

**FACULDADE DE DIREITO DE VITÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DIREITO**

BRUNA HELMER COUTINHO

**TEATRO DO OPRIMIDO E TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS:
UMA ANÁLISE DA IMPORTÂNCIA DA ARTE TEATRAL NA
CONSCIENTIZAÇÃO PARA A LUTA POR DIREITOS**

VITÓRIA

2018

BRUNA HELMER COUTINHO

**TEATRO DO OPRIMIDO E TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS:
UMA ANÁLISE DA IMPORTÂNCIA DA ARTE TEATRAL NA
CONSCIENTIZAÇÃO PARA A LUTA POR DIREITOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Direito da Faculdade de Direito de Vitória – FDV, como requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito. Orientador: Profº. André Filipe Pereira Reid Santos.

VITÓRIA

2018

BRUNA HELMER COUTINHO

**TEATRO DO OPRIMIDO E TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS:
UMA ANÁLISE DA IMPORTÂNCIA DA ARTE TEATRAL PARA
A CONSCIENTIZAÇÃO NA LUTA POR DIREITOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Direito da Faculdade de Direito de Vitória – FDV, como requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito. Orientador: Profº. André Filipe Pereira Reid Santos

Aprovada em ____ de _____ de 2018.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profº. André Filipe Pereira Reid Santos
Faculdade de Direito de Vitória
Orientador

Profº.
Faculdade de Direito de Vitória

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	04
EPÍGRAFE	05
INTRODUÇÃO	06
1 CONCEPÇÕES E DEBATES SOBRE AS POSSIBILIDADES DO TEATRO	09
1.1 TEATRO NA CONDIÇÃO DE INSTRUMENTO POLÍTICO	11
2 O TEATRO POLÍTICO NO BRASIL	13
2.1 TEATRO DE ARENA	14
2.2 TEATRO DE ARENA NO BRASIL DA DITATURA	15
3 O TEATRO DO OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL E SUAS MANIFESTAÇÕES ATUAIS	19
3.1 MANIFESTAÇÕES DO TEATRO DO OPRIMIDO NO MUNDO	25
CONSIDERAÇÕES FINAIS	29
REFERÊNCIAS	31

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Regina e Geraldo, por todo o apoio e as palavras ditas nos momentos certos.

À minha irmã, Brena, por nunca desistir de mim.

Ao meu orientador André Filipe, que acreditou neste projeto e me ajudou a concretizá-lo da melhor forma.

À João Vitor Valdo Freire por todos os abrigos.

Aos meus amigos e minhas amigas que foram essenciais para eu concluir mais esta etapa.

“Ser cidadão não é viver em sociedade, é transformá-la”.

Augusto Boal

“artista (s.m. e s.f.) é todo bem ou mal-aventurado no amor. É quem sente o que cria e acha que tudo o que faz é parte da criação. É quem perde o ar na hora de falar e mesmo assim fala. É uma condição do coração. É quem tem um caso com o inesperado. É quem se expressa pela genuína vontade de se expressar. É uma forma de gritar para o mundo o que a gente sente quando o mundo grita com a gente”.

João Doederlein.

INTRODUÇÃO

A arte é a grande incentivadora da vida. Ela é estímulo para criação, é mais forte que o pessimismo e mais “sagrada” do que a própria verdade, segundo textos de Nietzsche. Fazer arte é criar, é modificar uma condição. É transformar o mais genuíno sentimento em representação. O teatro é a expressão do corpo e a arte da generosidade.

A atividade teatral não é algo que se possa realizar sozinho. Isso porque, mesmo em um monólogo, onde um único ator desenvolve toda a cena, existe a dependência de recursos sonoros e luminosos, figurinos e maquiagens, dentre tantos outros, que serão solicitados a outra pessoa. Todavia, mesmo sem qualquer necessidade desses efeitos, ainda assim, necessitaremos de algo sem o qual não teria o porquê de realizá-lo, o público.

Um só ator não faz o espetáculo, a maravilha da construção artística está em compartilhar as experiências e as ajudas mútuas para fazer a arte acontecer. O fazer teatro está desde os momentos silenciosos antes do terceiro sinal, aos passos largos e tonificados em cena.

A arte teatral materializa-se nos ensaios, nas discussões, nas experiências trocadas, na crítica à realidade inserida, no contato com os espectadores, na interferência do público. Tudo pode ser transformado em arte e a arte pode modificar tudo. Por isso, pode-se afirmar que a arte teatral é generosa por receber todos com “braços abertos”, com um *sim* para o que é considerado diferente.

Por não haver um limite ao que pode estar sujeito à arte, os problemas sociais podem e devem ser enfrentados pelos que se dispõem a propagar a arte teatral. Não somente a estes, mas devem ser enfrentados por todos os indivíduos que almejam as mudanças concretas. É enxergar o teatro como uma forma de provocar e modificar o contexto em que os indivíduos estão inseridos.

O teatro é a arte do “fazer acontecer”, do transformar a realidade e buscar transformar o ator e o espectador. Por isso, busca-se através do presente trabalho apontar as possibilidades do teatro como meio conscientizador e concretizador dos direitos pertencentes aos seres humanos, direitos esses que não são respeitados pelo sistema estatal e, muitas vezes, também pelos próprios cidadãos.

Para uma análise mais detalhada, será pesquisado a fundo o Teatro do Oprimido (TO), de Augusto Boal, como instrumento pensante, transformador e concretizador dos direitos dos cidadãos. Exemplos como a utilização das técnicas do TO no Brasil e em países como Índia e Moçambique, serão essenciais para embasar as conquistas proporcionadas pela utilização do teatro como meio para identificar e evitar as violações e opressões impostas. Pretende-se incentivar os indivíduos a encontrar na arte teatral uma forma de reivindicação e luta por seus direitos fundamentais.

Na primeira parte do artigo, será abordado as concepções e definições sobre o teatro. Feitos os esclarecimentos acerca das diferentes manifestações e formas de enxergar o que é o teatro, será apresentada a arte teatral em sua vertente mais política, por meio de uma análise de autores que defendam o teatro quanto instrumento político transformador da realidade e ativador da postura crítica dos cidadãos.

No segundo capítulo, será demonstrado algumas manifestações importantes para o desenvolvimento e a concretização do teatro político no Brasil. Menciona-se, ainda neste item, como alguns grupos de teatro, entre eles o Teatro Experimental do Negro e o Teatro de Arena, utilizaram-se da cena teatral para declarar as violações aos direitos.

Na mesma linha de raciocínio, neste segundo capítulo, faz-se uma abordagem profunda do Teatro de Arena (TA) de São Paulo, sua formação, ascensão e ruptura, frente às mudanças radicais na conjuntura política no Brasil. Não obstante, demonstra-se a importância do Arena para o desenvolvimento das técnicas do Teatro do Oprimido, por um de seus diretores à época, o dramaturgo Augusto Boal.

Na parte final do presente trabalho, será detalhado todo o método proposto por Boal e diferentes formas apresentadas por ele para concretizá-los. Além disso, serão

apontadas as manifestações do Teatro do Oprimido no mundo e como suas técnicas foram essenciais para o desenvolvimento de ações sociais e para a conscientização dos cidadãos na luta por direitos.

1 CONCEPÇÕES E DEBATES SOBRE AS POSSIBILIDADES DO TEATRO

O teatro é muito mais do que o local onde os atores apresentam seus espetáculos. A essência do fazer teatro está relacionada a uma troca constante de experiências e possibilidades a serem compartilhadas com os indivíduos que estão em cena, os que auxiliam na realização do espetáculo, e com o público.

O fazer artes cênicas requer o desejo de experimentar, de colocar-se disponível e entregue à busca por conhecimento corporal e intelectual, pela compreensão do espaço, pela conexão com o outro, além de buscar modificar, afetar, o público e a si mesmo.

Ainda hoje, busca-se conceituar o que é o teatro. Muitos indivíduos insistem em formular uma resposta concreta, uma única definição para tal questionamento. Outros, por outro lado, buscam cada vez mais definições acerca do tema.

Pois bem, defendemos que a pergunta que nos permeia por tempos, que nos faz questionar o real sentido do fazer a arte da cena e do que seria o teatro, continuará sem apenas uma resposta. Isso porque, o conceito do que é o teatro sofre modificações com o passar das décadas.

Alguns acreditam que o fazer teatro é a representação de um personagem, é imitar alguém ou alguma coisa. Stanislavski, por sua vez, defende que o trabalho do ator “será sempre o resultado de uma produção original” (STANISLAVSKI, 2014, p. 8), rompendo com a concepção do teatro como a arte da mera imitação.

Fernando Peixoto afirma que o teatro vem “sendo transformado em função do processo histórico, mas conserva sua função social” (2005, p. 7). Dessa forma, é preservado seu intuito enquanto instrumento artístico de comunicação e modificador do indivíduo que compõe a sociedade.

Apesar das nuances e mudanças temporais, Peixoto (2005, p. 7) entende que a arte teatral pode ser tanto um instrumento de diversão e conhecimento quanto de prazer e denúncia, podendo ser utilizado como distração e descanso da mente ou como uma ferramenta crítica de transformação e gerador de mudanças.

O Artista, o indivíduo que se dispõe a vivenciar a arte da cena, segundo Gisela Biancalana (2011, p. 9), transforma-se em corpo-arte, tornando-se agente para a construção de sua corporeidade poética, sendo responsável pela “produção de conhecimento que transfigura o real em busca de uma comunicação sob forma de expressão”.

Em outras palavras, a arte teatral busca ser um instrumento para repensar e questionar tudo aquilo criado pelo ser humano. É fazer o indivíduo perceber, de forma cômica ou trágica, a sua condição enquanto ser pensante e, após tal entendimento, transformar-se em meio para que o outro também possa enxergar a sua, estabelecendo uma comunicação.

Peixoto descreve a arte de fazer teatro como sendo uma magia que envolve o telespectador em um “mergulho num universo de encantamento ou mentira ou ilusão, ou, ao contrário, aprofundam o conhecimento lúcido e crítico da própria realidade que os cerca” (2005. p. 11).

Nota-se uma visão crítica do que seria fazer a arte da cena. Para Peixoto (2005. p. 12), a arte em si não deve ser apenas um meio para distanciar o ser humano da realidade, uma distração, um caminho para que os problemas enfrentados pelo ser humano sejam esquecidos durante algumas horas de espetáculo. Pelo contrário, é proposto entender e utilizar o teatro como instrumento questionador e modificador do indivíduo.

Busca-se, por meio da arte teatral, transformar o cidadão em ser pensante e operante diante das situações e comandos que, muitas vezes, lhe são impostos. É instituir um meio pelo qual o ser humano possa, não somente expor seus problemas e questionamentos, mas também buscar formas de resolvê-lo. Em outras palavras, utilizar o teatro em sua vertente mais política.

1.1 TEATRO NA CONDIÇÃO DE INSTRUMENTO POLÍTICO

O teatro é um instrumento modificador da realidade e transformador de cidadãos em homens e mulheres racionais e atuantes, providos da capacidade de perceber e alterar regras tradicionais pré determinadas (PEIXOTO, 2005. p. 11). É possível entendê-lo como meio transformador dos seres humanos sujeitos de direitos e verdadeiros transformadores sociais. Dessa forma, cabe a homens e mulheres apropriar-se do teatro e utilizá-lo como forma de denúncia.

O fazer teatro em sua vertente mais política é enxergar a arte teatral como forma de pleitear seus direitos e requerer mudanças sociais. É o ser humano apropriando-se da linguagem teatral para estabelecer uma comunicação eficaz e necessária.

Tal posicionamento é defendido por Bertolt Brecht, dramaturgo e teatrólogo alemão, ao propor a “quebra da quarta parede”, em que estabelece uma aproximação e diálogo dos atores com o público. Com isso, o autor busca atribuir aos espectadores uma postura crítica da sociedade e, mais, sobre as condições de vida que lhe são impostas (BORNHEIM, 1992).

A quarta parede, no teatro, é entendida como sendo o público, os espectadores. Brecht propõe a quebra da quarta parede com intuito de fazer com que o público seja parte ativa e participativa do espetáculo. Rompe-se com a ideia de ilusão, do “fazer de conta”, e permite que o espectador entenda, sinta e coloque-se no lugar do que está sendo criticado pela cena (BORNHEIM, 1992).

O ensaísta Mario Vilaça (apud RODRIGUES, p. 20) descreve o teatro apresentado por Brecht como:

“Tudo [na encenação épica brechtiana] é teatro. O espectador tem de sentir que está realmente no teatro e que tudo que ali se passa é apenas representação. Ao sair, não deverá sentir-se emocionalmente satisfeito, mas, sim, intelectual e socialmente insatisfeito.”

Brecht defende o fazer teatro para acordar seus espectadores. Ele acredita que uma peça de teatro não deve terminar em repouso. Pelo contrário, deve “mostrar por que

caminhos se desequilibra a sociedade, para onde caminha e como apressar sua transição” (BOAL, 2013, p. 113).

Da mesma forma, Erwin Piscator, autor do livro Teatro Político, publicado em 1929, nas palavras de Peixoto (2005, p.78), defende que o teatro “precisa assumir-se enquanto instrumento de agitação e propaganda, sem abdicar da sua condição de arte”. Piscator defende ser fundamental que o teatro não perca sua condição enquanto instrumento artístico na luta por direitos, pois quanto mais ligado à arte o espetáculo, mais político.

Dito isso, o teatro se transforma a todo momento e, para Brecht, deve a arte teatral assumir sua condição enquanto instrumento modificador da realidade e ativador da postura crítica dos espectadores, sem, todavia, perder seu caráter de instrumento artístico. A função do teatro proposto por Brecht é fundamentada pela técnica do distanciamento ou estranhamento: “tornar estranho aquilo que é habitual, insólito aquilo que é cotidiano, (...) para que a estrutura social vigente seja sempre vista como transformável” (PEIXOTO, 2005, p. 79)

Ademais, Augusto Boal (2015, p. 13) defende que a “linguagem teatral é a linguagem humana por excelência, e a mais essencial”. A arte deve ser utilizada essencialmente para construção de um presente e futuro melhor para os indivíduos.

Brecht, assim como Boal, defendia a experimentação artística argumentando que **a inconstante realidade social podia ser desmascarada a partir da utilização de novas técnicas** artísticas formais. Essas técnicas, que incluíam a montagem, música e a alienação/distanciamento, entre outras, não exclusiva a uma classe (...) poderiam, **dessa forma, ser usadas para objetivos críticos e transformadores** (LOPES, 2015, p. 155 – grifo nosso).

A diferença entre eles encontra-se no fato de que para Brecht o teatro seria um meio para conscientizar o indivíduo, mantendo seu foco na consciência, no fazer pensar. Enquanto Boal defende o teatro como sinônimo de ação, de lugar para realização de ações concretas, trabalhando conjuntamente com o pensar e o agir (PEIXOTO, 2005, p. 17).

2 TEATRO POLÍTICO NO BRASIL

O teatro político, como já supracitado, visa criticar e provocar a realidade em que os indivíduos estão inseridos, declarando violações e ofensas à sua condição humana. A arte teatral política busca interferir através de encenações visuais, auditivas e cinestésicas, no cotidiano dos indivíduos. Possui o intuito de fazer o público repensar nos ideais que foram construídos e impostos, nos que foram repassados sem questionamento e muitas vezes consistem em violações de direitos.

No Brasil, existem exemplos de grupos teatrais que adotaram como objetivo a desconstrução das interpretações equivocadas e pejorativas sobre temas e situações consideradas descartáveis por grande parte da população. O Teatro do Sentenciado, criado em São Paulo, na década de 1940, por exemplo, utilizou da arte da cena para denunciar as experiências dos internos dentro dos presídios brasileiros.

O Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944, buscou provocar e declarar a indignação diante da violação dos direitos do cidadão negro. A arte teatral foi a forma encontrada pelos seus fundadores de valorizar a cultura afro-brasileira e denunciar as formas veladas de preconceito e discriminação para “ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país” (NASCIMENTO, 2003).

Idealizado por Abdias Nascimento que, por meio de peças como o *Imperador Jones*, *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* e *Anjo Negro Livre*, passou a reconhecer artistas negros como protagonistas de peças teatrais. Além disso, o Teatro Experimental do Negro foi responsável pela formação do Comitê Democrático Afro-Brasileiro, para uma atuação dentro e fora dos teatros na luta pela valorização social do negro (NASCIMENTO, 2003).

Com intuito de transformar e atuar a nível político, em 1945, o TEN criou a Convenção Nacional do Negro e através desta “encaminhou à Constituinte de 1946 (através do Senador Hamilton Nogueira) sua proposta de inserir a discriminação racial como crime de lesa-pátria” (NASCIMENTO, 2003).

Outro exemplo da ocorrência do Teatro Político no Brasil, como já mencionado, foi a criação do Teatro do Sentenciado (TS), desenvolvido também por Abdias Nascimento, antes da criação do TEN.

Durante o período que passou encarcerado na Penitenciária do Carandiru, entre 1941 e 1944, durante a ditadura do Estado Novo, o futuro fundador do TEN realizou experiências de encenação ainda dentro da prisão. Após sua liberação, Abdias desenvolveu espetáculos teatrais exemplificando as experiências vividas dentro do Centro Prisional, apresentando de forma pioneira, indivíduos sentenciados como protagonistas da cena (NARVAES, 2016).

2.1 TEATRO DE ARENA

O Teatro de Arena (TA) surge em 1953, em São Paulo, apresentando uma nova tendência de fazer teatro no Brasil. Sobre o lema do teatro revolucionário e encenações de espetáculos cuja problemática girava em torno de situações reais enfrentadas pela população brasileira, o Arena provocou uma ruptura com o estilo “clássico” e glamoroso do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que centralizava a encenação para os espectadores pertencentes à elite paulistana (BOAL, 2013, p. 166).

Com o objetivo de alcançar todos os públicos, o Arena apropriava-se de espetáculos realistas voltados para atingir a classe média e pobre brasileira. Ao romper com o império do palco italiano e a assimilação de “bom espetáculo” a “grandes produções e figurinos deslumbrantes”, o TA propôs uma aproximação do palco com a plateia e conquistou a identificação do espectador com a cena.

Fernando Peixoto (2005, p. 87) entende que o Arena se fortaleceu após a incorporação da juventude recém formada pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, que apresentou novas frentes de luta e movimentos de ascensão das massas populares.

A junção do Teatro de Arena com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), em 1956, trouxe vários atores empenhados em explorar a dramaturgia nacional e as batalhas enfrentadas pela população brasileira carente.

com essa união, chegam jovens estudantes empenhados na luta política e de esquerda, influência que será decisiva para o Arena. Entre eles estavam Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri, este considerado o melhor ator no 1º Festival de Teatro Amador, em 1955. (...) Raul Cortez e Vera Gertel também faziam parte da nova leva de atores agregados ao Arena (DEARO, 2011 p. 18).

Com a encenação de peças como *Eles Não Usam Black-Tie*¹, de Gianfrancesco Guarnieri, *A Moratória*, de Jorge Andrade e *O Alto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, o Arena surge com a proposta de uma dramaturgia “com preocupações sociopolíticas claras, fornecendo inclusive, (...) material para uma renovação do espetáculo, em termos de interpretação e encenação” (PEIXOTO, 2005, p. 87).

2.2 TEATRO DE ARENA NO BRASIL DA DITATURA

O Golpe Militar de 1º de abril de 1964, que destituiu o presidente João Goulart, rompeu com a legalidade e o regime democrático do país, feriu os direitos dos cidadãos brasileiros, violou a liberdade de ser na condição de humano e instituiu a censura e a tortura no país. Além disso, os governos militares pugnaram pelo silêncio covarde e arbitrário e promulgou atos institucionais para autenticar o estado de exceção. Tudo sob a fachada da proteção à Segurança Nacional e defesa do Estado.

O movimento político-militar que motivou e acarretou no fatídico golpe de Estado, esteve sujeito a influências externas. Os Estados Unidos da América com interesse em modificar a então política externa brasileira, sob a justificativa de uma possível “ameaça comunista”, incentiva e promove assistência aos militares para efetivar o golpe de Estado (VALLE, 2014, p.15). Com isso, tem-se início a era da repressão aos opositores e o fim da liberdade de escolha do cidadão brasileiro.

¹ Escrita por Guarnieri em 1955, a peça encenada pelos integrantes do Arena estreou em 1958, em São Paulo, tendo grande importância por apresentar, pela primeira vez no Brasil, o proletário como protagonista de um espetáculo (REBECHI JUNIOR, 2014).

Diante desta conjuntura política ditatorial, eis que o Teatro de Arena de São Paulo, através de analogias precisas e metáforas disfarçadas, propõe uma resistência ao regime ditatorial imposto. Por intermédio da encenação de peças cujo tema impulsiona as ideologias de resistência, o Arena luta contra o silêncio e a intensificação das formas de censura, acentuadas com a promulgação do Ato Institucional nº 5 – AI5, em 1968.

Em 1965 entra em cartaz o espetáculo *Arena conta Zumbi*, texto e direção de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri que, em tempos de repressão, rediscute os dias e lutas travadas dentro do Quilombo de Palmares. Com isso, o Arena ousa relembrar um importante episódio da luta negra no Brasil e, intencionalmente, pretendeu aguçar a postura crítica dos espectadores e levantar preceitos modificadores da realidade opressora que estavam sendo sujeitados à época (BOAL, 2013, p. 172).

A referida montagem teatral, além de importante enquanto crítica social e política ao regime, foi um divisor de águas para repensar o fazer teatro na década de 60. Foi um momento para refletir e romper com as convenções tradicionais e priorizar a concretização de uma linguagem teatral, cuja base fosse expressar o real contexto em que vivia a sociedade brasileira (BOAL, 2013, p. 173).

Outrossim, o *Arena conta Tiradentes*², de 1967, retrata o episódio histórico da Inconfidência Mineira e investiga, propositalmente, esse movimento de caráter liberatório. Nas palavras de Augusto Boal (2013, p.175), o *Arena conta Zumbi*, teve como principal missão a “de criar o necessário caos, antes de iniciarmos, com Tiradentes, a etapa da proposição de um novo regime”. Além disso, o espetáculo foi fundamental para colocar em prática um dos métodos desenvolvidos por Boal, qual seja, a utilização do Sistema “Coringa” em cena, que será abordado no próximo capítulo (ARENA..., 2018).

² Direção e texto de Augusto Boal em coautoria com Gianfrancesco Guarnieri.

Certamente, a nacionalização dos clássicos³ e as mudanças na arte de fazer teatro, propostas pelo Arena, foram essenciais na luta de resistência contra o modelo ditatorial que perdurou por 21 anos.

Ao romper com as regras tradicionais de como o teatro era produzido, o Arena, nas palavras de Ricardo Moraes (2010, p. 7), conseguiu construir uma nova forma de encenação que fazia o espectador refletir sobre o cenário social em que estava inserido, coisa que o teatro convencional burguês não fazia.

Sem dúvida, um dos grandes feitos do Arena foi conseguir alcançar grande parte da população brasileira por meio de seus espetáculos voltados ao proletariado. Durante o período em que Augusto Boal esteve na direção das produções artísticas do Teatro de Arena, foram adotadas técnicas de aproximação dos atores com o público, que nos remete a estética do Teatro do Oprimido – TO⁴, desenvolvido em momento futuro pelo próprio Boal.

Os protestos públicos praticados pelo Arena contra a ditadura militar, embora disfarçados, foram extremamente reprimidos após a promulgação do Ato Institucional nº 5 – AI5, de 10 de abril de 1968. Augusto Boal costumava dizer que ocorreram, pelo menos, dois golpes durante esse período. O primeiro em 1964, com a instituição do governo golpista, e o segundo em 1968, com a decretação do AI5 (AUGUSTO..., 2010).

O próprio Boal confessa que os atores estavam perdendo tudo aquilo que os distinguiu como artistas, após a intensificação das medidas repressivas. Tal perda, inicia-se com algumas interdições ao teatro e a proibição da encenação de várias peças, não autorizadas pelo Conselho Superior de Censura⁵. Lastimavelmente, a situação torna-

³ O processo de nacionalização dos clássicos é anterior ao Golpe de Estado. A fase realista do Arena inicia-se em 1956. A adaptação dos clássicos da literatura dramática (como os textos de Maquiavel e Brecht, por exemplo) estabeleceu uma comunicação com as plateias brasileiras. O objetivo era retratar os clássicos adaptados aos dias de hoje. O teatro deixou de ser produzido por burgueses para burgueses, o dinheiro deixou de ser o principal norteador. Chegava-se ao fim do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, também denominado convencional teatro burguês (BOAL, 2013).

⁴ É o teatro que busca retratar situações de opressão através da cena. Busca aproximar atores e público, para, juntos, fomentar debates para conter e solucionar as opressões identificadas. É idealizado e esquematizado por Augusto Boal.

⁵ Criado pela Lei nº 5.563/1968, que dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas.

se insuportável quando os membros do Arena passam a ser perseguidos, sequestrados e assassinados pelo regime (AUGUSTO..., 2010).

Em entrevista ao repórter Roberto D' Ávila, em Paris, Augusto Boal declara ter sido sequestrado e interrogado durante a Ditadura Militar Brasileira. Além disso, revela ter sido torturado durante os 3 meses que passou sob o domínio da polícia militar. Após ser julgado inocente, Augusto Boal deixou o Brasil, rumo à França (AUGUSTO..., 2010).

Posteriormente, o escritor e dramaturgo cumpre o exílio em Portugal e, anos depois, na Argentina. Infelizmente, a separação forçada dos membros do Teatro de Arena no Brasil aconteceu. Seus integrantes foram “convidados” a se retirar do país, pois não se conformaram com a quebra da legalidade e dissolução do Estado Democrático de Direito instituído pelos militares. Foram anos difíceis.

Passaram-se 10 anos até Boal retornar ao Brasil. Com o governo dificultando a circulação de notícias e violando correspondências, era extremamente complicado e arriscado estabelecer contato com os familiares e amigos que permaneceram no país. Diante desses empecilhos, seu amigo Chico Buarque, remete a Boal a “carta musical” intitulada “Meu Caro Amigo”, lançada em 1976, relatando a situação difícil que perdurava no Brasil (AUGUSTO..., 2010).

Meu caro amigo me perdoe, por favor/ Se eu não lhe faço uma visita/ Mas como agora apareceu um portador/ Mando notícias nessa fita/ Aqui na terra 'tão jogando futebol/ Tem muito samba, muito choro e rock'n' roll/ Uns dias chove, noutros dias bate sol/ Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta (...) ⁶

Durante os anos em que passou longe do país, Augusto Boal buscou desenvolver as técnicas que aplicou nos espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo, construindo uma estética do que hoje é conhecida como o Teatro do Oprimido (TO).

⁶ Trecho da canção Meu Caro Amigo, de Chico Buarque de Hollanda.

3 O TEATRO DO OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL E SUAS MANIFESTAÇÕES ATUAIS

Como acentuado no capítulo anterior, o Teatro do Oprimido começa a se desenvolver e ser reconhecido como Método, a partir do exílio de Augusto Boal. É durante o período em que viveu no continente europeu que o autor sistematiza as técnicas para concretização de um teatro que seja instrumento para eliminar as situações de opressão que recaem sobre determinados indivíduos.

Esse método é aplicado sobre situações onde há a presença de oprimidos e opressores. Busca-se identificar os problemas reais desta relação de inferioridade para, assim, ser viabilizado condições concretas para sua solução. Tais alternativas concretas são encontradas a partir da análise de um ou vários caminhos apresentados por Boal.

Para melhor entendimento do que seria o método desenvolvido por Boal, passa-se para análise, em primeiro lugar, do símbolo de identificação da estética do oprimido, a chamada Árvore do Teatro do Oprimido. A figura da árvore foi escolhida por Boal, pois toda a sua estrutura, desde as raízes ao final dos galhos, exemplifica os caminhos para executar as técnicas desenvolvidas por ele.

A seguir, para auxiliar na percepção da relação entre a árvore e toda a estrutura do Teatro do Oprimido, reproduzo um exemplo do símbolo do TO através de uma figura ilustrativa (IMAGEM 1).

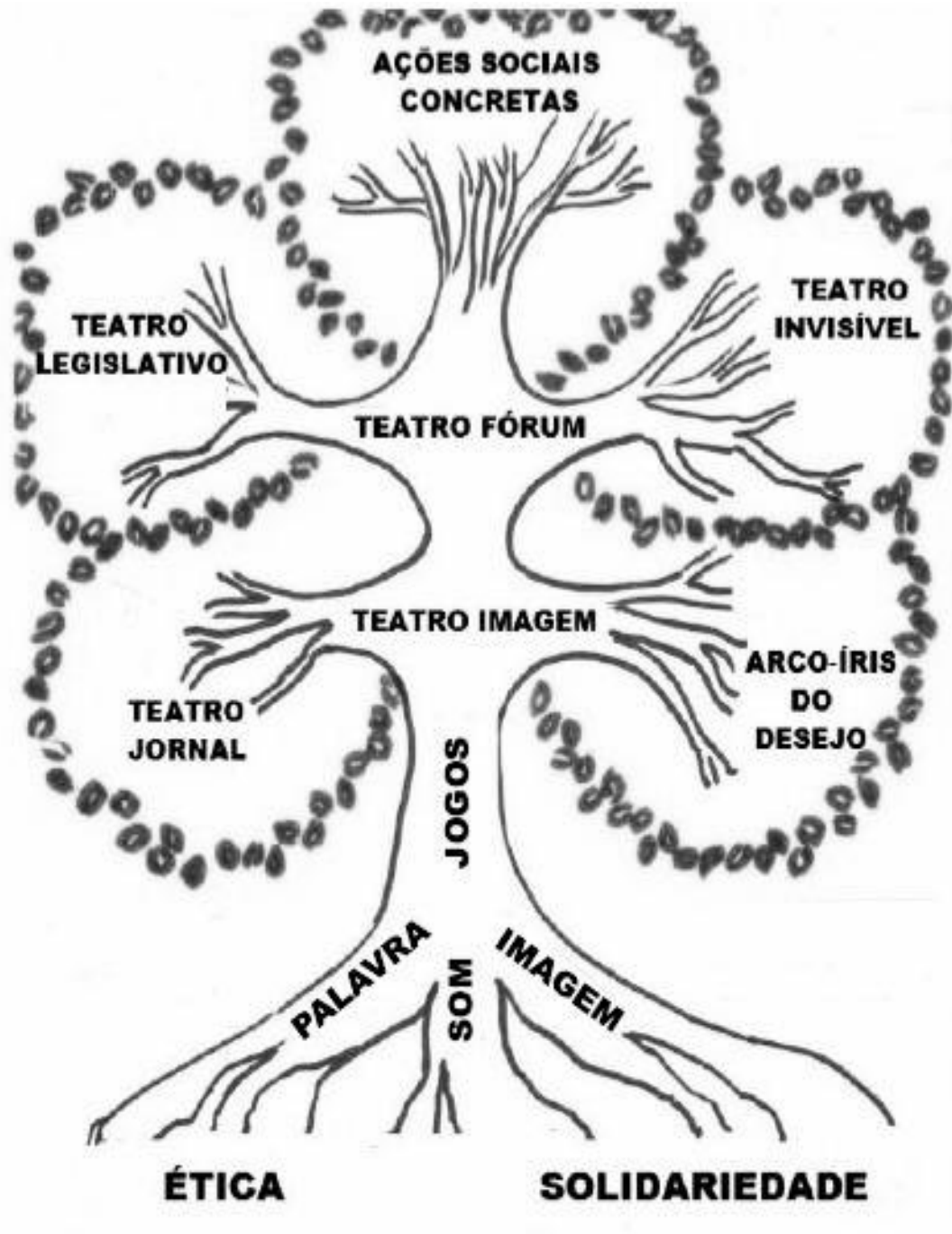


Imagem 1: Ilustração exemplificativa da Árvore do Teatro do Oprimido.

Em sua obra, Augusto Boal (2013, p.15) informa sobre o crescimento constante de novas técnicas do TO. Ressalva, que tais técnicas não são criadas de forma isolada, isso porque, todas possuem uma base que nos remete a luta pelos direitos dos oprimidos.

Dessa forma, percebe-se que a proposta inicial do TO, representado pelas raízes da árvore, é fundamental para a criação de outras técnicas para disseminar a estética do oprimido, simbolizada pelos galhos. Por isso, a árvore com suas raízes firmes e ramos variados representa de forma mais completa a proposta de Augusto Boal, pois sintetiza toda metodologia do Teatro do Oprimido.

Augusto Boal (2009, p. 185), determina que o alimento dessa árvore, o solo em que está erguida, deve ser composto por ética e solidariedade. Isso porque, indivíduos que colaboram entre si e propõe ações e soluções pautadas na ética, tendem a atuar para formação de uma sociedade sem opressão. O autor explica que a estética do oprimido baseia-se em 3 raízes axiais, sendo elas: a palavra, o som e a imagem. Essas principais formas de comunicação devem ser utilizadas como instrumento na luta contra a opressão e não como meios de “controle cerebral”.

Explica-se. Nesse ponto, o autor critica as indústrias de comunicação (rádio, televisão e cinema) que, muitas vezes, ditam o “correto” modo de vida do ser humano para que seja aceito e respeitado dentro de uma sociedade. São empresas que controlam e manuseiam a mentalidade do cidadão através da palavra, do som e da imagem.

O autor critica veementemente a “invasão dos cérebros” por parte das indústrias de comunicação, que despejam o que o autor chama de lixo ético⁷ sobre as pessoas. Ainda, evidencia que os cidadãos estão imersos em uma “Grande Guerra Mundial da Desinformação”, cujo objetivo é o domínio de cérebros e não mais de territórios (BOAL, 2009, p.153).

Visto isso, entende-se necessário apropriar-se desses meios de comunicação (palavra, som e imagem) para capacitar os indivíduos contra a repressão e não para serem usados como instrumento de empresas para determinar o consumo, o modo de vida e a mentalidade das pessoas (BOAL, 2013, p. 15).

⁷ O lixo ético são ordens impostas aos espectadores sobre como agir em sociedade. Determinam as roupas, moda, a maneira de andar, como devemos conversar e sobre quais temas, o que devemos comer, dentre outros (BOAL, 2009, p.151).

Por último, além dos pontos supracitados, o autor faz uma observação à necessidade dos seres humanos de passar a perceber o mundo, não somente através do teatro, mas sim, aos olhos de todas as artes, pois isso, também a importância dessas 3 raízes axiais.⁸

“Ética e Solidariedade, em forma estética, são a seiva que alimenta a Grande Árvore do TO e viajam pelas artérias axiais da Palavra, da Imagem e do Som, transitam pelos Jogos, metáfora da realidade, e iniciam o processo de nos despirmos do lixo cultural que nos envolve, estimulando a criatividade dos participantes.” (BOAL, 2009, p. 188).

Chega-se ao tronco da árvore do oprimido composto por jogos, que auxiliam na desmecanização e reconhecimento do corpo e mente para preparação do ator, e por galhos que representam os diferentes tipos de fazer acontecer o Teatro do Oprimido, quais sejam: a) Teatro Jornal; b) Teatro Imagem; c) Arco-Íris do Desejo; d) Teatro Invisível, e) Teatro Fórum e f) Teatro Legislativo (BOAL, 2013, p. 16).

O Teatro Jornal procura transformar as notícias de jornais em cenas teatrais. Foi um dos embriões do Teatro do Oprimido. Como forma de lutar contra a Ditadura Militar, os membros do Teatro de Arena encenavam notícias de jornal e outros materiais não-dramáticos, com intuito de desmascarar a suposta imparcialidade dos meios de comunicação. Muitas vezes, as cenas eram reproduzidas acrescentando as informações não contidas na notícia ou encenadas como realmente deveriam ser escritas. Boal critica a veracidade das notícias, pois acredita que “a mídia será sempre usada para agradar aqueles que a sustentam” (2013, p. 149).

A criação de imagens a partir da realidade é o que caracteriza o Teatro Imagem. Nesse momento, é prescindível o uso da palavra para que o corpo dos atores possa expressar a realidade desejada. Por meio de objetos, esculturas, fotos e novas cores, busca-se ampliar a visão de mundo e apresentar novas formas e significados, antes só percebido pelo som e palavra (BOAL, 2013, p. 17).

⁸ A arte da palavra através de poemas e narrativas; pelo som com a invenção de novos instrumentos e, consequentemente, de novos sons; e na imagem com pinturas, esculturas e fotografias (BOAL, 2013, p. 15).

Boal defende que o ser humano é transformado a partir da transformação de seu corpo. Por exemplo, o ator a partir da palavra violência, conduz seu corpo a uma imagem de como seria estar nessa situação. É uma técnica que vai além de falar sobre a realidade, mas colocar-se no lugar de quem a vive (AUGUSTO..., 2010).

A técnica do Arco-Íris do Desejo é utilizada para identificar possíveis opressores presentes dentro de cada indivíduo. Por meio de palavras e imagens os atores teatralizam opressões internalizadas. O intuito de montar o Arco-Íris do Desejo de cada ator visa identificar que possíveis opressores são criados e influenciados a partir da sociedade que estão inseridos (BOAL, 2013, p.17). Isso auxilia na preparação do grupo teatral e no conhecimento de cada um.

Sobre a utilização desta técnica, Augusto Boal aduz que a opressão não está necessariamente no exercício do poder. O fato do indivíduo acreditar possuir o poder de oprimir o outro, já caracteriza uma forma de opressão. Mesmo que não a exerça (AUGUSTO..., 2010). Por isso, a importância de construir o Arco-Íris do Desejo de cada indivíduo para reconhecer as situações que poderiam se comportar como opressores em potencial.

O Teatro Invisível é uma forma de intervenção da ficção na realidade. O público presencia situações teatralizadas, sem entender a sua condição de “espectador”. Por isso a nomenclatura invisível (AUGUSTO..., 2010).

Por conta disso, o público não possui a consciência de que está assistindo uma cena teatral. Isso porque, “o espetáculo invisível pode ser apresentado em qualquer lugar, (...) na rua ou na praça, no supermercado ou na feria, na fila do ônibus ou do cinema” (BOAL, 2013, p.18). É uma forma de possibilitar que todos os indivíduos presentes possam interferir e pensar nos problemas apresentados.

Uma das técnicas mais utilizadas pelos “fazedores de TO” é o Teatro Fórum. Nesse modelo, os espectadores têm participação importante para o desenvolvimento da cena. Durante o espetáculo o público é convidado a interferir na apresentação e substituir o personagem, mostrando como reagiria se estivesse sofrendo a opressão encenada. As sessões de Teatro Fórum utilizam-se de todas as técnicas já

apresentadas e acrescentam o principal “personagem” na cena, o público. Augusto Boal define o teatro como “um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo” (2013, p.18).

Assim que Augusto Boal retornou ao Brasil deu-se início a prática do Teatro Legislativo. São utilizadas todas as técnicas do TO para formulação e aprovação de projetos de lei. Como funciona? Após a apresentação do Teatro Fórum, inicia-se a sessão do Teatro Legislativo. É convidado um representante da Câmara Municipal e apresentado sugestões de projetos de lei oriundos das intervenções e propostas feitas pelo público no espetáculo anterior (AUGUSTO..., 2010).

Sabe-se que, ao todo, foram aprovadas 13 leis municipais na cidade do Rio de Janeiro derivadas das sessões organizadas pelo Teatro Legislativo. Uma delas, a Lei de Proteção a Testemunhas, foi adotada pelo estado do Espírito Santo (AUGUSTO..., 2010).

Na copa da Árvore do Oprimido estão as ações concretas. São formas de discutir as questões através de manifestações, protestos e concentrações em pontos estratégicos. Essas ações concretas não perdem o caráter artístico das reivindicações, os manifestantes utilizando-se de elementos teatrais como máscaras, cantigas, danças e coreografias, discutem o tema com a população (BOAL, 2013, p. 18).

Para aperfeiçoar e disseminar o método. Boal nos apresenta o Sistema “Coringa”. Os coringas são atores que possuem várias funções dentro do espetáculo. Além de fazer vários personagens, os coringas podem conduzir a cena de diversas formas, dependendo do que for proposto pelo público. Além disso, são preparados para expandir a Estética do Oprimido para outros locais. Em entrevista, Boal comenta que preparou coringas para adotar técnicas de TO em outros estados, como Recife, Rio Grande do Sul e Rio Grande do Norte (AUGUSTO..., 2010).

3.1 MANIFESTAÇÕES DO TEATRO DO OPRIMIDO NO MUNDO

O documentário “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido”, feito em 2010, pelo Centro do Teatro do Oprimido, localizado no Rio de Janeiro, apresentou as manifestações do Teatro do Oprimido em diversos continentes.

Em Moçambique, as técnicas do Teatro do Oprimido, modalidade fórum, foram utilizadas para conscientizar a população sobre a transmissão do vírus HIV. Segundo relatos de Alvin Costa, membro do grupo do Teatro do Oprimido no país, sempre foi extremamente difícil discutir questões sobre essa na região e, através da técnica de intervenção na cena (Teatro Fórum), os indivíduos sentiram-se conformáveis para confidencializar seus anseios. Além disso, a participação dos exercícios cênicos auxiliou na integração dos indivíduos à comunidade, ao conhecimento de cada um deles como integrantes daquele meio e o autoreconhecimento (AUGUSTO..., 2010).

Na Índia, a curiosidade sobre as técnicas do Teatro do Oprimido, segundo relatos do próprio Boal (AUGUSTO..., 2010), concentrou 12 mil camponeses para ouvir o discurso sobre a fundação da Federação Indiana do Teatro do Oprimido. Esses indivíduos, à época, pleiteavam um mundo no qual não sofreriam opressão e tratamentos desiguais entre os gêneros. É uma luta contra a cultura opressiva no Estado Indiano.

De acordo com relatos de Sanjoy Ganguly, coringa do TO na Índia, os coringas e atores do Teatro do Oprimido perceberam que a mudança no comportamento abusivo dos indianos deveria começar na percepção deste comportamento dentro das próprias famílias. A chamada “revolução interna” deveria começar a partir da percepção do opressor dentro do círculo familiar (AUGUSTO..., 2010). Neste caso, através da construção do Arco-Íris do Desejo de cada membro familiar e a utilização das técnicas de intervenção na cena, do Teatro Fórum, as opressões poderiam ser identificadas e combatidas.

Não obstante, Augusto Boal ministrou diversas oficinas disseminando as técnicas do Teatro do Oprimido em universidades dos Estado Unidos, como Harvard. Também

esteve na cidade de Nova Cotia, no Canadá, e em países do continente Africano, como a Angola. Além disso, também esteve presente em países como a China, Alemanha e em algumas cidades do Uruguai, dentre outros lugares (AUGUSTO..., 2010).

No Brasil, existem grupos de teatro que lutam contra as desigualdades sociais, opressões e as violações de direitos através da utilização das técnicas do Teatro do Oprimido. O Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio), revela a existência de grupos de teatro que propagam o TO em vários estados do Brasil, dentre eles: Alagoas, Espírito Santo, Mato Grosso do Sul, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, São Paulo e Sergipe (CENTRO..., 1986).

O CTO-Rio possui a missão de “promover o fortalecimento da cidadania e a justiça social através do Teatro do Oprimido, como meio democrático na transformação da sociedade” (CENTRO..., 1986). Por conta disso, o Centro investe na formação de multiplicadores⁹, para nortear a criação de grupos populares do TO por todo o Brasil.

O Centro apoia a formação de grupos de teatro com projetos de atuação em diversas áreas. Existem grupos de TO que atuam em escolas, presídios, hospitais e comunidades carentes, com intuito de conscientizar e poder promover meios para reivindicar direitos suprimidos, através da arte da cena e ações concretas esquematizadas durante o processo de criação.

Cabe destacar alguns projetos do CTO-Rio, como o “SOS Periferia”, de São Gonçalo (RJ), criado em 2004, em parceria com o centro de Assistência ao Movimento Popular, que buscou conscientizar os jovens de baixa renda das periferias do município de São Gonçalo e foi determinante para a formação do grupo de teatro denominado “Periferia em Ação”. Outro exemplo é o projeto “Saúde em Cena” que propôs discutir as formas de prevenção de doenças sexualmente transmissíveis, por meio de apresentações em escolas, hospitais e locais públicos (CENTRO..., 1986).

⁹ São pessoas responsáveis por disseminar o Teatro do Oprimido pelo mundo.

Desde 1998, o grupo de teatro Marias do Brasil, composto por mulheres domésticas e atrizes do Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, atuam em prol do reconhecimento e respeito pela sua classe, por meio de espetáculos de Teatro Fórum e a propositura de projetos sociais e projetos de leis.

“Com os projetos Encenando Direitos Humanos e Maria Luta por Lei Justa, o teatro amplia seu alcance: a plateia discute e propõe leis. Como **a Medida Provisória da Lei Federal 10.208 de 23/03/2001, que determina ser facultativo o Fundo de Garantia dos trabalhadores domésticos. Marias do Brasil e os Sindicatos dos Trabalhadores Domésticos do Rio de Janeiro e de Nova Iguaçu reivindicam que esta medida se torne obrigatória.** Para isso, iniciaram um movimento para recolher o máximo de assinaturas e enviar ao Congresso Nacional” (GOT – Grupos Populares de Teatro do Oprimido – grifo nosso).

Importante mencionar, também, o projeto “Jovem Comunica e Entra em Cena”, do Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, responsável pela criação de vários grupos de Teatro do Oprimido, que ainda hoje são referência na disseminação de multiplicadores do método do TO (CENTRO..., 1986).

Os grupos oriundos deste projeto, foram responsáveis pela iniciativa do Projeto de Lei nº 292-A, de 2005, que resultou na publicação da Lei Estadual 4.361/2004, que define quais são as áreas de especial interesse turístico (AEIT) do Rio de Janeiro e os parâmetros e critérios para sua proteção, dentre eles, “a criação de meios de combate à prostituição e exploração infanto-juvenil” e a “criação, recuperação e conservação dos centros de lazer e praças” (artigo 4, II e IV, da Lei 4.361/2004).

O projeto Teatro do Oprimido no Espírito Santo, desenvolvido em 2008, pelo CTO-Rio em parceria com a Secretaria Pública e Defesa Social do Estado do Espírito Santo – SESP, foi responsável por debater questões relacionadas à violência urbana e doméstica no estado, através da expressão teatral. Ainda, foram abordados assuntos relacionados à gravidez na adolescência e atitudes preconceituosas veladas (MOTTA, 2008).

Ainda em 2008, o dramaturgo Augusto Boal veio ao estado e criou o primeiro núcleo de pesquisa do que viria a ser o Centro do Teatro do Oprimido do Espírito Santo. Atualmente, o ator e multiplicador Willian Berger é responsável por desenvolver

pesquisas e oficinas disseminando as técnicas e o método do Teatro do Oprimido apresentado por Boal (CENTRO DO TEATRO..., 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro possui variações. Isso porque, mais do que uma forma de entretenimento, ele deve ser utilizado como instrumento da luta pelos direitos do cidadão. Esta finalidade é possível e passível de ser concretizada. A força de vontade de cada ser humano para promover mudanças pode ser estimulada através da expressão e identificação das opressões sofridas, por meio de técnicas do Teatro do Oprimido. O TO pode promover transformações sociais, como foi apresentado pelos exemplos anteriores.

Neste trabalho busquei propor pensar na arte teatral como um instrumento transformador. Ela pode ser utilizada para entreter e divertir, mas nunca perdendo seu caráter revolucionário. Busquei apontar e investigar potencialidades da arte teatral, através do Teatro do Oprimido, quanto instrumento declaratório de violações e protetor de direitos, uma vez que é necessário utilizar-se de todos os meios plausíveis para auxiliar no exercício da cidadania.

Historicamente, o teatro sempre atuou a favor e incentivou a formação de militâncias e movimentos sociais durante os períodos difíceis em que o cidadão brasileiro foi submetido. Através do Teatro Experimental do Negro, as técnicas do Teatro do Oprimido e as apresentações de teatro de rua, os atores conseguiram, mesmo que muitas vezes fortemente repreendidos, não se calar diante do comando de silêncio e, com o tempo, mudar a realidade imposta.

Por diversas vezes, o único indício da não conformidade com as lesões aos direitos impostos, foram os gritos contra o sistema e as militâncias levantadas pelos artistas, através de peças críticas e métodos para aguçar a postura crítica dos cidadãos e estimular a luta pela reivindicação de seus direitos subtraídos.

Por todo o exposto, apresenta este trabalho o instituto da arte teatral como um meio subjetivo e potente, para demonstrar, modificar e cessar as injustiças e lesões atribuídas aos indivíduos. Instiga o leitor a experimentar a arte da cena, por meio das técnicas do Teatro do Oprimido para descobrir quais são suas opressões e como

denunciá-las. Ainda, investiga e analisa uma forma não tão utilizada atualmente de reivindicação e luta por direitos.

REFERÊNCIAS

ARENA Conta Zumbi. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405104/arena-conta-zumbi>>. Acesso em: 04 abr. 2018.

AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido. Direção de Zelito Viana. Produção de Patricia Chamon. Rio de Janeiro: Mapa Filmes do Brasil, 2010. Color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IL3-Wc305Gg>>. Acesso em: 03 ago. 2017.

BEZERRA, Antonia Pereira. Verdade na Cena, Verdade na Vida: Boal e Stanislavski. **Rev. Bras. Estud. Presença** vol.5 no.2 Porto Alegre mai./ago. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223726602015000200413&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 02 maio 2017.

BIANCALANA, Gisela Reis. A Presença Performativa nas Artes da Cena e a Improvisação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 121-148, jan./jun., 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbep/v1n1/2237-2660-rbep-1-01-00121.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2017.

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

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BÔAS, Rafael Litvin Villas. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. **Rev. Inst. Estud. Bras.** no.57 São Paulo dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S002038742013000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 25 maio 2017.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRASIL. Lei estadual nº 4.361 de 24 de maio de 2006. **Câmara Municipal do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/2ed241833abd7a5b8325787100687ecc/0636fdbfbced446032576ac00727882?OpenDocument&ExpandSection=-3>>. Acesso em: 04 maio 2018.

CAMPOS, Fernanda Nogueira; PANÚNCIO-PINTO, Maria Paula; SAEKI, Toyoko. Teatro do oprimido: um teatro das emergências sociais e do conhecimento coletivo. **Psicol. Soc.** vol.26 no.3 Belo Horizonte sept./dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010271822014000300004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 08 jun. 2017.

CENTRO de Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro, 1986. Disponível em: <<http://ctorio.org.br/sitio/>>. Acesso em: 04 maio 2018.

CENTRO DO TEATRO do Oprimido do Espírito Santo desenvolverá Workshop. Espírito Santo, 2013. Disponível em: <<http://teatrocapixaba.blogspot.com.br/2013/02/workshop-teatro-do-oprimido.html>>. Acesso em: 04 maio 2018.

COSTA, Iná Camargo. **Teatro político no Brasil**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131732001000100008>. Acesso em: 01 maio 2017.

DEARO, Guilherme. **No Centro da Arena**: a história do Teatro de Arena de São Paulo. Monografia – Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/73525066/No-Centro-Da-Arena-a-historia-do-Teatro-de-Arena-de-Sao-Paulo>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). **Varia hist.** vol.32 no.59 Belo Horizonte mai./ago. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010487752016000200357&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 08 maio 2017.

GARCIA, Jairdes Carvalho. O direito à cultura como um direito fundamental do cidadão brasileiro. **Revista de Direito da ADVOCEF**. Nº 14, 2012, p. 152.

GTO – Grupos populares de teatro do oprimido. Centro do teatro do oprimido. Disponível em: <<http://ctorio.org.br/sitio/index.php/quem-somos/equipe-cto-atual/item/28-gto-grupos-populares-de-teatro-do-oprimido>>. Acesso em: 04 maio 2018.

LOPES, Geraldo Britto. **Teatro do Oprimido**: Uma Construção Periférica-Épica. Dissertação (Pós Graduação em Artes, Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, 2015. Disponível em: <<http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-geo-brito.pdf>>. Acesso em: 04 maio 2018.

PEIXOTO, Fernando. **O que é o teatro?**. 14ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MOTTA, Ney. **Teatro do Oprimido no Espírito Santo**. Disponível em: <<http://teatrocapixaba.blogspot.com.br/2008/11/teatro-do-oprimido-no-esprito-santo.html?m=1>>. Acesso em: 04 maio 2018.

NARVAES, Viviane. O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento. Disponível em: <http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467997743_ARQUIVO_anpuhSPtrabalhocompleto.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2018.

MORAES, Ricardo. **A descentralização do Arena e sua resistência**. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24471.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2017.

NASCIMENTO, Abadias. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142004000100019>. Acesso em: 10 jan 2018.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Os pensadores**. Obras incompletas: Friedrich Nietzsche; seleção de textos de Gerard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

REBECHI JUNIOR, A. **Eles não usam black-tie: a focalização da vida operária no cinema de Leon Hirszman**. In: SIMIS, A., et al., orgs. Comunicação, cultura e linguagem [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Desafios contemporâneos collection, pp. 267-296. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/2h3ks/pdf/simis-9788579835605-13.pdf>>. Acesso em: 04 maio 2018.

RODRIGUES, Márcia Regina. **Algumas considerações sobre o teatro épico de Brecht**. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/dmxrg/pdf/rodrigues-9788579831140-03.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2017.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SILVA, Flaviano Souza. **Ator ou Performer?**. Disponível em: <[file:///C:/Users/aluno/Downloads/2878_4-226378-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/aluno/Downloads/2878_4-226378-1-PB%20(1).pdf)>. Acesso em: 02 maio 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 32ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

VALLE, Maria Ribeiro. **1964-2014: Golpe Militar, História, Memória e Direitos Humanos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/serie-temas-em-sociologia-n7.pdf>> Acesso em: 02 out. 2017.