender e ajudar a compreender. Da mesma forma como pintamos. Na base de toda escrita, há sempre um sentir. [...] Escreve-se a partir do sentimento e do pensamento para pensar e sentir, para convencer e persuadir. A todo momento, Rodríguez busca superar a dualidade entre um plano intelectual e outro sensitivo, mostra seguidamente um pensamento afetivo, um sentimento intelectual. Por isso uma educação que se apoie apenas numa dessas dimensões é insuficiente e estéril [...].

A educação que aqui trazemos e pensamos é fértil e fecunda, portanto, não pode se dar em apenas uma dimensão. E menos ainda pode acontecer de forma isolada. As conexões que fazemos entre Rodríguez e Boal assim convergem no sentido de apropriação do conhecimento pelos sujeitos. Nas leituras sobre Rodríguez vemos a busca por um professor que pense e que

ensine a pensar e em Boal a tentativa de oferecer ferramentas para pensarmos por nós mesmas e criarmos nossa arte.

Quando dissemos, amparadas em Augusto Boal, que Palavra, Imagem e Som foram inventadas pelos seres humanos e que a elas atribuíram funções, não significa que estejam, hoje, em posse de todos. Na verdade Boal (2009, p. 54) diz que palavra, imagem e som estão sob posse dos opressores e que eles usam os canais estéticos para *intensificar a opressão através da docilidade obediente dos oprimidos*; “[...] A indústria da imagem e do som tem sujeito e objeto, opressor e oprimido. A indústria da palavra tem remetente e destinatário. O primeiro diz o que pensa; o segundo pensa o que lhe dizem [...]” (BOAL, 2009, p. 93). Mas, de igual forma Boal também nos diz que a contestação e a resposta são necessárias, pois, só percebemos a realidade se conseguimos acessar os canais, nos apropriando do que é nosso por direito.

Para discorrer sobre essa questão Boal faz analogia à Platão e sua caverna. Ele diz que não podemos acessar as verdades, pois vivemos nessa caverna. De costas para a luz de uma fogueira “[...] nossas cabeças, acorrentadas, só nos permitem ver as sombras da realidade, à qual só teríamos acesso pela palavra, pelo som e pela imagem, que ainda não dominamos – têm dono” (BOAL, 2009, p. 21). Assim ele complementa: “Quem acende e cultiva esse fogo são os donos das imagens, sons e palavras. Para nos libertarmos do imobilismo e da resignação, temos que sair da caverna, olhar o mundo cara a cara, compreender como se move e quem o faz se mover [...]” (2009, p. 22). Boal não diz que devemos acabar com a caverna, e sim sair dela para podermos compreender como o mundo se move e como nos movemos nele.

Longe de tentarmos comparar a escola à caverna de Platão, no caso da educação, enquanto instituição, esta se constitui em múltiplas facetas, mas, sempre pendendo a determinada lógica estrutural dominante cuja tendência é imobilizar e docilizar os corpos. Operada e operando esta lógica, a educação dos nossos tempos não se distingue da lógica opressora da sociedade dominante da qual trata Boal, pelo contrário, a educação é um mecanismo poderoso para estrutura e manutenção ordem social dominado por quem fabrica as políticas educacionais, por quem dita os currículos e quem dita como deve ser a educação para todos.

A escola é o lugar da Palavra, da Imagem e do Som vivos, mas, também é um dos lugares onde mais podemos cristalizar opiniões e mecanizar nossas ações, se não nos apropriamos delas. Quando tratamos da educação há que se ter cuidado para que não corramos o risco de perder nossas palavras, imagens e sons, e apenas reproduzir o que temos visto e ouvido.

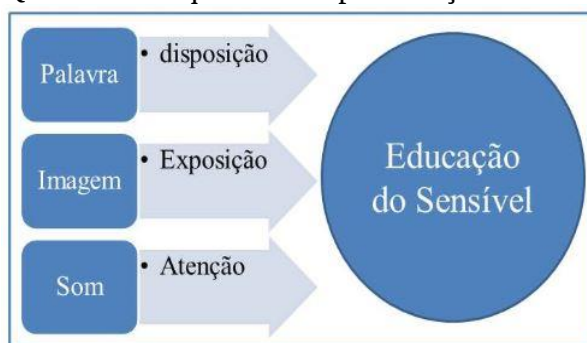
A escola é lugar do som, da palavra e também da imagem. Todos os dias nos deparamos com imagens inusitadas, com ruídos sonoros que às vezes se transformam em música, e com milhares de palavras gritadas ou contidas. Isso nos remete a uma passagem que ouvimos em uma roda de trabalho sobre Teatro do Oprimido. Na ocasião, a expositora articulava as ideias do Teatro do Oprimido, de Boal às ideias de Espectador Emancipado, de Jacques Rancière. Em determinado momento quando nos relata sua experiência em uma escola ela diz que os alunos não conseguiam falar. Aquela colocação nos trouxe um leve incômodo, e começamos a nos questionar se os alunos que estão na escola não conseguem falar ou se nós não conseguimos compreender suas linguagens. E surgiram perguntas. Se palavra, imagem e som estão na escola e são de propriedade de todos, os alunos não falam ou não falam o que queremos ouvir, da forma com que nos acostumaram a fazer? Ou ainda, falam e somos nós que não conseguimos escutá-los? Ou pior, não falam, pois, incorporaram as mecanizações e controles presentes na escola?

Para Boal (2009, p. 136) “Palavra, som e imagem são livres enquanto possível criação acessível a todos os seres humanos, mas os meios de comunicação que os fazem circular são privativos do poder econômico que os fabrica, padroniza, difunde, controla e usa”. A escola não se distancia dessas práticas de fabricação, padronização, difusão, controle e utilização dos canais estéticos como meios de opressão. A palavra certa ainda é sempre a da professora, os sons são praticamente proibidos em função do silêncio constrangedor e as imagens já estão fixadas com os papéis de quem devemos obedecer.

Que fazer? Como escapar dessa lógica que nos massifica e nos torna reprodutores do pensamento dominante? Boal (2009, p. 136) nos oferece opções para nos desalienarmos, para percebermos a realidade efetivamente e transformá-la, e para nos libertarmos do imobilismo: nos apropriar desses canais penetrando em seus meios e devolvendo a liberdade à palavra, imagem e som ou inventarmos os nossos próprios canais, criando nossos próprias redes de comunicação. Nós podemos criar nossos próprios canais, nossas palavras, nossas imagens e nossos sons próprios!

Pensando com Boal para que palavra, imagem e som sejam novamente apropriadas por nós no espaço educativo e não meramente utilizadas de forma mecânica e sem sentido é que trazemos as categorias da Exposição, da Disposição e da Atenção, que são a consequência da escrita desta dissertação. Se fizéssemos uma relação entre os canais de Boal e as categorias que aqui propusemos teríamos o seguinte esquema de representação:

Quadro 3 - Esquema de representação



Fonte: a autora, 2019.

Nessa correlação, entendemos a categoria Disposição, como ato de dispor a Palavra. Como colocar a palavra em seu lugar. Se relacionaria ao nosso tato, pois, damos a palavra, escrita e falada, elas se materializam e de nossas mãos saem para encontrar outros corpos. A categoria Exposição estaria relacionada à Imagem, pois, o ato de nos expor, de colocar algo para fora, pressupõe a visualização. Já a categoria da Atenção estaria em relação ao Som. Estar atento pressupõe o trabalho com audição, com escuta atenta.

Assim, essas três categorias poderiam nos auxiliar a nos apropriarmos dos canais estéticos de Boal, dentro da educação, priorizando a sua dimensão estética. A Disposição caminharía com a Palavra, Exposição com a Imagem e Atenção com o Som. Mas, os esquemas quando servem para representar o que queremos dizer correm o risco de reduzir suas potencialidades e de imobilizar o que podemos pensar fora de esquemas. Então, optamos em pensar a relação entre os canais e as categorias de forma não linear, mas, labiríntica ou emaranhada. Cada categoria existe em si e em relação aos três canais estéticos de Boal. A disposição pode estar para o Som e para a Imagem, assim como para a Palavra, pois para ouvir, perceber os sons e para expor-se fora de si, é preciso predisposição, vontade. A exposição e atenção, da mesma forma. Expomos e expomo-nos ao pronunciamos as palavras e nos sons cotidianos. E Atenção retoma o cuidado com os canais.

Quando se trata da educação do sensível, podemos passear por outras possibilidades e encontrar pensamentos que se aproximam dos nossos. Para esta dissertação escolhemos como categorias três palavras: exposição, disposição e atenção. Palavras que poderiam se desdobrar em tantas outras, ou simplesmente, serem outras, diferentes. De forma inesperada e feliz, encontramos em Ferraro (2018) esquemas próximos ao que viemos desenvolvendo aqui. São palavras que se relacionam entre si, com os canais estéticos e com as categorias aqui propostas. Também são três palavras: Pensar, Dizer, Sentir, que saíram dele, de seus encontros e percepções, foram grafadas e impressas nas páginas do livro e se chocaram com

as minhas palavras aqui já mencionadas. Palavras-pensamentos se encontraram e se relacionaram com os sentimentos impressos em nós, com o que sentimos, pensamos e também queremos dizer.

Ferraro (2018, p. 187) inicia sua exposição, com “como (me) sinto” e diz que os sentimentos não são emoções e que estas últimas são como uma foto, uma imagem, a qual estamos expostos. Ele diz das emoções, que são como imagem, que *é uma linguagem de comunicação eficaz e direta*. E, que impulsionam movimentos imediatos, se relacionando com o fluxo imediato do sangue. Para Ferraro (2018) “As emoções se provam, as paixões se tem [...]. Mas, os sentimentos se educam. Acrescentam-se ou não. Elaboram-se dentro toda vez que se apresentam nos gestos e rostos de quem se encontra. Os sentimentos são as pessoas que o suscitam [...]” (FERRARO, 2018, p. 187, 188).

Foi na experiência com os jovens na escola em Visconti, quando ministrava um curso para o segundo segmento do Ensino Fundamental que Ferraro (2018) começou a relacionar pensar, dizer e sentir. Assim ele nos diz:

[...] quando dizemos sentir, devemos subentender a autorreflexividade da expressão, por esta razão ‘como sinto’ é ‘como me sinto’, da mesma forma que ‘como penso’ é ‘como me penso’ e ‘como digo’ é ‘como me digo’. Há sempre um retorno a si por um sentimento, a propriedade do próprio sentir, a própria relação a si mesmos. (FERRARO, 2018, p. 188)

Entendemos, assim, que a Estética como ato sensível e como o que existe em nós é também uma forma de autoconhecer-se. Ferraro (2018) não para por aí. Pedimos licença para continuarmos o seu importante e bonito relato:

“Pensar”, eu dizia, “é tomar posição”. Quando pensamos, pomo-nos na atenção de algo e de alguém. Os pensamentos são posições, oferecem também posturas da mente. Podem também se transformar em simples esquemas que se repetem e se preenchem como categorias. Com este termo já passamos do pensar ao dizer.

Quando se diz algo, de fato, expõe-se, coloca-se para fora a própria posição. São dadas categorias. Colocar na praça, em público, esse é o significado do Kata agora ao qual o termo se refere. Expor-se, expor suas posições, o próprio pensar.

Seguindo a trama do colocar-se e expor-se, sentir é dispor-se. Ter disposição. Os sentimentos são, portanto, disposições. O entrelaçamento com o pensar e o dizer é evidente e indissolúvel (FERRARO, 2018, p. 188, 189).

Com inspiração em Ferraro (2018) e suas memórias encontramos articulação entre o seu Pensar com a nossa Atenção, entre o seu Dizer a nossa Exposição e entre o seu sentir com a nossa Disposição. Por essas mesmas inspirações também pensamos e escrevemos sobre palavras que se relacionam com o sensível, da educação do sensível, da dimensão estética da educação. Nesse campo semântico estão afeto, emoção, sentimento... palavras que podem ser

substantivos e também verbos com algumas flexões e ao comportarem o pronome “me”, ou seja, são palavras que estão articuladas aos sujeitos, a nós: eu me sinto, eu me afeto, eu me emociono. E aqui encontramos constatação importante: o pronome “me” só chega a mim de forma relacional, como nos fala Ferraro (2018, p. 187) “os sentimentos fazem referência a um si que ressoa”. A dimensão do sensível, assim vemos, é relacional e, portanto, educativa, acontece na relação com o objeto (direto ou indireto) ou com o sujeito, ou cor, ou paisagem, ou música, ou conversa. É relacional, portanto, não acontece sem certa disposição, exposição e atenção, próprias da relação.

Retomando os canais estéticos, para que a educação do sensível esteja em evidência precisamos nos apropriar das três palavras potentes de Boal e não de uma só, que por se tratar da educação a mais usual seria a Palavra. “Palavras são obra e instrumento da razão simbólica, não da razão sensível: temos que transcendê-las, buscar outras formas de comunicação que não sejam apenas simbólicas, mas também sensoriais – comunicações estéticas”. (2009, p. 105).

Acreditamos que quando Boal define as três palavras como canais estéticos, estava afirmando que por meios estéticos, meios sensíveis também pensamos e produzimos conhecimento. E que a ausência do Pensamento Sensível (o analfabetismo estético) é tão perigosa quanto a ausência do Simbólico (analfabetismo da palavra). Augusto Boal defendia que devemos, portanto, pensar por meios simbólicos (palavra), mas, de igual forma por meios sensíveis (som e imagem). Pensamento Sensível e Pensamento Simbólico co-existem e devem ser amigos! Vamos a eles.

4.2 Sensível e Simbólico: duas formas humanas de pensamento

Nossa vida psíquica é alimentada pelos sentidos, sem os quais nosso cérebro seria pura biologia.

Augusto Boal, 2009, p. 56

Existe uma condição de formação humana que passa pelo cuidado de si, que tem a ver com a expansão da percepção sensível. Diferente, a formação que podemos caracterizar como global que tem chegado, em sua maioria, pelos próprios cursos de formação, tem se centrado em apenas um aspecto formativo, que é aquele baseado na racionalização do pensamento abstrato. Mas, em se tratando de formação humana falamos de uma totalidade não dicotômica,

que não despreza, nem destrata uma forma de pensamento imprescindível à formação, trata-se do Pensamento Sensível.

Para Boal (2009, p. 27) existe uma forma de pensar não verbal que vai orientar a nossa forma de conhecimento. Esta forma ele denomina “Pensamento Sensível”; que prescinde a forma de pensamento simbólico. Ou seja, o pensamento sensível é forma de comunicação sensorial, que precede a palavra, a fala e a escrita. Boal nos diz ainda que “[...] o ato pensar com palavras tem início nas sensações e, sem elas não existiria, embora delas se desprenda e se autonomize [...]”. (2009, p. 27). Em contraposição, “O pensamento Sensível pode ser traduzido em palavras, porém, ao ser traduzido, elude sua essência como quando alguém explica uma sonata. A sonata já falava por si, e a palavra, embora nos traga um conhecimento complementar, obscurece nossa percepção estética [...]” (BOAL, 2009, p. 91, 92).

Ainda sobre essas duas formas de pensamento, as duas “coexistem em cada indivíduo” (2009, p. 27), o que nos elucida que não existe uma forma de pensamento em contraposição à outra, mas que o sensível e o simbólico atuam juntos nos sujeitos. Isso, contudo, não implica ausência de contradições. Não nos é distante a dualidade que existe no mundo. Desde que nos conhecemos e nos pusemos a pensar sabemos que existe uma dualidade ou antagonismo entre o bem e o mau, o yin e o yang, o corpo e a alma, o mundo das ideias e o mundo sensível... porque não existir entre o Pensamento Sensível e o Simbólico?

Retomando as ideias de Platão: “[...] existem dois mundos, sim, um sensível, outro simbólico. Foi exatamente isso que, com outras palavras, disse Platão. Só que esses dois mundos são o mesmo mundo: nele vivemos”. (BOAL, 2009, p. 130) O que Boal quer dizer com isso é que existem duas formas legítimas de perceber o mundo, duas formas humanas de pensamento. “Existem, portanto, duas formas de pensar: Pensamento Simbólico (noético, língua) e Pensamento Sensível (estético, linguagem)” (BOAL, 2009, p.40).

Embora saibamos que não devam existir dicotomias entre um pensamento e outro, e a sacralização de um, em detrimento do outro, pelas convenções sociais organizadas em torno da fala, da comunicação verbal (somos uma sociedade de palavra!), o Pensamento Simbólico tomou um espaço considerável nas relações, quase apagando do mapa a forma de Pensamento Sensível.

O Pensamento Sensível, apesar da progressiva predominância do Simbólico, nele subsiste. Esmaecido, subsiste na voz da palavra falada, na sintaxe da escrita e nas imagens que assomam. Quando pronunciamos uma palavra – em especial substantivos –, ela não nos vem como simples som e sentido [...] (BOAL, 2009, p. 79).

Em forma de defesa do que podemos denominar como primeira forma humana de pensar, Augusto Boal vai além e diz que “o pensamento sensível, não é mera sensação”. Os sentidos não são meras sensações que correm pela epiderme, “ele é atividade intelectual que não se detém nos órgãos receptores e transmissores de sensações - vai além, e busca organizar o mundo de forma compreensível”. Quando se trata de arte e da poesia nos referimos à provocação de sensações, e não necessariamente que uma ou outra necessita explicações. Manoel de Barros já dizia que sua poesia não foi para ser compreendida, mas sentida, experimentada. Concordo! Mas, com Boal vemos que, em arte, “explicações não são necessárias, mas, a razão sensível é razão” e não podemos esquecer! (2009, p. 83).

Ao estudarmos a obra de Boal, *A Estética do Oprimido* (2009), percebemos que o Pensamento Sensível tem lugar importante em suas colocações, apesar de defender a tese que existem duas formas humanas de pensar (a forma sensível e a simbólica). De forma bastante didática Boal constrói o percurso de formação do Pensamento Sensível, que inicia desde o ventre materno e ainda quando bebês, ou o que preferimos chamar de primeira infância. Em sua *Estética* (2009), Boal separa uma parte para apresentar a ideia de que o corpo humano é social desde antes de nascer. E este corpo é social, por conta de as primeiras informações recebidas pelo bebê serem de percepção estética, fenômenos sociais, portanto, não naturais como discutimos no canal estético Som, ou seja, as primeiras formas de percepção e comunicação na infância são sensoriais, são pelos sentidos.

Quando um corpo vem ao mundo, Boal vai dizer, ele chega sem preconceitos, sem ideias, tampouco certezas ou dúvidas; também chega desprovido de valores formados e de conhecimento, contudo, traz consigo os seus cinco sentidos, responsáveis por provocarem sensações tais como prazer e dor. Ou seja, para além de seu código genético e de suas necessidades fisiológicas, o corpo vem ao mundo imbuído de vida. Sua vida psíquica que é criada pelas redes neuronais⁸⁷ é a responsável por organizar e produzir “[...] sensações e emoções, desejos e projetos, esperanças e frustrações, ideias abstratas e ações concretas” (BOAL, 2009, p. 50).

Trazendo um aprofundamento sobre as duas formas de pensar vemos em Boal que o Pensamento Simbólico nasce do Pensamento Sensível. O que acontece é uma espécie de transição que vai do concreto (sensível) ao abstrato (simbólico). Primeiro existem, não por

⁸⁷ Fisiologicamente quando um corpo vem ao mundo, ele “[...] traz um encéfalo (cérebro, cerebelo e massa encefálica) com cem bilhões de neurônios, que, estimulados por mais de cinquenta substâncias químicas já conhecidas – chamadas neurotransmissores – e infinitesimais descargas elétricas, criam infinitas sinapses (inter-relações) que, formando trilhões de redes neuronais, constituem sua vida psíquica [...]” (BOAL, 2009, p. 50).

acaso, as sensações, emoções, afetos, memórias que nos chegam ao corpo (dentro e fora do ventre materno). Essa forma de comunicação que ainda não experimentou o verbo é organizada em “[...] estruturas mnemônicas e emotivas que, em sua interação e conversão em atos, são pensamentos sem palavras – Pensamento Sensível” (BOAL, 2009, p. 60).

Boal (2009, p. 60) nos explica que esse processo não acontece do nada, mas se dá pela forma com que são organizados os elementos psíquicos. Mais tarde, esses mesmos elementos vitais que constituem o Pensamento Sensível, *irão criar o Pensamento Simbólico, com a invenção das palavras e dos conceitos*.

Com o surgimento do simbólico, as duas formas de pensar passam a coexistir. O Pensamento Sensível busca a amplitude do Simbólico e quer falar, não apenas sentir. O Pensamento Simbólico busca a concreção do Sensível, quer sentir e fazer sentir, não apenas enunciar – a voz da palavra, sensível, dá precisões concretas ao seu significado simbólico (BOAL, 2009, p.67).

Talvez pela exposição aqui encontrada seja preciso propor um retorno a nossa primeira infância e fazer com os dois pensamentos que coexistem também se entrelacem, para que cada um amplie as percepções estéticas do outro. Aprendemos com Augusto Boal (2009, p. 62) que

Na vida adulta e cidadã temos que fazer o que fazíamos, crianças, em outro nível, outras necessidades. Para isso temos que dominar e usar todas as línguas que possamos escrever e ler; temos que revitalizar nosso Pensamento Sensível através de todas linguagens sensoriais que formos capazes de dominar.

Diante dessa explanação com certo teor biológico é importante destacar que os sentidos já existiam. Portas para a razão sensível são os sentidos, os nossos cinco sentidos, pois, o Pensar Sensível pensa e se estrutura desde as sensações.

Quando em *O Arco-Íris do Desejo* (1996, p. 42, 43) Boal se pergunta “o que é o ser humano?”, prontamente ele responde que o ser humano é, antes de tudo, um corpo. Um corpo humano. Para justificar e explicar sua afirmação ele utiliza os sentidos, dizendo que os seres humanos são sensíveis, registram sensações e reagem em concordância com elas, e que estas sensações só são possíveis graças aos cinco sentidos⁸⁸: tato, audição, visão, olfato e paladar.

⁸⁸ Aqui fizemos um apanhado dos registros de Boal sobre os cinco sentidos: “[...] Temos o tato, temos a pele que recobre a totalidade do nosso corpo: estamos sempre nus, dentro de nossas roupas e a nossa pele nua toca permanentemente o mundo exterior; as roupas e o ar, os outros e a nós mesmos, os seres e as coisas. [...] Temos os ouvidos e todos os sons que são produzidos na vizinhança do corpo humano, e mesmo em distâncias mais longínquas, são por esse corpo percebidos. E também aqui se dá a diferença entre escutar e ouvir, sendo o primeiro um ato biológico, o segundo um ato consciente [...]. Vêm em seguida os olhos [...] capazes de alcançar enormes vastidões. Mas seremos capazes de ver tudo o que estamos olhando? Quantas milhares de cores e nuances de cores são os nossos olhos capazes de registrar? Quantas formas, quantos traços, superfícies, quantos volumes em movimento, deslocamentos no espaço? Milhões de coisas estaremos olhando - ato biológico - mas bem poucas estaremos vendo - ato consciente, que implica seleção, hierarquia, organização do mundo, medos e desejos. Tanto olhamos e tão pouco vemos! [...] O olfato e o paladar [...] são também importantes, em si mesmos e porque os sentidos são cinco [...]” (BOAL, 1996, p. 43-45).

Após explanar sobre cada um dos sentidos em suas especificidades, Boal nos diz que embora o corpo de cada um de nós seja apenas um, nele, os sentidos se inter-relacionam! “Os sentidos se inter-relacionam e é verdade. E mais: são registrados no cérebro. [...] Tudo que sinto (tudo que sinto na pele, escuto, vejo, cheiro ou sinto na boca), tudo o que eu sinto, sinto nos cinco sentidos e sinto no cérebro [...]” (BOAL, 1996, p. 46).

Esses sentidos e sensações registrados por Boal, pensados e sentidos no cérebro, tornam-se Pensamento Sensível. Conversando com esses conceitos criados por Boal, outros autores vão explorar também o pensamento e a razão sensível. Com as contribuições de Álvaro Márquez-Fernández em seu trabalho *Pensar com os Sentimentos* (2014) conhecemos duas modalidades de pensamento: o razoar sentimental e o razoar racional. Em suas primeiras colocações acerca de pensar com os sentimentos encontramos que,

Pensar é razoar sentimentalmente. Sentimos os sentimentos com a co-razão, através das co-razoadas de nossas intuições racionais. Sempre que pensamos sentimentalmente, o fazemos desde um lugar no qual os sentires dão origem aos afetos, isto é, a esse mundo do sentido dos sentidos sensíveis da realidade sentiente que nos torna mais sujeitos que objetos das ideias. Razoar sentimentalmente é diferente de razoar racionalmente. É pensar desde a imaginação e a fantasia, a ilusão e a metáfora, a realidade trans-física das ideias sensíveis. A emoção é causa primeira do pensar sensível. Ela lhe dá origem e o fecunda, impregna-o de histórias e destinos. É viver essa outra mundaneidade do mundo, onde o mundo sentido e re-sentido se transforma em uma liberdade para ser e tornar-nos de uma maneira muito mais livre e autônoma. Sem restrições nem fronteiras cognoscitivas. Pensar sentimentalmente é uma expectativa aberta à realidade na sua dimensão estética e dramática, onde a paixão que é a Vida é uma convivência pelo prazer de sentir os afetos do sentimento (MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ, 2014, p. 7).

Estabelecendo relações com Boal (2009, p. 16) quando diz “O pensamento sensível, [...] é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer [...]”, para Márquez-Fernández (2014), é no mundo dos sentidos sensíveis, da realidade que podemos perceber pelos sentidos, que nos tornamos mais sujeitos que objetos das ideias. Segundo o autor, é pelo pensar sensível que é possível viver a mundaneidade do mundo, que sentido e re-sentido se transforma em liberdade para também nos tornar livres. Ainda é possível percebermos neste trecho de Márquez-Fernández que existe uma dimensão estética da realidade quando são abertas as possibilidades de pensarmos sentimentalmente.

Quando nos apropriamos da realidade sensível, para além do pensamento racional único, nos tornamos sujeitos livres, ou seja, nos liberamos da condição de oprimidos, e tal apropriação aprofunda e amplia nossa capacidade de conhecimento, tanto sensível, quanto simbólico. Nesse quadro de conhecimentos é importante acedermos ao pensamento sensível, pois, ele abre caminhos à dimensão estética do mundo, da vida, da realidade, da educação.

Fazendo uma análise mais profunda Márquez-Fernández (2014, p. 7) dispõe sobre as distinções práticas entre as duas formas de pensar que apresenta. Para o autor, o pensar racional aponta para uma função diretiva, transformando-se em pensamento epistêmico, ou que poderíamos entender como ciência, enquanto o pensar sensível estaria relacionado a uma função não diretiva, ligada às representações estéticas e a arte.

Quando Márquez-Fernández aponta tais distinções entre o pensar racional enquanto práticas concretas e o pensar sentimental como práticas subjetivas marca as especificidades de cada pensamento e como se dão suas experiências, mas, também nos alerta sobre a necessidade de superarmos tais oposições, entre os dois pensamentos. Assim encontramos em seu trabalho:

[...] O pensar racional tende a esgotar-se no mundo das coisas e os objetos, pode facilmente tender para a desumanização do sujeito por meio da alienação técnica que o faz objeto de si ou de outro. [...] Essa carência é demonstrada e evidenciada pela razão sensível que vive seu exílio da prática ou experiência do pensamento (MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ, 2014, p. 8).

Com Márquez-Fernández constatamos que, quando pensamos ambos os pensamos de formas separadas corremos o risco de nos desumanizarmos, por conta da alienação. E mais, só é possível compreendermos este fato pela razão sensível, que tem vivido exilada enquanto forma de pensamento. Sabemos que tal exílio é provocado, é intencional, e não se dá ao sabor do acaso. Entendendo aqui a necessidade de superar as oposições entre as duas formas de pensar, pois, existem saberes que só alcançamos com o pensamento simbólico ou racional e de igual forma, só conseguimos aceder a determinados conhecimentos por conta do pensamento sensível, vemos em Boal que,

Nenhuma das duas formas de pensar pode proporcionar, sozinha, a mais completa percepção do mundo, da qual só seremos capazes se formos capazes de conjugá-las. Da mesma forma que devemos aprender a ler e escrever, devemos aprender a ver e ouvir. O abandono deste ou daquele pensamento causa graves danos à expansão da personalidade (BOAL, 2009, p. 83).

Quando o pensamento simbólico não mais prescindir o sensível, só aí seremos capazes alcançarmos uma percepção completa do mundo, só assim poderemos superar o pensamento único doutrinador da racionalidade. Tal passo significará que conseguimos dominar, nos apropriar, fazer nossas, do povo, todas as formas de comunicação, sobretudo, a comunicação estética. Significará que fizemos nossas, do povo, os canais estéticos da Palavra, Imagem e Som.

Compartilhando dos pensamentos sensíveis de Márquez-Fernández (2014, p. 8) defendemos formas sensíveis de se perceber o mundo e não apenas simbólicas, pois,

Acercamo-nos do mundo de nossas vidas muito mais pela sensibilidade originária da nossa natureza humana do que pelas experiências de aprendizagens que obtemos do único uso da racionalidade. O pensar sensível é um estado ou situação de ser que responde ao interesse, ânimo, vontade, consciência, desejo, prazer, instinto, intuição, que resiste a qualquer controle que rechace ou negue sua emergência, presença e desenvolvimento. A vida do pensar sensível é uma experiência que resulta da captação do corpo como matéria real e concreta, pela qual os imaginários mais sublimes servem de liberdade para o reconhecimento e descobrimento das sensações e percepções das quais se nutre o corpo real e imaginado pela consciência do desejo e a vontade de viver, sem as repressões da racionalidade (política, social, religiosa, sexual, moral, econômica).

Embora esta dissertação carregue em suas linhas o Pensamento Sensível, ela se inscreve no plano do Pensamento Simbólico, pois, que o que tentamos fazer aqui é organizar, de certa forma estruturada, as sensações, os sentimentos, as emoções, os afetos, sentidos, as ideias, as memórias e as invenções que em algum momento nos tocaram e impulsionaram a escrita! Estando esta escrita no plano do simbólico, escolhemos organizar este tópico para expor o Pensamento Sensível, que a nós possui grande relevância, no tocante a pensarmos a dimensão estética da educação.

Embasadas nos dois autores com quem conversamos, fazemos a defesa da presença e da experiência constante do Pensamento Sensível na educação entendendo que:

o pensar sentimental pensa desde as sensações, reflete desde as emoções, vive a realidade da corporeidade humana desde as satisfações e realizações. Não é somente uma condição de viver a vida através das formas cognitivas da racionalidade [...] Trata-se de viver a vida um pouco além da racionalidade cognitiva, por meio dos valores sensíveis das emoções e dos afetos. E são, precisamente, esses valores da sensibilidade subjetiva que não podem ser objetos de regulação ou normas de nenhum tipo, porque se referem à satisfação e realização estética do valor da sensibilidade como gozo e desejo, que recriam a vontade pelos sentidos e as intuições (MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ, 2014, p. 8).

Quando nos propomos a pensar e a escrever sobre a educação do sensível, entendemos que ela pertence ao todo, aos conjuntos, mas, por se tratar de sensibilidade, só podemos senti-la e vivê-la em nossos próprios corpos. Para exemplificar, imaginemos uma queimadura de primeiro grau na ponta do dedo. Se esta queimadura está no dedo da minha amiga e ela sente dor, posso compartilhar da sua dor, posso imaginá-la, mas, jamais poderei senti-la. Se a queimadura está no meu dedo, eu sinto a dor, vivencio, pois há sensibilidade em meu corpo, até nas pontas dos dedos! A sensibilidade está em nós, existe em cada ser em particular, e podemos compartilhá-la, dividi-la com o grupo.

Quando resolvemos colocar em evidência o pensar de forma sensível, foi porque, ainda em educação, sentimos resistência em experimentá-lo nos espaços educativos. Seja porque foi dominada e engolida pela forma de pensamento dominante ou porque ainda não possuímos consciência de que podemos utilizá-la como forma de conhecimento. De uma

forma ou de outra “A razão sentimental é uma liberdade sensível que não pode e não deve ficar sujeita ou dominada, porque perde a essência de sua prática” (MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ, 2014, p. 9).

Adiante, em sua exposição Márquez-Fernández (2014, p. 9) vai pontuar que

Aprender com a experiência que nos é brindada pela vida para aprender das nossas e de outras emoções e afetos, permite-nos recuperar para a experiência da aprendizagem um pensamento e um saber razão os sentimentos de um modo completamente diferente daquilo que nos ensinou o racionalismo do pensar racional. Essa liberdade para sentir através do corpo vivo, das palavras escutadas, dos olhares vistos, da escritura lida, o tato compartilhado e de tantos outros momentos dessa fenomenologia à qual responde a sensibilidade é, naturalmente recuperar, para pensar, uma realidade que se roubou e se excluiu.

Em nosso entendimento essa forma de pensamento que trata do conhecimento sensível se mantém ainda excluída de nossos espaços educativos e sociais, pois, não se pode dominar, excluir, oprimir e alienar os sujeitos quando estes se apropriam do razão sensível, que é quando passamos apreender o mundo de forma global, e não apenas pela lógica racional. Talvez seja tempo de restituir à escola o que tem sido excluído dela. Propomos um tempo e um espaço onde as relações pedagógicas se estabeleçam em suas múltiplas dimensões, inclusive em sua dimensão estética, um tempo onde a estética se subscreva no fazer pedagógico, enquanto prática e ações concretas.

4.3 Estética no fazer pedagógico

Só com a Estética, que é a razão do Pensamento Sensível, torna-se possível a mais profunda compreensão do mundo e da sociedade, e de nós mesmos.

Augusto Boal, 2009 p. 119

Enquanto presenciamos possibilidades de uma educação que pode se re-inventar, provocar e questionar, de uma educação que pode promover experiências de sentir e pensar; possibilidades de uma educação em dimensão sensível, o panorama predominante que temos encontrado em cotidianos escolares não tem passado de mera reprodução de conteúdos desconectados com a vida. O que poderia se constituir em *experiência* em nossos alunos/as e educadores/as, entendendo-a com Jorge Larrosa (2002) como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”, tem passado despercebido em nossa prática, o que torna a escola apática, sem cor, sem riso e sem movimento.

Sem a pretensão de narrar um pessimismo no processo educacional, esta escrita-pensamento, pelo contrário, aposta em outras formas de ser e estar na educação. Apostar em outras formas de ser e estar na educação é/significa abrir espaços para discutir/dialogar sobre a dimensão estética da educação, sobre seu habitar sensível ou sensivelmente, deixado de lado pelo cientificismo educativo levado a cabo pelo pensamento moderno de formação.

Sabemos, porém, que as bases de uma educação/formação humana pré-moldada na lógica do cientificismo racionalista precede a modernidade. Vemos no trabalho de Pagni (2012) a enunciação de duas formas de compreender a categoria de formação humana⁸⁹. Em síntese, uma descendente das ideias de alguns filósofos e intelectuais alemães, entre os quais se destaca Kant (1724-1804), que é a categoria iluminista, e uma segunda categoria, romântica, tendo Schiller (1759-1805) e Goethe (1749-1832) como seus principais pensadores. A categoria iluminista é aquela que “[...] pressupõe uma fôrma dada *a priori* pela razão [...]” (PAGNI, 2012, p. 38) e a categoria romântica, “[...] postula uma chave mais sensível e volitiva para a formação do homem, ao levar em conta que, em tal processo, o homem se forma em e por si mesmo [...]” (PAGNI, 2012, p. 39).

Pagni (2012, p. 39) constata que,

Parte significativa dos discursos pedagógicos em circulação na modernidade se apoiou no primeiro modo de compreensão da categoria de formação humana. Desde então, por seu intermédio, designou-se que a educação escolar moderna teria por fim formar o homem de acordo com a categoria iluminista de formação, que faz com que o magistério siga certa determinação moralizante e que encarne em sua função o exercício de certa autoridade, na transmissão da cultura das gerações mais velhas para as mais novas.

A partir dessas exposições atentamos que nosso percurso educativo tem sido pautado, desde o início, em uma ideia iluminista de formação, um modo cultivado de educação baseada na razão, cujos resquícios se apresentam em tom de voz de autoridade disciplinar, olhos moralizantes, de sujeição dos corpos a uma fôrma padrão, e ouvidos dóceis, adaptados a velha voz dominante, que chega a nós pelos canais aos quais temos acesso. Hoje, estes canais estão

⁸⁹ Pagni (2012, p.37) faz uma análise semântica e filosófica da concepção de formação cultural através da inscrição de *Bildung*, cujo sentido primitivo medieval se baseava na imagem, do latim *imago*, traduzida como *Bild* ao alemão. Antes de ganhar contornos mais precisos no iluminismo alemão a formação cultural, assim, teria a ver com modelar o homem de acordo com as tradições cristãs pautadas na imagem e semelhança. “[...] É principalmente com Kant, no contexto do iluminismo alemão, que a *Bildung* assume um sentido moderno, sendo concebida como parte da educação (*Erziehung*) e, muitas vezes, como o seu sinônimo [...]”. Estas proposições apresentadas por Pagni sobre a formação cultural desembocam na discussão da formação docente cultivada pela ideia de Marilena Chauí sobre a morte do educador ocasionada pela instrumentalização da cultura moderna. Sobre as considerações de Chauí, Pagni diz que “[...] Isso teria ocorrido na medida em que a dimensão artística dessa práxis se rendeu ao conhecimento científico e tecnológico, interditando tudo aquilo que pode ser pensado reflexivamente em busca de sentidos diversos e de caminhos alternativos ao instituído. [...]” (PAGNI, 2012, p.35).

mais evoluídos, mas as concepções de com-formação continuam as mesmas, talvez num grau maior de violência dadas as formas diretas e imperceptíveis com que penetram nossos sentidos. Hoje mais que nunca, sem esforço, temos acesso direto ao que nos com-forma pelas mídias digitais, na tela do computador e dos celulares, que se desviaram de sua função principal de fazer comunicar pela conversa quem está distante e se transformaram em vantajosos computadores portáteis que disseminam informações, em grande parte, controladas por quem detém o poder.

Adiante, o texto de Pagni (2012) nos traz apontamentos de que não apenas a categoria iluminista de formação possui limitações, mas, que as duas categorias de formação (iluminista e romântica) apresentam limites. Muitos trabalhos já evidenciaram críticas ao processo de formação baseados apenas na razão e no cientificismo, supostamente advindos da filosofia iluminista, como também esta pesquisa. Ocorre que quando percebemos que a problemática não resume ao racionalismo e pensamos em possíveis limitações na categoria com a qual criamos certa aproximação no texto de Pagni, que é a categoria romântica, recai sobre nós certa preocupação. À medida que avançamos na discussão nos alertamos sobre a forma como esta formação (romântica) está mediada no terreno educativo, como artificialização da vida.

Assim, ao invés de ampliar as possibilidades efetivas da autonomia pessoal e da liberdade do pensamento, a apropriação da categoria romântica de(auto)formação parece representá-las e utilizá-las retoricamente, de sorte a manter intactas as aspirações subjetivas no nível das representações, sem confrontá-las com as suas condições mais profundas e irrepresentáveis da alma, tanto quanto com o devir do espírito humano na história (PAGNI, 2012, p. 40).

A partir da citação acima conseguimos pensar em duas formulações do problema com os processos de mediação da categoria romântica. A primeira tem a ver com o desenrolar da própria mediação que descolore, desgasta ou despotencializa o processo de auto(formação), uma vez que antes de penetrar na escola ela já sofre a mediação através da arte, que se torna o primeiro processo. Quando adentra a escola, ou seja, quando é apropriada pelas teorias educacionais ela já chega imbuída dessa primeira mediação, assim “[...] ao ser transposta para a escola, passa por uma segunda mediação ou, como assinalado anteriormente, por uma artificialização da vida [...]” (PAGNI, 2012, p. 40). Podemos constatar, desse modo, que a mediação romântica, que carregaria o conceito de estética ou experiência do sensível, adentra a escola pela arte e sofre uma vinculação excessiva com esse segundo conceito, tornando-se quase sinônimos. Perigos? A estética, transformada em objeto de arte do nosso tempo, pode se desconiliar com seu sentido dos sentidos e se vincular a um produto final, que

historicamente tem se moldado pela linha do belo, do bom gosto, do requintado, do produto de alto custo, da cultura elevada.

O outro problema que formulamos, de acordo com a citação de Pagni, tem a ver com a forma retórica e com o nível de representação que parece carregar a categoria romântica de auto formação, sem desenvolver, portanto, uma relação próxima/íntima com a vida, ou com a arte de viver, mantendo-se apenas ao nível de representação/imitação da vida, de forma passiva. Esse movimento de não confrontação e passividade nos faz recordar da diferença entre as formas dramáticas de representação de base aristotélica e do teatro épico de Brecht, que implica diretamente na posição que o espectador ocupa diante da cena/vida. O tom de retórica que Pagni expõe na categoria romântica, a nós, parece que faz submergir uma espécie da catarse aristotélica na qual por observação do herói trágico e todos os castigos que sofreu quando da tentativa de burlar o destino, o espectador apassiva-se e tende a não tentar transformar a sua realidade, pois já se transformou na cena com o herói; diferente do distanciamento de Brecht, desenhado como o momento de confrontação/crítica do espectador à cena que vê. Assim, enquanto o espectador do teatro dramático seria aquele que apassiva-se diante da cena e para ele as coisas são o que são e não há remédio contra isso, o espectador do teatro épico é aquele que carrega uma postura crítica e pensa, a partir do que vê, que existem possibilidades de mudanças e que as situações observadas são remediáveis.

Sabemos pela leitura do trabalho de Pagni que, dada a conjuntura de limites nas duas propostas de formação, não foram poucos os filósofos, artistas e educadores que se debruçaram em críticas e busca de respostas a esses desafios da (auto)formação da modernidade, entre os quais destacamos como filósofos contemporâneos Walter Benjamin (1892-1940), Theodor Adorno (1903-1969) e Jean-François Lyotard (1924-1998).

Essa crítica se destina, sobretudo, a problematizar a finalidade humanizadora do ideal moderno de formação que, supostamente assentado em uma verdade transcendental acerca do homem a ser formado, abandonou a preocupação com os seus aspectos sensíveis e da arte, em sua formação, para almejar uma ideia de autonomia que é mais de soberania, de hierarquia e de exercício do poder legitimado pelo saber do que de um processo em que estes são contemplados racionalmente e o que escapa à razão seja mantido à vista, inapreensível, inefável, como algo a ser pensado e expresso, sem jamais ser conhecido. (PAGNI, 2012, p. 42).

Contextualizar os embates acerca da formação humana que vem sendo discutidos historicamente, sobretudo nos aspectos da experiência sensível e seu suposto abandono por uma racionalização da verdade nos ajuda a afirmar a existência de uma estética no fazer pedagógico. Nos ajuda a elaborar nossas experiências, sobretudo sensoriais sobre a vida e a arte de viver a vida e a escola, superando a artificialização da vida.

Sabemos que em seu texto Pagni nos apresenta a problematização do *ideal moderno de formação*, trazendo acento a questão da formação humana e do *humano demasiado humano* (2012, p. 43), como cuidado de si, através das referências de Nietzsche, Foucault e Deleuze, fazendo da própria existência uma obra de arte. Para ele a arte de viver está próxima a uma existência filosófica que se esbarra em questões políticas e éticas. Complementando:

Não se trata de recuperar [...] a formação antiga do homem grego e romano como modo de vida e como exercício filosófico sobre si mesmo como melhor que o moderno, porque verdadeiro ou mais adequado aos parâmetros da escola e da cultura criadas na modernidade. Ao contrário, parece tratar-se de *apresentar como uma alternativa ao que foi completamente abandonado, em virtude de a modernidade presumir certos critérios de verdade, ideias de sujeito e posições em relação ao poder* [...] (PAGNI, 2012, p. 44, grifos nossos).

Assim também se coloca esta pesquisa. Não se trata de trazer a discussão sobre a *aisthesis*, os sentidos, o sensível, e continuar marcando de forma acentuada os dualismos corpo e espírito, razão e emoção, sensível e simbólico, estética e noética, natural e cultural. Como diz Boal (2009, p. 105), “[...] Não podemos divorciar razão e sentimento, ideia e forma, palavra e voz. Razão simbólica e razão sensível são sólidos casais, mesmo quando às turras, bicadas [...]”. Não se trata de afirmar que a escola é apenas o espaço das sensações e desprezar o que podemos chamar de científico no currículo escolar, mas trata-se de trazer à cena com certa prioridade o “que foi completamente abandonado” na modernidade. Por estratégia? Poder? Escolha? Indiferença? Tempo? Este abandono tem deixado marcas, que aos poucos nos anestesiaram as percepções.

A estética no fazer pedagógico, proposta para este tópico, compactua com a discussão levantada por Pedro Pagni (2014) sobre a *experiência estética, formação humana e arte de viver*, no sentido de fazer da existência uma obra de arte. Para nós, a arte de viver é também a arte de viver a escola - vivemos a escola, dentre outras formas, quando prestamos atenção aos detalhes que a constituem, quando nos colocamos à disposição de senti-la e quando com coragem, nos expomos, nos colocamos para fora e nos permitimos viver a experiência escola. No texto em questão Pagni aborda inicialmente a preocupação de alguns filósofos, a saber, Benjamin e Agamben, com o empobrecimento da experiência que acaba tornando “[...] nossa existência cotidiana insuportável” (PAGNI, 2014, p. 9). Esse problema corresponde a um projeto maior, ao projeto da modernidade, que integra a educação, que gerou enormes custos ao saber da experiência, que se desqualificou enquanto saber e sofreu um esvaziamento do seu sentido. Como consequência tal esvaziamento “[...] concorreu para o *silenciamento* do indivíduo e para um vazio existencial sem precedentes [...]” (PAGNI, 2014, p. 9, 10, grifo do autor). Sem nos prolongar, a desqualificação da experiência e a sua subordinação ao saber

científico se justificaria uma vez que “[...] A experiência escaparia da regularidade, da estabilidade e da determinação, pressupostas pelo planejamento, assim como da lógica discursiva e da regulamentação prévia dos saberes e das práticas escolares [...]” (PAGNI, 2014, p. 12).

Nas discussões sobre a formação humana e arte de viver Pagni (2014, p. 14) procura

[...] perfazer um percurso que parte do lugar da experiência estética e da infância na formação humana para chegar à estética da existência como ponto de vista que permite descolá-las para a experimentação e para a transformação de si, ocupando o centro da arte de viver e de um pensar a vida como obra de arte [...].

Pela estreita relação que percebemos entre o trabalho de Pagni e a estética, a vida e a educação que ora desenvolvemos, acreditamos sensivelmente na dimensão estética da educação, acreditamos na estética no fazer pedagógico.

Trazendo as contribuições da Estética do Oprimido (2009) para pensar a dimensão estética da educação e, conseqüentemente, a estética no fazer pedagógico, Boal (2009, p. 22) nos afirma que “a estética está no sujeito, e em seu olhar”, diferente da arte que é objeto, a coisa produzida. Ora, se a estética se encontra no sujeito, em nossos modos ser e fazer é possível, sim, que pensemos uma estética no fazer pedagógico. Ao afirmar que a estética está em nós, e que, portanto, devemos dela nos apropriar, nos remetemos ao que Boal denomina como analfabetismo estético, visto em tópicos anteriores, ou castração estética. Essa castração estética, diz Boal, “[...] vulnerabiliza a cidadania obrigando-a a obedecer mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos, sem pensá-las, refutá-las, sequer entendê-las!” (BOAL, 2009, p. 15).

Contra essa castração estética que torna os sujeitos obedientes à ordem, é que se coloca a Estética do Oprimido. “Mesmo quando as ideias dominantes em uma sociedade são as ideias da classe ou casta dominante, os dominados lampejam descontentamento [...]”. Assim, nesse campo de batalha travado entre dominantes e dominados é que “[...] surge a necessidade da Estética do Oprimido” (BOAL, 2009, p. 87). Sob o ponto de vista dos oprimidos, “Arte e Estética são instrumentos de libertação” (BOAL, 2009, p. 19).

Como forma de apresentar esse outro olhar à estética assim nos diz Augusto Boal: “Nós, com a Estética do Oprimido, buscamos a nossa verdade: uma Arte Pedagógica inserida na realidade política e social, e dela parte! Onde estará, então, o chão para os nossos pés?” (BOAL, 2009, p. 32).

Parafraseando Boal, a partir da Estética do Oprimido pensando a dimensão estética da educação, dizemos: não buscamos a verdade pronta e acabada, mas, as verdades que existem

quando assumimos uma pedagogia e educação estéticas, inseridas na realidade política e social, e dela fazendo parte! Onde estará, então, o chão para os nossos pés? Descobriremos ao caminhar!

Ao afirmarmos verdades na pedagogia e educação estéticas, partimos do pressuposto de Boal, de que não existe apenas uma estética, e sim, muitas estéticas. Como vivemos em sociedades distintas, em localizações geográficas variadas, em tempos históricos diferentes “[...] é absurdo afirmar a existência de uma só estética que a todos contemple com suas regras, leis e paradigmas: *existem muitas estéticas*, todas de igual valor, quando têm valor” (BOAL, 2009, p.16, grifos nossos). Neste mesmo caminho nos deixa um ultimato dizendo que “[...] Temos que repudiar a ideia de que existe uma só estética, soberana, à qual estamos submetidos – tal atitude seria nossa rendição ao Pensamento Único, à ditadura da palavra – que, como sabemos, é ambígua” (BOAL, 2009, p. 16).

Existem muitas estéticas! - A maneira que sentimos, nos afetamos e vivemos hoje é diferente da forma que o Brasil sentia, se afetava e vivia na década de 1960, ou na época do Brasil-colônia - Podem até existir algumas semelhanças, mas não as mesmas sensações. E uma vez que a entendemos no plural, como um objeto cultural e histórico e, portanto, marcada pelo tempo e se transformando com ele, poderia ser interessante pensarmos este tópico também no plural, como: estéticas no fazer pedagógico. Estéticas que habitam os sujeitos espect-atores que habitam a escola. Estéticas que se compõem em variadas dimensões, intensidades e formas de ação.

As formas estéticas de conhecer produzem um Pensamento Sensível específico, que somente através delas se obtém e às outras se acrescenta. O que aprendemos ao ver uma pessoa é insubstituível pelo que dela possam nos dizer. Ouvi-la traz um conhecimento insubstituível pelo que, da sua voz, se possa pregar. (BOAL, 2009, p. 91)

Contrariando a lógica racional, a escola é o lugar do pensamento sensível! Lá podemos aprender a ver, a ouvir, a dizer, a sentir em percepção sensível, em forma estética e não apenas de forma simbólica/racional. Talvez, ainda para uma parcela da sociedade, seja difícil digerir e aceitar nossas propostas, pois, a experiência estética e o pensamento sensível são desestabilizantes, nos desorganizam, nos desordenam, nos desestruturam. Alteram nossos sentidos, perturbam nossa necessária racionalidade vendida para manter a organização, a ordem, a estrutura, nos faz questionar. Portanto, configuram ameaça. Experiência estética, pensamento sensível, ou razão sensível como descrita por Márquez-Fernández (2014) se inserem na emergência da novidade, do não visto, do sentido pela primeira vez, mesmo não sendo a primeira vez. Essa forma de inserção nos afeta e coloca, em risco, a estabilidade de

uma sociedade marcada pela detenção da ordem e da manipulação dos corpos. Pois, quando se trata de razoar sensivelmente,

Não existe, [...] nem ordem nem sistema, nem estrutura nem modelo, que nos permitam considerar o pensar sensível, a consciência de nossas sensações e percepções emotivas, como absolutas, estáticas e inertes. Elas resultam de um complexo conjunto de experiências - vivenciais entre aqueles que as vivem, percebem, sentem, reapresentam e interpretam [...] (MÁRQUÉZ-FERNÁNDEZ, 2014, p. 9).

Com essas considerações entendemos a que a dimensão do sensível na escola não pode se dar de maneira estática, nem inerte, pelo contrário precisa estar em movimento a partir das nossas próprias experiências. Pensar, trabalhar e desenvolver uma estética, ou melhor, estéticas pedagógicas que promovam a abertura de vidas e dos modos de se viver, pensar e sentir é arriscar perder o poder do governo da população, ou seja, é colocar “[...] em risco o governo sobre seus destinatários diletos [...] a saber: a população e a infância [...].” (PAGNI, 2014, p.12). Uma vez que o risco de governo seja visível, ouvido, tocado, comido, exalado, portanto, pensado, este também se torna o principal desafio e papel das educadoras e educadores em nossos tempos: arriscar-se a abrir mundos e modos de se viver no mundo.

Tantas afirmações e dizeres e citações e algumas interrogações, enfatizam que a escola se constitui em dimensões, quase como um caleidoscópio que define imagens imprecisas. Borrões. Sensações. Quase. Não são. Pois, que as imagens das dimensões já estão cristalizadas e as do caleidoscópio em constante transformação. Nossa vontade é que em meio a tantas dimensões consigamos trazer à superfície, a dimensão estética defendida por nós, de certa forma cristalizada pelo uso que fazem dela, transformando-a numa espécie de caleidoscópio de percepções que passeiam na educação, e que nem sempre são sentidas.

Alimentar, talvez de forma repetida, a existência de uma dimensão estética da educação para além das demais dimensões que habitam a escola; defender a apropriação da palavra, da imagem e do som através das categorias propostas, tendo em vista a formação humana e o cuidado de si e do outro, são as exposições, disposições e atenções e preocupações deste trabalho. Boal (2009, p.248) nos diz que “[...] Temos que criar defesas contra a escravidão estética que há tantas décadas nos estão impondo – a Estética poder ser perigosa! Temos que descobrir o nosso rosto, escrever a nossa palavra e ouvir a nossa voz – a Estética pode ser libertadora! Arte é o caminho!”.

A arte é o caminho! Mas, do ponto de vista da educação como podemos fazer da escola esse espaço de defesa contra a escravidão estética que nos impede de criar? Acreditamos que as respostas podem aparecer nas três categorias que trabalhamos nesta

dissertação, sendo estas uma espécie de descompressão ou desobstrução dos canais estéticos, que pertence a todas nós e habita a escola. Nesse sentido, é preciso exposição, disposição e atenção em nosso fazer pedagógico para que sejam vivenciadas em nossa realidade objetiva a educação do sensível que tanto temos assinalado. Será preciso assumir outras direções, criar novas rotas, restituir à escola a Palavra, a Imagem e o Som (que é de todos e todas!) e, assumir que com pensamento sensível também se pensa e se organiza o mundo. A estética no fazer pedagógico ora discutida é uma forma de afirmar as possibilidades de compreender o mundo em percepção sensível. O sentido da estética da educação é provocar percepções sensíveis.

Pensar e discutir sobre a formação estética, fazendo uso das três categorias, para entendermos a posição que ocupamos no espaço escolar e de que forma o ocupamos, certamente, tem a ver com a nossa proposta de pensar estéticas em nosso fazer pedagógico, no fazer/ser educadora, e é também uma forma de encarar certo modo de se conectar com a vida, de viver a educação. Temos falado muito sobre vida neste trabalho. Mas, o que temos entendido por viver? E por viver a educação? Buscando mais uma provocação que uma resposta, poderíamos nos perguntar aqui sobre a vida.

Pensando a partir de uma discussão⁹⁰ provocada em nosso grupo de pesquisa, a pergunta se desdobra em *devaneios de uma vida ou de um modo de viver*.

O que é uma vida?

Para facilitar um pouco esta escrita, e tentar responder o que talvez só exista em forma de pergunta, uma vida pode ser como uma escrita prestes a nascer. Como esta escrita, nascendo. Pensamos em começar a ensaiar uma resposta com a vida e a escrita, porque a escrita, de certa forma tem a ver com a vida... Mas, não somos as primeiras a dizerem dessa relação. E creio, nem as últimas.

A vida tem a ver com nascimento. Nascemos e vivemos todos os dias. Um dia de cada vez. E esse nascimento nos faz aproximar de uma condição da infância.

A vida tem a ver com ato. 1 ato ou 5 atos. E pode ser um e outro, dependendo dos movimentos que vivemos.

Em E de *Enfance*, infância, no Abecedário, Deleuze (1997) diz que “A literatura e o ato de escrever têm a ver com a vida. Mas a vida é algo mais do que pessoal”. E continua: “Acho que escrever é um devir alguma coisa. Mas também não se escreve pelo simples ato de

⁹⁰ A conversa foi promovida nos encontros do nosso grupo de pesquisa, por Maximiliano Durán. Foi feita uma proposta de escrita em que pudéssemos responder a três perguntas, a partir de Alain Badiou: O que é uma vida? O que é uma nova vida? O que é uma verdadeira vida?

escrever. Acho que se escreve porque algo da vida passa em nós. Qualquer coisa. Escreve-se para a vida. É isso. Nós nos tornamos alguma coisa. Escrever é devir”.

Aqui, vida e escrita são algo mais que pessoal, são coisas do mundo, como quando Deleuze diz sobre a infância do mundo. Vida e escrita mundanas. Com-partilhadas. Comuns. Deleuze, ao falar da escrita, da atividade de escrever, se remete a vida. Aqui, tomadas pela pergunta “o que é uma vida?” nos remetemos à escrita. A vida pode ser como esta escrita nascendo.

Memória e Imaginação.

Memória e imaginação pode ser outra resposta possível ao que é uma vida. Como diz Boal “sem memória é impossível ser.” (2014, p. 347) e sobre a imaginação ele diz: “estamos condenados à imaginação!”. (2014, p. 351).

Memória: Na disciplina Escrita Acadêmica, a atividade consistia num exercício de escrita a partir de fragmentos de Deleuze. Eram eles: “Acho que a atividade de escrever não tem nada a ver com...” e “o ato de escrever tem a ver com...”. Era exercício de escrita livre, mediada por essas duas frases e suas reticências. Exercício de escrita compartilhada.

Memórias condensadas em vídeo e transcrição. Parte de uma vida que assopra para o mundo formas de pensar e movimentar o pensamento.

Memórias de uma atividade de escrita. Registrada nas folhas de um caderno e num documento em Word. Lá (nas memórias) há vida. Aqui, vida e memórias.

Imaginação: também criação, invenção. Isto também significa vida. Dar vida à escrita a partir de outros escritos. A reescrita resultou em um pequeno parágrafo:

Acho que a atividade de escrever não tem nada a ver com delimitar ou minimizar ideias que se criam a partir do escrito (ou do que se escreve, em processo). O fato de estar, de alguma forma, fixa a escrita, não significa que não esteja em constante movimento. Acho também que a atividade de escrever não tem a ver com esperar alguma coisa em troca. O ato de escrever tem a ver com o ato de entregar-se; e, nessa entrega, arriscar-se no caos que movimenta os pensamentos de quem está a ler e faz movimentar o nosso próprio. Tem a ver com expansão e conexão. Acho que o ato de escrever também tem a ver com partilha. Com-partilhar o movimento do pensamento. Entregar-se ao caos e possibilitar a troca de experiências. Mas sem esperar algo em troca.

Escrita compartilhada. Um pedaço de vida dividida. Talvez a vida seja um compartilhar criativo, de memória revisitada e imaginação.

A vida. O que fazemos com ela? Como vivemos a vida? Como temos escrito a vida e nos inscrito nela? Escrevemos o que vivemos e vivemos o que escrevemos?

O que é uma nova escrita? Uma reescrita da escrita? Uma reescrita da vida?

O que é uma nova vida?

Uma nova vida poderia funcionar como uma reescrita da escrita. Tomemos como exemplo o pequeno parágrafo escrito na disciplina. Reescrevamos (ou leiamos) o parágrafo dando lugar a palavra *vida* e suas variações impessoais onde existe a palavra escrita e as suas. Tentemos uma experiência:

Acho que (a atividade de) viver não tem nada a ver com delimitar ou minimizar ideias que se criam a partir do vivido, ou do que se vive, em processo. O fato de estar, de alguma forma, fixa a vida, não significa que não esteja em constante movimento. Acho também que (a atividade de) viver não tem a ver com esperar alguma coisa em troca. O ato de viver tem a ver com o ato de entregar-se; e, nessa entrega, arriscar-se no caos que movimenta os pensamentos de quem também vive e faz movimentar o nosso próprio. Tem a ver com expansão e conexão. Acho que o ato de viver também tem a ver com partilha. Com-partilhar o movimento do pensamento. Entregar-se ao caos e possibilitar a troca de experiências. Mas sem esperar algo em troca.

Viver é um exercício de escrita. Escrever é um exercício de viver. Nova escrita. Nova vida. Quando escrevemos vivemos. Escrita e vida se misturam de modo que não se separa quem vem antes ou depois...

E quanta escrita viva saiu da experiência de reescrita, agora do fragmento 6 de Heráclito! Na mesma disciplina, a proposta da atividade era que trabalhássemos em uma escrita coletiva a partir do fragmento: *ho hélíos néoseph' heméreiestín*, cuja tradução é *o sol é novo cada dia*. Desse fragmento surgiram outros à medida que substituíamos as palavras de Heráclito, traduzidas, pelas nossas. Começamos substituindo a palavra sol, nos perguntado o que é ou poderia ser novo, ou nova, cada dia. Desse primeiro plano criaram-se palavras como “mirada”, “tempo”, “escrita”, “vida”. E obteve-se:

A mirada é nova cada dia. / O tempo é novo cada dia. / A escrita é nova cada dia. / A vida é nova cada dia.

No segundo momento compomos nosso fragmento em dois movimentos: o primeiro, utilizando no lugar do “sol” uma das palavras elencadas no quadro branco, não eram mais as nossas, eram palavras dadas/com-partilhadas pelos colegas da turma. E como foi bonito doar palavras para uma escrita que não era a minha, mas era também minha! E o segundo movimento foi substituir o “cada dia”. Era preciso inventar uma outra modalidade de tempo ou de espaço para colocar no lugar de “cada dia”. Doe a “mirada” e tomei emprestado o “tempo”, que estava no lugar do sol, e para continuar trouxe a palavra *amanhecer*. E o fragmento se tornou em: *O tempo é novo amanhecer*.

Por falta de memória registrada em escrita, posso imaginar que tiveram outros fragmentos como: *A escrita é nova em todo tempo*. Ou *o tempo é novo em cada ser*. À medida que continuavam as substituições nos emprestavamos também das palavras lançadas no

quadro. Palavras amigas! A última palavra substituída foi o “novo”. E o último fragmento que escrevi aquele dia foi: *A escrita é começo em cada ser*. O *começo* (acho) era meu. *A escrita em cada ser*, de amigos.

E tínhamos o fragmento de Heráclito, mas agora era outro que ali estava. Eram outros. Fragmentos de vidas compartilhadas, numa escrita com-junta. Escrita do que nos afetava naquele momento. Era novo fragmento à medida que as palavras eram agora outras, novas. E nós também já não éramos os mesmos. Nos constituíamos de nova experiência. Uma nova vida compondo a escrita ou poderia ser, uma nova escrita (de palavras usadas, talvez gastas), compondo uma nova vida.

Uma nova vida pode ter a ver com isso, pensar e escrever coletivamente. Inventar novas palavras de dizer, novos fragmentos de pensar; e com-partilhar. Mas, isso de inventar novas palavras, reescrever uma escrita, criar novo fragmento, significa que sejam falsas as palavras e a vida não seja verdadeira, pois que outras palavras lá já estavam?

Skliar, em *Desobedecer a linguagem* (p. 62), diz que “um fragmento em um livro é outra vida em outro tempo, em outro lugar”. A partir do que nos expõe Skliar podemos afirmar que exista uma falsa vida ou uma verdadeira vida? Existem tempos. Lugares. Outras vidas, escritas, em outros tempos e lugares.

Mas, *O que é uma verdadeira vida?*

Talvez, para chegarmos ao que é uma verdadeira vida, seja mais fácil nos adaptar a uma forma dualista de enxergar as coisas e obter a constatação lógica de que a vida existe em oposição a morte. Que para haver vida e entendê-la, basta entender o que é a morte. Uma, presença, a outra ausência. Uma preenchida, ocupada, a outra, vazia. Mas aí, entre assuntos de vida ou morte, nos esbarramos em questões importantes. Podemos afirmar a vida pela morte? Afirmar uma vida significa viver a vida? Até que ponto a ausência não pode significar presença?

Em *O Mestre Inventor* Kohan (2013, p. 9) nos diz que “Algumas presenças parecem ausências. Algumas ausências ocupam tudo”. Também Benedetti, em seu poema “Desde los afectos” diz que “se pode estar morto em vida”. A questão que permanece, nesse caso, não é se temos feito da vida presença ou ausência, mas se temos feito da palavra vida um ato de vida, um modo de viver. Se temos a vida como um ensaio do real. Ensaando começos e imaginando novos.

Talvez a pergunta *o que é uma verdadeira vida?* Tenha mais a ver com afirmar um certo de modo de viver, do que propriamente em definir o que é uma verdadeira vida e uma falsa. Uma verdadeira vida, nesse sentido, pode se tratar de uma boa conversa sobre vida e

como vivemos a vida. Talvez a verdadeira vida se trate de “ir em direção a infância do mundo”, como diz Deleuze (1997) no *Abecedário*. Viver talvez seja um ato, uma atividade, assim como a atividade de escrever.

Quando escrevemos encontramos vida nas linhas, a nossa vida e as que estão sendo compartilhadas. Quando escrevemos sobre uma estética no fazer pedagógico, entendemos a estética como ato educativo. E, talvez, estejamos querendo dizer com isso que a estética é também um ato de vida. Escrever talvez seja um ato estético, assim como é ato estético viver quando afirmamos a arte de viver, que precisa ser percebida para se intensificar enquanto ato. Percepção ao ato. Ato significa ação.

4.3.1 Aproximações sensíveis

Enquanto relíamos sobre a “verdadeira vida” nos veio à memória, novamente, a história inspiradora de Simón Rodríguez contada por Kohan (2013). A vida de Rodríguez aparece para nós como inspiração “[...] em nossa busca de sentido para uma vida que queremos viver na educação e na filosofia [...]” (KOHAN, 2013, p. 19). Pensando em um fazer pedagógico estético, sensível, relacionado a uma forma de viver a educação, além de Augusto Boal, também Rodríguez está presente. Assim encontramos em Kohan (2013, p. 25, 26): “[...] Simón Rodríguez ajuda a pensar a necessidade de que cada professor faça escola ao entrar na escola, de que dê à escola algo assim como sua condição, seu caráter mais próprio, algo que não está dado, mas que é instaurado na vida escolar, na educação feita vida [...]”.

Rodríguez e Boal aqui se aproximam novamente. Dois personagens fortes, com olhar sensível sobre o mundo e sobre as pessoas do mundo. Dois cidadãos da América Latina, inconformados com o projeto de sociedade a que estavam inseridos, que atuaram de maneira forte e efetiva com o conceito de “popular”, com uma educação popular e um teatro popular. Dois mestres que através de suas pre-ocupações criaram ações concretas para garantir a todos e todas, as formas de viver a vida como deve se viver, sem opressão ou exclusão.

Outro ponto em comum entre os dois se refere a forma como cultivavam o “pensamento”. De acordo com Kohan (2013), para Rodríguez,

[...] Pensar não é simplesmente dominar habilidades, técnicas, ferramentas de pensamento. *Pensar é ser sensível a uma terra e ao seu povo. Temos de aprender a pensar sentindo as pessoas e as terras da América. Um pensador não pode usar o pensamento para justificar a opressão, a submissão, e a escola não pode ser indiferente a esse uso do pensar* (KOHAN, 2013, p. 77, grifos nossos).

A leitura de Kohan (2013) sobre Rodríguez continua nos indicando aproximações sensíveis entre Rodríguez e Boal que vale a pena serem percebidas, mas, por ora, registremos aqui, as suas características de sujeitos “mundanos”. Em suas trajetórias Rodríguez e Boal foram mestres que não ficaram em um só lugar, mas percorreram todo o mundo. Suas propostas, digamos estéticas, de trabalhar com as pessoas aconteciam de forma dinâmica, sempre em deslocamento de pensamento, de corpos e de espaços. Enquanto personagens, ocuparam em vida o lugar da percepção, da ação.

Estivemos (e ainda nos encontramos) em ação durante o percurso desta escrita. Os caminhos tomados, as rotas desfeitas, os caminhos percorridos, os fluxos com que nos movimentamos nos trazem ao ensaio de um possível fim. A uma conclusão inconclusiva, acerca de como podemos habitar a educação sob outra órbita, sob novos pontos de vista. Pontos de vista que se compõem em concreções sensíveis, em Pensamento Sensível. Chegamos ao conduto que nos levará ao próximo curso. Sabemos, contudo, que essa parada não é permanente, pois as águas continuam a se movimentar e a nós também. Nesse sentido, nossa pesquisa não apresenta um modelo a ser seguido na escola, tampouco constata resultados sobre a melhor forma de pensar e estar na educação. Nossa pesquisa não quer apontar a dimensão do sensível como a forma correta e única de viver a educação, mas, defender que ela existe e existindo pode também estar presente dentro das escolas. Nossa pesquisa encontra-se no campo da novidade, das experiências sensíveis, da *aisthesis* que para acontecer requer de nós exposição, disposição e atenção em nossos espaços educativos. Assim, lançamos alguns desafios.

DESAFIOS À EDUCAÇÃO ESCOLAR

A educação pode ser pedagógica ou, ao contrário, como nas ditaduras cívico-militares, autoritária [...].

Augusto Boal, 2009, p. 245

Nesse início que é fim alguns pontos merecem ser destacados/retomados: que a educação que queremos é questão de escolha e que esta escolha é uma opção ética que fazemos diante da sociedade. E Boal nos respalda:

Não queremos o Brasil como foi nem como é, mas como queremos que seja? Queremos um Brasil em que todos os brasileiros sejam plenos cidadãos, e não se pode ser pleno sem os fundamentos da Educação, sem as audácias criativas da Pedagogia, sem uma cultura plural que tenha a cara do nosso país mestiço e cafuzo, mameluco, zambo e cariboca. Sem uma ética de combate a todas as formas de opressão, por mais enraizadas que estejam na moral vigente (BOAL, 2009, p. 246, 247).

A escolha que nos move à escrita é por uma educação popular, pública, de qualidade, comum a todas e todos, sem distinções. E essa educação não se faz sem militância. E sem a militância dos afetos. É preciso tomar partido! Assumir posição! “Sabemos que todas as sociedades se movem através de estruturas conflitantes [...]. Seremos sempre aliados dos oprimidos... ou cúmplices dos opressores” (BOAL, 2019, p. 20, 21). Nisto não há neutralidade ou isenção. “Nossa tomada de posição teórica e nossas ações concretas devem acontecer [...] porque somos cidadãos [...]” (BOAL, 2019, p. 23).

Outro ponto tratado se refere ao próprio ato da experiência, não como aquilo que te torna acostumada, mas que a potência reside justamente em seu contrário. Em desacostumar o olhar e as concepções que naturalizamos, como a simples inversão de um artigo ao feminino.

Assinalamos ainda um terceiro ponto, central, que é a Educação dos sentidos ou a dimensão estética da educação. Sabemos que não é fácil pensar a educação em sua dimensão estética. Se nos perguntassem o que é a estética em nosso trabalho, apesar de todas as linhas escritas até aqui, diríamos que é tarefa difícil pensar uma dimensão estética da educação de forma estruturada, a ponto de ser descrita como receita de bolo ou manual de instruções, pois, ela está e assim se manifesta, no plano do acontecimento, na inter-relação. É difícil defini-la, pois, está por ser ensaiada em cada ser, em cada espaço ocupado, em cada tempo experimentado, em cada pensamento compartilhado, em cada ação cênica a que nos dispomos adentrar.

Nosso trabalho apresenta uma estética ainda por ser ensaiada, quer dizer, praticada, re-praticada, como atividade, como exercício sensível diário e, portanto, entendemos que ela precisa estar impregnada em nossas ações mais rotineiras, a fim de desmecanizá-las, para que passe a existir como potência. Do contrário, será apenas mais uma palavra, desacompanhada de som e sem imagem.

Diante dessa colocação nos cabem algumas interrogações: Sendo a estética um ensaio por acontecer, será possível escrevermos uma dissertação que é ensaio sobre a estética da educação? Sendo a dimensão estética uma forma de viver a educação, como fazemos da educação uma experiência estética, uma educação do sensível? Como fazer da nossa vida educação do sensível? Estejamos atentas, expostas e dispostas a ensaiar a melhor estética que pode habitar a educação e a vida. Por enquanto, o que fazemos é ensaiar por meio de palavras sensíveis uma estética pedagógica, uma estética como ato de educar.

Com Augusto Boal aprendemos que todas somos produtoras de cultura e que, portanto, possuímos a nossa própria estética – que chega a nós pelos canais da Palavram Imagem e Som. Mas, também sabemos que hoje, esses canais ainda estão de posse de uma pequena minoria da sociedade, e essa pequena classe oprime a grande parte da população a que nos incluímos. Enfim uma alerta: nós oprimidas e oprimidos devemos nos apoiar, nos solidarizar, e nos apropriar fazendo uso dos canais estéticos, para a vida, para nos tornarmos protagonistas na vida.

Foi pensando com a Estética do Oprimido – de Boal, dos Coringas, da Cecília Boal, dos seus amigos, filhos, companheiros com quem se inter-relacionava – a dimensão estética da educação que, então, propusemos três categorias/palavras/conceitos – “exposição”, “disposição” e “atenção” – que poderão nos ajudar na conquista dos canais estéticos.

Este, portanto, é um trabalho de exposições, disposições e atenções que simplesmente acontecem, se inscrevem como experiência, não necessariamente obedecendo a uma linearidade costumeira de início, meio e fim, embora haja de alguma forma. É também um trabalho composto em diálogos. Diálogos com as palavras doadas de outros.

Em especial, as palavras que compõem cada parte deste trabalho não são minhas. Tampouco pertencem a alguém. Simplesmente estão aí, como em um jogo flutuante, em exposição, à disposição de serem pescadas e cuidadas. Algumas foram pescadas para compor esta dissertação. Pescas resultantes dos encontros atentos, nas aulas, nas músicas, nas imagens, poemas, nas ilhas compartilhadas, nos sorrisos e abraços, nas conversas sobre educação, escola, filosofia, arte, estética, infâncias.

Foram delineadas as palavras elegidas, como categorias, mas, bem poderiam ser rascunhadas como alternativas, não soluções, para praticar em forma de exercícios nossa autonomia em nos apropriarmos dos canais estéticos para devolver e ampliar na escola sua dimensão sensível. Falamos de exercícios teóricos, mas também de exercícios práticos de sentir, escutar, ouvir, olhar.

Embora “Jamais poderemos ver (enxergar) tudo que olham nossos olhos, escutar tudo que ouvem nossos ouvidos, sentir tudo que toca nossa pele, gustar todos os gostos, olfatar todos os cheiros.” (BOAL, 2009, p.56), Boal cria e sistematiza o arsenal do Teatro do Oprimido, propondo cinco categorias de jogos e exercícios que se relacionam diretamente com o corpo, com o ser humano, entendido como “[...] uma unidade, um todo indivisível [...]” (BOAL, 2012, p. 110). Para ele “[...] um movimento corporal é um pensamento. Um pensamento também se exprime corporalmente. [...]. Portanto, todas as ideias, todas as imagens mentais, todas as emoções se revelam fisicamente” (2012, p. 110, grifo do autor). Expressamos no corpo o que sentimos, e nos acerta em cheio a forma poética com que Fernando Pessoa (2007) diz: “O que em mim sente ‘stá’ pensando”. Sentimos o que pensamos. Pensamos sobre o que sentimos. Tornamos a sentir. Outras, novas sensações, sentimentos, sentidos.

As cinco categorias separadas por Boal para esse trabalho corpóreo sobre os sentidos são: sentir tudo o que se toca, escutar tudo o que se ouve, ativando os vários sentidos, ver tudo que se olha e a memória dos sentidos. Boal, assim, pois, separa as categorias e nos apresenta justificativa certa:

Na batalha do corpo contra o mundo, os sentidos sofrem, e começamos a sentir muito pouco daquilo que tocamos, a escutar muito pouco daquilo que ouvimos, a ver muito pouco daquilo que olhamos. Escutamos, sentimos e vemos segundo nossa especialidade. Os corpos se adaptam ao trabalho que devem realizar. [...] Para que o corpo seja capaz de emitir e receber e receber todas as mensagens possíveis, é preciso que seja re-harmonizado (BOAL, 2012, p.111).

A citação de Boal nos faz pensar sobre o que temos escutado, sentido e visto, dentro de nossas especialidades. No que temos nos especializado? Temos exercitado nossa atenção aos mecanismos de adaptação social a que estamos submetidos? Que alternativas inscrevemos em nosso corpo para que possamos re-ativar, re-harmonizar, re-equilibrar nossos sentidos? Temos nos constituído e ocupado o espaço escolar. Escolhemos um lado e travamos a batalha. Lutamos com nossos instrumentos, pensando corporalmente formas de exercitar nossa percepção sensível, a *aisthesis*, de forma a estarmos abertas à expansão da sensibilidade, à razão sensível, à educação dos sentimentos próprias da educação, embora não sejam tão

priorizadas em detrimento da lógica escolar de formação que nos tem acompanhado historicamente. Desenhamos alguns desafios.

Temos falado de uma educação possível, de uma educação que podemos inventar, e com ela nos inventarmos a nós mesmas nesse processo, pois o “ato de transformar é transformador” (BOAL, 2009, p.190). Transformamos. Transformamo-nos ao transformar. Inventamos. Inventamo-nos ao inventar. Re-inventemo-nos com certa frequência!

Um chamamento à invenção, de nossa parte, não tem a ver com aquilo que é falso. Mas, com a invenção do real, que é também faz de conta⁹¹. Como Manoel de Barros bem coloca “tudo que não invento é falso”. Também a nossa invenção acompanha a de Simón Rodríguez (2016), quando nos dá um ultimato: “inventamos ou erramos”.

Inventamos ou erramos. Trata-se de alguns desafios que lançamos a quem pratica a educação escolar. Trata-se de certo cuidado da educadora para que não seja suprimida, engolida, escondida, perdida entre tantos papéis a dimensão estética, que existe na educação, tão apreciada e necessária em nossos tempos. Esses cuidados lançados como desafios, passam, entre outras coisas, pela apropriação da Palavra, da Imagem e do Som, a partir da prática diária de três categorias que são a exposição, a disposição e a atenção em nosso fazer pedagógico. Expor(-se), dispor(-se), e cuidar(-se), na Palavra, Imagem e Som, como gestos cotidianos, no sentido de garantir esta dimensão tão cara a educação como arte de viver. Nos acompanham neste trabalho conceitos como invenção, caminho, mundo. Caminhos de invenção de um novo mundo possível. Um novo mundo possível não quer dizer uma mudança geográfica, nem derrubar um velho mundo para que se construa outro novo do zero. Tem mais a ver com uma forma outra de ver o mundo com olhar de novidade, de escutar as vozes que nem sempre ouvimos, de atentar no mundo para aquilo não temos sentido. De perceber e estar no mundo.

É utopia dispor-se a um novo mundo e educação possíveis? Que seja utópico então, pois, como um dia citou Eduardo Galeano⁹², a utopia serve para nos fazer avançar. Avancemos!

Se tentar alcançar essa sociedade é uma utopia, não importa: avançar em sua direção não é utópico, é opção ética. Se as utopias não se alcançam nunca porque sempre

⁹¹ Outro dia no recreio, quando me desvencilhei dos papéis para encontrar as crianças em seus momentos de mais movimento, deparei-me com duas sentadas na porta de sua sala. E a professora sentada em uma cadeira, ao seu lado. O menino, repetidamente subia e descia um ferro de passar, de brinquedo, nos cabelos da menina. Curiosa, fiz a pergunta errada: “por que você está passando um ferro na cabeça dela?” O menino me olhou com olhos de quem precisaria explicar algo para quem não entende nada. E continuei errando: “Isso não é um ferro de passar?” - E ele me respondeu com um grande sorriso: “Não tia, é faz de conta!” Não sei que objeto era aquele que ele segurava, mas com toda certeza não era um ferro de passar.

⁹² Fernando Birri, citado por Eduardo Galeano em *Las palabras andantes* (1993).

haverá outra mais distante, não importa: caminhemos na sua direção – assim é a vida, melhor do que ficar parado, passivos, vendo a carruagem passar, pois que isso enferruja as pernas e o pensamento! (BOAL, 2009, p. 34).

A educação possível já está. Basta, como em uma espécie de desastrosia, ou estesia, como abertura ou expansão trabalharmos na tentativa de *olhar tudo que se vê, escutar tudo que se ouve, tocar tudo que se sente*.

Assim avançamos, sem certezas de desembarcarmos em porto seguro, sem garantias de que o ideal seja alcançado com essas breves palavras, até porque é difícil nomear o ideal. E não sabemos se ainda será ideal se algum dia for nomeado. Será que ele já existe por aí, em algum cantinho, sendo experimentado e praticado? Ou ainda são apenas boas ideias que estão por aí prestes a serem inventadas? Só sabemos sobre o que agora não podemos saber, e com sorte poderemos encontrar o que não buscamos. Boal nos deixa uma orientação: “[...] Nós também encontraremos o que não buscamos se nos dedicarmos a ver o que olhamos, ouvir o que escutamos, sentir o que tocamos, escrever o que pensamos, pensar o que sentimos, pintar o que queremos, cantar descobrindo a nossa voz [...]” (BOAL, 2009, p. 116).

Podia ser o início

Realmente, vivemos tempos sombrios! A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas denota insensibilidade. [...] Que tempos são estes, em que é quase um delito falar de coisas inocentes. Pois implica silenciar tantos horrores!

Bertolt Brecht (tradução Manuel Bandeira)⁹³.

Um novo mundo é possível: há que inventá-lo!

Augusto Boal, 2009, p. 15.

Esta pesquisa é/foi germinada e desenvolvida no Mestrado em Educação, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ProPed/UERJ). Cabe destacar que, esta universidade, como outras universidades públicas no Brasil, segue resistindo. A UERJ Resiste, apesar dos constantes ataques sofridos em nosso país (na educação, saúde, cultura e arte). Segue resistindo apesar dos cortes nos investimentos de saúde e educação por longos vinte anos, pelo sucateamento das universidades públicas, que apesar de tudo, mantém com

⁹³ Excerto do poema “Aos que vierem depois de nós” recolhido em *Revista Prosa Verso e Arte*. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/aos-que-vierem-depois-de-nos/>. Acesso em: 05 de agosto de 2019.

excelência e qualidade o tripé ensino, pesquisa e extensão. Seguimos resistindo apesar do descaso com nossa cultura, arte e educação.

Neste tempo em que escrevemos sofremos uma perda irreparável para a memória, cultura e arte em nosso país. Na noite do dia 2 de setembro de 2018, entrou em chamas um dos museus mais conhecidos no Brasil, o Museu Nacional, vinculado a Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, na quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, fazendo dos 200 anos de memórias cinzas de nossa história. Passaram-se dois dias (até o tempo desta escrita), desde então e o luto pelo apagamento de nossa memória se faz latente. Uma comoção por todo o país, que reforça em alguns o desejo de seguir resistindo nesse cenário que se apresenta cada vez mais desolador.

As chamas do museu são apenas o começo ou o meio, ou a manutenção de um estado que tem priorizado a centralidade do poder baseando-se na violência e na retirada de direitos da população. Ainda nesses tempos, em 2018 (e até meados de 2019) legitimamos democraticamente um governo que tem disseminado uma cultura do ódio, violência e privação de liberdade de alguns grupos. No cenário político e social que vivenciamos hoje no Brasil, presenciamos também um retrocesso agudo no que diz respeito aos assuntos da educação. A cada dia que escorre pelos ponteiros do relógio, sentimos, vemos, ouvimos a onda emudecedora adentrar pelas portas e janelas das escolas, trajando discurso conservador de bons costumes e de moral, carregando nas entrelinhas, quase de forma imperceptível a ideologia dominante. Sofremos um retrocesso da *aisthesis*, da experiência estética e da liberdade dos corpos.

Escrevemos num tempo de retrocesso, em que a conformação social vestida por um discurso de patriotismo e salvador da sociedade penetra por meio dos canais estéticos da palavra, da imagem e do som, aqui já pré-anunciados e anunciados, de forma cada vez mais acessível. Escrevemos contra os retrocessos! Esta dissertação que respira pensamento sensível, poesia, encontros, estética sofre e se entristece com os rumos escolhidos, por nossa sociedade, rumos de retiradas de direitos e avanços de violência. Fascismo mascarado de apelo religioso salvacionista. Hoje, mais que nunca vemos e sentimos a necessidade desta escrita se fazer viva. Não podemos perder nossas palavras. Precisamos nos apropriar delas. Usá-las em nossa luta!

Escrevemos contra toda e qualquer razão totalizadora. “A racionalidade totalizadora” (PAGNI, 2014, p.11) amplia as formas de naturalização da cultura, e consequentemente, o avanço de 10 passos ou 100.000, em direção ao fascismo. Não nos enganemos, essa totalização que penetra o campo das ideias e dos corpos é planejada e cuidadosamente

executada por aqueles detentores do poder que Boal tem nos anunciado. E, quando pensamos a nossa arte e estética oclusivas na totalidade dominante exercitamos nosso pensamento com Pagni (2014) sobre a *arte de governo pedagógica* enredada na “racionalidade totalizadora” que amplia “[...] as formas de naturalização da cultura e de destituição da vida, com o objetivo de regulamentar as resistências emergentes nos espaços e tempos escolares, de prescrever normas de conduta e de disciplinar os corpos dos destinatários do discurso postos em circulação, facilitando a sua recepção e a sua incorporação aos modos de pensar correntes na práxis educativa” (PAGNI, 2014, p. 11).

Escrevemos para seguirmos no exercício de atuar, na performance das linhas escritas e nos movimentos leves do corpo para não adormecer. Seguimos e sentimos como quem sente as vibrações no corpo pela composição melódica da música, que estala e estica cada músculo, tendão, ligamento, articulação que ainda não conhecíamos.

Aqui cabe mais uma vez a pergunta: que tempos são esses? São tempos de resistência! É tempo de re-existir, contra as formas de opressão. Afirmar a educação do sensível é encontrar possibilidades de re-existir e lutar pela educação que queremos.

Como vimos, Boal diz que a estética e também a arte “são instrumentos de libertação” (BOAL, 2009, p. 19), são “armas para a revolução” (CONCEIÇÃO, 2018, p.9), portanto, são também as ferramentas de nossa luta diária pela educação dos sentidos. Falamos desde a perspectiva das micro revoluções, que são aquelas que travamos em nosso cotidiano. Micro revoluções de afetos. Micro revoluções de contato e de improvisações que nos levam a fugir do que já foi predeterminado. Micro revoluções em uma escrita, como talvez queira ser a escrita desta dissertação. Sabemos que as micro revoluções não acontecem sozinhas, requerem de nós uma disposição em começar, em dar os primeiros passos em direção ao encontro, ao contato, assim como quando começa a dar os primeiros um bebê. São passos cambaleantes, mas dispostos ao que se pode encontrar no caminho. Assim também acontece com a escrita. É necessária a disposição ao primeiro passo, às primeiras palavras que pensadas, querem per-correr o papel.

Tomando essa questão como ponto de partida podemos considerar que todos os nossos começos são iguais e, talvez todos sejam de alguma forma. Com isso não afirmamos a existência de qualquer previsibilidade em começos iguais. Pelo contrário, admitimos que tateamos pelo imprevisível que é cada começo. Começamos. Nos colocamos à disposição do primeiro passo inseguro para que a primeira palavra se converta em escrita, ganhe o papel e

alcance leitores. Começar é como se lançar em águas, sem saber direito os caminhos que percorreremos apesar da rota ter sido traçada.

Assim também nos inscrevemos em finais que se assemelham. É bom começar! O início anuncia que estamos em movimento, que seguimos o curso das águas (no tempo verbal do presente) para um lugar habitado pelo desconhecido. E por isso começar também dá medo e, nos perguntamos de forma muda, insegura: Será esse um bom começo? Para onde caminho com esse começo? E entramos em suspensão. Porque ocupamos o lugar do agora, do ensaio, dos erros, dos acertos, dos rascunhos que por si só já se configuram como obra/vida. A única certeza que carregamos em punho, pensamento e coração é que muitas coisas ainda querem ser ditas, mas, foram esquecidas em algum pedaço de papel, colocadas ali na tentativa de serem lembradas e reescritas...

Assim também pensamos sobre nossos finais. E estão presentes, em igual intensidade, o medo, a insegurança: Será esse um bom caminho de fim? Para onde esse começo de fim nos leva? Para onde caminharemos depois que acaba? Acaba? É tempo de tomar outro braço de mar? Teremos forças para remar?

Boal (2009, p. 100, 101) nos diz que neste mundo tudo está em trânsito e que tudo muda, o mapa-múndi e nós. Diz que, “[...] Não existe porto seguro porque todos os portos estão em alto-mar, e nosso navio não tem âncoras. Navegar é preciso, pois navegar é viver [...]”. Estamos navegando para fim do curso. Como terminamos uma dissertação? Como ensaiamos um fim? Como nos diz Skliar (2014, p. 104) no tópico “escrever como ensaiar”, aqui nesses des-ditos, não deve haver um “veredito final”, uma verdade única que simplifica pensamentos e formas de ação, mas, é chegado o anúncio do fim. Sentimos que esta escrita começa o ensaio da despedida, sentimos que “[...] chegou o final [...] o final da experiência que estava em jogo no ato de ensaiar”. O final da experiência de viver as dores e os prazeres de pensar o pensamento para o nascimento de uma dissertação.

Em caminhos in-de-terminados como rascunhos que não determinam, também os finais vão se constituindo, no entre, o pensamento e o papel. No lápis que escreve cada letra que em com-junto de outra formam palavras e frases com-sentido. Com-sentidas. Nada mais que “Rascunho, frases não terminadas, reticências, borrões, sintaxes inesperadas” (BOAL, p. 386). Atravessamentos, que compõem uma escrita. Esta escrita se constrói... Esta escrita se dá a nascer... porque estivemos entre tantas escritas vivas que não morrem jamais. Por morte pedimos que entendam o que a palavra fim significa em um livro de história...

Para muitos é só o prenúncio do novo... Outro começo... Início... São tantas palavras querendo ser ditas...

REFERÊNCIAS

AUGUSTO BOAL. Instituto Augusto Boal. Youtube. Compilação do acervo áudio-visual do Instituto Augusto Boal. (22:45 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c-LE9kXutRw>>. Acesso em: 16 de abril de 2019.

AUGUSTO BOAL e o teatro do oprimido. Direção: Zelito Viana. Elenco: Aderbal Freire-Filho, Augusto Boal, Cecília Boal, Chico Buarque, Ferreira Gullar, Edu Lobo e Julian Boal. Brasil: Mapa Filmes, 2010. (62 min). Livre. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IL3-Wc305Gg>>. Acesso em: 25 de abril de 2019.

BARROS, Jorge Gomes do Cravo. *Glossário de termos geológicos e ambientais aplicados às geociências* – Brasília: Escola Superior do Ministério Público da União, 2006. 138 p. Disponível em: <http://escola.mpu.mp.br/publicacoes/obras-avulsas/e-books/glossario-de-termos-geologicos-e-ambientais-aplicados-as-geociencias>>. Acesso em: 15 de julho de 2019.

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

_____. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Meu quintal é maior do que o mundo* (Antologia). Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. Categorias do teatro popular. In: _____. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1984, p. 20-48.

_____. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *A Estética do Oprimido: Reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *Jogos para atores e não atores*. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *Hamlet e o Filho do padeiro: Memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *O Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.

BOAL, Julián. Introdução. In: _____. *As Imagens de um Teatro Popular*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Coordenação de Edições Técnicas, 2016. 496 p. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf>. Acesso em: 13 de julho de 2019.

BRASIL. Senado Federal. Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 25 abr. 2002.

Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm>. Acesso em: 15 de julho de 2019

CAMPOS, Claudia de Arruda. Tempo de organização. In:_____. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. p. 93-136.

CLARETO, Sônia Maria; VEIGA, Ana Lygia Vieira Schil da. Uma escrita de muitos ou uma escrita em travessia. In: *Uma escrita acadêmica outra: ensaios, experiências e invenções*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016. p. 31-47.

CONCEIÇÃO, Flavio da. *A estética de Boal: odisseia pelos sentidos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2018.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In:_____ *Sinta o Drama*. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

DELEUZE, G. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. (entrevista em vídeo). Paris: Montparnasse, 1997.

DUARTE JUNIOR. Introdução. In:_____. *Fundamentos estéticos da educação*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1988. p. 15-20.

DURAN, Maximiliano; KOHAN, Walter Omar. Apresentação. In: RODRÍGUEZ, Simón. *Inventamos ou erramos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 7-29.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

ENCONTRO MARCADO COM A ARTE: Augusto Boal. Direção: Jorge Brennand Jr. Produtor: Rodrigo Junqueira. 1998. (26:18). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VzR6ny0tbew>>. Acesso em: 16 de abril de 2019.

FERRARO, Giuseppe. *A escola dos sentimentos: da alfabetização das emoções à educação afetiva*. Rio de Janeiro: NEFI Edições, 2018.

GONZÁLEZ, Ángel. *Áspero Mundo*. Ediciones RIALP, S. A. Madrid, 1956. Disponível em: <<https://archive.org/details/asperomundo0000gonz/page/n7>>. Acesso em: 02 de julho de 2019.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico de língua portuguesa*. Versão monousuário 3.0. Objetiva, 2009.

IBGE. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - Divulgação Especial Mulheres no Mercado de Trabalho*. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em:<<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/9171-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-mensal.html?=&t=downloads>>. Acesso em: 13 de julho de 2019.

KOHAN, Walter Omar. *O mestre inventor: relatos de um viajante educador*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

KOHAN, Walter Omar. Inventamos ou erramos: um princípio para pensar a dimensão filosófica da educação? Itinerários de Filosofia da Educação, v. 13, p. 326-338, 2016. Disponível em: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/itinerariosfe/article/view/705> Acesso em: 03 de dezembro de 2018.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan/abr, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141324782002000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 de julho de 2019.

MAGALDI, Sábato. Panorama contemporâneo. In: _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. (coleção ensaios, vol 4). Ministério da Educação e Cultura/DAC FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, 1978. p. 193-201.

MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ, Álvaro B. *O pensar sentimental: razão, escuta, diálogo, corpo e liberdade*. Venezuela: Centro de Filosofía para Niños y Niñas (CENFIN), Universidad Católica Cecilio Acosta, 2014.

OLARIETA, Fabiana. Por onde começar. In: _____. *Gestos de escrita: pesquisar a partir de uma experiência de filosofia na escola*. (coleção teses e dissertações, vol. 1). Rio de Janeiro: NEFI Edições, 2016.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg; Maria Lucia Pereira. 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 153.

PAGNI, P. Matizes filosófico-educacionais da formação humana e os desafios da arte de viver. In: BUENO, S. F. GELAMO, R. P. PAGNI, P. (orgs.). *Biopolítica, Arte de Viver e Educação*. Marília/São Paulo. Oficina Universitária/Cultura Acadêmica. 2012

PAGNI, Pedro Angelo. Experiência estética, formação humana e arte de viver: desafios filosóficos à educação escolar. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

PESSOA, Fernando. *Cancioneiro - Obra Poética V*. (org, introdução e notas de Jane Tutikian). Porto Alegre: L&M POCKET, 2007.

SILVA, Ciriane Jane Casagrande da. A corporeidade da intérprete de libras na percepção dos sentidos produzida por interlocutores surdos. *Revista Científica Ciência em Curso*. Palhoça, SC, v. 3, n. 2, p. 125-132, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/ciencia_curso/article/view/2660. Acesso em: 15 de julho de 2019.

SKLIAR, Carlos. *Desobedecer a linguagem: educar*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção de Pedro Cezar. Brasil: Artezanato Eletrônico, 2008. (82 min). Livre. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0>. Acesso em: 16 de novembro de 2018.

TURLE, lício. O Centro de Teatro do Oprimido no Brasil: primeiros passos. In:_____. *Teatro do Oprimido e negritude: a utilização do teatro-fórum na questão racial*. Rio de Janeiro: E-papers: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.