



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Adriana Barbosa Ribeiro

Arte e vida no Teatro das Oprimidas: estéticas e (po)éticas feministas

Florianópolis

2022

Adriana Barbosa Ribeiro

Arte e vida no Teatro das Oprimidas: estéticas e (po)éticas feministas

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andrea Viera Zanella.

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ribeiro, Adriana Barbosa

Arte e vida no Teatro das Oprimidas : estéticas e
(po)éticas feministas / Adriana Barbosa Ribeiro ;
orientador, Andrea Vieira Zanella, 2022.

168 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Psicologia. 2. Teatro do Oprimido. 3. Teatro das
Oprimidas. 4. Psicologia social. 5. Arte e vida. I.
Zanella, Andrea Vieira. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III.
Título.

Teatro das Oprimidas: estéticas e (po)éticas feministas

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 18 de agosto de 2022, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Andréa Vieira Zanella, Dr.(a)
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Marivete Gesser, Dr.(a)
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Eliane Regina Pereira, Dr.(a)
Instituição Universidade Federal de Uberlândia

Prof.º Vicente Concílio, Dr.(a)
Instituição Universidade Estadual de Santa Catarina

Prof.(a) Bárbara Santos,
Instituição Kuringa: Space for Theatre of the Oppressed

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof.(a) Andrea Vieira Zanella, Dr.(a)

Orientador(a)

Florianópolis, 2022

às mulheres e pessoas insubmissas

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas às quais desejo agradecer, pois considero que meu percurso de pesquisa foi coletivo e a escrita foi acompanhada de diversas formas, desde um bom diálogo, mensagens enviadas, leitura e debate de textos, até uma palavra de apoio e uma lembrança diante da saudade. Por isso inicio os agradecimentos com um trecho de uma música de Taís Guerino que diz: “Aprendi que se depende sempre, de tanta, muito, diferente gente. Toda pessoa é a marca das lições diárias de outras tantas pessoas. É bonito quando a gente entende que é tanta gente, onde quer que a gente vá”. É com esse sentimento de ter tantas outras pessoas comigo que gostaria de iniciar meus agradecimentos.

Sou grata,

À minha família, minhas raízes, pessoas fundamentais na vida. Minha mãe, Iraide Barbosa, que sempre me incentivou, guiou e foi exemplo nos dias difíceis; minha irmã, Renata B. Ribeiro, que ajudou para que eu seguisse meu caminho de maneira mais tranquila ao cuidar da família; meu irmão, Bruno B. Ribeiro, que mesmo sendo muito quieto e silencioso, sempre me deu força quando precisei. Também agradeço ao meu pai Evandro Bezerra por ter me dado meu primeiro livro e ter me incentivado a estudar.

À minha orientadora Andrea Vieira Zanella pela orientação, apoio, motivação e suporte durante meu percurso no doutorado. Pela compreensão das dificuldades enfrentadas quanto à escrita, pela confiança no meu processo de pesquisa e pelo incentivo para eu me autorizar enquanto pesquisadora. Sinto muita honra dessa caminhada ter sido contigo, em um contínuo incentivo para pensar/agir/sentir a pesquisa, mas também conseguir ter um olhar exotópico.

Às minhas companheiras de ações artísticas e militantes do Grupo de Teatro das Oprimidas Madalenas na Luta-SC, que estiveram junto na ação política e afetiva no percurso que fiz em Florianópolis: Izide Freg, Nana, Victória, Paola Pereira, Astrid Avila, Doris Furini, Beatriz, Ester Bertoncini, Dayane, Beth e Vera.

A todas as pessoas do Centro Teatro do Oprimido-RJ por todas as trocas de experiências, ensinamentos e diálogos coletivos: Bárbara Santos, Claudia Simone, Alessandro Conceição, Rachel Nascimento, Geo Britto, Cachalote Mattos, Maiara Carvalho, Gabriel

Horsth, Maria Izabel Monteiro, Manu Marinho, Noelia Albuquerque, Raphael Pippa, Carol Neto e Eloanah Gentil.

Às outras pessoas que conheci por causa do Teatro do/as Oprimido/as e com quem tive bons diálogos: Ana Suzianne, Mateus Gonçalves, Gabriela Chiari, Flávio Conceição, Kelly Di Bertolli, Helen Sarapeck e Monique Rodrigues.

Aos/As amigos/as/es do NUPRA e companheiras/os/es de jornada na Univer/Cidade, que incentivaram a reflexão, o diálogo e encontros potentes: Amada Moreira, Mariana Zobot, Orlando Gulanda, Ana Paula Pereira, Jardel Machado, Renan Brito, Natália Santos, Aline Sicari, Denise Ayres, Andreia Titon, Larissa Franco, Ana Clara, Mariana Mano, Daniel e Letícia .

Às amigas da UFRN que reencontro com muita alegria na UFSC: Juliana Paiva e Tatiana Minchoni, por permitirem ótimos momentos juntas, especialmente a Tati por todo incentivo, pela colaboração em momentos importantes e por todos os gestos de nossa amizade, que se demonstraram em trocas afetivas e sensíveis.

Ao trio que, comigo, compunham “as mulheres do Campeche”: Andreia Titon e Neiva de Assis, pelos inúmeros momentos de diálogos, acalento do choro e incentivo para a finalização. Foi fundamental o suporte que me deram nos vários momentos, em que me deparei com minhas inseguranças e dúvidas.

Aos amigos, às amigas e amigues que Florianópolis me trouxe de presente: Gerusa Morgana que, desde as primeiras caminhadas para a UFSC, estabeleceu um diálogo leve, boas risadas e a disponibilidade para ajudar; Sávio Furtado, que me acolheu primeiro como psicólogo e, posteriormente, se tornou uma amizade de gargalhadas, comidas deliciosas e acolhida; Marcos Chierici pela boa amizade e histórias engraçadas; Vilmar Martins um bom encontro pandêmico, que me instigou a refletir sobre minhas escolhas teóricas e caminhos acadêmicos; Carla e Mani pelos momentos leves e de autoconhecimento; Daian e Alana que trouxeram alegrias e intercambiaram as angústias da vida na pós-graduação. À Nanda, Taís, Mônica, Raquel pela força e incentivo.

Ao Charles Mendes que me apoiou, acompanhou e dividiu muitos momentos importantes da vida; à Lusiane Mendes pelo suporte nos momentos difíceis e à Denise Mendes pelo apoio e suporte para a melhoria da saúde da minha mãe.

Aos amigos e às amigas da vida de itinerância: à Monique Brito pelos diálogos e boas risadas desde UFRN, que se renovaram durante o período que dividimos moradia no Rio; à Alessandro Villela pelos bons encontros, ótimos diálogos, palavras afetuosas e acolhida no

Rio; à Manu Neves por ser motivadora, acolhedora e ouvinte atenta; à Vilmar Martins pelas trocas intelectuais e afetivas, que permitiram a reflexão; à Cyntia Silva, que por meio da Oficina da Palavra colaborou com meu processo de escrita.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina por todo suporte e apoio desde minha entrada no doutorado, até a finalização desta tese. Nesse sentido, endereço um agradecimento especial ao secretário do curso, Gileade Braga, e à secretária Silvana Maria Frigotto.

Aos/às colegas e amigos/as do Instituto Federal do Amapá que acompanham dezenas de alunos/as cotidianamente e se mantiveram em atividade enquanto pude cursar o doutorado: Gilceli Moura, Anilda Carmem, Maria Lúcia, Caio Brandão, Marina Cavalcanti, Cristiane Lobato, Ieda Rocio, Livia Maria e outras pessoas que estão na labuta da educação diariamente.

Ao Instituto Federal do Amapá por ter autorizado a licença e me mantido financeiramente para que eu pudesse me capacitar e retornar para meu estado com o meu doutoramento. Além de todas as políticas públicas anteriores que me permitiram e estimularam a continuar minha formação acadêmica e a ter conseguido sair do meu estado para estudar.

Mas a vida, a vida, a vida
a vida só é possível
reinventada. [...]

(Cecília Meireles, 2017)

O olho vê, a lembrança revê as coisas, e a imaginação
é a imaginação que transvê, que transfigura o mundo, que faz outro mundo,
para o poeta e o artista, de um modo geral.

A transfiguração é a coisa mais importante para o artista.

(Manoel de Barros, filme Janela da Alma, 2001)

RESUMO

O Teatro das Oprimidas problematiza, por meio de práticas teatrais desenvolvidas por Bárbara Santos e fundamentadas nas contribuições de Augusto Boal, questões de gênero e outros marcadores sociais da diferença. Traz um debate interseccional para a cena teatral, questionando lógicas sexistas, machistas, racistas, heteronormativas, entre outras pautas opressivas. A pesquisa realizada buscou investigar as possibilidades éticas, estéticas e políticas dessa prática teatral para as mulheres que o protagonizam. Orientou-se pelos seguintes objetivos: investigar o desenvolvimento das práticas grupais; analisar os processos de criação no Teatro das Oprimidas; compreender o que pode esse teatro na inter-relação com as temáticas feministas e interseccionais; e problematizar como arte e vida se inter cruzam em seu método teatral. Para o desenvolvimento da pesquisa adotou-se a participação-observante das atividades dos grupos de Teatro das Oprimidas em duas cidades brasileiras. No Rio de Janeiro, a pesquisa foi realizada durante os meses de julho e agosto de 2019, por meio do Programa de Residência Internacional do Centro Teatro do Oprimido, que possibilitou à pesquisadora acompanhar e participar como residente das atividades de três grupos de mulheres: Madalenas-Rio; Marias do Brasil e Coletivo Madalenas-Anastácias. Em Florianópolis, ocorreu a imersão no grupo de Teatro das Oprimidas Madalenas na Luta-SC, na condição de pesquisadora-atuante-participante, de março de 2018 a dezembro de 2020. Os registros das informações foram realizados por meio do diário de campo, gravação de conversas-entrevistas, fotografias e vídeos. Também foram acessados e analisados documentos produzidos pelos grupos pesquisados, como vídeos e entrevistas disponíveis em plataformas digitais e mídias sociais. As análises foram realizadas fundamentadas em Vigotski, no Círculo de Bakhtin e autoras feministas que discutem a interseccionalidade. Durante a pesquisa, verificou-se que, apesar de grupos de mulheres não serem exclusividade do Teatro das Oprimidas, a criação desses grupos a partir da especificidade de gênero contribui para ampliar a reflexão e fortalecer discussões importantes sobre as questões sociais ao confrontar valores herdados de lógicas sociais patriarcais, sexistas, racistas, heteronormativas, entre outras. Também foi compreendido que nesse teatro é possível expressar aspectos significativos e urgentes da vida das participantes, colocando em cena memórias, lembranças e sofrimentos individuais, coletivos e ético-políticos, visando transformá-los. Assim, os processos cênicos desses grupos contribuem para gerar uma postura responsiva à realidade apresentada, para a construção de estratégias de enfrentamento das opressões vividas, bem como para questionar formas universais, essencialistas e generalizantes da representação das mulheres. Por fim, as análises realizadas na pesquisa permitiram afirmar a tese de que, no Teatro das Oprimidas, imaginação e criação estão estreitamente relacionadas ao pensamento de outras formas possíveis de ação política que tensionam as opressões vividas, oportunizando possibilidades éticas, estéticas e políticas na esfera do vivido.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; Arte e vida; processos de criação; práticas grupais; interseccionalidade; gênero.

ABSTRACT

The Theater of the Oppressed problematizes, through theatrical practices developed by Bárbara Santos and based on the contributions of Augusto Boal, gender issues and other social markers of difference. It brings an intersectional debate to the theatrical scene, questioning sexist, racist, heteronormative logics, among other oppressive guidelines. The research carried out sought to investigate the ethical, aesthetic and political possibilities of this theatrical practice for the women who star in it. It was guided by the following objectives: to investigate the development of group practices; analyze the creative processes in the Theater of the Oppressed; understand what this theater can do in the interrelation with feminist and intersectional themes; and to problematize how art and life intersect in its theatrical method. For the development of the research, adopted the participation-observation of the activities of the Theater of the Oppressed groups in two Brazilian cities. In Rio de Janeiro, the research was carried out during the months of July and August 2019, through the International Residency Program of the Theatre of the Oppressed Center, which enabled the researcher to accompany and participate as a resident in the activities of three women's groups: Madalenas-Rio; Marias do Brasil and Coletivo Madalenas-Anastácias. In Florianópolis, there was the immersion in the Theater of the Oppressed group Madalenas in Luta-SC in the condition of researcher-acting-participant, from March 2018 to December 2020. The information records were made by means of the field diary, recording of conversations-interviews, photographs and videos. Documents produced by the researched groups were also accessed and analyzed, such as videos and interviews available on digital platforms and social media. The analyzes were carried out based on Vygotsky, in Bakhtin Circle and feminist authors who discuss intersectionality. During the research it was found that, although women's groups are not exclusive to the Theater of the Oppressed, the creation of these groups based on gender specificity contributes to broaden the reflection and strengthen important discussions about social issues by confronting values inherited from patriarchal, sexist, racist, heteronormative social logics, among others. It was also understood that in this theater it is possible to express significant and urgent aspects of the lives of the participants, putting on the scene memories, remembrances and individual, collective and ethical-political sufferings, aiming to transform them. Thus, the scenic processes of these groups contribute to generate a responsive posture to the reality presented, to the construction of strategies to confront the oppressions experienced, as well as to question universal, essentialist and generalizing forms of the representation of women. Finally, the analyzes performed in the research allowed us to affirm the thesis that, in the Theater of the Oppressed, the imagination and creation are closely related to the thought of other possible forms of political action that tension the oppressions experienced, providing ethical, aesthetics and political possibilities in the sphere of the lived.

Keywords: Theater of the Oppressed; art and life; creation processes; group practices; intersectionality; gender.

RESUMEN

El Teatro de las Oprimidas problematiza, por medio de /prácticas teatrales desarrollada por Bárbara Santos y fundamentadas en las contribuciones de Augusto Boal, cuestiones de género y otros marcadores sociales de la diferencia. Trace un debate interseccional para la ensena teatral, cuestionando lógicas sexistas, machistas, racistas, heteronormativos, entre otras cuestiones opresivas. La pesquisa realizada buscó investigar las posibilidades éticas, estéticas y políticas de esa práctica teatral para las mujeres que lo protagonizan. Se orientó por los siguientes objetivos: investigar el desarrollo de las prácticas grupales; analizar los procesos de la creación en el Teatro de las Oprimidas; comprender lo que puede ese teatro en la interrelación con las temáticas feministas e interseccionales; y problematizar como arte y vida se entrecruzan en su método teatral. Para el desarrollo de la pesquisa se adoptó la participación-observante de las actividades de los grupos de Teatro de las Oprimidas en dos ciudades brasileñas. En Río de Janeiro, la pesquisa fue realizada durante los meses de julio y agosto de 2019, por medio del Programa de Residencia Internacional del Centro Teatro del Oprimido, que permitió a la pesquisadora acompañar y participar como residente de las actividades de tres grupos de mujeres: Madalenas-Río; Mariás de Brasil y Colectivo Madalenas-Anastacias. En Florianópolis, ocurrió la inmersión en el grupo de Teatro de las Oprimidas Madalenas en la Lucha-SC en la condición de pesquisadora-actuante-participante, de marzo de 2018 a diciembre de 2020. Los registros de las informaciones fueron realizados por medio del diario de campo, grabación de charlas-entrevistas, fotografías y videos. También fueron accesados y analizados documentos producidos por los grupos pesquisados, como videos y entrevistas disponibles en plataformas digitales y medias sociales. Los análisis fueron realizados fundamentado en Vygotsky, en el Círculo de Bakhtin y autoras feministas que discuten la interseccionalidad. Durante la pesquisa se verificó que, a pesar de grupos de mujeres no ser exclusividad del Teatro de las Oprimidas, la creación de esos grupos a partir de la especificidad de género contribuye para ampliar la reflexión y fortalecer discusiones importantes sobre las cuestiones sociales al confrontar valores heredados de lógicas sociales patriarcales, sexistas, racistas, heteronormativos, entre otros. También fue comprendido que en este teatro es posible expresar aspectos significativos y urgentes de la vida de las participantes, poniendo en ensena memorias, recordaciones y sufrimientos individuales, colectivos y ético-políticos, visando cambiarlos. Así, los procesos escénicos de estos grupos contribuyen para generar una postura responsiva a la realidad presentada, para la construcción de estrategias de enfrentamiento de las opresiones vividas, bien como para cuestionar formas universales, esencialistas y generalizantes de la representación de las mujeres. Por fin, los análisis realizados en la pesquisa permitieron afirmar la tese de que, en el Teatro de las Oprimidas, la imaginación y creación están estrechamente relacionadas al pensamiento de otras maneras posibles de acción política que tensionan las opresiones vividas, oportunizando posibilidades éticas, estéticas y políticas en la esfera de lo vivido.

Palabras clave: Teatro del Oprimido; Arte y vida; procesos de creación; prácticas grupales; interseccionalidad; género.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Árvore do Teatro do Oprimido ilustrada por Helen Sarapeck...	44
Figura 2	Estratégia de busca das publicações no Portal de Periódicos CAPES/MEC...	48
Figura 3	Cartazes de divulgação da peça de Teatro- Fórum “Nós não somos invisíveis”.....	99
Figura 4	Grupo de Teatro das Oprimidas Madalenas Rio...	101
Figura 5	Divulgação dos espetáculos do Coletivo Madalena-Anastácia...	105
Figura 6	Apresentação do Cortejo Madalenas na Luta SC.....	120
Figura 7	Cortejo das Madalenas na Luta SC- em performance no centro da cidade...	121
Figura 8	Apresentação Madalenas na Luta SC - 3º ato "o corpo que cai".....	123
Figura 9	Imagem obtida após apresentação do Cortejo Madalenas na Luta SC...	124
Figura 10-	Início da Performance "um estuprador no seu caminho" em Florianópolis/SC...	140
Figura 11	Mulheres executando a performance em frente ao Terminal de Integração (TICEN).....	142

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADD	Análise/Teoria Dialógica do Discurso
CTO	Rio Centro Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro
FBSP	Fórum Brasileiro de Segurança Pública
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFAP	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá
LGBTQIAPN+	Lésbicas, gay, bissexual, transgênero/travesti/transsexual, queer, intersexo, assexuais/arromânticas/agênero, pansexual/polissexual, não-binário e mais
LM-T@	Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas
NUPRA	Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais, Estética e Política
PL	Projeto de lei
RJ	Rio de Janeiro
SC	Santa Catarina
T@	Teatro das Oprimidas
TF	Teatro Fórum
TI	Teatro Imagem
TJ	Teatro Jornal
TL	Teatro Legislativo
TO	Teatro do Oprimido
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	16
2 INTRODUÇÃO	24
3 CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA PESQUISA	33
3.1 CONTEXTO E PARTICIPANTES: CIRCUITOS ABERTO E INTERLIGADOS DA PESQUISA	35
4 - ARTIGO 1- TEATRO DO OPRIMIDO AO REDOR DO MUNDO: REVISÃO DE LITERATURA SOBRE AS PRÁTICAS EM GRUPOS	41
5 - ARTIGO 2 - O LABORATÓRIO MADALENAS-TEATRO DAS OPRIMIDAS E AS CONTRIBUIÇÕES DE LEV VIGOTSKI E AUGUSTO BOAL: ENTRELAÇAMENTO DA ARTE E VIDA	64
6 - ARTIGO 3 - ESTÉTICAS FEMINISTAS E INTERSECCIONALIDADE NO TEATRO DAS OPRIMIDAS	88
7 - ARTIGO 4 - CORPO/CIDADE: MARCAS E TENSÕES DE UM CORTEJO ARTÍSTICO DE RUA	117
8 - ARTIGO 5 - “UN VIOLADOR EN TU CAMIÑO”: CORPO E CIDADE, RESISTÊNCIA E LUTA FEMINISTA	133
9 - CONSIDERAÇÕES EM (IN)ACABAMENTO	148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
APÊNDICE 1- TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO-TCLE	164
APÊNDICE 2- ROTEIRO NORTEADOR DE ENTREVISTA COM PARTICIPANTES DOS GRUPOS DE TEATRO DAS OPRIMIDAS	167

1. APRESENTAÇÃO

Caminhante, são tuas pegadas o caminho e nada mais; caminhante,
não há caminho, se faz caminho ao andar
(Poema Cantares, Antônio Machado)

Pesquisar pode ser entendido como percurso, caminho com vistas a alcançar um objetivo. Nesse caminhar nos deparamos com escolhas epistemológicas, ontológicas, metodológicas e pessoais, escolhas que deixam suas marcas no processo tanto da pesquisa quanto na vida do/a pesquisador/a. Como diz Andrea Zanella, constituímos *pesquisa-vida*, “um modo de produzir conhecimentos sobre o, com o e no vivido” (Zanella, 2020, p.24). De tal forma que as nossas pegadas ou rastros são marcas dos trajetos que possibilitaram a construção da investigação. O mais curioso é que, algumas vezes, só compreendemos essa lição ao olharmos para trás e percebemos os caminhos escolhidos, entendendo que o planejamento realizado precisou ser adequado à pesquisa-vida e à concretude da realidade.

Assim, Antônio Machado, na epígrafe, já apresentava pistas para o início de nosso trajeto epistêmico-metodológico ao afirmar que o caminho se faz ao andar, isto é, só acontece em ato. Só com ação o caminho pode ser percorrido, não sem acidentes de percursos e incertezas das escolhas. Assim, este texto que vos apresento mostra as pegadas percorridas, mas também abre trilhas, nem um pouco lineares; pelo contrário, há percalços, atravessamentos, um terreno irregular e diversificado. Ele vai ganhando sentido a partir do instante em que vou dando conta da minha trajetória e espero que possamos seguir juntas/os nesse caminhar, reflexivamente.

O caminho para a pesquisa ocorre a partir de interesses acadêmicos, profissionais e pessoais que se (entre)cruzam no extremo Norte do Brasil, cidade de Macapá – Amapá-AP, distante 3.082 km de Florianópolis, Santa Catarina-SC. Macapá é a cidade em que nasci e onde atuo como psicóloga escolar no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá - IFAP. Florianópolis foi a cidade que escolhi para cursar o doutoramento, no Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais, Estética e Política- NUPRA da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, grupo de pesquisa que desenvolve investigações interligando a psicologia social e a arte.

A busca por meios de formação acadêmicos e não-acadêmicos sempre foi um norteador dos caminhos itinerantes trilhados. Desde a graduação e mestrado em Psicologia na

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, essas experiências de deslocamentos me colocaram em posições diferentes, me inquietaram, geraram dúvidas, questionamentos e fizeram pensar os processos educativos como um espaço privilegiado para estabelecer um amplo diálogo com os mais distintos grupos sociais. No trabalho em contextos educativos sempre me questiono: como os processos formativos podem contribuir para a constituição de pessoas participativas e socialmente reflexivas? Que proposições pedagógico-culturais poderiam incentivar um amplo diálogo e debates sobre promoção e garantia de direitos e enfrentamento das desigualdades? E como a atuação dos/as psicólogos/as pode incentivar ações e discussões que proporcionem um diálogo amplo e crítico nos espaços educacionais e para além dele?

Com essas inquietações lancei-me numa pesquisa profissional e pessoal que me levou a descobrir experiências diversas no campo da educação, da formação humana, da participação social, de processos de criação e artísticos. Entre as experiências encontradas, podemos citar a escola da Ponte em Portugal, criada em 1976 pelo educador José Pacheco (2014), e experiências brasileiras inspiradas na Ponte, como a Escola Projeto Âncora e a Escola de Ensino Fundamental Desembargador Amorim Lima (Gravatá, Piza, Mayumi, & Shimahara, 2013). Essas buscam construir uma escola participativa e incentivadora da autonomia dos estudantes. Também me aproximei das artes, saúde mental e afeto, ao participar do “Ocupa Nise”, no Rio de Janeiro (RJ), evento que ocorreu nos espaços do Instituto Municipal Nise da Silveira: ali os/as participantes ficaram alojados junto às pessoas com sofrimento psíquico agravados, com a proposta de ter uma vivência imersiva no Hotel e Spa da Loucura. Esse evento resgata as artes para afirmar “Loucura sim, mas tem seu método”.

Entre essas e outras experiências, me encontrei intrigada e curiosa com a formação desenvolvida pelo Centro Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO – Rio), na qual pude investigar e investir estética e intensamente no corpo, buscando dar sentido e sentir: o que é opressão, as amarras que nos prendem a elas, as derrotas cotidianas que temos diante das relações de poder no contexto capitalista, mas também a construção de reflexões e formas coletivas de resistir e lutar. Conforme afirma seu criador, o dramaturgo Augusto Boal, o Teatro do Oprimido (TO) é o ensaio para a revolução! É uma investigação e uma metodologia teatral que convoca as pessoas a refletirem sobre a relação opressores/oprimidos, problematizando as estratégias criadas diante do sofrimento ético-político e das opressões vividas no cotidiano.

Segundo o curinga¹ Geo Brito, um dos coordenadores do CTO- Rio, o TO não deve ser visto como a resposta para as questões sociais, mas ele pode colaborar para construir reflexões em cena que podem ser usadas como estratégias de resistência para opressões da vida. Assim, faz com que os sujeitos percebam os grilhões sociais que os prendem e busquem, a partir de uma ação coletiva, as maneiras possíveis de se desvencilhar deles.

O percurso no encontro com o TO gerou as inquietações e pistas para esta pesquisa, que se relacionam com minha vivência e a experimentação artística com o Teatro do Oprimido. As primeiras questões de pesquisa surgiram ao participar, em julho de 2016, da maratona de formação no CTO–Rio. Foram 15 dias consecutivos e integrais participando das oficinas: *Introdução à Estética do Oprimido*, *Introdução ao Teatro Fórum e Curso de aprofundamento – Multiplicação: o papel do curinga*. As oficinas deram um panorama dos pressupostos e princípios do TO – vivenciando um teatro que está na cidade/comunidade/rua – e permitiram o contato direto com os/as integrantes que estavam realizando o TO nos mais diversos espaços da cidade. Dessa forma, foi possível conhecer os grupos: *Marias do Brasil*, formado por trabalhadoras domésticas há mais de 15 anos, no RJ; *Pirei na Cena*, desenvolvido por usuários do hospital psiquiátrico de Jurujuba, em Niterói/ RJ; *Cor do Brasil*, formado por negros/as que problematizam temáticas sobre racismo e segregação racial e social, no RJ; *Madalenas-Rio: teatro das oprimidas*, composto por pessoas que se identificam como mulheres e discutem as opressões machistas. Também tive oportunidade de conhecer o projeto desenvolvido no complexo de favelas, que se localiza na Zona Norte da capital fluminense, o *Teatro do Oprimido da Maré*, do qual fazem parte três grupos populares de jovens: *Maré 12*; o grupo *Maremoto* e o grupo *Marear*. Consegui, no contato com esses grupos de jovens – durante apresentação e diálogo em dois momentos na favela da Maré –, observar o método teatral sendo desenvolvido na comunidade, com moradores/as e convidando outras pessoas do lugar a participarem e refletirem sobre os temas que estavam apresentando e problematizando. Esses temas estavam relacionados diretamente com a realidade vivenciada, tratando de assuntos que eram parte da comunidade em que estavam inseridos/as e que em muitos momentos eram silenciados, banalizados, invisibilizados ou permaneciam individualizados.

Nos diálogos com membros dos diversos grupos citados anteriormente, surgiram algumas questões: qual a potência do TO para o enfrentamento e a resistência diante das opressões vivenciadas? Quais os sentidos adquiridos para os/as participantes ao interpretarem

¹ Curinga é a pessoa que tem como função fundamental, no Teatro do Oprimido, "mediar o diálogo, analisar as intervenções, criar um debate entre o palco e a plateia" durante as apresentações. (Sactum, 2016, p. 124).

no Teatro-Fórum² roteiros montados por eles/as e que fazem questionamentos sobre os conflitos sociais cotidianos? Que tipos de (re)ações as apresentações dos grupos de TO provocam na comunidade? O que motivava as pessoas a se reunirem nos grupos para desenvolver os processos criativos? Essas e outras perguntas emergiram a partir do contato com grupos populares compostos por pessoas consideradas socialmente vulneráveis, mas que, a partir do teatro, demonstram sua potência de ação para problematizar e buscar formas de enfrentamento para as opressões sociais vividas. Assim, é possível refletir sobre o TO como uma estratégia para potencializar a ação coletiva, no sentido que Neiva Assis e Andrea Zanella (2018, p. 52) afirmam ser necessário: “continuar investindo na construção de uma coletividade cônica de sua condição relacional, da alteridade que nos é constituinte; uma coletividade pensante, ética e implicada com a vida em sua pluralidade”.

Concomitantemente ao aprofundamento no TO, comecei a aproximação com os movimentos de mulheres e com coletivos feministas que problematizam as interseccionalidades e as distintas opressões sofridas cotidianamente por pessoas compreendidas socialmente como mulheres, assim como por pessoas negras, indígenas, LGBTQIAPN+³, com deficiência, entre outros. Nesse processo, os diálogos se ampliaram com os grupos de mulheres e coletivos feministas, conjuntamente com a discussão sobre as opressões a partir da ótica interseccional. Com esses encontros, a pesquisa mudou de direção: da temática inicial que se relacionava ao protagonismo dos grupos de jovens, ela se lança na cena dos coletivos e grupos de mulheres. Nesse movimento me insiro e me reconheço enquanto participante, compondo e colaborando com ações e discussões enquanto *madalena*, denominação dada às participantes do Teatro das Oprimidas. Passei a elaborar perguntas, dúvidas, indignações e ações em conjunto com os coletivos e na atuação com outras mulheres, com as quais pesquisei e aprendi muito na minha caminhada.

São esses encontros, questionamentos e reflexões que me mobilizaram a desenvolver esta investigação ou *pesquisa-vida*, a qual foi se fazendo enquanto processo aberto para a criação e investigação com outras mulheres e pessoas com corpos feminizados⁴. Diante disso, gostaria de compartilhar, ainda, um poema-texto de Bárbara Santos (2019, p.199) que fala das *madalenas*, que também se apresentam nesta pesquisa, entendendo serem várias, múltiplas,

² Teatro-Fórum é uma das técnicas que constitui a árvore do TO de Augusto Boal e se caracteriza por apresentar uma dramaturgia que se baseia em situações opressivas que são postas em debate com o público como uma obra aberta que necessita da participação na cena para constituir alternativas possíveis de resposta para os conflitos apresentados. Trataremos na seção sobre Teatro do Oprimido

³ LGBTQIAPN+ é uma sigla que abrange pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais, transgênero/travesti/transsexuais, queer, intersexo, assexuais/arromânticas/agênero, pan/poli, não-binárias e mais.

⁴ corpos feminizados são corpos constituídos socialmente como femininos, desde as crianças até as pessoas trans.

singulares, distintas e que nessas diferenças também se reconhecem nas similaridades de suas questões e lutas.

Ma(g)dalena, um Poema Concreto

Nós, as Ma(g)dalenas,
Com nossos corpos e gestos
Nossas vozes e cantos
Nossos sonhos e propostas

Ocupamos Puerto Madryn
Nós, guerreiras e pacifistas
Fortes e frágeis
Dispostas e esgotadas
Desiludidas e estimuladas

Estabelecemos apoio-mútuo

Nós, oriundas de povos originários,
Negras, asiáticas e brancas;
Lésbicas, Héteros e etéreas
Habitantes das esquinas desse planeta.

Celebramos a diversidade e encaramos o racismo

Não-mães por limite ou por escolha
Irmãs por encontro e decisão
Jovens, adultas e maduras

Experimentamos cooperação

Nós, mulheres em plenitude
E em questionamento

Entendendo gênero e
Buscando DES-gênero

Intercambiamos Perspectivas

Nós, protagonistas de nossa história
Aprendizes da vida, criaturas criativas,
Estudantes, pesquisadoras
Ativistas e intelectuais

Partilhamos saberes
Nós, materialistas concretas,
Sensíveis aos mistérios da vida,
Adeptas de crenças diversas e
Crentes na ação política

Construímos parcerias

Nós, profissionais liberais e aposentadas,
Trabalhadoras de escritórios, de fábricas e de lares alheios,
Sindicalistas e desempregadas,
Migrantes e precarizadas

Reconhecemos privilégios

Nós, por necessidade de justiça
Por ânsia de liberdade de ser
Por desejo de expressão artística
Por disposição para a luta

Renovamos compromissos

Nós, anticapitalistas

E antipatriarcais
Pela igualdade e
Pela Felicidade

Festejamos Festival

Entre a troca de experiências
O exercício da crítica
O gestor de ideias e
O parir de propostas

Nos fortalecemos...

I Festival Ma(g)dalena Internacional,
Momento de escrever HISTÓRIA
Inventar futuros...
e ser NOSOTRAS!

Por fim, mas não menos importante, a tese e a pesquisadora se vinculam à linha de pesquisa intitulada “Estética, Processos de Criação e Política”, da UFSC que congrega estudos em psicologia social com foco nas práticas sociais e culturais em diferentes contextos e condições sociais. Vem se somar às pesquisas na interface da psicologia social com as artes que têm sido desenvolvidas por pesquisadores/as vinculados ao NUPRA. Diante dos exposto, espero contribuir com essa investigação para os debates que inter-relacionam e pluralizam arte e vida e possibilitam ampliação para outras ações possíveis diante das opressões e do sofrimento ético-político.

2 INTRODUÇÃO

Essa tese busca investigar as possibilidades éticas, estéticas e políticas do Teatro do/as Oprimido/as para as mulheres que o protagonizam. Visa, especificamente, investigar o desenvolvimento das práticas grupais no TO; analisar os processos de criação do Teatro das Oprimidas; compreender o que pode o Teatro das Oprimidas na inter-relação com as temáticas feministas e interseccionais; e problematizar como arte e vida se inter cruzam nesta arte teatral.

O teatro, como uma linguagem artística, tem muitas definições e formas de conceituação. De maneira ampla, é possível estabelecer que é um dos modos de expressão estética humana, que se relaciona com o contexto social no qual se realiza, veiculando e tensionando os seus sentidos. Em cena, atores/atrizes representam aquilo que ocorre na vida cotidiana, a toda hora e em todo o lugar, evidenciando o dia-a-dia, as paixões, os conflitos e as contradições humanas. Ademais, é arte coletiva e, como tal, promove relações entre as pessoas que a praticam e que a assistem (Dall’Orto, 2008; Zonta, 2010).

Nesse sentido, é possível tanto aos/as atores/atrizes, quanto aos/as espectadores/as vivenciarem com o teatro experiências estéticas, as quais podem reorganizar sentimentos e emoções, considerando a experiência artística como um meio para a realização de mudanças pessoais e sociais (Sawaia, 2006). A partir dessa compreensão reflexiva e criativa do teatro, é possível pensar as possibilidades éticas, estéticas e políticas do Teatro das Oprimido/as para quem o protagoniza.

A ética é entendida, nesta tese, como uma atitude sobre a vida, no sentido de avaliar situações e acontecimentos como potencializadores ou não da vida (Rios, 2010). Afastando-se de um viés moralizador, pode-se problematizar normativas cristalizadas socialmente, refletindo sobre as escolhas e seus efeitos na relação com o outro (Brito & Zanella, 2017). A ética, nesse sentido, é compreendida como um “[...] modo de habitar o mundo e lugar de atualização de valores e atitudes. Ou seja, a ética está implicada nas escolhas humanas que criam mundos e nos modos de valorizar e viver estes mundos” (Schmidt, 2008, p.392). Trata-se, também, de perceber que, a partir da compreensão ética, o discurso na arte se caracteriza pela explicitação de valores, pondo-nos frente a frente com nossas crenças, (pre)conceitos, que estranhamos e a que reagimos, porque estavam tão entranhados que se faziam ocultos e podem ser reconhecidos.

A dimensão estética pode ser compreendida como abertura para o sensível e para a criação de novas possibilidades de ser e estar no mundo (Zanella & Sais, 2018). Trata-se, pois, de ser entendida em suas relações sensíveis e criativas que proporcionam

ao sujeito estranhar a realidade vivida e, a partir desse distanciamento, produzir outra, mediada por novas significações que, uma vez apropriadas, podem contribuir para o redimensionamento e a re-significação do próprio viver/existir bem como para a transformação das imagens de si mesmo (Furtado, Levitan, Titon Castillo, & Zanella, 2011, p.68).

Já a aproximação entre arte e política ocorre por diversas perspectivas, entre as quais as que concebem que arte é política, independentemente do seu conteúdo, pois a arte atua provocando reconfigurações na partilha do sensível (Ranciére, 2009). Ainda tem quem concebe que política se relaciona com a arte como espaço de ativismo para mudança da realidade social vigente, articulando a perspectiva do ARTivismo (Raposo, 2015). Embora ambas as concepções proporcionem elementos reflexivos para esta pesquisa, a aproximação com autores/as da perspectiva histórico-cultural leva a compreender a política como processo social, histórico e humano que se transforma com a ação dos/as sujeitos/as e os/as transforma nessa interação. Dessa forma, o *devoir* das artes também pode ser político, ao ter como horizonte ações coletivas e individuais que possibilitam a transformação social.

Nesse sentido, as artes teatrais afetam quem participa, de modo a proporcionar abertura para constituir outras significações do vivido e para imaginar outras interações com a sociedade; pode-se dizer que amplia fronteiras. Com a experiência estética o/a espectador/a se relaciona com a obra na sua recriação, na atualização, negação e transformação de sentidos, alçando-o/a à condição de cocriador/a da obra. A cocriação do/a espectador/a não se refere necessariamente à objetivação em uma nova obra, como no processo de criação do/a autor/a, e sim a um processo de síntese criadora secundária (Vygotski, 2003), no qual a vivência da obra permite a transformação do sujeito que a contempla e a sua ressignificação à sua maneira (Zanella, Zonta, & Maherie, 2006). Sendo assim, a experiência estética se funda na “relação sensível em que corpos se afetam e se deixam afetar pela possibilidade do encontro e do que este, de modo imprevisível, pode possibilitar. [...] relações de alteridade a fundar e fundamentar sensibilidades” (Zanella, 2013, p. 44).

Considerando a experiência estética espaço de possibilidade para o encontro e para a afecção, no sentido espinosista, Denis Guénoun (2014, p. 156-157) afirma que é preciso trazer as pessoas para a cena, “não sua imagem, mas suas singularidades e seus grupos, efetivamente, vivos. É preciso abrir as cenas à vinda daqueles que foram dela banidos: os ditos não-atores, os não-artistas”. Assim, alguns teatrólogos, como Guénoun (2014; 2003) e Augusto Boal (2005; 2009), entendem que ao teatro cabe a tarefa de se abrir para o que está à sua margem, o que está fora. Mas o que constitui esse estar fora? A quem se convida a integrar a cena? Nesta discussão coloca-se em evidência o/a espectador/a, mas não qualquer espectador/a: afinal, quais grupos podem acessar o teatro convencional e quais não podem? Assim, é necessário refletir sobre a questão: quem pode ser espectador/a do teatro? E quem pode ser ator/atriz?

Para Boal, criador e sistematizador do Teatro do Oprimido (TO), “somos todos artistas: fazendo teatro, aprendemos a ver aquilo que nos salta aos olhos, mas que somos incapazes de ver tão habituados estamos apenas a olhar”⁵ (Boal, 2017, p. 15). O teatro aparece no TO como potência humana, uma vez que neste concebe-se que todas as pessoas são capazes de desenvolver artes, não restringindo para uma parcela da população o desenvolvimento da linguagem artística, mas compartilhando os meios de produção dessa linguagem.

Ao colocar em cena, por meio dos jogos, exercícios e técnicas⁶, situações da vida social, o TO nos põe a refletir sobre as opressões que se apresentam nas relações humanas caracterizadas pela sociedade capitalista, racista, patriarcal. Diante desse processo artístico e investigativo, faz o convite para que fabriquemos versões que sejam capazes de multiplicar o vivido ao invés de reduzi-lo, incentivando a formação de sentidos outros, tanto para os/as atores/atrizes quanto para os/as espectadores/as. Abre-se, assim, a possibilidade de pensar a mudança da realidade, incentivando a atuarmos sobre a nossa história, ao mesmo tempo em que problematiza o contexto social em que estamos inseridos/as.

Contudo, não podemos ser ingênuos/as de que transformações, tanto nos aspectos individuais quanto coletivos, sejam simples. Alessandra Vanucci (2017) nos faz pensar que

⁵ Trecho do discurso proferido ao ser nomeado embaixador mundial do teatro pela UNESCO em 27 de março de 2009.

⁶ O Teatro do Oprimido se constitui por diversas técnicas artísticas, entre as quais: teatro jornal, teatro imagem, teatro invisível, arco-íris do desejo, teatro fórum, teatro legislativo e estética do oprimido, será posteriormente discutido no primeiro artigo.

esse é um processo complexo pois, assim como a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, a metodologia do TO se fundamenta na compreensão de que

os processos de socialização humana (tais como instrução, informação, institucionalização) incorporam condutas e normas induzidas ou impostas por dispositivos hegemônicos (tais como a escola, a mídia, o estado) que tendem a inibir a subjetividade e a mecanizar os corpos (Vanucci, 2017, p.239).

Com esse entendimento, a ação no TO possibilita aos/as seus/suas participantes experienciar os repertórios corporais, afetivos e cognitivos. Nas investigações estéticas, usando palavra, imagem e som (Boal, 2009; Santos, 2018), o corpo condensa a vivência das mais diversas imagens, incorpora propriedades de objetos, movimentos e pessoas. O corpo é um lugar de exercício e realização das ações imaginadas. A imaginação toma corpo no teatro, realiza-se no corpo em cena (Smolka, 2009).

Sendo assim, no espaço cênico existe uma produção de conhecimentos que não se apresenta apenas na ordem da razão, ou abstração, como afirmam concepções cartesianas, mas também se produz na relação com o sensível, acessado pelo corpo. Segundo Spinoza o corpo é imaginante e memorioso (Spinoza 1677/2017), de modo que as afecções são originadas na interação de nosso corpo com outros corpos, no passado e no presente e estão na mente na forma de imagens, emoções e ideias. Nesse sentido, o filósofo dos afetos já questionava “o que pode um corpo?” e afirmava que “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (Spinoza, 1677/2017, p.87).

O questionamento de Spinoza nos leva a pensar: como os corpos são afetados na atualidade? O que tem aumentado ou diminuído sua potência de agir? E quais os corpos são oprimidos e submetidos aos mecanismos de controle com maior intensidade? Como o Teatro das Oprimidas age sobre a potência de agir de suas participantes? A investigação nos leva a verificar que os corpos também se instituem como políticos, ao evidenciar que determinada ordem social privilegia alguns, enquanto subjuga outros. Grupos como: pessoas negras, indígenas, LGBTQIAPN+, mulheres não-brancas, imigrantes, pessoas com deficiência, entre outras interseccionalidades, são reunidos na busca do enfrentamento das opressões, violências e lutas por direitos.

Contribuindo para esse diálogo, Julian Boal nos lembra da capacidade da linguagem teatral de questionar determinados modelos sociais vigentes, uma vez que

o teatro enquanto capacidade humana de ver a si mesmo em ação. [...] As formas teatrais não devem apresentar uma imagem restrita do mundo, porque este é um processo sempre aberto. O que deve ser interrompido no teatro, que é uma fixação de uma imagem da sociedade, é essa tendência ao imobilismo, o 'é assim que as coisas são' (Boal, 2013, p. 213).

A partir das diversas experiências com grupos populares na América Latina, África, Europa, realizando projetos em distintos espaços e campos, como: nas prisões, nas favelas, na saúde mental, nos pontos de cultura, entre outros, o Teatro do Oprimido vem se popularizando e se difundindo em vários países. De forma a colocar em diálogo e em cena as situações de opressão vividas por diversos grupos sociais, incluindo mulheres, que são o foco desta pesquisa.

As questões relacionadas ao gênero têm encontrado espaço crescente nos mais diversos campos das artes. Entre os questionamentos, surgem os modos como as mulheres e seus corpos são representados em nossa sociedade. Debate que é travado, com intensidades, perspectivas e entonações variadas e, que traz as marcas das condições sociais, históricas e culturais dos contextos em que se insere. As discussões feministas sobre a posição das mulheres nos lugares de expressão artística têm gerado novas experiências, inclusive em espaços artísticos concebidos como progressistas, como é o caso do Teatro do Oprimido (TO). Uma vez que, a partir das investigações artísticas dos grupos femininos no Laboratório Madalenas, fez emergir diálogos que, até então, não eram aprofundados nos grupos mistos. O que permitiu às mulheres estabelecerem espaços de debate, de luta e afeto, além de aprofundar investigações das injustiças relacionadas às intersecções raça, gênero e classe, entre outros marcadores sociais da diferença. Dessas experiências realizadas, a partir de 2010, se desenvolve o Teatro das Oprimidas⁷.

A relevância de olhar para a temática da participação social das mulheres e das pessoas com corpos feminizados⁸ na relação com o teatro surge principalmente em um momento histórico de tensão social e política no Brasil, que repercute em diversas

⁷ Teatro das Oprimidas, enquanto uma metodologia que investiga esteticamente os mecanismos de opressão que sustentam as injustas que se apresentam de maneira interseccional. Discussão que será desenvolvida nos artigos da tese.

⁸ Corpos feminizados são corpos constituídos socialmente como femininos, desde as crianças até às pessoas trans.

manifestações que emergiram com mais intensidade a partir de 2015. Segundo Maria Bogado (2018), em 2015, mulheres brasileiras reagiram à aprovação do projeto de lei (PL) 5069/2013, apresentado por Eduardo Cunha, cujo objetivo era dificultar o acesso de vítimas de estupro a cuidados médicos essenciais. A essas manifestações se seguiram outras, como: a Primeira Marcha das Mulheres Negras, que aconteceu em Brasília, com 50 mil ativistas de toda parte do Brasil. A quinta marcha das trabalhadoras do campo, chamada Marcha das Margaridas, em agosto de 2015, reuniu 70 mil participantes, também em Brasília. Esse período ficou conhecido como “Primavera das Mulheres”.

Essas manifestações levaram para as ruas do país, em diferentes momentos, um expressivo número de pessoas, o que possibilitou o questionamento, para alguns teóricos, de quem são os sujeitos políticos (Hur & Lacerda Junior, 2016). Essa questão faz com que a participação de alguns grupos sociais apareça intensamente, entre os quais: mulheres, pessoas negras, comunidade LGBTQIAPN+ e adolescentes/jovens.

Ao tratar particularmente dos grupos de mulheres, elas aparecem no debate pelo enfrentamento das opressões e pela luta da garantia e promoção de direitos com força expressiva, com meios e estratégias diversas que vão além dos tradicionalmente instituídos nas ações políticas, agregando atos como: ocupações, intervenções públicas e performances. Nesses contextos, as artes (res)surgem com intensidade na expressão da cena social e política via participantes das manifestações que tomaram conta das ruas de diferentes cidades brasileiras. Considerando essas características, é na arte e, particularmente no teatro, que esta pesquisa vai problematizar as relações das mulheres e seus modos de se relacionar com as opressões sociais vividas. O que nos faz pensar as relações do teatro com a constituição de uma estética feminista e um debate interseccional.

Leva-se em consideração a interseccionalidade por compreender, assim como Kimberlé Crenshaw (2002), o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, subjugadas à discriminação de gênero; também é fato que outros aspectos, tais como classe, casta, raça, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, pesam na forma como diversos grupos de mulheres experienciam a discriminação. A autora norte-americana ensina que as desigualdades relacionadas à classe, gênero ou raça não são simplesmente passíveis de hierarquização: é a interação dessas categorias que atua na produção e manutenção das desigualdades.

Pensar o teatro em uma perspectiva interseccional contribuindo para a produção de uma estética feminista é refletir sobre as artes – concebida como atividade criadora – e

entendida em uma ótica plural, que possibilita a potência de transformação dos/as sujeitos/as e do contexto em que vivem. Para Vigotski (1998, p. 307), a “arte sempre implica algo que transforma”; ela recorta elementos da realidade, recombina-os a partir da imaginação e produzindo sua reconfiguração em uma nova forma (Vygotsky, 1990). O processo transformador das artes está diretamente relacionado à criatividade e à produção do novo, pois “a arte recolhe da vida seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material” (Vygotsky, 1999, p.308). A potência das artes para mediar essa relação fundamentalmente criadora frente à vida é enfatizada na afirmação que “a arte parece completar a vida e ampliar as suas possibilidades” (Vygotsky, 1999, p. 313).

A potência das artes, de acordo com o filósofo Sánchez Vázquez (1999), está na liberação do sensível de esquemas lineares, normativos e racionais, afirmando os espaços vazios entre o presente e o futuro. Nesse processo, signos e sentidos irão se amalgamar no imaginário e se concretizar pela arte, renovando concepções estéticas que confrontaram parâmetros normativos do que é belo. O autor pontua que, desse lugar, é possível pensar a arte como um modo “específico de apropriação da realidade, vinculada a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre” (Sánchez-Vázquez, 1999, p. 47).

Ao relacionar as artes e processo de criação, Marx (1818-1883), segundo Sánchez Vázquez (2010), estabelece que o ideal estético é uma dimensão essencial do ser humano na qualidade de um ser criador. O estético tem em si a potência de gerar no humano um ente que é ao mesmo tempo produtor e transformador de sua realidade, permitindo que contemple sua existência para além da lógica do capital. Há aqui uma prática que desafia as pessoas a se perceberem como cidadãs, como sujeito social. Ao vincular o estético aos desafios práticos, o pensamento de Marx se move na direção crítica de superação de um modelo social, que insiste somente na lógica do consumo, para propor a construção dos sujeitos sociais.

Nesse sentido, compreende-se que “o movimento do artista em seu processo de criação se funda no ver, rever, transver – olhar para todas as direções, para o visível e o invisível; lembrar, imaginar e projetar cenários (des)conhecidos e (im)possíveis [...], entretendo nesse movimento arte, ciência e vida” (Zanella, 2013, pp. 39-40). Surge, assim, a abertura para possibilidades outras a partir das artes. Possibilidades essas que permitem defender a tese de que, no Teatro das Oprimidas, a imaginação e criação estão estreitamente relacionadas ao pensamento de outras formas possíveis de ação política que tensionam as

opressões vividas, oportunizando possibilidades éticas, estéticas e políticas na esfera do vivido.

A tese está organizada em cinco artigos, que podem ser lidos, de certa forma, independentes, mas que se relacionam compondo a totalidade do relato analítico da pesquisa realizada. Eles se apresentam logo após o caminho teórico-metodológico, em que se desenvolve os fundamentos, contexto, participantes e etapas. Em seguida, como cinco atos de uma peça, os artigos se entrelaçam, trazendo resultados, reflexões, dúvidas e problemáticas.

O primeiro artigo, “Teatro do Oprimido ao redor do mundo: revisão de literatura sobre as práticas em grupo”, apresenta as práticas artísticas e ações sociais desenvolvidas pelo Teatro do Oprimido (TO) com grupos populares ao redor do mundo. Para sua construção foi realizada uma revisão da produção acadêmica divulgada em periódicos científicos para compreender como se desenvolvem as práticas de TO, em quais contextos se realizam, quais as características dos grupos populares, os principais temas e as ações teatrais. A diversidade de pautas e grupos do TO no mundo apontam uma abrangência, tanto de ações quanto temas trabalhados, que vão desde ações em espaços formais, como: escolas, unidades de saúde, universidades, até espaços não-formais, como associações de catadores de material reciclável. No campo específico da discussão das mulheres, percebeu-se que os grupos mistos pouco trabalhavam com a temática relacionada ao gênero feminino, inclusive com poucas publicações. Foram localizadas apenas 3 publicações com experiências de grupos de mulheres e sobre temáticas que colocaram em pauta relações de gênero.

No artigo “O Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas e as contribuições de Lev Vigotski e Augusto Boal: entrelaçamento da arte com a vida”, discutem-se os processos criativos e imaginativos propostos no Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas a partir das contribuições do autor bielorusso com o teatrólogo brasileiro. Compreende-se que os processos criativos são fundamentais para as práticas do Teatro das Oprimidas, na medida em que incentivam vivenciar cenicamente mudanças em situações opressivas, aumentando o repertório de ação das participantes e convocando para a criação de relações sociais transformadoras. Tais princípios fazem ecoar as vozes que se ouvem nos escritos de Vigotski sobre arte e teatro, e nas experiências estéticas oportunizadas no Laboratório Madalenas.

No texto “Estéticas feministas e interseccionalidade no Teatro das Oprimidas” foram analisados os trabalhos de três grupos do Teatro das Oprimidas para compreender o processo de formação dos grupos e o modo como marcadores sociais da diferença se apresentam em suas práticas teatrais. Os grupos são constituídos por mulheres de classes trabalhadoras que,

em sua maioria, vêm de realidades sociais periféricas e que se encontram no Centro Teatro do Oprimido para desenvolver suas práticas artístico-sociais. Esses grupos de mulheres problematizam, por meio do teatro desenvolvido pelo dramaturgo Augusto Boal (1991; 2005; 2009) e pela diretora Bárbara Santos (2018; 2019), suas condições de vida e as questões interseccionais que atravessam as condições de gênero.

Em “Corpo/cidade: marcas e tensões de um cortejo de rua”, o objetivo foi analisar as marcas e tensões que emergiram na apresentação artística “Nenhuma a Menos”, inspirada na campanha “Ni una a menos” realizada em forma de cortejo pelo grupo artístico e feminista “Madalenas da Luta Santa Catarina-SC”, em Florianópolis-SC, em 2019. Visamos, com a análise dessa performance no corpo da cidade, contribuir com as discussões sobre as relações arte e vida, arte e cidade, artista e espectador/a.

O quinto e último artigo da tese, “Un violador en tu camiño”: corpo e cidade, resistência e luta feminista”, objetivou analisar as relações entre corpos de mulheres e o corpo-território (um corpo que existe sempre relacionado a um contexto territorial) em diálogo com a performance “O estuprador és tu”, realizada por mulheres no centro histórico de Florianópolis/SC.

As cortinas se fecham, ou melhor, a tese se encerra com a apresentação das considerações finais, vislumbrando a experiência da pesquisa em sua totalidade e o seu processo de criação, assim como algumas possibilidades de ampliação e continuidade da temática pesquisada.

3 CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA PESQUISA

A base teórica que orienta esta tese se fundamenta no diálogo entre a perspectiva histórico-cultural de Vigotski, as contribuições do Círculo de Bakhtin e as epistemologias feministas interseccionais de Patricia Hill Collins (2016; 2019; Collins & Bilge, 2020), Audre Lourde (2020), Lélia Gonzalez (2020, 2019). Concebe-se a pesquisa como relação e aproximação com os diversos discursos que podem ser acessados na inter-relação do/a sujeito/a que pesquisa com as pessoas que escuta/acompanha no processo de investigação e muitas outras com as quais dialoga. Conforme Andrea Zanella (2008, p. 30), entende-se que a pesquisa é processo que

(re)forma, (de)forma, (in)forma, enfim (re)cria a realidade e seu próprio autor, posto a condição de mútua constituição entre sujeito que escreve e a escrita que se objetiva para a leitura de um outro que, por sua vez, (re)criará, a partir da sua posição axiológica, o que se apresenta como texto a ser lido.

Assim, esta é uma pesquisa que, como recomenda Gislei Lazzarotto e Julia de Carvalho (2012), viveu o movimento que o encontro com o campo-tema (Spink, 2003) permitiu, pois é precisamente na experiência desse percurso do afetar, que a pesquisa aconteceu. Como participante-pesquisadora do TO fui registrando os acontecimentos e os encontros coletivos, compreendo-os em seus contextos social, histórico e cultural. Na participação-observante (Peruzzo, 2017; Wacquant, 2002) fui atuante nos coletivos em que acompanhei como pesquisadora, sendo parte do conjunto, ao mesmo tempo em que registrava os acontecimentos e ações desenvolvidas.

Assim, considera-se que o processo de pesquisar não pode ser reduzido a uma atividade de análise de dados passivamente coletados em um determinado ambiente. Pesquisar implica o encontro, relações entre os/as sujeitos/as, entre pesquisador/a e as pessoas nas práticas sociais, que se interligam com fragmentos e rastros de tempos e espaços outros que se apresentam em cada encontro (Gagnebin, 2006). Por conseguinte, na participação-observante as informações são produzidas em conjunto, na aproximação do/a pesquisador/a com os/as participantes do estudo, que envolve um processo de implicação do/a pesquisador/a no campo-tema. Compreende-se, portanto, que esta é uma relação dialética e dialógica, relação de reciprocidade que transforma tanto o/a pesquisador/a quanto o/a

pesquisado/a. Parte-se, também, do reconhecimento da impossibilidade de elaborar respostas definitivas, posto que se entende a realidade como processualidade.

Nesse sentido, a pesquisa se desenvolveu na relação com o campo-tema a ser pesquisado e com o que emergiu na relação com a realidade apresentada. Desta feita, a construção do conhecimento aconteceu a partir dos elementos da realidade existente e do mundo material, em suas condições concretas de existência, a partir da produção do/a sujeito/a histórico/a que está em constante transformação, bem como transforma o mundo e as demais pessoas com os quais se relaciona; que se apropria da construção histórica de gerações predecessoras e também a modifica (Marx & Engels, 2009).

Em uma perspectiva histórico-cultural, como também em uma perspectiva feminista interseccional, entende-se que não deve existir separação hierárquica entre pesquisador e sujeito/a de pesquisa. A construção teórica e a intervenção se desenvolvem no decorrer do processo de pesquisar, são tecidos no próprio contexto da pesquisa.

As pessoas com as quais se pesquisa são entendidas, segundo Bakhtin (2003), como sujeito/a da linguagem, assim sendo, não permanecem estáticas para que o/a pesquisador/as analise e observe suas ações. A singularidade de seus movimentos é essencial para a elaboração e o desenvolvimento da pesquisa, pois fornecem as pistas que indicam os rumos a seguir. Escutar o/a outro/a com o/a qual se pesquisa significa, por conseguinte, dar visibilidade e espaço à vida, pois,

[...] os sentidos se produzem enquanto efeitos de um contexto vivencial, regido por uma ética das relações e uma estética da existência. É desses sentidos que propomos fazer a escuta: uma escuta instituída numa relação de solidariedade com a intervenção, uma intervenção, ela própria constituída em escuta (Axt, 2008, p.97).

O contexto de pesquisa se apresentou de maneira instigante e conectada entre os vários grupos e coletivos artísticos Teatro do/as Oprimido/as, assim passamos a entender o processo como um circuito aberto e interligado. Entre as formas de definição no dicionário (Houaiss & Villar, 2008, p.161) da palavra circuito temos, tanto como “série de espetáculos realizados sucessivamente em locais diferentes”, quanto a sua referência aos circuitos elétricos que são uma “série de condutores elétricos interligados entre si”. Ambas as definições trazem elementos que se relacionam com a inserção no campo-tema, uma vez que durante o período da pesquisa estive conectada com os grupos, acompanhando e fazendo parte de suas criações,

espetáculos e manifestações. Nesse processo muita energia esteve envolvida conduzindo os grupos a criarem outras formas de expressão e intervenção com seus corpos.

3.1 CONTEXTO E PARTICIPANTES: CIRCUITOS ABERTO E INTERLIGADOS DA PESQUISA⁹

O contexto de pesquisa ocorreu entre lugares, nesse circuito aberto e interligado que se relaciona com o movimento social, histórico e afetivo - no sentido daquilo que afeta - à pesquisa e, por conseguinte, a pesquisadora. Logo, posso afirmar que a pesquisa realizada constituiu-se como uma experiência alteritária, isto é, uma forma de produzir encontros entre diferentes corpos, cada um com suas marcas e inscrições singulares produzidas durante a experiência da vida (Machado & Zanella,).

Assim, desenvolver a pesquisa foi um processo com várias etapas, que, pode-se dizer, ocorreu antes mesmo de iniciar a investigação, uma vez que eu já era participante de atividades do Teatro do Oprimido e, talvez, por isso, tenha tido uma inserção entre os diversos grupos. A pesquisa, inicialmente, foi conectada pelas ações do Teatro do Oprimido, que corporificam as inquietações acerca dos quais os lugares que ocupamos na trama social, econômica, política e como nos inserimos nas diferentes relações que compõem a sociedade. Posteriormente voltou-se para os grupos de Teatro das Oprimidas, que me colocaram também em cena junto com outras madalenas¹⁰ que estavam tanto no Rio de Janeiro, como em Florianópolis. Essa vinculação possibilitou conexões com outros coletivos durante os eventos, seminários e encontros de Teatro do/as Oprimido/as que aconteceram ao longo de 2017-2019.

No Rio de Janeiro, a pesquisa foi desenvolvida no Centro de Teatro do Oprimido, escolhido como *locus* inicial para a investigação pelo acesso privilegiado aos grupos de TO. O CTO – Rio é a referência no Brasil para a difusão do TO, criado em 1989 ainda de maneira informal com um grupo de curingas¹¹ na casa de Augusto Boal. Apenas em 1996 se constitui enquanto pessoa jurídica e recebeu, em 1997, a cessão da atual sede que está localizada em um prédio restaurado datado de 1907, no bairro da Lapa. Desenvolve metodologia específica do TO em laboratórios e seminários, ambos de caráter permanente, para revisão,

⁹ Como pesquisadora-participante-atuante da pesquisa, a seção da pesquisa será desenvolvida na primeira pessoa do singular, quando tratar da pesquisadora ou na primeira pessoa do plural, quando tratar da relação com o grupo.

¹⁰ Denominação das participantes do Teatro das Oprimidas, devido a relação com o Laboratório Madalenas, que será tratado no artigo da tese “O Laboratório Madalenas-Teatro das Oprimidas e as contribuições de Lev Vygotski e Augusto Boal: entrelaçamento da arte com a vida”

¹¹ Multiplicador do Teatro do/as Oprimido/as

experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais. Nos laboratórios e seminários são elaborados e produzidos projetos socioculturais (nas áreas da educação, saúde mental, sistema prisional, movimentos sociais, entre outros), espetáculos teatrais e produtos artísticos, tendo como alicerce a Estética do Oprimido (Centro Teatro do Oprimido [CTO-Rio], 2006).

O CTO também desenvolve o Programa de Residência Internacional, uma modalidade de formação na metodologia do TO em que é possível estar em todas as atividades desenvolvidas pelos/as curingas e grupos populares, acompanhando os processos criativos, ensaios e apresentações dos espetáculos. Além de participar de rodas de conversa e estabelecer diálogos para elucidar questões e dúvidas sobre o método.

Participar do Programa de Residência Internacional foi uma oportunidade para a aproximação em relação às atividades dos grupos, ainda mais que, nesse período de julho e agosto de 2019, o CTO-Rio estava em atividades referentes ao Circuito Teatro do Oprimido. Ao longo de 2 anos (2018-2020) o circuito realizou ações e espetáculos com os 10 Grupos de Teatro do Oprimido, acompanhados por 9 curingas, em várias regiões da cidade. (CTO- Rio, 2018).¹²

A participação na Residência e nas atividades do Circuito me proporcionaram momentos singulares, permitindo vivenciar experiências éticas, estéticas e políticas, na medida em que as relações entre quem pesquisa e o contexto da pesquisa provocam intervenções na experiência de cada uma das pessoas envolvidas. Parto da compreensão de que a pesquisa é um encontro entre pessoas, a partir do qual produzem-se saberes, de forma que as condições em que se dão os encontros interferem diretamente no tipo de informação produzida.

Optamos por compreender as pessoas que se disponibilizaram a compartilhar suas narrativas acerca das experiências no Teatro do/as Oprimido/as como interlocutoras¹³ da pesquisa. As participantes deste estudo foram compreendidas como pessoas que se aproximaram do processo de pesquisa e, juntamente com a pesquisadora, criaram um percurso dialógico, uma relação de trocas e partilhas de saberes, sem pretensões de neutralidade científica por parte de quem pesquisa, nem uma espécie de objetividade discursiva por parte de quem é entrevistada. Compreendemos as conversas como falas que se realizam nas tensões

¹² Informações retiradas da página Circuito Teatro do Oprimido no Facebook https://www.facebook.com/pg/circuitoteatrodooprimido/about/?ref=page_internal, em 15/10/2018.

¹³ As denominações relacionadas às participantes da pesquisa estarão apenas no feminino, pois a pesquisa foi feita em colaboração com pessoas que se auto-definem como mulheres. Também em alguns trechos pode ser usado madalenas, por serem participantes do Teatro das Oprimidas.

das relações sociais, nos encontros dos diferentes modos de pensar/perceber/sentir a vida e produzir saberes/imagens sobre o mundo (Brandão, 2011; Souza e Albuquerque, 2012; Gulanda, 2020).

Na Residência Internacional acompanhei diversos diálogos artísticos de grupos populares. Como exemplo de encontros significativos para além da experiências com o Teatro das Oprimidas, destaco a ação do Circuito Teatro do Oprimido, que proporcionou o diálogo artístico entre os jovens do Chocolate Ponto Chic com os integrantes do Pirei na Cena, que ocorreu no Hospital Psiquiátrico de Jurujuba, em Niterói. Em ambos os espetáculos, os grupos tratavam sobre as dificuldades e desafios do mundo do trabalho para os/as jovens negros/as relacionados ao racismo; para o segundo grupo, por serem usuários de instituições de saúde mental e marcados pelos estigmas que a eles são imputados.

Também acompanhei os processos de criação e apresentações dos espetáculos de três grupos de Teatro das Oprimidas: Marias do Brasil, Madalenas-Rio e Coletivo Madalenas-Anastácia, discutidos em um dos artigos da tese. Na ocasião, realizei conversas com várias das participantes e fiz interlocuções com as curingas e participantes dos grupos populares femininos, contando com a autorização para a gravação de todas, a saber: 3 integrantes do Madalenas Rio, 2 integrantes do Madalenas-Anastácias e uma integrante do Marias do Brasil. No caso do Marias do Brasil foi possível fazer um diálogo em grupo, em que estavam 4 integrantes, no qual pude escutar suas histórias de vida e percursos que levaram ao teatro do/as oprimido/as. Com uma média de 1 hora cada conversa individual e 1 hora e 15 minutos a conversa coletiva, registrei no total aproximadamente 7 horas e 15 minutos de gravações de conversas/entrevistas. As interlocutoras assinaram o *Termo de Consentimento Livre e Esclarecido* (apêndice 1) seguindo os critérios estabelecidos pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos.

Além do que chamamos de conversas-entrevistas com as interlocutoras, também acessei os escritos acadêmicos e/ou literários das Madalenas, que foram analisados. A escolha por analisar as produções autorais das participantes, para além das conversas-entrevistas, configura-se como meio de reconhecê-las e visualizá-las também como co-produtoras do conhecimento produzido na pesquisa. Essa escolha metodológica enfatiza a produção do conhecimento que ocorre por meio de um pesquisadorCOM (Moraes, 2010), outras produtoras de saberes, anunciando “novas versões do que o outro pode fazer, isto é, ele anuncia que o outro que interrogamos é um *expert* [...]” (Moraes, 2010, p.30).

Para tanto, foi feito um levantamento bibliográfico das produções das participantes que tratam das vivências estéticas no Laboratório Madalenas, assim como no Teatro das Oprimidas. Além das publicações de Bárbara Santos (2019) e de Alessandra Vanucci (Santos & Vanucci, 2010; Vanucci, 2014), foram também analisados os trabalhos da curinga e referente artístico-metodológica da Rede Ma(g)dalena Internacional, Cláudia Simone dos Santos Oliveira (Oliveira, 2019); das curingas do Coletivo Madalenas Anastácias e participantes do Grupo Cor do Brasil, Rachel Nascimento da Rocha (2019), Carol Netto (2017) e da participante do Laboratório Madalenas e curinga Gabriela Chiari (2016).

Entre diversas atividades da residência, também participei de diálogos e mediações realizadas por Bárbara Santos, que trabalhou com Augusto Boal por duas décadas (1990-2009), uma das criadoras do Laboratório Madalenas, sistematizadora e difusora do Teatro das Oprimidas, além de fundadora da Rede Ma(g)dalenas Internacional¹⁴.

Por fim, colaborei com a equipe do CTO, por meio da participação de atividades com o grupo, na proposição de jogos durante as formações e com a escrita de escrevendo um texto sobre as experiências estéticas vivenciadas no período da Residência Internacional (Ribeiro, 2019), o qual foi publicado na revista *Metaxis*, organizada e publicada pelo Centro Teatro do Oprimido. Assim, o processo de pesquisa se caracterizou pelo envolvimento nas atividades artístico-teatrais no CTO na condição de pesquisadora participante-observante (Perazzo, 2017; Wacquant, 2013), desafiada a pesquisar-atuar-colaborar-registrar-analisar os processos vivenciados.

Em Florianópolis, a pesquisa ocorreu a partir da inclusão como participante no Grupo de Teatro das Oprimidas Madalenas na Luta - Santa Catarina. A aproximação e participação no grupo aconteceu durante a preparação das ações sociais, políticas e artísticas do 8M-Greve Internacional das Mulheres, pelas organizações e os coletivos feministas na primeira semana de março de 2018. Na ocasião ocorreu, pela primeira vez, a apresentação do cortejo de rua “Nenhuma a Menos”, analisado no artigo 4 “Corpo/cidade: marcas e tensões de um cortejo artístico de rua”.

De março de 2018 até final de 2020 participei das atividades do grupo que aconteciam uma vez na semana, nas quintas-feiras à tarde. Em que a curinga e as participantes (de 5 a 10 pessoas), se reuniam para desenvolver os processos de criação das esquetes, performances e ações artístico-políticas realizadas pelo grupo, em parcerias com outros movimentos populares e sociais da cidade.

¹⁴ A Rede Ma(g)dalenas Internacional reúne aproximadamente 30 grupos de diversos lugares do mundo, para mais informações, consultar <https://teatrodelasoprimidas.org/red-magdalenal/>

Para registrar as informações do circuito da pesquisa utilizei o diário de campo, entendendo-o como uma forma de registro fundamental em todo o processo de pesquisa, contemplando elementos como expressões, percepções e questionamentos pertinentes ao campo, além das afetações como pesquisadora (Frizzo, 2010). O diário de campo também auxiliou no processo de construção das ações em campo, quando foi necessário retomar alguma reflexão e/ou tema de discussão, avaliando os acertos e deslizes enquanto pesquisadora, contribuindo para a construção dos caminhos da pesquisa a partir do que emergiu da experiência em campo (Rocha & Eckert, 2008).

Também realizei a gravação das conversas autorizadas, que tiveram um roteiro com perguntas-chave, sem suprimir a liberdade para as interlocutoras circularem em torno de assuntos referentes aos temas relacionados à pesquisa (ver roteiro no apêndice 2). Além de acessar o material já produzido pelos grupos, como vídeos e entrevistas disponíveis em plataformas digitais e mídias sociais.

Por fim, o momento de análise foi quando o olhar da pesquisadora se voltou, atento e a partir de uma condição exotópica (Bakhtin, 2011), para todo o material produzido. Não perdi de vista a compreensão de que o material foi produzido no encontro com a realidade, concebidas tanto as participantes como eu como sujeitos sociais, históricos e culturais que modificam e são modificadas nas relações/encontros com um “outro” no mundo. Também entendo que os discursos são polifônicos e polissêmicos e busquei, nas análises, trazer as múltiplas vozes e sentidos que se apresentaram na pesquisa.

Isso posto, a estratégia de análise do material da pesquisa teve como orientador a Análise/Teoria Dialógica do Discurso (ADD), do Círculo de Bakhtin. Com essa perspectiva, as análises não se limitam à dimensão linguística do discurso, pois o discurso é compreendido como histórico e socialmente produzido e situado, o que implica relacionar, nas discussões, os contextos extralinguísticos e linguísticos.

Para Bakhtin (2011), todo discurso é dialógico, é constituído a partir de outro discurso e se configura como resposta, uma posição em relação ao que foi dito.

Isso significa que todo discurso é ocupado, atravessado, habitado pelo discurso do outro e, por isso, ele é constitutivamente heterogêneo. Todo enunciador, para construir seu discurso, leva em conta o discurso do outro, que está, por isso, presente no seu. Assim, o discurso deixa ver seu direito e seu avesso. Neles, estão presentes pelo menos duas vozes, a que é afirmada e aquela em oposição à qual se constrói (Fiorin, 2010, p. 40)

Portanto, ainda que o discurso seja proferido por um sujeito é necessário entender que ele não está isolado ou desvinculado de seu contexto, das inter-relações que esses contextos proporcionam. Temos, então, que, segundo Bakhtin (2011), às distintas utilizações da linguagem realizam-se na forma de enunciados concretos, únicos e proferidos por sujeitos participantes das interações sociais, que ocorrem em determinados campos de atividades.

Entre interlocutoras e seus enunciados são estabelecidas relações dialógicas que, para serem compreendidas, requerem olhar além do texto para compreender quem são a locutora e as interlocutoras, em que contexto se encontram, incluindo momento, local, interlocutores/as, os lugares sociais que lhes são destinados e que ocupam, suas relações e os contextos dos quais participam (Sobral e Giacomelli, 2016). Assim, essa interlocução envolve não só a situação imediata como as situações mediatas, o histórico de relações dos interlocutores e as formas de viver em sociedade ao longo da história.

Concebe-se, assim, que “vida é dialógica por natureza”. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar etc” (Bakhtin, 2011, p.348). Se a vida é dialógica, a pesquisa também precisa escutar as vozes e silêncios que se apresentam para a pesquisadora. Assim, a análise faz a pesquisadora mais uma vez se interrogar, escutar, responder, concordar ou discordar, nesse diálogo com locutores e interlocutores presentes ou não nos contextos.

Neste capítulo descrevemos, de maneira geral, aspectos que possibilitam compreender o processo da pesquisa durante todo o período do doutorado. Informações mais detalhadas são apresentadas em cada um dos artigos apresentados a seguir, descrevendo.

ARTIGO 1- TEATRO DO OPRIMIDO AO REDOR DO MUNDO: REVISÃO DE LITERATURA SOBRE AS PRÁTICAS EM GRUPOS

RESUMO

Realizado por diversos coletivos e grupos em todo o mundo, o Teatro do Oprimido (TO) é uma teoria e metodologia teatral que concebe colocar pessoas que vivenciam opressões estruturais, interseccionais e cotidianas como sujeitos/as dos processos criativos e artísticos. Considerando, os aspectos coletivos, reflexivos e éticos que necessitam orientar essas ações e práticas em grupo e entendendo que o TO pode ser um potencializador de ações sociais, concretas e continuadas. O objetivo do artigo é investigar as práticas e ações artístico-sociais desenvolvidas por grupos ao redor do mundo tendo, como referência principal, o Teatro do Oprimido. Para tanto, foi realizada uma revisão de literatura de artigos científicos no Portal de Periódico CAPES/MEC, contemplando o período de 2011 a 2020, nos idiomas inglês, espanhol, português, que abordassem em seu conteúdo Teatro do Oprimido. No levantamento das publicações encontramos 36 artigos que apresentaram relatos de práticas em grupos, dos quais 20 foram artigos estrangeiros e 16 nacionais. Verificou-se, que na área/campo foram encontrados 16 artigos em educação (superior, básica, formação de professores, metodologias de ensino/aprendizagem), 5 em saúde (saúde pública, saúde mental), 5 direitos humanos (pessoas com deficiência, questões do sistema prisional, violência contra as mulheres), 4 grupo/ação comunitária (orçamento participativo, comunidade, grupo de jovens), 2 Teatro (problematizações e formação em teatro), 2 militância/artivismo teatral e 2 outros (Psicologia e Organizacional). A revisão de literatura permitiu ter um panorama sobre as práticas desenvolvidas com/pelo TO demonstrando seu potencial criativo e estético-político, ao ser utilizado por diversos grupos sociais e comunitários em diferentes países.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido, práticas grupais, Augusto Boal

O trabalho com diversos grupos sociais têm sido discutido e realizado por distintos campos do conhecimento, entre os quais a educação, psicologia, saúde pública entre outros, que tem como foco a potência e ação que os trabalhos coletivos podem trazer socialmente. Entre as diversas práticas propostas para o trabalho com grupos, temos as ações artísticas, que constituem uma das alternativas para atividades reflexivas, criativas, solidárias, integrativas. Diante da relevância da ampliação das possibilidades de trabalhos com grupos, este artigo visa investigar as práticas artísticas e ações sociais desenvolvidas pelo Teatro do Oprimido (TO) com grupos ao redor do mundo. Para tanto, se propõe a realizar uma revisão de literatura para compreender como tem se desenvolvido as práticas grupais no TO, quais os contextos que se realizam, quais as características dos grupos populares, os principais temas trabalhados e a abrangência das ações teatrais.

O Teatro do Oprimido é considerado uma formulação teórica e um método estético, no qual reúne um conjunto de exercícios, jogos e técnicas dramáticas que pretendem a desmecanização¹⁵ física e intelectual de seus praticantes e a democratização do teatro (Motos Teruel, 2010). O uso dos jogos e exercícios teatrais incentivam que as pessoas comuns se experimentem enquanto criadoras e artistas. Além de estabelecer vivências estéticas que estimulam que os/as participantes analisem as suas experiências relacionadas ao contexto histórico-social, mirando tanto de opressões externas, quanto nas opressões internalizadas (Chiari, 2013).

Diante disso, já estiveram em cena pessoas como: camponeses/as, operários/as, trabalhadores/as, agentes de saúde, estudantes entre outras, para além de atores/atrizes profissionais. De acordo com Alessandra Vanucci (2018) o TO destaca-se por ser inclusivo, acessível a qualquer pessoa sem pré-requisito,

em evolução permanente e heterodoxa, pois nas intenções do Boal não ficaria vinculada ao fazer de seu mestre como um modelo único. Pelo contrário, desenvolveria em rede de variantes a partir da experimentação prática em cada ambiente na qual fosse introduzida como modo não violento de luta e resistência (Vanucci, 2018, p.175).

¹⁵ Desmecanização do corpo por meio dos jogos teatrais, que pretendem estimular os sentidos, potencializar a imaginação e criação. Assim, ao praticá-los as pessoas experienciam outras maneiras de se mover, sentir, agir e pensar.

Segundo Augusto Boal (1931-2009), criador e sistematizador do Teatro do Oprimido, por meio da ação teatral, o ser humano descobre que pode observar a si mesmo, ver-se em ação, ver-se em situação. Ao observar-se, percebe o que é e o que não é, imagina o que poderia ser, descobre onde pode ir: o ser humano é capaz de se contemplar num espelho imaginário. Para o diretor e dramaturgo brasileiro “todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores” (Boal, 2005, p. 09). Essa definição estabelece uma ampliação significativa de quem pode fazer teatro, pois ao estabelecer como ator/atriz aqueles que agem, possibilita um convite para a participação dos diversos grupos sociais e comunitários na produção, criação e execução de cenas teatrais, de forma a problematizarem questões da realidade vivida de maneira estética.

Nesse sentido, Eliane Pereira e Bader Sawaia (2020, p.12) destacam que as práticas grupais “são potência e abertura para uma outra humanidade possível. Elas são a possibilidade de experienciar os encontros e por meio deles sermos o que ainda não somos de ultrapassarmos nosso ponto do desenvolvimento e alcançar outros patamares.” Tal perspectiva da ação do grupo, está em consonância com Vigotski (2000) que enfatiza que a mediação, individual ou coletiva, permite a produção de zonas de desenvolvimento proximal, ou seja, o avanço para aquilo que ainda não está consolidado, mas que é oportunidade e pode acontecer no grupo.

Uma característica do Teatro do Oprimido é que ele é uma composição de técnicas articuladas que com os jogos e exercícios vão estimular os praticantes a investigar os sentidos das opressões vividas por meio da expressão do corpo. As técnicas ou modalidades do TO são: Teatro Jornal, Teatro Imagem, Teatro Invisível, Arco Íris do Desejo, Teatro Fórum, Teatro Legislativo e Estética do Oprimido, que abordaremos adiante.

Os bastidores do Teatro do Oprimido: influências e percurso de Augusto Boal

A história de Boal tem relevância quando se trata do desenvolvimento do teatro brasileiro e de um teatro social e crítico no Brasil. Resgatar inicialmente sua história de vida permite entender melhor o processo que o levou ao desenvolvimento do TO e sua expansão ao redor do mundo. O dramaturgo iniciou sua carreira no Teatro Arena, em São Paulo. O Arena se tornou uma referência por trazer as questões nacionais para o palco, colocando em pauta problemas sociais e políticos do Brasil, desde sua criação nos anos de 1950; com o advento do

golpe de 1964, passou também a criticar o governo e seu impacto sobre as artes, gerando respostas repressivas das autoridades.

No contexto da ditadura civil-militar, em 1971, depois de ter sido preso e torturado, Boal vai para o exílio. O TO começa a ser gestado no seu estudo sobre o teatro popular latino-americano por meio de experiências realizadas no Brasil, na Argentina, no Peru, na Venezuela e, posteriormente, em outros países. A denominação “Teatro do Oprimido” foi citada pela primeira vez na obra “Teatro do oprimido e outras poéticas políticas”, que reúne ensaios e artigos da autoria de Augusto Boal, escritos entre 1962 e 1973. Esta obra reúne as experiências vividas em vários países por onde viajou, nomeadamente da América Latina (Boal, 1980)

Em 1970, ainda no Brasil, em resposta à repressão e censura e ainda influenciado pelo teatro de agit-prop – agitação e propaganda (Via Campensina, 2007, p. 12) – dão-se as primeiras experiências com *teatro-jornal*, ainda com um grupo de atores do teatro de Arena, considerada a “semente do teatro do oprimido”(Barbosa & Ferreira, 2017, pp. 82-83). Ao se teatralizar notícias de jornais e outros materiais informativos, procurava-se desconstruir, desmistificar e denunciar aquilo que era difundido pelos meios de comunicação social. Propunha-se popularizar os meios de produção teatral: todos podiam fazer teatro, em qualquer lugar e partindo de qualquer tema (Boal, 1977, p. 52).

Na Argentina, o clima de repressão e de restrições levou ao desenvolvimento do *teatro-invisível*: cenas do cotidiano representando situações de opressão ou conflito eram apresentadas num espaço público de grande afluência, sem nunca revelar que se tratava de teatro, com o objetivo de estimular a discussão popular sobre determinadas questões políticas ou sociais. Não foi Boal quem o criou, mas sua utilização dentro do TO objetiva que a encenação forneça um questionamento de comportamentos, hábitos e mecanismos de poder que foram naturalizados, provocando um estranhamento no público e suscitando o debate e a mobilização sobre o tema proposto.

No Peru, Boal participa do programa Campanha de Alfabetização Integral (Alfin) em várias linguagens, onde reforça o contato com a pedagogia do oprimido de Paulo Freire. É nesse âmbito que concebe o *teatro-imagem*, desenvolvido a partir do trabalho com indígenas, e se vê confrontado com uma pluralidade de linguagens, às quais não conseguia aceder: ao eliminar a palavra, o corpo surge como ferramenta para despertar o debate e a reflexão. Há vários exercícios e jogos de teatro-imagem, cujo objetivo principal é revelar e submeter à

análise as opressões que se instrumentam nas relações dos corpos entre si e na sua colocação no espaço.

Nessa época Boal criou também o *teatro-fórum* – uma evolução da dramaturgia simultânea¹⁶ – em que eram expostas situações de opressão experimentadas e partilhadas por um determinado grupo, para que fossem discutidas – em fórum e pela plateia – e fossem ensaiadas soluções coletivamente (Almada, 2017).

Com o intensificar da violência na América Latina, em 1976 Augusto Boal parte para Europa, primeiro para Portugal, onde esteve dois anos na direção da companhia A Barraca, e depois para França, para lecionar na Universidade de Sorbonne-Nouvelle. É na França que inaugura o Centro de TO - Paris e dá início à elaboração do *arco-íris do desejo*, uma técnica que procurava dar conta de opressões aparentemente mais diluídas e subjetivas com as quais se começava a defrontar num país democrático e “desenvolvido”.

Somente em 1986 Boal regressa definitivamente ao Brasil, convidado para dirigir a Fábrica de Teatro Popular. Nesse mesmo ano, nasce o Centro de TO do Rio de Janeiro e a metodologia é rápida e amplamente disseminada. Em 1993, Boal é desafiado a integrar uma candidatura do Partido dos Trabalhadores (PT) e é eleito vereador do Rio de Janeiro. É nessa altura que implementa o que chamou de *teatro-legislativo*: ao formar grupos populares de teatro-fórum, organizaram-se circuitos de apresentação por toda a cidade, criando propostas legislativas a partir da interação desses grupos com a comunidade. Assessores analisavam a viabilidade de transformar as sugestões do público em projetos de lei, bem como informam quando uma lei já existe, mas não é conhecida (Boal, 2000).

Os últimos anos de pesquisa até à sua morte, em 2009, foram dedicados à *estética do oprimido*, um programa de experimentação artística (pintura, escultura, música, poesia entre outras artes) que procurava combater a massificação da estética produzida pela mídia, através da criação de metáforas e da apropriação popular das várias linguagens. (Barbosa & Ferreira, 2017).

Assim, o conjunto de técnicas teatrais, organizadas em diferentes modalidades: teatro-imagem, teatro invisível, teatro-jornal, teatro-fórum, arco-íris do desejo e o teatro legislativo e a estética do oprimido; variam de acordo com a necessidade de discutir temas prioritários dos grupos populares ou ensaiar ações (Nunes, 2004). Para apresentar e manter a (cor)relação

¹⁶ A dramaturgia simultânea era uma técnica em que os atores escutavam previamente os problemas de determinada comunidade, apresentavam a peça junto dela e o público sugeria alterações que eram interpretadas pelos atores. (Barbosa & Ferreira, 2017)

entre as técnicas Boal propõe constituir um esquema que seja didático e possa demonstrar interligação entre as técnicas, assim surge a proposta da árvore do TO (Figura 1).

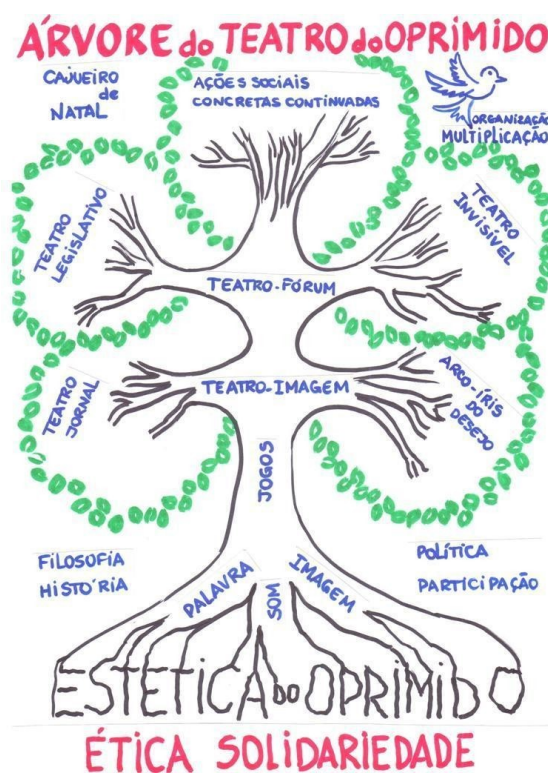


Figura 1- Árvore do Teatro do Oprimido ilustrada por Helen Sarapect.

Fonte: Blog Somos todos artistas¹⁷

O trabalho com qualquer uma dessas técnicas de teatro sempre se concretiza através do que tem sido a forma mais típica de intervenção em TO, seja com Boal, seja com outros multiplicadores/curingas: as oficinas ou workshops. As oficinas de TO são coordenadas por um ou mais “curingas” e consistem, basicamente, em exercícios e jogos de desinibição, integração, desmecanização do corpo, desenvolvimento dos sentidos e análise de situações de opressão vividas pelos participantes. Durante as oficinas, os roteiros são construídos coletivamente a partir das histórias de vida dos/as participantes, que conjuntamente compartilham entre si situações de opressão que vivenciaram. Entende-se que a pessoa que narra sua vivência manifesta na singularidade a pluralidade social, em que outras pessoas podem se reconhecer naquele relato apresentado cenicamente. Cria-se uma dramaturgia que emerge de experiências e problemas típicos da coletividade, como a discriminação, o

¹⁷ Imagem do Blog somos todos artistas. retirada <http://somostodosartistasboal.blogspot.com.br/2011/01/arvore-do-oprimido-e-seus-galhos.html>, 25/05/2018

preconceito, o trabalho, entre outros. Assim, as oficinas podem culminar na elaboração de cena(s) de teatro-fórum e/ou de teatro invisível (Sactum, 2016).

O modelo mais utilizado pela maioria de grupos do TO é o teatro-fórum, que parte de uma pequena cena - o modelo de fórum, às vezes chamado de anti-modelo, pois apresenta uma situação nada “exemplar” - cujo protagonista é uma pessoa oprimida que não consegue sair da situação de opressão. Tal cena é apresentada a uma plateia que tenha relação com a opressão do protagonista e, portanto, deseje debatê-la teatralmente. Num momento posterior, pede-se que as pessoas da plateia, que desejarem participar, substituam o protagonista, propondo-lhe, pela improvisação, alternativas para que saia da situação de opressão. Não se busca a melhor solução, mas o acesso a um leque de alternativas possíveis. Como Boal (2005, p.15) recomendava para os curingas, “muito mais importante do que chegar a uma boa solução é provocar um bom debate”.

Com sua última obra, Boal propôs a Estética do Oprimido: consiste na orientação de incentivar a expressão estética não apenas em teatro, mas em outras linguagens artísticas, como a poesia, a pintura, a escultura, trazendo a consciência dos participantes de que todos somos artistas.

Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como formas de libertação. Não basta consumir cultura, é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. (Boal, 2009, p. 19)

Com a Estética do Oprimido abre-se para a experiências artísticas que incentivem uma investigação de elementos que fazem parte das narrativas locais, periféricas, racializadas, subalternas, buscando ampliar sensibilidades e inteligibilidades. Segundo Chimamanda Adichie (Adichie, 2019), ampliar narrativas é uma forma de evitar “o perigo de história única”, de que apenas uma visão permaneça predominante e outras tantas histórias não sejam contadas, pois as distintas narrativas importam, uma vez que “as histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar” (Adichie, 2019, p.16)

Após contextualizar o desenvolvimento do TO relacionado a história do diretor carioca Augusto Boal (1931-2009), é intrigante entender quais as características que o TO tem

assumido após o falecimento de seu criador, assim questiona-se: como o TO tem se desenvolvido? Quais os principais contextos em que está sendo usado? Quais as características dos grupos praticantes? Quais as práticas teatrais desenvolvidas? Quais as temáticas trabalhadas?

Considerando, os questionamentos apresentados e a ausência de artigo de revisão que abordasse o tema¹⁸. Esse artigo buscou investigar os usos e práticas grupais realizadas com o Teatro do Oprimido, por meio de uma revisão de literatura. Para tanto, foi realizada a revisão da produção acadêmica divulgada em periódicos científicos nacionais e internacionais sobre o tema, entre 2011 e 2020, visando buscar as produções nesse intervalo de 10 anos, que abordaram o tema do TO e sua ação no mundo.

Método e procedimentos

Para alcançar o objetivo de verificar os modos e fins que as práticas de Teatro do Oprimido estão sendo desenvolvidas no mundo, foi realizada uma revisão de literatura (Sampaio & Mancini, 2007; Vosgerau & Romanowski, 2014) relacionada ao Teatro do Oprimido. Considerando que nas buscas preliminares em bases de dados não se encontrou uma revisão de literatura que abordasse o objetivo desse estudo. O levantamento das informações aconteceu durante no mês de março e maio de 2021, na base eletrônica de dados virtuais e de livre acesso da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), o Portal de Periódico CAPES/MEC¹⁹. A abrangência do levantamento das produções acadêmicas seguiu alguns critérios norteadores, entre os quais: o período de 2011 e 2020; o idioma: inglês, espanhol, português e que abordassem em seu conteúdo Teatro do Oprimido. Para orientar a pesquisa foi usado o protocolo para busca sistemática de literatura da Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina e para organizar os textos encontrados foi utilizado o gerenciador de referência Mendeley.

¹⁸ Foi realizada uma pesquisa sobre artigos de revisão de literatura ou revisão sistemática sobre o Teatro do Oprimido no periódico Capes e no Google Acadêmico em março de 2021, mas não foi encontrado nessas bases nenhuma revisão sobre o tema.

¹⁹ O Portal de Periódico CAPES /MEC caracteriza-se por um portal que disponibiliza periódicos científicos veiculados aos avanços e discussões constituídas no contexto acadêmico nos diversos campos do conhecimento. Oferece acesso a textos completos, disponibilizando mais de 45 mil títulos de publicações periódicas internacionais e nacionais, 130 bases de referências. As universidades federais permitem acesso remoto dos usuários, ou seja, permite que usuários façam login para acesso fora do campus universitário ao conteúdo assinado do portal (CAPES, 2020).

Para obter publicações acadêmicas nacionais e internacionais foi utilizado descritores “Teatro do Oprimido” e “Teatro Fórum” combinados em inglês, espanhol e português (“Teatro do Oprimido” OR “Teatro del Oprimido” OR “Theatre of the Opressed” OR “Theater of the Opressed” OR “Teatro Fórum” OR “Theatre Forum” OR “Theater Forum”). A busca encontrou 353 publicações, das quais foram selecionadas segundo critérios de inclusão que consideraram: 1) tratar sobre o Teatro do Oprimido; 2) limite de tempo de 2011 a 2020; 3) apresentar texto integral e com acesso gratuito; 4) escrito em língua inglesa, espanhola ou portuguesa. Quanto aos critérios para exclusão foram considerados: 1) artigos duplicados; 2) textos fora do período estabelecido; 3) artigos em outras línguas estrangeiras, como exemplo mandarim, tcheco e francês; 4) artigos que não tratassem de Teatro do Oprimido. Seguindo esses critérios foram selecionados 85 artigos, que passaram para a segunda análise para separar entre artigos teóricos e artigos empíricos. Ao analisar o resumo e com a leitura exploratória do texto, ficaram 71 textos, dos quais: 35 são pesquisas teóricas e 36 relacionados a pesquisas empíricas.

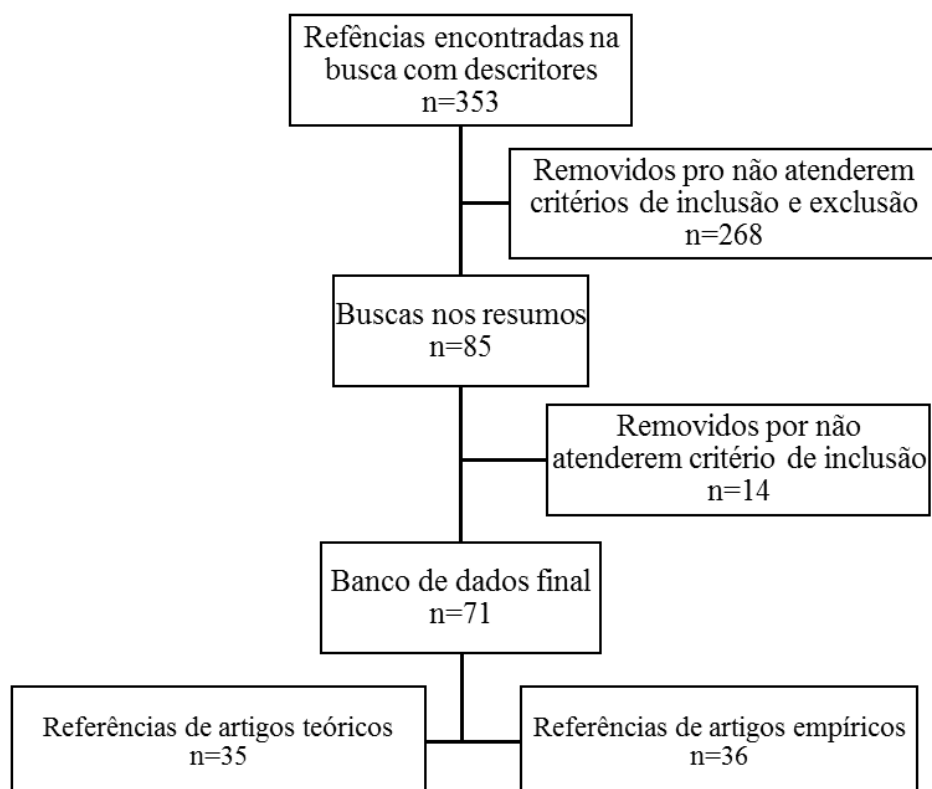


Figura 2: Estratégia de busca das publicações no Portal de Periódicos CAPES/MEC

A partir da leitura integral das 36 publicações sobre pesquisas empíricas, foi feita organização das informações separando por: 1) ano de publicação, 2) filiação institucional dos autores, 3) áreas em foco nos trabalhos; ; 4) utilização do TO nos trabalhos; 5) participantes da pesquisa/intervenção 6) Quais modalidades do TO usadas nos trabalhos; 7) interlocuções entre autores; 8) temas abordados. Com a organização das informações coletadas seguindo essa divisão foi possível analisá-las buscando identificar similaridades, diferenças e características únicas entre os estudos, o que será apresentado a seguir.

Resultados: um panorama das publicações sobre práticas em grupo com o TO

Das 36 publicações analisadas relativas à última década, observamos: 5 artigos em 2011, 4 em 2012, 3 em 2013, 8 em 2014, 3 em 2015, 4 em 2016, 4 em 2017, 2 em 2019 e 1 em 2020. Tendo como fonte de pesquisa os periódicos científicos, percebemos uma certa constância nas publicações sobre práticas com o TO, com destaque o ano de 2014 que apresentou oito artigos, sendo que desses 5 foram publicações estrangeiras, demonstrando o uso e discussão internacional.

Levando em consideração a filiação dos artigos à instituições nacionais ou à estrangeiras, verificou-se que 11 publicações tinham autores ligados a uma instituição brasileira, sendo 3 instituições do nordeste, 6 do sudeste e 2 do sul do país; 13 publicações tinham autores vinculados a uma instituição estrangeira, tendo como localização geográfica: 1 publicação da África, 2 da América Central, 3 América do Norte, 1 da América do Sul, 1 da Ásia e 5 da Europa.

Já nas publicações interinstitucionais, em que os autores são de mais de uma instituição, temos: 5 artigos brasileiros, sendo 2 publicações de instituições do nordeste, 1 publicação do sudeste, 1 do sul/sudeste e 1 do nordeste/sudeste; 7 publicações estrangeiras, sendo 5 da Europa, 1 da América do Norte e 1 da América do Sul. Ao reunir os artigos, temos uma predominância das publicações estrangeiras com 20 títulos, dando o destaque para a visibilidade e abrangência internacional do Teatro do Oprimido, que aparece em diversos países como Afeganistão, Colômbia, Canadá, entre outros ao redor do mundo.

Ao analisar quantitativamente a área/campo de foco dos trabalhos publicados temos: 16 artigos em educação (superior, básica, formação de professores, metodologias de ensino/aprendizagem), 5 em saúde (saúde pública, saúde mental), 5 direitos humanos (pessoas com deficiência, questões do sistema prisional, violência contra as mulheres), 4 grupo/ação

comunitária (orçamento participativo, comunidade, grupo de jovens), 2 Teatro (problematizações e formação em teatro), 2 militância/artivismo teatral e 2 outros (Psicologia e Organizacional).

A seguir faremos uma análise qualitativa das publicações, na relação entre a área do trabalho e práticas desenvolvidas nos artigos pesquisados, para compreender como o TO foi utilizado. Inicialmente, a ênfase na área da educação, com 16 publicações, levou a realizar as leituras dos artigos para verificar quais as características das propostas, que apresentaram:

a) ações reflexivas e de formação de professores: as publicações de Motos-Teruel e Navaro Amorós (2011;2012), apresentam a experiência desenvolvida na Espanha de um Seminário de Teatro do Oprimido para os professores, com o objetivo de proporcionar espaço para os docentes refletirem suas práticas e testar novas alternativas para melhoria e mudança de suas ações educativas e das relações na comunidade escolar. Nos estudos os professores desenvolvem um espetáculo relativo aos temas que emergiram durante a formação para ser apresentado na escola. Também realizada na Espanha (Calvo Salvador et al., 2015), outra pesquisa trata de uma oficina para formação de estudantes e professores de cursos de educação, em que foi organizado um workshop em torno de três eixos principais: 1) apresentação do Teatro do Oprimido, do Teatro Fórum, e aplicações educacionais; 2) implementação de uma atividade de Teatro no Fórum; e 3) Reflexão e conclusões sobre o desenvolvimento do workshop a partir de uma perspectiva pedagógica. Como o grupo de teatro explicou no planejamento do workshop, ele possuía uma dimensão eminentemente prática e visava experimentar em primeira mão a dinâmica do Teatro Fórum, para verificar soluções em grupo para opressões apresentadas e agir na tentativa de mudar a situação a partir dos fundamentos da justiça social. Já em uma experiência brasileira (Santos, Sousa & Derossi, 2020) utilizam o Teatro do Oprimido para promover a reflexão em um curso de Licenciatura em Química ao teatralizar o machismo em um contexto de aula fictícia e colocar em debate entre os alunos e professores.

b) possibilidade de intervenção nos espaços educativos, desde do ensino básico ao superior - das categorias de ações desenvolvidas na área da educação, as intervenções nos espaços educativos foram as que mais congregaram trabalhos com 9 publicações. Angela Fernandes e Emmanuella Joca (2011) relacionaram as técnicas do Teatro do Oprimido e a construção conceitual de palavras geradoras de Paulo Freire, problematizando a produção da loucura a partir de uma pesquisa/intervenção com alunos do curso de Psicologia. Já Karen Mitchell e Jennifer Freitag (2011) apresentam a abordagem “Fórum de Teatro para

Espectadores” (FTB) voltada para a prevenção da violência de gênero. Desenvolvida por grupos de mudança social em várias universidades do meio-oeste dos Estados Unidos. A proposta é fundamentada no Teatro do Oprimido e pela pesquisa sobre a teoria dos espectadores. No artigo as autoras oferecem exemplos do trabalho com o programa de prevenção da violência de gênero para demonstrar o uso prático desses princípios e analisar a eficácia do programa em vários níveis. Julio Alfaro (2014) apresenta a proposta do curso “Teatro do Oprimido: uma perspectiva prática do humanismo”, desenvolvido em 2013, na área de Artes, de uma Universidade da Costa Rica. O curso foi uma experiência da comunidade universitária conhecer o teatro desde um livro, um vídeo, um olhar, um corpo e seus próprios corpos. Já na publicação de Betsy Perafán-Liévano (2014) buscou compreender as posições teóricas que sustentam a educação para a cidadania na Colômbia, para problematizar essas posições e apresentar uma proposta de formação cidadã que, entre os fundamentos tinha o Teatro do Oprimido. Enquanto Kennedy Chinyowa (2014), discute sobre adoção de posições pedagógicas pós-críticas, fazendo uma problematização da pedagogia crítica. Para tanto, examina a oficina de drama aplicado que foi realizada pelo projeto Acting Against Conflict (Atuando contra Conflitos) com estudantes da Universidade de Witwatersrand, na África do Sul. A maior parte das intervenções na oficina usou estratégias do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, para criar espaços estéticos para estudantes se engajarem com problemas relacionados com conflitos tais como assédio sexual, preconceito racial e étnico. O autor problematiza as formas como a pedagogia crítica tem dividido “opressores” e “oprimidos” ao representá-las como categorias fixas, perdendo, assim, a dimensão fluida e complexa que se relaciona com essas categorias. Rosana Matos-Silveira, Yolanda Cano e Sthepnahie Mouton (2016) apresentam o Movimento Arte para Mudança, que surgiu de um projeto da Associação de Assistentes Sociais Sem Fronteiras, em colaboração com a Faculdade de Serviço Social da Universidade de Granada e com profissionais da educação, que compõem o criação teatral e expressão musical como ferramentas pedagógicas e ferramentas de intervenção social.

Após essa sequência de trabalhos internacionais, voltamos para o Brasil, em que os trabalhos de Marlise Bassani et al (2017) e de Madson Silva e Maria Silva (2020) apresenta a experiência desenvolvidas com alunos de ensino fundamental em que usa o Teatro do Oprimido como possibilidade de reflexão entre os estudantes e enfrentamento das violências. Também voltadas para a reflexão estudantil, um do ensino médio (Moraes, 2019) e outro do

ensino superior (Moreira et al., 2019), os artigos relatam experiências que incentivam o debate e o posicionamento reflexivo dos estudantes.

c) educação não-formal: para finalizar os artigos na área da educação, verificou-se que o TO teve o uso com atividades como: educação musical (Soares, 2014) para o ensino de instrumentos musicais e na educação para participação social (Trovato Apollaro, 2017) de mulheres da comunidade de Alajuelita na Costa Rica.

Entre as publicações da área da saúde, há destaque para a *saúde mental* (3 artigos), em que o Teatro do Oprimido é usado como ferramenta para atuação dos/as profissionais dos Centro de Atenção Psicossocial para o trabalho com usuários de saúde mental de cidades do Nordeste do Brasil (Silva et al., 2011; Andrade & Almeida, 2015; Santos et al., 2016), em que os/as autores descrevem estratégias de reabilitação psicossocial por meio das artes, entre as quais o TO. Também houveram trabalhos em pesquisa na área de *educação para a saúde* (Gazzinelli et al., 2012), assim como pesquisa em terapia ocupacional (Alves, et al., 2013), que utilizam o TO para desenvolver propostas de protagonismo juvenil. Algo que chamou atenção na área da saúde é que só tiveram publicações brasileiras, diferente da área da educação que predominaram periódicos internacionais, levanta-se a hipótese de que pode ser pela característica da atuação do Sistema Único de Saúde de nosso país, que desenvolve a atuação universal com a população.

Já nos artigos identificados como promoção ou garantia dos *direitos humanos*, verificou-se questões relacionadas à *direitos das mulheres* afegãs, com Huma Saeed (2015), no artigo “Capacitando vozes inéditas por meio do 'Teatro dos Oprimidos': reflexões sobre o projeto de teatro legislativo para mulheres no Afeganistão - notas de campo”²⁰. A autora afirma que o regime talibã ajudou a criar uma imagem de mulheres afegãs existindo simplesmente atrás da burca - uma vítima sem voz que precisava de pessoas de fora para resgatá-la. Assim, o trabalho foi uma tentativa de ecoar aquelas histórias que muitas vezes não chegam à grande mídia. Essas histórias vêm de um projeto baseado em arte chamado 'Teatro Legislativo: democratizando os direitos das mulheres no Afeganistão' - uma forma de teatro participativo ou 'teatro dos oprimidos'. Em uma sociedade tradicional como o Afeganistão, onde são principalmente os homens que ocupam espaços públicos para o discurso, as mulheres têm poucas chances de obter acesso à esfera pública, de forma que a ação teatral pode ampliar a participação das mulheres e o diálogo entre as afegãs. Ainda em relação aos direitos das mulheres Érika Oliveira e Maria Fátima Araújo (2014), no artigo “O Teatro Fórum

²⁰ Tradução livre do título original “Empowering Unheard Voices through “Theatre of the Oppressed”: Reflections on the Legislative Theatre Project for Women in Afghanistan - Notes from the Field”

como dispositivo de discussão da violência contra a mulher”, assim como Érika Oliveira (2014), na publicação “Eu também sei atirar”: reflexões sobre a violência contra as mulheres e metodologias estético”. No primeiro artigo, as autoras (Oliveira & Araújo, 2014) apresentam uma pesquisa com a modalidade do Teatro Fórum, com o objetivo de fomentar discussões e reflexões sobre a violência contra a mulher, com um grupo de catadoras/es de material reciclável de duas cidades do interior paulista. Os resultados da pesquisa sugerem que o Teatro do/a Oprimido/a pode ser usado como ferramenta metodológica de pesquisa. Segundo as autoras, no campo específico da Psicologia, esse dispositivo teatral pode ser um instrumento alternativo para desenvolver pesquisas participativas, que envolvam questões da coletividade e que produzam rupturas em práticas e discursos hegemônicos. No segundo artigo, a autora (Oliveira, 2014) fomenta debates sobre a violência contra as mulheres em relações amorosas heterossexuais, bem como conhecer discursos sobre gênero, violência, poder, feminilidades e masculinidades de distintos grupos: catadoras e catadores de material reciclável, alunas e alunos de um programa de alfabetização e de um curso profissionalizante e, por fim, profissionais da saúde. Apontado na pesquisa o Teatro Fórum como um novo dispositivo de investigação e intervenção social dentro da Psicologia. Bem como, durante os fóruns identificou três tipos de discursos que foram nomeados como: reguladores, contradiscursos e jurídicos, que mostravam os posicionamentos assumidos pelos(as) participantes.

Ainda na categoria de direitos humanos temos uma proposta sobre a *reabilitação no sistema prisional* escrita por Paulina Sarkis e Guillermo Sanhueza (2020), que analisaram a influência de oficinas artísticas e teatrais realizadas em uma prisão para homens localizada em Santiago, Chile. O artigo expõe o significado adquirido para os internos participantes da experiência teatral e seu potencial de reabilitação, a partir dos marcos conceituais propostos por Boal, Foucault e Arendt. Os detentos participantes descreveram a experiência teatral como benéfica por motivos, entre os quais desenvolverem habilidades criativas e a capacidade de se comunicar de forma não violenta entre si, rompendo com a lógica do código prisional. Por fim, Zdeňka Kozáková (2016) apresenta um estudo sobre o teatro fórum implementado com *pessoas com deficiência* intelectual, leve e moderada, em um ambiente de moradias protegidas, que foi realizado ao longo de um ano, detalhando o processo para os participantes e para aqueles que acompanharam as atividades.

Especificamente na área do *teatro*, em que se propõe discutir o Teatro do Oprimido, temos os artigos de: Márcia Pompeo Nogueira e Sônia Velloso (2012), “Reflexões estéticas:

um caminho para um novo curinga”, que problematiza a figura do curinga, do Teatro Fórum, propondo ampliar a ação política dessa figura, partindo de duas possibilidades estéticas: o “Sistema Coringa” concebido por Boal no Teatro Arena e a proposta de Tim Prentki, de “enlouquecer o curinga”. Já o texto de Nichole Lariscy (2016) “Histórias de encenação que curam: Boal e Freire na composição engajada”²¹ descreve como métodos e ciclos de coleta de histórias, dramaturgia e análise retórica foram usados com vários parceiros da comunidade, incluindo espaços para adultos com deficiência intelectual, uma clínica de HIV/AIDs e programas de saúde pública. A autora explica como o público com as peças escritas pela comunidade e as características inerentes à produção teatral possibilitam momentos e produtos de comunicação finitos e claramente definíveis - especialmente no gênero de autobiografia e fantasia que a autora intitula de memórias mágicas - enquanto envolvem e capacitam as vozes da comunidade e membros da audiência.

Os grupos de *ações comunitárias* Doris Furini (2011) relata a experiência de um grupo de crianças e jovens que habitavam a ilha Robison Crusoe - Arquipélago de Juan Fernandez, no Chile, que a partir de um curso sobre Teatro do Oprimido decidem montar uma peça sobre as questões de abuso sexual contra meninas e mulheres, pois, aquela pequena comunidade tinha um histórico relacionado ao tema. Para não ser explícito sobre o assunto, a estratégia escolhida foi fazer uma analogia com a pesca da lagosta, que era uma atividade de subsistência da comunidade. O posicionamento foi de defesa dos direitos das crianças e adolescentes e problematização da violência contra esse público. Nesta categoria, ainda temos Ariane Dalla Déa (2012) colocando em discussão o Teatro do Oprimido com o Orçamento Participativo em Santo André, São Paulo. Sonia Hamel (2013) que usa o Teatro Fórum como meio deliberativo para iniciar uma discussão sobre as tensões sociais entre os sem-teto e outros moradores do espaço público no centro de Montreal. Por fim, Vânia Martins e Emilio Lucio-Villegas (2014) desenvolvem o relato de um trabalho de TO com jovens em um bairro da periferia da cidade de Faro, em Portugal, abordando o sentido de comunidade.

Para tratar do debate de *militância e manifestações*, Barbosa, I., & Ferreira, F. I. (2017a; 2017b) explicitam manifestações e protestos ocorridos em Portugal, entre 2012 e 2013, devido às políticas de austeridade. Apresentam algumas intervenções artísticas e políticas do grupo, assim como a reflexão sobre o seu impacto e limitações do TO neste contexto. Assim como, a realidade de grupos que desvirtuam a relação do TO com as lutas sociais e políticas.

²¹ Tradução livre do título em inglês “Staging Stories that Heal : Boal and Freire in Engaged Composition”

Em contraposição aos relatos do Teatro do Oprimido para enfrentamento de situações opressivas, temos o artigo Jan Rae (2013) que trata de intervenções de teatro de fórum em empresas, para apoiar abordagens não hierárquicas das iniciativas de aprendizado, desenvolvimento e gerenciamento de mudanças nas organizações pelos Recursos Humanos.

Após a análise do foco de ação do TO vemos relação dos participantes, verificamos que o público-alvo está mais relacionado aos estudantes universitários/as (10 publicações), estudantes de ensino fundamental (4), professores/as (2), estudantes e professores/as (2), jovens (2), usuários/as do CAPS e familiares (3), grupos teatrais (3), grupos mistos da comunidade (3), grupos de mulheres (4), homens internos do sistema prisional (1), pessoas em situação de rua (1), pessoas com deficiência (1). É possível perceber que enquanto público-alvo dos trabalhos com TO, os estudantes, tanto universitários, quanto do ensino básico são predominantes, tendo os espaços escolares como espaços privilegiados para o desenvolvimento de práticas em grupo com o TO. Ademais, também é notável a diversidade de grupos sociais com que podem ser desenvolvidas as propostas artísticas e teatrais. Em sua maioria os grupos são mistos, sem especificar questões quanto a gênero, raça ou orientação sexual. Talvez, o que possamos ressaltar que tem uma tendência ao trabalho com faixa etária mais jovens. Uma vez que, se olharmos com atenção para a quantidade de artigos que abrangem estudantes (14), em sua maioria adolescentes/jovem, junto com artigos focado em grupos de jovens (2) temos um destaque que abrange metade das publicações voltadas para esse grupo. Quanto ao gênero, podemos verificar quatro publicações que relatam grupos de mulheres²² e um com homens do sistema prisional.

Em relação às técnicas/modalidades do TO é possível perceber que os jogos e exercícios são o ponto de partida da maioria dos trabalhos (20 publicações), embora poucos trabalhos descrevem quais e como foram usados os jogos. Quanto às técnicas, existem uma variedade de proposições, inclusive com mais de uma técnica sendo usadas para ações com os grupos, de forma que vamos apresentar: Teatro Fórum (20 publicações), Teatro Imagem (9), Teatro Jornal (7), Estética do Oprimido (6), Teatro Invisível (4), Arco-íris do Desejo (4), Teatro Legislativo (1). Ainda tiveram 7 publicações que não especificaram o uso de jogos, exercícios ou técnicas, apenas afirmaram o uso do TO em suas atividades. Algo que se

²² Durante o levantamento não foram identificadas na plataforma de pesquisa as publicações relacionadas ao Teatro das Oprimidas, o que chama atenção que apesar de mais de 10 anos do desenvolvimento do Laboratório Madalenas e de haver uma rede Internacional de grupos de Teatro das Oprimidas, não aparecerem ainda publicações relacionadas a temática, o que demonstra que ainda existe uma lacuna de pesquisa para compreender os sentidos e usos que estão sendo feitos dessa modalidade

destaca é que além dos jogos, o Teatro Fórum aparece como a técnica mais citada nos artigos, pois também é a mais usada entre os multiplicadores de TO. Uma vez que, o teatro fórum se apresenta como obra aberta, ou obra inacabada, pois existe a proposta de que quem possa dar o acabamento seja o espect.-ator/ espect-atriz ao entrar em cena para buscar alternativas, junto com os personagens, para a dramaturgia apresentada. Na tentativa de resposta implicada, diante do questionamento: quais as possibilidades de ação, agora não apenas para o/a oprimido/a, mas para todos/as que assistem a cena? Uma forma de permitir que as propostas sejam realizadas por todos/as que quiserem participar, performando e imaginando outras possibilidades frente ao vivido. No contraponto, a técnica menos citada foi o Teatro Legislativo, talvez por ser um dos últimos ramos da árvore do Teatro do Oprimido, desenvolvido na década de 1990, enquanto Boal estava no Brasil. Apesar de ser uma proposta que pode contribuir muito para as ações coletivas e comunitárias, já que tem o enfoque de debater leis vigentes e fazer diálogos com a população e os representantes do legislativo sobre a existência ou cumprimento de determinadas leis.

Para finalizar a análise dos textos, verificou-se que como interlocutor com Augusto Boal, na grande maioria das publicações aparece Paulo Freire (21 propostas), em que relacionam e/ou dialogam os conhecimentos do dramaturgo carioca com as perspectivas do educador pernambucano sobre o trabalho com opressões. Também foram citados: Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Karl Marx, Bertold Brecht, bell hooks, Frantz Fanon, Jacques Ranciere e Constantin Stanislavsky.

Discussão

Interessante verificar os diversos modos como o Teatro do Oprimido foi utilizado, para entender melhor as possibilidades, limites e críticas que se apresentam quanto às práticas grupais com TO. Foi possível examinar artigos que usaram o TO como um método de pesquisa e um meio para realizar discussões temáticas, enquanto outros tiveram a perspectiva de intervenção social ou terapêutica. Bem como, os que apresentaram o TO como um dispositivo para críticas políticas e sociais e busca soluções contra-hegemônicas. De forma que, sua utilização demonstra uma ampla possibilidade de ações, desde o uso como um trabalho pontual para grupos, até como um dispositivo para enfrentamento de violências e proposição de projetos de lei. O que permite discutir sobre as ações que adotam o TO apenas para uma mudança em uma situação pontual, enquanto outras propõem debates para transformações estruturais.

Eliane Pereira e Bader Sawaia (2020) advertem que nem todas as práticas em grupo visam uma transformação do mundo, mesmo aquelas que objetivam não necessariamente conquistam. Contudo, para mudar as circunstâncias precisa se constituir um sujeito reflexivo, que questione a conjuntura e a materialidade que impõe limites e necessidades, sendo esse processo possível por meio da prática grupal. É na coletividade que podemos realizar trocas, estabelecer reflexões, dialogar sobre aspectos comuns e elementos diferentes, o que nos faz pensar que “a prática grupal pode e deve provocar dissonâncias, ruídos, reflexão, produzir aberturas para novas afecções” (Pereira & Sawaia, 2020, p. 26)

Assim, é necessário estar atento, tanto para as potências, quanto para os limites das práticas apresentadas. TO demonstra potencialidade por ser uma metodologia sistematizada que incentiva e provoca a discussão daqueles que dela participam. Fato que pode ser inspirador para profissionais que atuam com o trabalho com grupos sociais, permitindo outra forma de mediação quanto ao trabalho a ser desenvolvido. Por exemplo, observamos que as publicações na área da educação e direitos humanos apresentam o TO com agenciador de debates mais participativos e reflexivos, o que permite uma ação educativa que passe pela instância da sensibilidade e da corporeidade. Ao incorporar o uso das práticas teatrais (jogos, exercícios e técnicas) os participantes podem refletir sobre a temática não apenas racionalmente, mas constituindo elementos simbólicos e sensíveis que representem o que pensam. O desejo pela constituição de um ser humano mais sensível e reflexivo interessa, não só à área teatral, mas também às áreas do campo social e educacional.

Por outro lado, enquanto nos artigos relacionados à educação e direitos humanos discutem a potencialidade, foi possível observar que os artigos que tem como debatedores profissionais do teatro, realizam críticas contundentes ao TO, em alguns aspectos relacionado aos elementos das montagens e roteiros, principalmente quanto a proposta dramaturgica que, em alguns casos, apresenta uma estrutura simplificada. A análise crítica destaca que, alguns usos demonstram, a perda da complexidade das relações humanas, pois enfatizam apenas polaridades ou binaridades, diminuindo a multiplicidade das relações sociais.

Acrescentam, também, o cuidado para não atribuir apenas o/a indivíduo/a como responsável pela resolução de suas opressões. São críticas que levam a repensar as perspectivas de opressão adotada e como relações de dominação são usadas para os debates realizados por muitos coletivos artísticos. O mote para as histórias apresentadas em cena partem das narrativas dos participantes do grupo, mas a análise, apenas, pelo âmbito individual acaba por responsabilizar o/a oprimido/a e limita as possibilidades de reflexão

sobre ações coletivas possíveis. É necessário ampliar a dramaturgia para além do embate binário entre oprimido e opressor, problematizando quais as questões sociais e políticas estruturais que mantêm uma lógica de opressão. Assim, lembramos o que Paulo Freire (2005, p.40) afirma de que “a realidade social, objetiva, que não existe por acaso, mas como produto da ação dos homens, também não se transforma por acaso. Se os homens são os produtores desta realidade e se esta, na ‘inversão da práxis’, se volta sobre eles e os condiciona, transformar a realidade opressora é tarefa histórica,” é tarefa social e humana. Então, não é uma tarefa individual, mas uma ação coletiva, que visa a modificações dos modos que estruturam essa existência. Além disso, segundo Joice Beth (2018) oprimido/a “não é um conceito abstrato, porque é marcado por gênero, raça, sexualidade e outras identidades” (p.32) que se correlacionam entre si e com as circunstâncias estruturais. Dessa maneira se questiona como os diversos sujeitos em cena podem agir para modificar as concepções que embasam as estruturas das opressões apresentadas e quais as outras instâncias sociais que precisam ser acessadas para modificar realidades objetivas e as lógicas violentas e dominantes.

Nesse aspecto, é possível verificar artigos que já debatem as implicações dos aliados, ou dos personagens observadores, para a intervenção em uma situação opressiva de gênero, como a proposta de Karen Mitchell e Jennifer Freitag (2011) sobre Teatro Fórum para Espectadores, assim como propostas que não foram encontradas nas publicações analisadas, mas que estão sendo desenvolvidas como: Teatro Social dos Afetos (Fernandes, 2019) e Teatro das Oprimidas (Santos, 2019), entre outras.

Também fica a reflexão sobre quais são as ações sociais concretas e continuadas que estão sendo desenvolvidas pelos grupos que buscam uma proposta de mudança em relação a situações estruturais. Lembrando sempre que o TO é um teatro do oprimido, para o oprimido e com o oprimido e que busca ações sociais, concretas e continuadas (Boal, 2009).

Considerações Finais

Apesar do falecimento, em 2009, de Augusto Boal, verificou-se que o Teatro do Oprimido continua em uma expansão e se ramificando ao redor do mundo. A revisão de literatura permitiu ter uma ideia sobre as práticas desenvolvidas com/pelo TO, em um intervalo de 10 anos, demonstrando seu potencial criativo e estético-político, ao ser utilizado por diversos grupos sociais e comunitários. Nas publicações percebemos que o TO foi utilizado para: intervenções, pesquisas, ações sociais e de enfrentamento à situações de violência, entre outras possibilidades.

Certamente, esta brevíssima incursão pelo TO, a partir da revisão de literatura, não abrange a totalidade de seu alcance: centenas de projetos se desenvolvem mundo afora. Existem outros sujeitos produzindo intervenções e experiências com a arte que não são registradas por meio de periódicos científicos, então a busca de fontes de pesquisa alternativas, como anais de eventos podem dar uma perspectivas de outras produções que estão acontecendo, por exemplo, as Jornadas Internacionais do Teatro do Oprimido, que em 2022 vão para sua décima edição. Bem como existem publicações específicas, como a Revistas Metaxis, organizada pelo Centro Teatro do Oprimido que apresenta um panorama dos projetos desenvolvidos em articulação com o centro. Assim, mapear essas produções e as formas que estão praticando o TO amplia o olhar sobre as possibilidades de ações e uso dessa forma artística estético-política.

Por fim, foi possível compreender que as artes teatrais instigam o desenvolvimento da criatividade e imaginação, propostas que incentivam a produção de reflexões e ampliação de um repertório, diante dos desafios da realidade social e política. Como uma possibilidade de impulsionar a participação e o protagonismo entre aqueles/as que utilizam o Teatro do Oprimido.

Referências Bibliográficas

- Alfaro, J. B. (2014). Practical perspective of humanism: a theatrical experience in the sensitive body of the university student. 2(1), 107–117.
- Alves, I., Gontijo, D. T., & Alves, H. C. (2013). Teatro do oprimido e Terapia Ocupacional: uma proposta de intervenção com jovens em situação de vulnerabilidade social. *Cadernos de Terapia Ocupacional Da UFSCar*, 21(2), 325–337.
<https://doi.org/10.4322/cto.2013.034>
- Adichie, C. N. (2019). *O perigo de uma única história*. Companhia das Letras.
- Barbosa, I., & Ferreira, F. I. (2017a). Monstros, máquinas e pipocas: teatro do oprimido e protesto de rua. *Comunicação e Sociedade*, 31, 81.
[https://doi.org/10.17231/comsoc.31\(2017\).2606](https://doi.org/10.17231/comsoc.31(2017).2606)
- Barbosa, I., & Ferreira, F. I. (2017b). Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates. *Sociedade e Estado*, 32(2), 439–463.
<https://doi.org/10.1590/s0102-69922017.3202008>

- Bassani, M. A., Sabádo, D., & Hage, Z. C. M. (2017). Linguagem teatral, reflexão filosófica e grupo psicológico no combate à violência em escolas: uma experiência em Belém(PA). *Revista NUFEN: Phenomenology and Interdisciplinarity*, 9(1), 61–76.
- Berth, Joice (2018). O que é empoderamento?. Coleção Feminismos plurais. Belo Horizonte(MG): Letramento.
- Boal, A. (2005). *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Calvo Salvador, A., Haya Salmón, I., & Ceballos López, N. (2015). El Teatro Foro como estrategia pedagógica promotora de la justicia social. Una experiencia de formación inicial del profesorado en la Universidad de Cantabria. *Revista Interuniversitaria de Formación Del Profesorado*, 29(1), 89–107.
- Chiari, G. S. (2013). Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas. Inovação Pedagógica para o Gênero Feminino. Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Biblioteca Depositária: Setorial da UNIRIO.
- Dalla Déa, A. (2012). Representations of culture in theater of the oppressed and participatory budgeting in Brazil. *Latin American Perspectives*, 39(3), 51–62.
<https://doi.org/10.1177/0094582X11427885>.
- Fernandes, K. C. (2019). *Teatro Social dos Afetos* [Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC/SP]. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22108>
- Furini, D. R. M. (2011). Semilla oceánica: teatralizando sobre gênero e direitos das crianças no Chile. *Urdimento*, 2(17), 55–62. <https://doi.org/10.5965/1414573102172011055>
- Gazzinelli, M. F., Souza, V. de;, Araújo, L. H., Costa, R. de M., Soares, A. N., & Maia, C. P. C. (2012). Teatro na educação de crianças e adolescentes participantes de ensaio clínico. *Revista de Saúde Pública*, 46(6), 999–1006.
- Hamel, S. (2013). When theatre of the oppressed becomes theatre of the oppressor. *Research in Drama Education*, 18(4), 403–416. <https://doi.org/10.1080/13569783.2013.836918>
- Kozáková, Z. (2016). Specifics of Implementation Forum Theatre for People with Mild and Moderate Mental Retardation. *Review of Artistic Education*, 11(1), 146–157.
<https://doi.org/10.1515/rae-2016-0018>
- Martins, V., & Lucio-Villegas, E. (2014). Teatro do Oprimido como ferramenta de inclusão social no bairro Horta da Areia em Faro. *Sociologia, Revista Da Faculdade de Letras Da Universidade Do Porto, Temático-Ciganos na Península Ibérica e Brasil: estudos e políticas sociais*, 57–75.

http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0872-34192014000300005&lng=en&tlng=en#?

- Matos-Silveira, R., & Cano, Y. (2016). Movimiento Arte del Cambio : una iniciativa del Trabajo Social antiopresivo The Art of Change Movement : an anti-oppressive Social Work initiative. *Cuadernos de Trabajo Social*, 29(2), 309–321.
- Moraes, M. L. de. (2019). Formação de espectadores na escola: mediações e desdobramentos estéticos do espetáculo “Axé Nzinga.” *Urdimento*, 1(34), 204–223.
<https://doi.org/10.5965/1414573101342019204>
- Motos Teruel, T. (2010). Teatro imagen: expresión corporal y dramatización. *Aula*, 16, 49–73.
<http://rca.usal.es/index.php/0214-3402/article/view/7431>
- Motos Teruel, T., & Navarro Amorós, A. (2011). Máscaras educativas detrás de la tiza. Experimentando estrategias del Teatro del Oprimido en la formación permanente del profesorado para la reflexión sobre la práctica educativa. *Cuadernos de Pedagogía*, 411, 59–62. <https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/2180>
- Motos-Teruel, T. & Navarro-Amorós, A. (2012). Estrategias del Teatro del Oprimido para la formación permanente del profesorado. *Magis, Revista Internacional de Investigación En Educación*, 4(9), 619–635.
- Nogueira, M. P., & Velloso, S. L. V. (2012). Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga. *DAPesquisa*, 7(9), 96–106.
<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13949>
- Perafán Liévano, B. (2014). Formación ciudadana en la universidad: una propuesta para la acción. *Revista de Derecho Público*, 32, 1–22.
- Pereira, E., & Sawaia, B. (2020). *Práticas grupais: espaço de diálogo e potência*. Pedro & João.
- Rae, J. (2013). Facilitating learning spaces in forum theatre. *European Journal of Training and Development*, 37(2), 220–236. <https://doi.org/10.1108/03090591311301707>
- Saeed, H. (2015). Empowering Unheard Voices through “Theatre of the Oppressed”: Reflections on the Legislative Theatre Project for Women in Afghanistan - Notes from the Field. *Journal of Human Rights Practice*, 7(2), 299–326.
<https://doi.org/10.1093/jhuman/huu028>
- Santos, É. S. dos, Joca, E. C., & Souza, Â. M. A. e. (2016). Teatro do oprimido em saúde mental: participação social com arte. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, 20(58), 637–647. <https://doi.org/10.1590/1807-57622015.0469>

- Santos, V. A. A. dos, Sousa, R. S. de, & Derossi, I. N. (2020). A potencialidade do teatro do oprimido na formação de professores de Química. *Research, Society and Development*, 9(8), e435985753. <https://doi.org/10.33448/rsd-v9i8.5753>
- Santos, B. (2019) *Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Casa Philos.
- Sarkis, P., & Sanhueza, G. (2020). Exploring the potential of theatre in the rehabilitation of Chilean prisoners. 33(2), 403–412.
- Silva, J. J. S. da, Silva, P. M. de C., Azevedo, E. B., Ferreira Filha, M. de O., & Cordeiro, R. C. (2011). Desvelando os caminhos do Teatro do Oprimido como estratégia de reabilitação psicossocial. *Revista de Pesquisa: Cuidado é Fundamental*, Ed. Supl, 164–175.
- Soares, E. D. M. B. (2014). O Desenvolvimento da Autonomia dos Estudantes do Ensino Básico da Guitarra Clássica em Regime Articulado: uma Experiência Lúdica. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 4, 27–42. <https://doi.org/10.23828/rpea.v4i1.44>
- Trovato-Apollaro, S. (2017). Desarrollando cambios en nuestra lectura del mundo: Una propuesta pedagógica desde la investigación acción participativa. *Revista Electrónica Educare*, 21(2), 1–28. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15359/ree.21-2.3>
- Vigotski, L. S. (2000). *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes.

ARTIGO 2 O LABORATÓRIO MADALENAS-TEATRO DAS OPRIMIDAS E AS CONTRIBUIÇÕES DE LEV VIGOTSKI E AUGUSTO BOAL: ENTRELAÇAMENTO DA ARTE E VIDA ²³

Resumo

Este artigo tem por objetivo estabelecer diálogos entre o Laboratório Madalenas-Teatro das Oprimidas (LM-T@) e os escritos sobre arte desenvolvidos por Lev S. Vigotski e Augusto Boal. Compreende-se que processos de criação são fundamentais para as práticas do Teatro das Oprimidas, na medida em que incentivam vivenciar cenicamente e imaginar possibilidades de mudanças em situações opressivas, aumentando o repertório de ação das participantes e convocando para a criação de relações sociais transformadoras. A participação em atividades do Teatro das Oprimidas foi a estratégia metodológica utilizada para a produção de informações para a pesquisa, as quais foram registradas em diário de campo e analisadas em diálogo com publicações de participantes desses grupos e os escritos de Vigotski e Boal.

Palavras-chave: arte e vida; processos de criação; Vigotski; Augusto Boal; Teatro do Oprimido.

Abstract

This article aims to establish dialogues between the Madalena Laboratory -Theater of the Oppressed (LM-T@) and the writings on art developed by Lev S. Vigotski and Augusto Boal. It is understood that creative processes are fundamental to the practices of the Theater of the Oppressed insofar as they encourage scenic experience and imagine possibilities of change in oppressive situations, increasing the participants' repertoire of action and calling for the creation of transformative social relationships. Participation in LM-T@ activities was the methodological strategy used for the production of information for the research, which were registered in a field diary and analyzed in dialogue with publications of participants of those groups and the writings of Vygotsky and Boal.

Keywords: art and life; creation processes; Vygotsky; Augusto Boal; Theater of the Oppressed.

²³ Artigo submetido para dossiê temático “Desenvolvimento humano, drama e vivências: discussões em torno de ‘Sobre a questão da psicologia da criação pelo autor’, de L S. Vigotski”, da revista Pro-posições

Introdução

Este artigo tem como objetivo problematizar vivências realizadas no Laboratório Madalenas-Teatro das Oprimidas (LM-T@²⁴). Vida e arte se entrecruzam nessas vivências que buscam compor uma obra estética, sendo foco das discussões apresentadas as interações com os conceitos de imaginação, processo de criação e as relações arte e vida desenvolvidas por Lev Semionovitch Vigotski²⁵ e Augusto Boal.

As relações arte e vida se configuram como foco de discussão para diversos pensadores, principalmente filósofos, como Aristóteles, Nietzsche, Bakhtin, Rancière, entre outros. No campo da psicologia, destacam-se as contribuições de Lev S. Vigotski, autor bielorrusso que desenvolveu uma vasta produção escrita delineada em interesses interdisciplinares que dialogam com áreas como pedagogia, filosofia, psicologia, artes, defectologia e literatura (Capucci & Silva, 2018). Entre os temas trabalhados, Vigotski abordou a imaginação e os processos de criação, bem como a relevância da vivência estética oriunda do encontro com as artes para o processo de constituição do sujeito. Essas discussões aparecem em escritos como "Psicologia da Arte" (Vigotski, 1925/1999), "Imaginação e Criação na Infância" (Vigotski, 1930/2009), o capítulo "Educação Estética" do livro *Psicologia Pedagógica* (Vygotski, 1924/2001) e o conjunto de textos recentemente organizado e traduzido por Priscila Marques (2022) no livro intitulado "Liev S. Vigotski: escritos sobre arte". Embora a arte e, particularmente, o teatro, tenham estado presentes desde os primeiros escritos do autor, como pode ser percebido na publicação "A tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca" (Vigotski, 1916/1999), somente nas últimas décadas têm sido aprofundadas as pesquisas relacionadas às produções sobre arte do psicólogo bielorrusso (Marques, 2018; Capucci, 2017; Wedekin & Zanella, 2016; Wedekin & Zanella, 2013).

Vigotski busca compreender a vinculação da arte com o processo de constituição dos sujeitos em suas relações com o ser no mundo e o devir, afirmando que "a vivência estética cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento" (Vygotski, 1924/2001, p. 341). Assim, os estudos de Vigotski aproximam arte e psicologia, concebendo o drama²⁶ da vida humana

²⁴ Usaremos como recurso textual a sigla para Teatro das Oprimidas (T@), para diferenciar do TO, usado para Teatro do Oprimido, apesar da diretora teatral Barbara Santos (2019) não usar sigla em seus escritos.

²⁵ Existem distintas formas de grafia do nome do estudioso russo Lev Semenovich Vygotsky, por exemplo: Vygotsky, Vigotsky, Vygotski, Vigotski, entre outras. A grafia adotada neste trabalho será Vigotski, exceto as referências e citações diretas, que serão escritas conforme a grafia do texto original.

²⁶ Sobre o drama da existência, ver Vigotski (1916/1999), Capucci (2017); Magiolino (2014); Magiolino e Smolka (2013); Dellari Junior (2011).

como fundamento do processo de constituição das características singulares de cada pessoa, inexoravelmente amalgamadas às condições sociais em que vive: "para Vigotski a ordem, a hierarquia e as relações entre as funções psicológicas – tais como o pensamento e o desejo – mudam de acordo com as posições sociais que os sujeitos ocupam. O psiquismo se constitui assim, de modo intrinsecamente relacionado às condições concretas de vida e existência dos sujeitos e formas de organização das relações sociais humanas" (Magiolino, 2014, p.50).

Com a vivência estética, quem se relaciona com uma obra de arte participa de sua recriação via atualização, negação e transformação de sentidos. Trata-se de uma síntese criadora secundária (Vygotski, 1924/2001), um processo de criação compartilhado com muitos outros, na qual a vivência da obra por cada contemplador/a se apresenta como condição para sua transformação e ressignificação, à sua maneira. Entrelaçam-se, por conseguinte, artistas e espectadores/as em um movimento de construção da própria arte, no qual inexoravelmente se faz presente a coletividade anônima da qual fazem parte e ativamente participam. Essa é uma questão fundamental na perspectiva de Vigotski que o possibilita afirmar que “a arte é o social em nós; se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que suas raízes e essência sejam individuais[...] O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções” (Vigotski, 1925/1999, p.315).

Assim como para Vigotski (1930/2009), o dramaturgo e diretor brasileiro Augusto Boal também estabelece aproximações entre arte e vida compreendendo que, por meio da arte, pessoas comuns, alçadas à condição de atores e atrizes sociais, podem transformar aspectos da própria existência e dos grupos aos quais se vinculam. Seu processo criativo e artístico o levou ao desenvolvimento do Teatro do Oprimido (TO), conhecido internacionalmente e com variadas ramificações pelo mundo. É a partir do Teatro do Oprimido, dos questionamentos, dos debates e da inspiração que vai ser germinado o Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas, que trataremos a seguir.

Para melhor explicar o TO, seu criador e sistematizador propôs a metáfora de uma árvore, a qual é nutrida de ética e solidariedade. Na base da árvore está a Estética do Oprimido, com as raízes compostas por palavra, som e imagem; o início do tronco é formado pelos jogos e exercícios; na parte do tronco que se conecta com os galhos estão o Teatro-Imagem e o Teatro-Fórum; nos galhos, as técnicas (Teatro Jornal, Teatro Invisível, Arco-Íris do desejo e Teatro Legislativo) e no topo da copa, como ponto culminante, estão as ações sociais, concretas e continuadas. O pássaro representa a multiplicação e organização dos/as curingas (multiplicadoras/es, mobilizadoras/es e articuladoras/es do TO) que seguem

disseminando a metodologia (Boal, 2002; 2005; 2009; 2019; Santos, 2016). Assim, o TO não se caracteriza por uma única forma de fazer teatro: engloba diversas técnicas teatrais e artísticas com as quais seus participantes investigam, criam e apresentam processos artísticos que tratam das opressões vividas em suas realidades. Para o criador do TO, “fazendo teatro, aprendemos a ver aquilo que nos salta aos olhos, mas que somos incapazes de ver tão habituados estamos apenas a olhar”²⁷ (Boal, 2017, p.16).

No TO, em consonância com o que afirma Vigotski (1925/1999; 1924/2001; 1930/2009), concebe-se que todas as pessoas são capazes de imaginar, criar e produzir arte. Compartilhando os meios de produção artísticos, os multiplicadores do TO ampliam a possibilidade de atuar e ressignificar a própria existência com a arte, desde que elas estejam abertas a entrar em cena.

Ao colocar em cena significativas situações da vida social, o TO provoca a reflexão e possibilita um convite para que fabriquem versões que sejam capazes de multiplicar o vivido ao invés de reduzi-lo, ampliando para a produção de sentidos outros, tanto para os atores quanto para os espectadores. Tal processo se relaciona a *perejivanie*, palavra russa adotada por Vigotski e traduzida para o português como vivência²⁸, que diz respeito a “uma modalidade de experiência advinda de uma situação concreta, para a qual constituíram-se certas atitudes subjetivas, correlatas às particularidades pessoais” (Delari Jr. & Passos, 2009, p.13). Abrem-se, com essas vivências, possibilidades de pensar mudanças para a realidade, incentivando as pessoas que participam do processo, a problematizarem o contexto social em que estão inseridas e a serem artífices de suas próprias histórias.

Os jogos e exercícios propostos por Boal tem esse objetivo e constituem-se como caminho para que todas as pessoas que desejam participar do TO se insiram na ação teatral (Boal, 2005, 2009, 2019), não sendo necessário ter experiência artística anterior, o que o torna acessível para distintos públicos. Por meio dessas atividades desenvolve-se a proposta de imaginar e representar alternativas para as problemáticas sociais apresentadas em cena, muitas vezes naturalizadas e concebidas sem saídas. São, pois, os jogos e exercícios, os fundamentos para todas as modalidades do TO, e por seu intermédio os participantes podem estimular seus corpos, afetos, desejos, processos imaginativos e criativos.

²⁷ Trecho do discurso proferido ao ser nomeado embaixador mundial do teatro pela UNESCO em 27 de março de 2009.

²⁸ As discussões em torno da tradução do conceito de *perejivanie* bem como as diferenças entre vivência e experiência para Vigotski tem ocupado autores/as contemporâneos/as que trabalham com seu legado. Entendemos a importância dessas discussões, porém optamos por não adentrar nessa seara no presente artigo. Para mais informações, consultar Capucci e Silva (2018); Delari Jr. e Passos (2009); González Rey (2016); Roberti (2019).

Ao redor do mundo, os curingas, multiplicadores/as formados/as com os fundamentos do TO, continuam reunindo grupos, propondo encontros, discussões, produções artísticas e apresentações teatrais (Santos, 2016). Por conseguinte, o processo de criação continua acontecendo não apenas nos grupos, mas no próprio TO, que se atualiza com questões decorrentes das discussões interseccionais de gênero, raça, classe, território, capacitismo, entre outras, trazidas pelos/as participantes para serem problematizadas em cena. Se a arte é um direito humano, é importante que ela esteja disponível para toda comunidade, sem distinção de público ou participantes.

Para exemplificar esse processo de multiplicação do TO podemos citar o grupo Marias do Brasil, que tematiza os direitos das trabalhadoras domésticas na relação patronal (Monteiro, 2019); Cor do Brasil, que problematiza o racismo estrutural (Conceição, 2017); GTO-Maputo, em Moçambique, que trata de temas relacionados a HIV-AIDS (Cossa, 2010) e o Jana Sanskriti, em Bengala Ocidental, Índia, que desenvolve temas relacionados à exploração do trabalho (Ganguly, 2010). Os grupos apresentam problemáticas de acordo com suas regiões, populações e realidade social, evidenciando assuntos que estão relacionados com suas vivências, buscando visibilizar, expressar e debater, por meio da arte, situações de opressões e injustiças vividas no dia-a-dia.

Neste artigo, trabalharemos com uma proposta que, fundamentada no TO, adiciona outros elementos teórico-práticos para a reflexão e ação artística: o LM-T@, uma experiência estético-artística para mulheres idealizado pela diretora artística e consultora do Centro Teatro do Oprimido²⁹ (CTO) Bárbara Santos e a diretora teatral Alessandra Vanucci. A apresentação da proposta do LM-T@ (Santos, 2019; Santos & Vanucci, 2010) e seus desdobramentos serão o ponto de partida para a discussão dos processos criativos e das vivências estéticas promovidas pelos grupos de Teatro das Oprimidas em diálogo com as discussões apresentadas por Vigotski e Boal.

É importante compreender que os processos criativos e imaginativos são fundamentais para as práticas estético-artísticas no Teatro do/as Oprimido/as, pois incentivam vivenciar cenicamente mudanças em situações opressivas, aumentando o repertório de ação dos/as participantes e convocando para a criação de novos sentidos que se apresentam como fundamento para a transformação dessas situações. Analisar esses processos a partir das contribuições de Vigotski configura-se, para o LM-T@ como possibilidade de contar com um referencial teórico que pode contribuir com a edificação de seu próprio arcabouço teórico. Por

²⁹ O centro Teatro do Oprimido localiza-se no bairro da Lapa no Rio de Janeiro, e é um dos espaços de difusão, pesquisa e multiplicação do TO.

sua vez, questões problematizadas pelo LM-T@ podem contribuir para atualizar o legado desse autor tendo em vista questões importantes para o momento em que vivemos.

Método: inter-relações com o campo-tema

Ao assumir o Teatro das Oprimidas como campo-tema (Spink, 2003) de pesquisa³⁰, buscou-se conhecer alguns grupos de TO do Rio de Janeiro que investigam esteticamente as especificidades das opressões vividas pelas mulheres. Por meio de jogos, técnicas e exercícios, esses grupos verificam as potencialidades, diferenças, oposições e similaridades que o gênero pode representar ou performar (Butler, 2018), social, histórica e culturalmente.

A participação observante (Peruzzo, 2017; Wacquant, 2002) nas atividades dos grupos foi a estratégia metodológica utilizada para a produção de informações, que ocorreu entre os meses de julho e agosto de 2019, as quais foram registradas em diário de campo. Além da participação observante foram analisados os escritos acadêmicos e/ou literários das Madalenas, denominação atribuída às participantes do Teatro das Oprimidas (Santos, 2019; Ribeiro & Zanella, 2020).

A escolha por analisar as produções autorais das participantes, para além das entrevistas, ocorre como meio de colocá-las também como produtoras do conhecimento que está sendo sistematizado neste artigo. Essa escolha metodológica enfatiza a produção do conhecimento que ocorre por meio de um pesquisarCOM o outro (Moraes, 2010), nesse caso com outras produtoras de saberes, o que, implica à pesquisadora tomar o outro

não como “alvo” de nossas intervenções. Não se trata de tomar o outro como um ser respondente, um sujeito qualquer que responde às intervenções do pesquisador. Ao contrário, o mal-entendido promissor anuncia novas versões do que o outro pode fazer, isto é, ele anuncia que o outro que interrogamos é um *expert* [...] (Moraes, 2010, p.30)

Nesse sentido, foi feito um levantamento bibliográfico das produções das participantes que tratam das vivências estéticas no Laboratório Madalenas, assim como no Teatro das Oprimidas. Além das publicações de Bárbara Santos (2019) e de Alessandra Vanucci (Santos & Vanucci, 2010; Vanucci, 2014), foram também analisados os trabalhos da curinga e referente artístico-metodológica da Rede Ma(g)dalena Internacional, Cláudia Simone dos

³⁰ Este artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa de doutorado em psicologia da primeira autora, coorientada pela segunda autora.

Santos Oliveira (Oliveira, 2019); das curingas do Coletivo Madalenas Anastácias e participantes do Grupo Cor do Brasil, Rachel Nascimento da Rocha (2019), Carol Netto (2017) e da participante do Laboratório Madalenas e curinga Gabriela Chiari (2016).

Esse é o conjunto de materiais que será analisado e cotejado com as discussões de Vigotski que destacam a potência das artes e a importância das vivências estéticas, a saber: "Psicologia da Arte" (Vigotski, 1925/1999), "Imaginação e Criação na Infância" (Vigotski, 1930/2009), o capítulo "Educação Estética" (Vygotski, 1924/2001) e o recentemente traduzido "Sobre a questão da psicologia da criação pelo ator" (Vigostki, 1932/prelo).

Laboratório Madalenas - a semente para o Teatro das Oprimidas

O ponto de partida para a criação do Laboratório Madalenas ocorreu em dezembro de 2009 com dois grupos, ambos no Rio de Janeiro, um deles composto por mulheres trabalhadoras domésticas, do Grupo Marias do Brasil, e o outro com as curingas do CTO. Esses primeiros laboratórios foram facilitados pela diretora teatral Alessandra Vanucci e pela diretora artística e, na época, coordenadora do CTO, Bárbara Santos. A partir de janeiro de 2010, pelo menos quatro laboratórios acontecem no Ceará, Rio de Janeiro, além de Guiné Bissau e Moçambique, países da África lusófona. A proposta pedagógica do LM-T@ tem como fundamento principalmente o método do Teatro do Oprimido, mas não exclusivamente. O formato de *laboratório teatral* decorre, segundo suas criadoras, do fato de se tratar de um processo experimental e em construção (Santos, 2019; Boal, 2000). A proposta fazia parte do Prêmio de Interações Estéticas e Residências Artísticas em Pontos de Cultura, que Alessandra Vanucci havia recebido do Ministério da Cultura - Funarte (Fundação Nacional das Artes) e que teve no (CTO), com a coordenação de Bárbara Santos, a parceria para sua realização.

O registro em diário de campo sintetiza o que foi possível compreender sobre o LM-T@ a partir da escuta das participantes:

uma das multiplicadoras do TO, ao falar sobre o Laboratório Madalenas, diz que é uma experiência estético-artística construída *por/com/para* mulheres³¹, artistas do palco e da vida, dispostas a escrever ou (re)inventar uma outra história para si e para todas as mulheres (Diário de campo, CTO, 18/07/2019).

³¹ Por mulheres entende-se todas as pessoas que se reconhecem socialmente pelo gênero feminino.

O corpo e a vivência individual e coletiva feminina, o que compreende suas expectativas, implicações, opressões e revoluções, são o foco do LM-T@. Em uma investigação artística, busca-se, nas experiências de opressão vividas pelas participantes, elementos que possam ser partilhados e colocados em cena, a fim de criar alternativas para o enfrentamento e para a construção de possibilidades de superação dessas opressões sociais (Santos, 2019).

No LM-T@ o corpo feminino se torna o ponto de partida para a observação dos controles sociais, assim como das vivências físicas, simbólicas e seus efeitos. Como afirma Santos, trata-se de

um corpo que precisa estar sob o controle do Estado e da igreja. Um corpo que é tematizado publicamente, mesmo em sua intimidade: depilação, peso, menstruação, forma de procriação, aborto... um corpo que muitas vezes não se atreve a se conhecer ou a sair de si (Santos, 2019, p. 79).

Na relação do corpo feminino com a vida cotidiana, o LM-T@ estabelece alguns atos que permitem um processo de aprofundamento da investigação sobre ancestralidade, relações sociais, simbólicas e culturais que constituem o gênero feminino como ser no mundo. Santos (2019) propõe a divisão do Laboratório em cinco atos: 1- imagens herdadas; 2- imagens reforçadas, 3- imagens incorporadas; 4- imagens questionadas; 5- imagens a serem construídas³².

O primeiro ato é concebido como "Imagens herdadas" por se relacionar com o processo histórico de construção do conceito de gênero feminino. Essas imagens podem se apresentar de modo consciente ou inconsciente, resgatando elementos da ancestralidade e mitos de fundação da sociedade que ratificam visões patriarcais. Trabalhar com essas imagens oportuniza refletir: como esses elementos ainda nos influenciam? Quais mensagens veiculam? O que pode ser subentendido desses mitos e lendas originários?

O segundo ato estabelece as "imagens reforçadas" que dialogam com as concepções estabelecidas ao longo da socialização, as quais compõem o contexto social e cultural constitutivo do gênero feminino. Esse é um momento de verificar os elementos que apontam direções a seguir, formas de se comportar, estereótipos de beleza e sucesso, ideias de certo e

³² Todos os atos são descritos detalhadamente no livro de Bárbara Santos (2019) *Teatro das Oprimidas*, em que a autora relata como foi pensado e concebido todo o processo que levou à criação do Laboratório e do Teatro das Oprimidas. Nesse artigo trarei uma síntese dos principais elementos, para mais informações buscar Santos (2019); Santos e Vanucci (2010) e Chiari (2016).

errado, para refletir sobre: quais as visões sociais predominantes sobre as mulheres? Como as participantes se sentem em relação a essas visões sociais? Que imagens têm sobre si?

O terceiro ato se refere às imagens incorporadas, em que se investigam as concepções sobre si, a autoimagem e a imagem que se busca refletir socialmente. As perguntas feitas às participantes remetem a: como cada mulher se percebe socialmente? Como se relaciona com seu corpo? Questiona a imagem que tem sobre si? Podemos descobrir e incluir outros modelos? Posso me ver na imagem de outras mulheres? Segundo Santos (2019, p. 81), a proposta desse ato é buscar identificar “que a construção da autoimagem se faz através da socialização e está influenciada pelo desejo de agradar, de ser aceita, de corresponder às expectativas alheias”.

O quarto ato pode ser intitulado de desmecanizando mulheres: apresenta as imagens em que se tenta revelar opressões, ciladas sociais e repetição de ações mecanizadas. Visa investigar como o imaginário construído socialmente atua e afeta a vida concreta de cada mulher, para se compreender quais os mecanismos de funcionamento que mantêm as opressões. Assim, as perguntas que transversalizam o trabalho são: existe o reconhecimento que as opressões que vivo também são vividas por outras mulheres? O que existe em comum entre as situações vividas? O que mantém determinadas estruturas de opressão?

O quinto ato propõe imagens a construir. Dedicar-se à síntese do que foi desenvolvido, para assim produzir a peça de Teatro Fórum (TF) com a pergunta-tema proposta pelo grupo; volta-se às produções realizadas ao longo do laboratório procurando as conexões entre cada uma delas e à opressão a ser representada. A compreensão da pergunta que fundamenta a peça está relacionada com todas as questões estruturais trabalhadas durante o laboratório. Como afirma Bárbara Santos (2019, p.111), é “um processo de Ascese. A produção artística deve ser fruto de um processo e não uma criação do dia final”. Destaca ainda tratar-se de uma obra em aberto, inacabada, para, assim, estabelecer relações com as pessoas que estão assistindo e convidá-las para o diálogo.

Ao refletir sobre esse processo, Vanucci (2014) afirma existir uma dupla função na palavra ato:

passando pelos quatro atos que hospedam ações íntimas e analíticas (como escrever poesias, declaração de identidade, dançar gestos infantis, desenhar e pintar de olhos fechados, produzir instalações e improvisar performances e muitas coisas), as Madalenas produzem um Ato final relacional, político, cuja função é interferir no

regime de visibilidade e comungar nossas perguntas, desafios, desejos de transformação (Vanucci, 2014, pp 3-4).

É possível perceber que cada ato se constitui por elementos ético-estético-políticos que se expressam objetiva e subjetivamente durante o processo de experimentação dessas vivências artísticas. As investigações feitas durante todo o processo do LM-T@ geram uma diversidade de produtos artísticos que constituem uma (po)ética política. O percurso estético vai tecendo uma reflexão sobre a multiplicidade que existe na categoria “mulheres”, aproximando o que há em comum e identificando suas diferenças e particularidades; trata-se de um processo artístico que permite que as participantes expressem seus desejos, receios e suas potências, como demonstra trecho do “O cordel para Madalena”, autoria de Glécia Lima (2010, p.120), uma das Madalenas (CE)

Mulheres, Madalenas,/ Leiam com toda atenção/ Estes versos tão simples/Mas cheios de emoção/A cada dia que passa/ Continua a nossa luta/ Muitas mulheres tombaram/ Nessa maldita disputa/ Muitas de nós foram vítimas/ Do macho e da força bruta/ Para toda Madalena /Aqui eu quero mostrar/ Um cordel bem feminino/ Para a gente avaliar/ O papel de todas nós/ Neste mundo por mudar. [...] (Lima, 2010, p.120)

É necessário destacar que a descrição aqui apresentada dos cinco atos, embora breve, sintetiza a versão completa do LM-T@. No decorrer das experiências ao longo dos 10 anos de existência do laboratório, em diálogo com o conhecimento acumulado em 5 décadas de trabalho do TO, foram feitas adaptações de modo a considerar o tempo disponível, as possibilidades do grupo e a localização territorial. Ou seja, em algum momento foi necessário condensar atos; em outro, exercícios foram retirados ou adaptados, visando resgatar as narrativas de criação locais (Santos, 2019).

As vivências estéticas repercutem de forma distinta entre as participantes do LM-T@, criando sentidos singulares que podem ser coletivizados com o grupo, não necessariamente por meio de palavras. Isso foi possível vivenciar com a participação na Residência Internacional Artística:

uma vivência visceral por ser sentida no corpo e expressa sem palavras, mas com gestos corporais e sons. Em vários trechos da oficina a palavra foi usada apenas para orientar as atividades (Diário de campo, 24/07/2019)

Ao trazer as afecções causadas ao corpo como parte do processo, já que a expressão artística é criada na relação com a plena expressão corporal subjetiva, o registro apresentado nos remete às ideias monistas do filósofo Baruch Espinosa (1632-1677), para o qual existimos, por sua vez, na capacidade de nosso corpo afetar e de ser afetado em cada encontro com um outro corpo. Essas relações podem aumentar ou diminuir a potência de sujeitos e coletivos em cada encontro.

Para Gabriela Chiari (2016, p.89), uma das participantes e pesquisadora do LM-T@, os "exercícios de construção de cenas e de personagens associados às técnicas do Teatro do Oprimido estimulam as participantes a reconhecerem e a desvendarem suas opressões e, especialmente, analisarem suas posturas dentro delas".

A realização dos jogos de improvisação, exercícios cênicos e estéticos, além das técnicas teatrais, convidam as mulheres a experimentarem ocupar outros lugares e posturas diante das opressões vividas e compartilhar com as demais participantes as reflexões, dúvidas, questionamentos e resoluções possíveis tanto para a cena quanto para suas realidades. Esse movimento coletivo ressalta a importância da prática grupal que, de acordo com Elaine Pereira e Bader Sawaia (2020, p. 24) “pode e deve provocar dissonâncias, ruídos, reflexão, produzir aberturas para novas afetações. A transformação das circunstâncias exige a presença de sujeito, sujeitos vivos, livres e reflexivos.”

Outra pesquisadora e multiplicadora do LM-T@, Rachel Nascimento da Rocha (2019), traz a experiência do Laboratório Madalena-Anastácia, realizado apenas com mulheres negras, para estabelecer a discussão interseccional de raça e gênero: "como (ou por ser) mulher negra, sentia que faltava algo e, após um laboratório de gênero, misto, tornou-se ainda mais visível a necessidade de um espaço para pensar gênero e raça de forma interseccional” (Rocha, 2019, p. 73).

A pesquisa realizada por Rocha e outras autoras permitem compreender que os LM-T@ possibilitam a partilha de questionamentos, problematizações, dúvidas, proposições, memórias do vivido que podem ser externalizados por processos imaginativos e criativos, mas nada disso acontece sem acessar algumas dores que constituem as histórias de vida das

mulheres participantes. Esse é um aspecto destacado por Cláudia Simone, mulher negra, curinga do Teatro das Oprimidas e referente da Rede Ma(g)dalenas:

O Laboratório Madalena é dividido em atos provocadores de reflexão, detonadores de pesquisas, reveladores de subjetividades, impulsionadores de ativismo. Foi em um desses momentos que consegui enxergar uma parte essencial da minha história de vida. No *Percurso das Ancestrais*, em que a proposta é reproduzir os movimentos da avó, retroceder até a bisavó e seguir até encontrar as origens ancestrais, descobri um desconhecimento do qual não tinha consciência (Oliveira, 2019, pp.65-66).

No processo de investigação estética, as mulheres respondem, por meio do corpo, aos questionamentos, imaginam histórias e acessam memórias. Ao usar o corpo elas podem acessar a força da coletividade, descobrir a potência do encontro com o grupo, mas também podem acessar as dores subjetivas e o sofrimento ético-político³³ (Sawaia, 1999). Mas: o que pode ser feito com essas descobertas?

Spinoza (1667/2017, p. 89) afirma que “até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz”, frase com que Vigotski finaliza o seu livro *Psicologia da Arte*. Segundo o postulado do filósofo, reafirmado pelo autor bielorusso, o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, e por meio dessas afecções a potência de agir é aumentada ou diminuída. Investir na potência de ação das mulheres é uma constante nas atividades dos LM-T@ e produz efeitos como o relatado por Cláudia Simone de Oliveira:

Naquele dia de Laboratório, Madalena abriu a porta para Anastácia. Não podia mais ser Madalena sem falar de racismo, sem tocar nas nossas diferenças, sem falar de nossas especificidades, sem levar em conta nossa diversidade. Minha identidade começava a se transformar de Madalena para Anastácia, na tentativa de compreender qual seria o meu lugar no mundo e dentro de uma rede de Ma(g)dalena (Oliveira, 2019, p. 68).

Ao resignificar sua definição de Madalena para Anastácia, a curinga constitui um outro sentido para si, que se aproxima da representação com a qual ela se identifica. Enquanto a Maria Madalena é uma referência cristã que oscila entre a simbologia da santa ou da

³³ Conforme Bader Sawaia (1999) sofrimento ético-político é aquele sofrimento que resulta das injustiças sociais, ao gerar nos sujeitos sentimento de humilhação, desvalor e subalternidade.

prostituta, que se apresenta com traços brancos, Anastácia, segundo as resgates históricos, foi o nome dado a uma mulher negra africana escravizada em território brasileiro, que foi condenada a usar uma máscara de ferro presa atrás da cabeça e no pescoço. Ela passou a ser um símbolo forte de luta contra o racismo e o sexismo.

Diante da demanda das mulheres negras para vivenciar um laboratório que articulasse gênero e raça, surge então em 2015 a proposta do Laboratório Madalena-Anastácia. Assim, abre-se o convite para mulheres negras que tivessem interesse em investigar esteticamente suas vivências em uma sociedade estruturalmente racista e sexista. A insubmissão da Anastácia se torna inspiração para que essas mulheres, que se autodenominam artistas³⁴, a se colocarem no lugar de quem investiga seus sofrimentos ético-políticos, enfrentam as opressões vividas e indagam teatralmente outras mulheres e homens sobre suas posturas diante de questões sociais relevantes que as mulheres negras vivenciam. Nesse sentido, pode-se perceber que os símbolos de (re)existência e representatividade são importantes para um reconhecimento das participantes do LM-T@, assim como já tem sido discutido pelos movimentos feministas negros, que destacam a importância da interseccionalidade nas discussões propostas pelos distintos grupos de mulheres (Carneiro, 2003,2011; hooks, 2019)

Em suma: A partir do LM-T@, emergem vários grupos femininos/feministas que passam a se apresentar como o Teatro das Oprimidas. Essas experiências foram desenvolvidas em diversos países como Brasil, Guiné Bissau, Moçambique, Portugal, Alemanha, Áustria, Índia, Espanha, Argentina, Suíça, Uruguai, Nepal e em outras diversas partes do mundo, com destaque para a América Latina e Europa (Santos, 2019). Para manter o diálogo e permitir a troca dos processos de criação/produção e multiplicação, constituiu-se a Rede Ma(g)dalenas Internacional³⁵ ligando os grupos que se organizaram e estão espalhados por diversos países das Américas, Europa e África.

A expansão do Laboratório Madalenas e, por consequência, a multiplicação dos grupos de Teatro das Oprimidas, ao longo de pouco mais de dez anos de criação, pode ser percebida pela identificação dos grupos teatrais em distintas localidades do mundo. Contudo, para além da diversidade territorial há também a multiplicidade de mulheres que se relacionam entre si pelo gênero, mas que agregam outros elementos interseccionais, como raça, classe, orientação sexual, territorialidade, imigração, capacitismo, entre outros. Esses elementos se entrecruzam e precisam ser levados em consideração para se tornarem parte das

³⁴ Neologismo que reúne arte + ativismo

³⁵ Para outras informações buscar site Teatro das Oprimidas- Rede Ma(g)dalenas Internacional <https://teatrodelasoprimidas.org/>

temáticas em cena; eles se tornam o conteúdo de experimentação a ser trabalhado durante os processos de criação para a ação cênica, pois ao investigar teatralmente as opressões vividas pelas participantes também é possível verificar como esses entrecruzamentos atingem determinados grupos de mulheres. O Coletivo Madalenas Anastácias é um dos grupos do LM-T@ que problematiza as articulações das opressões entre gênero e raça em suas produções. Com seu espetáculo “Nega ou Negra”, contesta a objetificação da mulher, particularmente a negra, e a cultura do estupro presente em letras da música brasileira, problematizando as lógicas sexista e racista (Netto, 2017). Outro grupo é o Madalenas Rio, que investiga expressões da violência machista que atingem os corpos das mulheres ao longo de sua vida em seu espetáculo “Se essa rua fosse minha” (Rocha, 2019; Rede Mada(g)dalenas, 2021).

O Laboratório Madalenas-Teatro das Oprimidas e os escritos de Vigotski

O Laboratório Madalenas-Teatro das Oprimidas (LM-T@) reúne mulheres de diversos campos, como movimentos sociais, estudantes, profissionais autônomas, donas de casa, que apesar de não serem necessariamente familiarizadas com as artes teatrais, se colocam em cena, respondendo à afirmativa feita por Boal (2009) e reiterada por Santos (2019) de que “todos somos artistas”. Ampliam, assim, a definição de artista para aquele/a que tem possibilidade de desenvolver uma atividade criadora, aspecto que, para Vigotski (1930/2009) e pesquisadores/as contemporâneos que trabalham com seu legado (Pino, 2006; Sawaia, 2009; Maheirie *et al*, 2015; Zanella, 2017; entre outros/as), caracteriza o humano. Assim, incentivar a atividade criadora, atividade especificamente humana que, por meio da imaginação, permite reestruturar as significações do passado, transformando o presente tendo como horizonte uma perspectiva de futuro (Vigotski, 1930/2009), pode ser pensado como a afirmação do que temos de mais humano, pois todos temos a capacidade de criar, de distintas maneiras.

Nesse sentido, compreende-se que os processos artísticos e coletivos no LM-T@, ou seja, todas as atividades realizadas pelos grupos para criar uma apresentação teatral, se fazem tão importantes para as participantes como os produtos finais. Essa afirmativa não despreza os resultados do trabalho teatral, isto é, o espetáculo que será apresentado como parte da produção artística. Mas ressalta um olhar cuidadoso para os processos criativos, uma vez que se entrecruzam com os questionamentos, dúvidas, reflexões e diálogos que acontecem durante os exercícios, jogos e técnicas teatrais para a produção coletiva do texto cênico e o desenvolvimento das personagens da ação teatral. Posteriormente, se amplia esse processo

durante os espetáculos de Teatro-Fórum ou Teatro-Imagem, em que esses questionamentos são lançados para a platéia, constituindo um diálogo com os/as espect-atores/espect-atrizes³⁶.

Vigotski dedica escritos importantes ao teatro. Parte de sua experiência de espectador e apreciador da arte teatral para desenvolver o que intitula como crítica de leitor, uma crítica diletante que considera que "uma vez criada, a obra de arte separa-se de seu criador; não existe sem o leitor; é apenas uma possibilidade que o leitor realiza" (Vigotski, 1916/1999, p.XIX). aponta, ao falar sobre educação estética, a importância dos jogos para o desenvolvimento da imaginação, o que pensamos ser possível considerar também para os jogos teatrais. É no jogo que se “transforma criativamente a realidade. Durante o jogo, as pessoas e as coisas adotam facilmente novos significados. Uma cadeira não representa apenas um trem, um cavalo ou uma casa, mas realmente participa do jogo como tal” (Vigotski, 1924/2001, p.354). Brincar com os sentidos, inventar outros modos de uso para os objetos, modificar os lugares sociais incorporados em situações vivenciadas, criar formas novas de expressão, são atividades que permitem expandir a imaginação e ampliar as possibilidades criativas. A pesquisa possibilitou ver que isso acontece no LM-T@: as atividades propostas possibilitam às participantes observarem as próprias situações em que se veem imersas, atribuindo-lhes sentidos outros e imaginando possibilidades de transformação; incentivam a experimentação das imagens herdadas, reforçadas, encarnadas, para que venham a se constituir como imagens questionadas e (des)construídas.

Ao se debruçar sobre o estudo da imaginação e dos processos criativos, Vigotski (1930/2009) estabelece quatro modos de relação entre atividade criadora e realidade, os quais se interconectam e se influenciam reciprocamente. O primeiro modo estabelece que a imaginação fundamenta-se em elementos da realidade e experiências vividas pela pessoa. Até mesmo as ideias mais fantasiosas, como as que estão nas lendas, contos, sonhos, por exemplo, se relacionam à realidade e podem ser alteradas pela imaginação: “A atividade criadora da imaginação depende diretamente da riqueza e da diversidade da experiência anterior da pessoa porque essa experiência constitui o material com que se criam as construções da fantasia” (Vigotski, 1930/2009, p. 24).

O segundo modo de relação estabelecido entre fantasia e realidade propõe que a experiência real se apoia na imaginação, dando condições de que a narrativa ou descrição de outrem mobilizem imagens. Assim, ao conceber, por exemplo, uma narrativa histórica, precisamos resgatar elementos da imaginação para produzi-la, de forma que: “A pessoa não

³⁶ Termo usado no TO para todos aqueles que saem da platéia e comparecem na ação teatral (Boal, 2009)

se restringe ao círculo e aos limites estreitos de sua própria experiência, mas pode aventurar-se para além deles, assimilando, com a ajuda da imaginação, a experiência histórica ou social alheias” (Vigotski, 1930/2009, p. 25). Nesse sentido, a imaginação serve à experiência para conceber os fenômenos da realidade.

O autor bielorusso ressalta que existe uma dependência dupla e mútua entre imaginação e experiência. Se no primeiro caso a imaginação apoia-se na experiência, no segundo é a experiência que se apoia na imaginação. Concepção que conecta-se ao primeiro e segundo ato do LM-T@, uma vez que resgatam “imagens herdadas” e “imagens reforçadas”

Já o terceiro modo de relação traz o aspecto emocional - que é definida por Vigotski como a lei da realidade emocional, pois considera a influência que esse fator tem sobre a imaginação. É possível perceber que, ao assistirmos uma peça de teatro, por exemplo, tanto o enredo como o cenário e a caracterização das personagens podem gerar diferentes afetações, como espanto, tristeza, aversão, contentamento, repulsa, a quem se permite vivenciar esteticamente essa experiência. Para o pesquisador bielorusso, “As paixões e os destinos de heróis inventados, sua alegria e desgraça, perturbam-nos, inquietam-nos e contagiam-nos, apesar de estarmos diante de acontecimentos inverídicos, de invenções da fantasia” (Vigostki, 1930/2009, p. 28).

Por fim, no quarto modo a concepção da fantasia pode retroagir sobre a realidade, o novo criado a partir da imaginação passa a se constituir como um elemento a mais na realidade, ou seja, está externamente encarnada à disposição para um novo ciclo criador.

Interessante que se analisarmos os processos criativos usados nos atos do LM-T@ e a relação com os modos da imaginação apresentados por Vigotski, podemos fazer algumas aproximações. O primeiro modo, como explicado anteriormente, traz a relevância da experiência sobre a imaginação, que pode ser associado aos atos LM- T@ referente às “imagens reforçadas” e às “imagens incorporadas”. Temos que, tanto no segundo (imagens reforçadas), quanto no terceiro ato (imagens incorporadas) as integrantes acessam as experiências sócio-culturais que foram incorporados e as integram aos elementos da atividade imaginativa que, em alguma ordem, podem constituir os aspectos subjetivos das participantes.

No segundo modo pode-se relacionar ao primeiro ato do laboratório denominado “imagens herdadas”, o qual acessa os mitos de criação e as referências históricas das antepassadas. Nesse ato as participantes buscam reviver imagetivamente sobre as histórias ancestrais, e posteriormente, procuram refletir sobre como ela influencia a realidade que experienciam socialmente. Considerando que esses produtos da imaginação consistem de

elementos da realidade transformados e reelaborados. Outro aspecto, que merece destaque é que a narrativa feita por outras integrantes durante todo o processo, colabora na ampliação da experiência individual, pois permite assimilar aspectos da experiência de outrem.

No terceiro modo temos a imaginação sendo impactada pelos elementos afetivos, que chama atenção sobre a força da imagem em ação e a emoção por ela provocada. Esse modo pode ser associado ao quarto ato “imagens questionadas”, em que se tenta compreender como as imagens que se apresentam na mídia, nos meios de comunicação e no imaginário social influenciam subjetivamente as participantes, que emoções despertam ao se observar determinadas representações.

O quarto modo trata do produto da imaginação encarnada, que se relaciona ao quinto ato “imagens a serem construídas”, em que se incentiva a realizar um produto final, ou seja, é quando se estabelece o desenvolvimento de uma produção artística, que pode ser um Teatro-Fórum, para fazer o debate com outras pessoas permitindo ampliar a produção coletiva. Assim, a imaginação encarnada volta à realidade, “mas já como uma nova força ativa que a modifica” (Vigotski, 1930/2009, p.30).

Vale ressaltar, que os atos do laboratório, de maneira geral, se relacionam aos quatro modos em vários níveis e que as aproximações feitas destacam características, mas durante toda a atividade criadora temos os modos se relacionando. No caso do LM-T@, as vivências cotidianas das participantes se apresentam como o material recolhido da vida com o qual são provocadas a tensionar instituídos e reinventar, tanto em cena, como fora dela, a própria existência. É por meio dos jogos e dos exercícios que se pode, individual e coletivamente, produzir algo novo com aquilo que era, em muitos casos, tão familiar em suas vidas. Temas relacionados às suas vivências como mulheres que cotidianamente se deparam com situações herdadas de uma cultura patriarcal que as subjuga e restringe, subsidiam a constituição de cenas improvisadas e mediadas pela curinga.

Porém, cabe destacar que, mesmo que as produções se inspirem em histórias de vida das participantes, configuram-se como ação teatral, ou seja, a criatividade e a imaginação constroem a dramaturgia da peça levando o grupo a imaginar formas distintas para trazer o vivido para o espaço cênico. Eis outro ponto importante nas discussões sobre arte, apresentadas por Vigotski, que em certa medida parece se apresentar na necessária construção de uma peça teatral no LM-T@: a compreensão de que "a verdadeira natureza da arte sempre carrega algo que supera o sentimento comum; e o mesmo medo, a mesma dor e a mesma agitação, quando são suscitados pela arte, encerram algo acima daquilo que contém

comumente. E esse algo supera esses sentimentos, ilumina-os, e, assim, realiza o mais importante objetivo da arte" (Vigotski, 1925/ 2022, p.311/312).

Por sua vez, destaca Vigotski (1932/no prelo) que as vivências cênicas "são parte de uma complexa atividade de criação artística que possui determinada função social e de classe". O LM-T@ acrescenta o marcador social de gênero e o Laboratório Madalena-Anastácia o marcador de raça, fundamentais na medida em que as vivências cênicas possibilitam às mulheres problematizarem suas próprias condições no mundo a partir do lugar de analistas da própria existência. Essa possibilidade de desdobramento de si, em cena, com a participação da plateia e da mediação da curinga, dá suporte e ajuda a construir possibilidades de encaminhamentos, indica direções possíveis de ação. É dispositivo para a produção de sentidos outros, para o alargamento de horizontes e a construção de alternativas que podem vir a ser transladadas do espaço cênico para a esfera da vida, o que move o ciclo criador tal como pensado por Vigotski. A relação das participantes com a arte que produzem implica, pois, um processo de produção de sentidos que se movimentam no impulso das situações vivenciadas – criadas, ensaiadas, encenadas, recriadas – e que se interconectam na constituição dos sujeitos atuantes (Maheirie *et all*, 2015).

No LM-T@ as mulheres participantes protagonizam suas próprias existências, constroem coletivamente enredos que entretecem umas às outras, que conectam histórias pessoais e coletivas com as determinações sociais que as instituem. Boal (2009) afirma que, por meio da ação teatral, o ser humano descobre que pode observar a si mesmo, ver-se em ação, ver-se em situação. Ao ver-se, percebe o que é e o que não é, imagina o que poderia ser, descobre onde pode ir: o ser humano é capaz de se observar num espelho imaginário. Compreende-se, pois, que o “processo de criação se funda no ver, rever, transver – olhar para todas as direções, para o visível e o invisível; rememorar, imaginar e projetar cenários (des)conhecidos e (im)possíveis” (Zanella, 2013, p 39).

Pensar o LM-T@, por conseguinte, implica refletir sobre a arte e sua potência de transformação do sujeito e do contexto em que vive. Para Vigotski (1925/1999, p. 307), a “arte sempre implica algo que transforma”. A atividade artística, independentemente da linguagem trabalhada, recorta partes da realidade, recombina-os por meio da imaginação e ocasionando sua recomposição em uma outra forma .

É possível afirmar, portanto, que tanto para o LM-T@ como para Vigotski, o processo transformador das artes está diretamente relacionado à atividade criadora e à produção de um novo, pois "a arte recolhe da vida seu material, mas produz acima desse material algo que

ainda não está nas propriedades desse material" (Vigotski, 1925/1999, p.308). A potência das artes para mediar essa relação fundamentalmente criadora frente à vida é comum a ambas as perspectivas, tanto de Boal e Bárbara Santos como de Vigotski, e visibiliza-se na afirmação que "a arte parece completar a vida e ampliar as suas possibilidades" (Vigotski, 1925/1999, p. 313).

Considerações finais

A pesquisa realizada possibilitou compreender o profícuo diálogo que entretetece as perspectivas de Vigotski, Boal e o LM-T@. As relações entre arte e vida, a compreensão da inexorável conexão entre imaginação e processos de criação, se apresentam como fundamentais tanto para o autor bielorusso do início do século XX como para o teatrólogo brasileiro e os Laboratórios que continuam e reinventam seu legado, como o LM-T@. Ao afirmarem as artes como potencializadora da imaginação e de processos criativos que podem lançar as pessoas a constituírem outros sentidos para suas existências, contribuem com os processos de transformação social em direção a modos de vida dignos para todos, todas e todes.

A investigação das opressões vividas pelas participantes e os processos de criação de personagens e cenas são constantes no LM-T@. Enformando-as em uma peça teatral, as participantes criam outras possibilidades para as personagens e também para si mesmas. As produções teatrais, por sua vez, têm a potência de afetar também o público que tanto pode assistir como participar das cenas.

Vimos que as artes no LM-T@ expressam aspectos significativos e urgentes da vida das mulheres participantes, colocando em cena memórias, lembranças e sofrimentos individuais, coletivos e ético-políticos. A experimentação artística desses sofrimentos, por sua vez, seja na condição de protagonista ou espect-ator/espect-atriz, possibilita a transformação dos sentimentos tal como preconizada por Vigotski (1916/1999), condição para a ampliação do repertório de ação daquelas que se colocam em cena, e por conseguinte suas formas de acessar e perceber o mundo. Isso também acontece com quem estabelece uma vivência intensa com as artes protagonizadas por essas mulheres, pois como afirma Vigotski (1924/2001) na introdução deste artigo, a vivência estética nunca passa sem deixar vestígios.

Apesar de grupos de mulheres não serem exclusividade do TO, a criação a partir da especificidade de gênero que é destacada no LM-T@ pode ampliar a reflexão e fortalecer discussões importantes ao confrontar valores herdados do patriarcado. Contribuem para gerar

uma postura responsiva à realidade apresentada e para a construção de estratégias de enfrentamento das opressões vividas.

Por fim, também é importante entender que falamos, com Vigotski e Boal, de potência e abertura para outras possibilidades de existência, sem colocar as artes em um horizonte salvacionista ou utilitário. A discussão se estabelece na importância que os processos criativos e imaginativos têm para a constituição dos sujeitos e fortalecimento das práticas coletivas. Como discutido na psicologia histórico-cultural, concebe-se que o sujeito se constitui num processo sempre inacabado, sendo expressão do modo como socialmente apreende e singulariza os sentidos que fundam e edificam o contexto em que vive. Assim, para transformar as circunstâncias sociais apresentadas é necessário um sujeito reflexivo, que interpele essas circunstâncias, que problematize a realidade que lhe institui limites e necessidades, para assim coletivamente imaginar um outro mundo possível e lutar por sua construção.

Referências Bibliográficas

- Boal, A. (2000). *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Record.
- Boal, A. (2002). *Arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2005). *Jogos para atores e não-atores*. Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2009). *Estética do Oprimido*. Garamond.
- Boal, A. (2017). Discurso na Unesco. In: A. Zanetti, & I. Almada (Org.). *Augusto Boal: embaixador do teatro brasileiro* (pp.15-16). Mundo Contemporâneo.
- Boal, A. (2019) *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Editora 34.
- Butler, J. (2018). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Capucci, R. R., & Silva, D. N. H. (2017). Quando Vida E Arte Se Encontram: Um Diálogo Entre Vigotski E Stanislavski. *Psicologia Em Estudo*, 22(3), 409.
<https://doi.org/10.4025/psicolestud.v22i3.35869>
- Capucci, R. R., & Silva, D. N. H. (2018). “Ser ou não ser”: a perejivanie do ator nos estudos de L.S. Vigotski. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 35(4), 351–362.
<https://doi.org/10.1590/1982-02752018000400003>
- Carneiro, S. (2003). Mulheres em Movimento. *Estudos avançados*. 14 (49), 117-132.

- Carneiro, S. (2011). Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Geledes – Instituto da Mulher Negra.
<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>
- Conceição, A. da S. (2017). Cor dos Oprimidos: o Teatro do Oprimido como resistência, ação e reflexão frente ao racismo. [Dissertação de Mestrado, Centro Federal de Educação Tecnológico Celso Suckow da Fonseca - CEFET/RJ].
<https://docplayer.com.br/175534166-Centro-federal-de-educacao-tecnologica-celso-suckow-da-fonseca-cefet-rj-campus-maracana-programa-de-pos-graduacao-em-relacoes-etnico-raciais-pprer.html>.
- Cossa, A. (2010). O Teatro e a prevenção do HIV/SIDA. *Revista Metaxis*, 6, 50- 53.
- Chiari, G. (2016). Laboratório Madalenas. Teatro das Oprimidas. In: C. Mattos [et all]. (Org.), *Teatro do Oprimido e Universidade: experimentos, ensaios e investigações* (pp.89-144). Metanoia.
- Delari Junior, A. (2011). Sentidos do Drama na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia. *Psicologia Em Estudo*, 16(2), 181–197.
<http://www.vigotski.net/>
- Delari Jr., A. & Passos, I. V. B. (2009) Alguns sentidos da palavra “*perejivanie*” em Vigotski: notas para estudo futuro junto à psicologia russa. In III Seminário Interno do Grupo de Pesquisa Pensamentos e Linguagem (GPPL) (pp-5-41) Campinas, SP.
<https://pt.scribd.com/doc/241926757/Alguns-sentidos-da-palavra-PEREJIVANI>
- Hooks, B. (2019). *Teoria feminista: da margem ao centro*. (R. Patriota, trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Ganguly, S. (2010). Aprendendo com as pessoas. *Revista Metaxis*, 6, 18-21.
- González Rey, F. (2016). Vygotsky’s Concept of Perezhivanie in The Psychology of Art and at the Final Moment of His Work: Advancing His Legacy. *Mind, Culture, and Activity*, 23(4), 305–314. <https://doi.org/10.1080/10749039.2016.1186196>
- Lima, G. (2010) Um cordel para Madalena. *Revista Metaxis*, 6, 120-121.
- Magiolino, L.L.S. (2014). A significação das emoções no processo de organização dramática do psiquismo e de constituição social do sujeito. *Psicologia & Sociedade*, 26(spe2), 48-59.

- Magiolino, L.L.S., & Smolka, A.L.B. (2013). How do emotions signify? Social relations and psychological functions in the dramatic constitution of subjects. *Mind, Culture and Activity*, 20, 96-112.
- Maheirie, K., Smolka, A.L.B., Strappazzon, A.L., Carvalho, C.S., & Massaro, F.K. (2015). Imaginação e processos de criação na perspectiva histórico-cultural: análise de uma experiência. *Estudos de Psicologia* (Campinas), 32(1), 49–61.
<https://doi.org/10.1590/0103-166X2015000100005>
- Marques, P. (2018). O “jovem” Vygótski: inéditos sobre arte e o papel da criação artística no desenvolvimento infantil. *Educação e Pesquisa*, 44(0), 1–15.
<https://doi.org/10.1590/s1678-4634201844183267>
- Marques, P. (2022). *Liev S. Vigotski: escritos sobre arte. Organização, tradução e notas*. Mireveja.
- Monteiro, M. I. (2019). Trabalhadora Doméstica. *Revista Metaxis*, 9, 73-75.
- Moraes, M. (2010). PesquisarCOM: política ontológica e deficiência visual. In: M. Moraes e V. Kastrup. (Org.), *Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual*. Nau Editora.
- Netto, C. A. F. (2017). Madalena- Anastácia: uma investigação cênica de mulheres negras no Teatro das Oprimidas. *13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11: Transformações, Conexões, Deslocamentos.*, 1–12.
- Oliveira, C. S. S. (2019). De Madalena à Anastácia. In: B. Santos. *Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas*. (pp- 64-77). Casa Philos.
- Peruzzo, C. M. K. (2017). Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participativa: da observação participante à pesquisa-ação. *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*, XXIII(3), 161–190.
- Pereira, E., & Sawaia, B.B. (2020). *Práticas grupais: espaço de diálogo e potência*. Pedro & João.
<https://pedrojoaoeditores.com.br/site/praticas-grupais-espaco-de-dialogo-e-potencia/>
- Pino, A. (2006). A produção imaginária e a formação do sentido estético. Reflexões úteis para uma educação humana. *Pro-Posições* (Unicamp), 1, 47-70.
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643628>.
- Ribeiro, A. B., & Zanella, A. V. (2020). Corpo/cidade: marcas e tensões de um cortejo artístico de rua. In A. V. Zanella (Org.), *Arte e Cidade, Memória e experiência* (pp. 63–81). EDUFPI.

https://www.ufpi.br/arquivos_download/arquivos/LIVRO_ARTE_CIDADE_E_MEMORIA_-_ADRIANA_320200610144324.pdf

- Roberti, Daniel Luiz Poio (2019). Um olhar sobre a “vivência” através do seu autor: conceitos e traduções na obra de Vigotski. *Fractal, Revista Psicologia*, 31(1), 16-19.
- Rocha, R. N. da (2019). *Cor das oprimidas: Coletivo Madalena Anastácia como movimento feminista negro educador* [Dissertação de Mestrado, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca- CEFET/RJ].
http://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/135_Rachel%20Nascimento%20da%20Rocha.pdf
- Santos, B. (2016). *Teatro do Oprimido: Raízes e asas - uma teoria da práxis*. Ibis Libris.
- Santos, B. (2019). *Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas*. Casa Philos.
- Santos, B., & Vanucci, A. (2010, 6 de agosto). *Laboratório Madalenas Teatro das Oprimidas*. 2010. Disponível em: <http://redmagdalena.blogspot.com/>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.
- Sawaia, B. B. (1999) O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In: B. B. Sawaia. *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Vozes.
- Sawaia, B. B. (2009). Psicologia e desigualdade social: uma reflexão sobre liberdade e transformação social. *Psicologia & Sociedade*, 21(3), 364-372.
<https://www.scielo.br/j/psoc/a/SNXmnP85p4XsKmsrWgbgtpr/?lang=pt>
- Spink, P. K. (2003). Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista. *Psicologia & Sociedade*, 15(2), 18–42.
<https://doi.org/10.1590/s0102-71822003000200003>
- Spinoza, B.(2017). *Ética - edição monolíngue*. (T. Tadeu, trad.). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1677).
- Vanucci, A. (2014). *Madalena e as outras*. Um laboratório estético dedicado ao corpo feminino. In: A. Vanucci. *Corpo em contexto*. Belo Horizonte: Scriptum.
<https://teatrodelasoprimidas.org/madalena-e-as-outras-um-laboratorio-estetico-dedicado-ao-corpo-feminino/>
- Vigotski, L. S. (1999a). *Psicologia da Arte*. (P. Bezerra, trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1925)

- Vigotski, L. S. (1999b). *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. (P. Bezerra, trad). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1916)
- Vygotski, L. S. (2001). A Educação Estética. In: L. S. Vygotski. *Psicologia Pedagógica*. (P. Bezerra, trad). (pp. 323-378). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1924)
- Vigotski, L. S. (2009). *Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico: livro para professores*. (Z. Prestes, trad.) . Ática. (Trabalho original publicado em 1930)
- Vigotski, L.S. (2022). Psicologia da Arte. In: P. Marques. Liev S. *Vigotski: escritos sobre arte. Organização, tradução e notas*. Mireveja. (Trabalho original publicado em 1925)
- Vigotski, L. S. (no prelo). Sobre a questão da psicologia da criação pelo ator. *Pro-posições* [s.l]; [s.n].
- Zanella, A. V. (2013). *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Sulina: Editora da UFRGS.
- Zanella, A. V. (2017). *Entre Galerias e Museus: Diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida*. Pedro & João.
- Wacquant, L. (2002). *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Relume Dumará.
- Wedekin, L. M., & Zanella, A. V. (2016). L. S. Vigotski e o ensino de arte: “A educação estética” (1926) e as escolas de arte na Rússia 1917-1930. *Pro-Posições*, 27(2), 155–176. <https://doi.org/10.1590/1980-6248-2014-0124>
- Wedekin, L. M., & Zanella, A. V. (2013). Arte e vida em Vigotski e o modernismo russo. *Psicologia Em Estudo*, 18(4), 689–699. <https://doi.org/10.1590/S1413-73722013000400011>.

ARTIGO 3 - ESTÉTICAS FEMINISTAS E INTERSECCIONALIDADE NO TEATRO DAS OPRIMIDAS

Resumo

A desigualdade entre gêneros está presente em vários campos do saber, inclusive nas artes, um campo que se apresenta como potente, mas também repleto de embates e disputas. No qual, durante muitos anos, o gênero feminino foi representado a partir da perspectiva masculino sobre o corpo das mulheres. Em contraposição a essa representação, os movimentos feministas, a partir da metade do século XX, passam a indagar sobre o lugar dos corpos femininos nas artes e reivindicar lugares de visibilidade como artistas. Assim, as mulheres começam a conquistar mais espaços em vários campos artísticos, inclusive entre as participantes do Teatro do Oprimido, que desenvolveram investigações estéticas que reuniram grupos de mulheres para discutir temas que são comuns às participantes. Este artigo busca verificar o processo de formação dos grupos de Teatro das Oprimidas e o modo como marcadores sociais da diferença se apresentam em suas práticas teatrais, foram analisados o trabalho de três grupos femininos: Marias do Brasil, Madalenas Rio e o Coletivo Madalenas-Anastácias. Esses grupos de mulheres problematizam, por meio do teatro desenvolvido pela diretora Bárbara Santos (2018; 2019), suas condições de vida e as questões interseccionais que atravessam o gênero, como: raça, classe, territórios, orientação sexual, identidade de gênero entre outros fatores, constituídos socialmente, que demarcam posições de privilégios ou de subalternidade.

Palavras-chave: interseccionalidade; Teatro das Oprimidas; práticas grupais

Ao longo dos anos me transformei
 Fui santa, fui bruxa, fui puta
 E não me calei, e não me calei
 Sou forte e guerreira, eu sou!
 E não me calei. E não me calei.³⁷

Ao longo da história, a visão sobre as mulheres têm se transformado em decorrência das mudanças nas relações e nas tensões histórico-culturais estabelecidas socialmente. Essas mudanças evidenciam-se nas várias denominações dirigidas às mulheres: desde santa, bruxa e puta, como na canção apresentada na em epígrafe, bem como em publicações intituladas “bela, recatada e do lar”³⁸, fazendo referência a padrões sociais conservadores. Há diversas imagens e símbolos que tentam descrever “a mulher”, partindo do pressuposto da existência de apenas uma forma de expressão feminina, adotando, assim, uma perspectiva universal, essencialista e generalizante, que condena as mulheres a terem suas diferenças negadas e invisibilizadas.

Compreendemos, juntamente com pesquisadoras como Linda Nicholson (2000), Sueli Carneiro (2003; 2011a; 2011b), Patricia Hill Collins (2016; 2019a; 2019b) e Audre Lorde (2020a, 2020b), entre outras autoras, que mulheres precisam ser concebidas em sua diversidade. Considerando que raça, classe, nação, sexualidade, além de outros marcadores sociais da diferença (Schwarcz, 2019), reflitam em suas demandas, questionamentos, condições e possibilidades de enfrentamento de opressões, que, muito embora sejam diversas, evidenciam algo em comum que as unifica: as distintas vozes femininas parecem ressoar como sussurros frente às violências de gênero. Como demonstram as informações publicadas no Atlas da Violência (Cerqueira *et al.*, 2021) que apresenta números significativos de casos de violências contra as mulheres no Brasil: foram 3.737 mulheres assassinadas em 2020, sendo 66% negras. O que destaca que determinados marcadores sociais tornam alguns grupos de mulheres mais vulneráveis à violência do que outros.

O cenário de desigualdade entre gêneros está, também, presente nas artes, um campo de potências, mas também de embates e disputas, em que o gênero feminino foi apresentado e representado, durante muitos anos, a partir do olhar masculino sobre o corpo das mulheres. Na década de 60/70 do século XX, o campo artístico passa a ser questionado pelo movimento feminista a respeito das formas de expressão das mulheres nas artes, uma vez que seus corpos

³⁷ Letra da canção entoada em diversos idiomas pela Rede Ma(g)dalena Internacional

³⁸ Referência à reportagem da Revista Veja escrita por Juliana Linhares sobre a primeira dama do governo de Michel Temer intitulada: “Marcela Temer: bela, recatada e ‘do lar’”, em 18 de abril de 2016.

eram usados para serem retratados, enquanto sua arte era tida como menor (Simoni, 2010; Stubs, 2018; Nochlin, 2016; Zanella, 2017). Nesse cenário, Miriam Schapiro e Judy Chicago criam no *California Institute of Art*, nos Estados Unidos, o *Feminist Art Movement*, uma resposta à ausência feminina e feminista na teoria, nos meios acadêmicos e na produção de arte americana. Constam desse período as primeiras performances de Yoko Ono (*Cut Piece*) e Carole Schneemann (*Eye Body*) (Trizoli, 2008). Podemos citar, também, as obras de Barbara Kruger, Laurie Simmons, Annette Messager, Mary Kelley e Martha Rosler, que usavam a apropriação de fotografias e de objetos nas suas produções (Arruda & Couto, 2011). Já na década de 1980, ao problematizar a ausência de artistas mulheres nos museus, o grupo *Guerrilla Girls*, formado em Nova York, tensiona como as mulheres estão representadas no mundo das artes. Um de seus cartazes emblemáticos questiona: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Metropolitan Museum? Menos de 5% dos artistas nas seções de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos” (Pinho & Oliveira, 2013; Zanella, 2017).

Desde as primeiras críticas feministas, a discussão de gênero tem encontrado espaço crescente nos mais diversos campos das artes, permitindo a reflexão sobre os modos como as mulheres são vistas e representadas em nossa sociedade. Trata-se de um debate que vem sendo travado desde então, com intensidades, perspectivas e entonações variadas, e que traz as marcas das condições sociais, históricas e culturais dos contextos em que se insere.

Esse avanço das discussões feministas sobre a posição das mulheres nos lugares de expressão artística tem gerado novas experiências, inclusive em espaços já tido como progressistas, como é o caso do Teatro do Oprimido (TO). Tal metodologia teatral é conhecida por colocar em cena variadas formas de opressões, visando buscar alternativas para seu enfrentamento.

Ao longo das investigações artísticas e das experimentações com grupos de mulheres, emergiu a possibilidade de desenvolvimento do Teatro das Oprimidas³⁹, que contou com o protagonismo de Bárbara Santos:

As estratégias patriarcais que naturalizam machismo, sexismo e violência machista, são difundidas e praticadas nos mais diversos espaços sociais, inclusive, no mundo de praticantes do Teatro do Oprimido, onde essas estratégias, muitas vezes, aparecem de forma tão sofisticada que chega a dificultar a identificação e o combate às mesmas (Santos, 2019, p.16).

A questão de gênero, assim como outros marcadores sociais da diferença, é problematizada no Teatro das Oprimidas, uma ramificação do TO, que eclode, entre outros fatores, como resultado da urgência em criar processos de produção teatral que não culpabilizem as mulheres, nem individualizem a encenação dos conflitos que as desafiam (Santos, 2019). A especificidade da discussão das relações entre gêneros permite olhar para o tema com atenção e leva a vários questionamentos, inclusive para os/as multiplicadores/as de TO, sobre seus lugares na lógica sexista, machista, patriarcal, cisnormativa, o que agrega elementos para serem problematizados socialmente. Como nos lembra a desenvolvedora do Teatro das Oprimidas, “se o Teatro do Oprimido nos ensina a trabalhar com um teatro de perguntas, precisamos nos questionar sobre o que e quem está invisível em torno do que fazemos, das estruturas que criamos e das direções que tomamos” (Santos 2019, p.42).

A formação dos grupos de Teatros das Oprimidas também problematiza as distintas opressões vividas entre as mulheres, levando em consideração aspectos interseccionais, que serão tratados posteriormente, uma vez que o gênero as une, sem anular as diferenças que também existem no intergênero. Compreende-se que a especificidade da discussão da interseccionalidade se faz, por conseguinte, necessária, uma vez que a expressão de gênero é

³⁹ Segundo Comba Garcia (2017, p. 79), há um debate atual sobre a substituição do termo oprimido, no masculino e singular, pelo termo oprimidas, no plural. “Esta evolução terminológica adapta-se melhor ao caráter diverso e heterogêneo do sujeito do processo comunicativo teatral, e encontra nos estudos subalternos um apoio teórico atualizador”. Alguns coletivos já usam a escrita integrando ambos, como Teatro do/as Oprimido/as, outros utilizam Teatro das Pessoas Oprimidas e outros utilizam variações do termo neutro como Teatro d@s Oprimid@s. Todas as variações visam contemplar as pessoas que multiplicaram o TO e que estão trazendo novos elementos para essa discussão do campo artístico e político, uma vez que, para além da mudança na denominação, é necessária uma mudança no posicionamento diante das hierarquias impostas a determinados grupos sociais e que produzem desigualdades sustentadas pelas relações de poder.

uma negociação com a norma entretida com questões relativas à raça, classe, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária - entre outras que se entrecruzam e moldam-se mutuamente (Collins & Bilge, 2020).

Para compreender o processo de formação dos grupos de Teatro das Oprimidas e o modo como marcadores sociais da diferença se apresentam em suas práticas teatrais, elegemos, como objetivo analisar o trabalho de três grupos: Marias do Brasil, Madalenas Rio e o Coletivo Madalenas-Anastácias. Todos esses grupos são constituídos por mulheres de classes trabalhadoras que, em sua maioria, vêm de realidades sociais periféricas. Esses grupos de mulheres problematizam, por meio do teatro desenvolvido pelo dramaturgo Augusto Boal (1991; 2005; 2009) e pela diretora Bárbara Santos (2018; 2019), suas condições de vida e as questões que atravessam a condição de mulheres com distintos marcadores sociais da diferença.

A inserção da pesquisadora nas oficinas e apresentações realizadas pelos três grupos, somado à participação no Programa da Residência Internacional do Centro Teatro do Oprimido (CTO) no Rio de Janeiro, consistiram em estratégias metodológicas para a produção das informações a serem analisadas. A apresentação dos resultados da pesquisa segue um percurso que possibilita a/ao leitor/a compreender o Laboratório Madalena-Teatro das Oprimidas como exercício para conceber uma estética feminista e interseccional; a luta por direitos empreendida pelo Grupo Marias do Brasil; as mulheres negras em cena com o Coletivo Madalena-Anastácia.

Sobre o método: os caminhos percorridos

O Centro Teatro do Oprimido (CTO)- Rio de Janeiro está localizado no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. Criado por Augusto Boal e um grupo de multiplicadores, na década de 1989, o CTO-Rio é um espaço de referência na formação e na multiplicação do Teatro do Oprimido. Entre as possibilidades de formação há o Programa de Residência Internacional, que se caracteriza por uma proposta de conhecer e aprofundar a metodologia do Teatro do Oprimido, uma vez que o/a "pesquisador/a-participante" está em todas as atividades do CTO, acompanhando o cotidiano de ações artísticas e os processos criativos realizados pelos grupos teatrais vinculados à instituição (Recchia, 2019).

A realização da residência internacional nos meses de julho e agosto de 2019 possibilitou a aproximação e intercâmbios artísticos com alguns grupos, a partir das suas relações com os territórios em que atuam, pois nem todos os grupos populares têm seus

ensaios na sede do CTO. É oportuno dizer que a minha aproximação com o TO existe desde julho de 2016, quando participei da Maratona de Férias do CTO-Rio. Essa informação se faz relevante para a compreensão de que minha inserção no campo-tema ocorreu com o acesso de quem era conhecida. Tanto por estar, em momentos anteriores, nas proposições realizadas pelos grupos do CTO-Rio, quanto por fazer parte do grupo de teatro das Oprimidas Madalenas na Luta, em Santa Catarina, desde março de 2018, durante o doutorado em Psicologia na UFSC. Cursar a residência, por sua vez, consistiu em oportunidade tanto para a coleta de informações para a pesquisa, como para a formação da própria pesquisadora.

Durante 45 dias, com uma média de 4 à 6 horas de atividades diárias, pude acompanhar as programações, vivências e as várias realidades discutidas pelos 10 grupos teatrais⁴⁰ que, em 2019, estavam realizando um projeto denominado Circuito Teatro do Oprimido. Durante o Circuito, tive a oportunidade de assistir às apresentações teatrais em lugares como: no CTO, no Hospital Psiquiátrico de Jurujuba, na 19ª Festa Literária de Paraty (FLIP) e na 1ª FLIP Preta. Apesar da possibilidade de acompanhamento dos 10 grupos, priorizei seguir junto com os coletivos femininos Madalenas Rio, Marias do Brasil e Madalenas-Anastácias.

Durante a Residência Internacional, também fui chamada a colaborar com a equipe do CTO, participando de atividades com o grupo, propondo jogos durante as formações e, além de escrever um texto sobre as experiências estéticas vivenciadas no período da Residência Internacional (Ribeiro, 2019), o qual foi publicado na revista *Metaxis*, organizada e publicada pelo Centro Teatro do Oprimido. Assim, meu processo de pesquisa se caracterizou pelo envolvimento nas atividades artístico-teatrais no CTO na condição de pesquisadora participante-observante (Perazzo, 2017; Wacquant, 2013), desafiada a pesquisar-atuar-colaborar-registrar os processos vivenciados.

Durante a residência, fiz registros em diário de campo dos encontros com os grupos, sendo o foco de minha atenção os processos criativos, jogos, exercícios teatrais e apresentações. Também foram realizadas conversas individuais com 6 participantes dos grupos, sendo 3 integrantes do Madalenas Rio; 2 integrantes do Madalenas Anastácias e 1 integrante do Marias do Brasil que foram gravadas com autorização prévia de todas; e ainda foi realizada uma conversa em grupo, com 4 participantes do Marias do Brasil. As entrevistas foram devidamente autorizadas pelas participantes, com a assinatura do Termo de

⁴⁰ Os 10 grupos participantes na ocasião eram: Marias do Brasil, Coletivo Madalenas Anastácia, Madalenas-Rio, MareMoTo, Cor do Brasil, Pirei em Cenna, Escola de Teatro Popular -ETP, Chocolate Ponto Chic, Maré 12 e Pantera.

Consentimento Livre Esclarecido e autorização do Uso de Imagem. Somam-se a essas fontes de informações, as publicações de autoria das participantes e vídeos de TO divulgados em plataformas digitais, como: Youtube e redes sociais. Os materiais coletados foram analisados a partir de uma perspectiva interseccional e feminista, fundamentada em autoras como Patricia Hill Collins (2016; 2019; Collins & Bilge, 2020),

O Teatro do Oprimido e o Teatro das Oprimidas: entre raízes e asas

O Teatro do Oprimido (TO), um teatro de cunho político e social, foi criado pelo dramaturgo e diretor Augusto Boal (1931-2009), a partir de seu percurso no Teatro Arena (1953-1972), com a sistematização de diversas técnicas teatrais: Teatro Jornal, Teatro Invisível, Teatro Imagem, Arco-íris do Desejo, Teatro Fórum, Teatro Legislativo e a Estética do Oprimido (Boal 1979; 1991; 2000; 2005; 2009; 2019). Nessas técnicas abordam-se os conflitos sociais resultantes das opressões objetivas e subjetivas vividas no cotidiano das pessoas, produzindo uma dramaturgia que nasce de histórias reais contadas pelas/pelos participantes dos grupos populares (Boal, 2000, 2009; Cachalote Mattos, 2016). Assim, nas cenas teatrais se problematizam situações opressivas vividas pelo grupo e com as quais seus/suas integrantes se identificam. No Teatro Fórum, uma das técnicas mais difundidas, após a apresentação, entra em cena o curinga, que é o personagem que pode se dirigir aos espectadores, questionando sobre o que foi visto em cena, quais os problemas sociais que se apresentam e se existem possibilidades de mudança. Todos aqueles ou aquelas que acreditam na possibilidade de mudar a cena são convidados a adentrar o espaço teatral, passando a ser espect-atores ou espect-atrizes, segundo Boal (2000; 2009; 2019), e colocando em ação suas ideias, expressando as possibilidades que poderiam ser vivenciadas na prática. Contudo, deve se ressaltar, que os atores/atrizes da cena interagem para que a situação não seja apenas uma representação de resolução “mágica”. Afinal, as opressões estão situadas não apenas no âmbito restrito da vivência de uma pessoa, mas se apresentam como reflexo de desigualdades ou violências que são basilares da sociedade capitalista.

Nesse sentido, ao tratar da relação entre opressor/a e oprimido/a em cena é importante entender que existe uma perspectiva dialética em que

Ser opressor ou oprimido não é uma questão de escolhas individuais, não é questão moral. Também não é uma questão de essência: não existem opressores/oprimidos por

essência, por natureza; existem sim, grupos sociais em relação uns com os outros. É uma questão histórica. (J. Boal, 2010, p. 125)

Com a perspectiva relacional da opressão como fundamento para desenvolver seu método e teoria, Boal também afirma que todos/as podem fazer teatro, até mesmo atores e atrizes; o teatrólogo pretendeu mostrar que todos os seres humanos têm as mesmas capacidades e estão aptos a executarem tarefas idênticas, desde que as condições para isso lhes sejam oferecidas (Boal, 1991). Tal princípio faz com que o TO seja inclusivo e acessível a quem queira participar, por não estabelecer pré-requisito. Também seu processo de agregar técnicas demonstra que elas estão “em evolução permanente e heterodoxa, pois nas intenções do Boal não ficaria vinculada[s] ao fazer de seu mestre como a um modelo único. Pelo contrário, desenvolveria em rede de variantes a partir da experimentação prática em cada ambiente na qual fosse introduzida[s].” (Vanucci, 2018 p.175)

O TO apresenta, por conseguinte, já em seus fundamentos, flexibilidade para o contínuo processo de desenvolvimento. Pode então ser compreendido como espaço fértil para acolher as discussões feministas, racistas, classistas, sexistas, homofóbicas entre outras. São colocados em cena problemas sociais e violências sofridas pelas pessoas oprimidas, as quais não devem ser naturalizadas ou particularizadas, mas coletivizadas e discutidas enquanto problema social.

Neste artigo discutiremos particularmente a experiência com as mulheres e o Teatro das Oprimidas, mas destacamos que outros coletivos têm se reunido para discutir suas especificidades e, assim, analisar mais profundamente estratégias de enfrentamento das opressões que vivem (ver Conceição, 2017; Gentil, 2019; Horsth, 2019; Mattos, 2019; Oliveira, 2019). A perspectiva de adotar grupos específicos, segundo Bárbara Santos, não está relacionada a não acreditar em espaços mistos, compartilhados entre homens e mulheres, entre negros e brancos. Para a autora, é um reconhecimento de necessidades que os grupos específicos têm de debater suas questões e aprofundar temas que os afetam, tanto estruturalmente como individualmente. O que para Bárbara Santos (2019, p.28) se torna “um espaço de encontro, nem para lamentar, nem para ratificar tradição ou natureza, mas para investigar o que nos move a seguir o padrão imposto, para entender as razões que nos levam a agir segundo um modelo que não concordamos.”

A proposta do Teatro das Oprimidas, ao priorizar como temáticas em cena as opressões e violências vividas por mulheres, busca “um processo estético investigativo que

valoriza a perspectiva subjetiva dos problemas para explicitar a complexidade das personagens e das situações vividas por estas e, ao mesmo tempo, prioriza a contextualização do problema para revelar os mecanismos de opressão.” (Santos, 2019, p.17).

Laboratório Madalena-Teatro das Oprimidas:um exercício para constituir uma estética feminista e interseccional.

O Teatro das Oprimidas se desenvolve a partir do Laboratório Madalenas-Teatro das Oprimidas, que tem fundamento no Teatro do Oprimido, mas não apenas: outros elementos teórico-práticos foram incorporados em suas práticas. Sua proposta é constituir-se como espaço de experimentação para a vivência de mulheres advindas de grupos de TO e de outros lugares. Visa o desenvolvimento de grupos artísticos e, posteriormente, uma Rede Internacional de Teatro das Oprimidas, que reúna os grupos de diferentes regiões do globo para o diálogo e troca entre participantes.

Segundo a diretora teatral italiana Alessandra Vanucci (2014), Laboratório Madalena seria exclusivo para mulheres: “não atrizes, mas filhas, mães, netas, trabalhadoras no campo, na cidade, no mato ou no sertão, enfim ‘atrizes sociais’ em seu cotidiano, entre a necessidade de repetir todo dia o mesmo papel e o desejo de ser e de se ver outra, de ocupar outro lugar”. A ideia do Laboratório se constituiu a partir da ação de duas mulheres, Alessandra Vanucci e Bárbara Santos. A primeira conquistou o Prêmio de Interações Estéticas e Residências Artísticas em Ponto de Cultura, do Ministério da Cultura- Funarte, em 2009. Propôs então para Bárbara Santos, na época diretora do CTO, que desenvolvessem conjuntamente uma oficina exclusiva para mulheres no projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, realizado pelo CTO-RJ.

O ponto de partida para o Laboratório Madalena ocorreu em dezembro de 2009 com duas oficinas no Rio de Janeiro, sendo uma delas composta por mulheres trabalhadoras domésticas, que compunham o Grupo Marias do Brasil. A partir de janeiro de 2010, mais quatro laboratórios acontecem: no Ceará, no Rio de Janeiro, além de Guiné Bissau e de Moçambique, países da África Lusófona. As produções artísticas resultantes desses laboratórios (peças, performances, esculturas, pinturas, instalações, poesias, músicas etc) circularam localmente, estimulando a discussão pública a respeito da dominação e da violência contra o corpo da mulher, mesmo em tempos de mudanças de hábitos e da emancipação das mulheres em diversos contextos sociais.

A proposta artística e pedagógica do Laboratório Madalena se constitui por experiências cênicas que investigam: “quais modelos ancestrais ainda agem no ‘ser mulher’ hoje? Quais contextos sociais condicionam o comportamento e o corpo dessa mulher? Quais lugares ocupamos e quais queremos ocupar? Quais as expectativas? Quais alternativas?” (Santos e Vanucci, 2010). Essas e tantas outras questões são utilizadas durante o Laboratório tanto para problematizar os limites e barreiras que são colocados individual e socialmente às mulheres, quanto também para incentivar a perceber “o que pode um corpo?”, investindo na potência de agir que os exercícios estéticos podem trazer para as participantes atuarem com/sobre “o corpo feminino, suas revoluções, mutações, expectativas, seduções, obsessões e opressões” (Chiari, 2016, p.89).

Para tanto, utiliza-se técnicas do Teatro-Jornal, Teatro-Imagem, Arco-Íris do Desejo, Teatro-Fórum, Estética do Oprimido e diversas outras técnicas teatrais, que estimulam as participantes a expressarem artisticamente as opressões vividas e buscarem entender as posturas assumidas diante delas. Segundo Bárbara Santos e Alessandra Vannucci (2010), em uma semana de laboratório, mulheres criaram declarações de identidade, poesias, obras de artes plásticas individuais e coletivas, performances, cenas de Teatro-Fórum, o que culminou com a produção dos espetáculos: “Eva”, no Cariri; “Madalena”, no Rio de Janeiro; “Maria – Ritual de Parideiras”, na Guiné Bissau; “A voz de Rosa”, em Moçambique.

A partir do Laboratório Madalenas surgiram vários grupos teatrais de mulheres, no Brasil e outros países, com o objetivo de problematizar as relações de opressão, o sistema de dominação e as relações sociais sexistas e desiguais profundamente enraizadas em nossa sociedade (Naessens, 2016). Como resultado dessa proposição é que se desenvolve a metodologia do Teatro das Oprimidas e começam a se formar os grupos teatrais influenciados pelo Laboratório Madalenas, voltados para discutir as opressões de gênero, enfrentar as violências machistas, o sistema do patriarcado e a lógica de exploração capitalista sobre o corpo e vida das mulheres. Contudo, nem sempre o contato com as memórias das violências e opressões era algo possível de ser rememorado, tendo como questão para os grupos: Qual é o modo propício de acolher mulheres que se sentem tocadas pela dor e fragilizadas? As acolhidas eram diversas, por isso mesmo, sendo algo que há sempre a necessidade de cuidar também ao estetizar as opressões. Com vistas de que as cenas não visam apenas (re)encenar um sofrimento ou proporcionar que se reviva o trauma, mas uma possibilidade de pensar a vivência opressiva no presente e conectá-lo a temas sociais (Fernandes, 2019).

Atualmente, as Madalenas configuram-se como uma rede internacional autônoma e autogestionada de grupos que dialogam entre si. Os eventos que reúnem os grupos constituem-se como importante momento de trocas, tendo sido realizados até o momento cinco encontros internacionais (no Rio de Janeiro, 2011; em Berlim, 2012; em La Paz, 2014; Matagalpa, Nicaragua, 2016; Montevideu, Uruguai, 2018); dois festivais internacionais presenciais, realizados em 2015, Puerto Madryn, Argentina, e em 2017, em Berlim, Alemanha; e, em virtude da pandemia de COVID-19, um Festival On-line, Magdalenas em Movimento, em 2020.

Após essa discussão que apresenta o início do Teatro das Oprimidas com o Laboratório Madalenas, vamos nos aproximar dos grupos cariocas que utilizam suas metodologias para olhar para os elementos interseccionais que se apresentam em seus espetáculos, já que vida e arte caminham juntas no Teatro das Oprimidas.

Grupo Marias do Brasil: da cozinha ao palco do teatro pela luta por direitos

O grupo de Teatro das Oprimidas Marias do Brasil reúne trabalhadoras domésticas que entram em palco para problematizar questões relacionadas aos seus cotidianos e à luta por direitos trabalhistas e sociais. Destaca-se pelo fato de que suas integrantes são mulheres que vêm de uma história de invisibilidade com seus corpos restritos às cozinhas, áreas de serviços e às chamadas “dependências de empregada”. Por meio de exercícios e técnicas teatrais, essas mulheres puderam ganhar os palcos e ruas para mostrar que também podem atuar para transformar suas condições de vida.

A história do grupo iniciou em 1998, com a proposta de membros do CTO-Rio de formação de TO em uma escola noturna voltada para o público adulto feminino que trabalhava e morava em casas de família. Como lembra a curinga Claudete Felix (2016, p.42), “cerca de vinte mulheres migrantes do Norte e Nordeste do país, quase todas Marias (da Conceição, José, de Fátima, Aparecida...), formam o grupo Marias do Brasil”. Temos então mulheres de classes trabalhadoras, migrantes, na maioria negras e mães de família, que fazem com que suas histórias possam ser contadas e interpretadas por elas para questionar a divisão social do trabalho e as formas como seus corpos e seus serviços são explorados pelos patrões.

No decorrer de 20 anos desde sua criação o grupo montou diversos espetáculos com temáticas relacionadas à luta por dignidade e direitos trabalhistas e sociais: “Quando o verde de seus olhos se espalhar pela plantação” - de 1998 a 1999 – sobre a luta pela carteira assinada e pelas folgas semanais; “Feliz idade nesta feliz cidade” - de 2000 a 2004 - problemas com o

Instituto Nacional do Seguro Social (INSS): saúde e aposentadoria; “Eu também sou mulher” - de 2005 a 2016 – sobre o assédio sexual do patrão dentro da casa e os benefícios das leis trabalhistas, incluindo a obrigatoriedade do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS). A partir da peça “Maria Luta por Lei Justa”, que fazia parte do projeto “Encenando Direitos”, o teatro amplia seu alcance na luta conjunta com os Sindicatos de Trabalhadores Domésticos, buscando a obrigatoriedade no pagamento do Fundo de Garantia. Para isso, recolheram centenas de assinaturas durante os espetáculos. O abaixo-assinado foi levado pelas próprias Marias do Brasil e por representantes dos sindicatos ao Congresso Nacional, em 2004, e entregue em mãos ao vice-presidente da Câmara de Deputados. O resultado concreto foi uma nova portaria com a proposta de Lei sobre a aprovação da obrigatoriedade do FGTS para as trabalhadoras domésticas (Felix, 2016).

A relação entre arte e vida também se apresenta ao aproximar as atrizes da participação no Sindicato das Trabalhadoras Domésticas do município do Rio de Janeiro para lutar por seus direitos trabalhistas, participando da gestão do sindicato e orientando dúvidas de outras trabalhadoras domésticas que as procuram durante os espetáculos. Como ressalta Vanucci (2017, p.181) sobre a ação artística e política que se estabelece nas apresentações do grupo,

O ato poético se faz político no momento em que o resgate ficcional de histórias de vida invisibilizadas pela sociedade que as emprega, não somente fez delas protagonistas daquela cena que criaram e interpretaram como as empoderou em papel central na militância sindical, que levou à aprovação da PEC [...].

Em 2019, durante o desenvolvimento da pesquisa de doutoramento, as Marias do Brasil encenavam a peça “Nós não somos invisíveis” (Figura 3), que discutia as armadilhas e dificuldades enfrentadas pelas trabalhadoras domésticas diante das novas regras trabalhistas e como os/as patrões/as tentam burlar a lei para não contratar uma profissional com carteira assinada (Centro Teatro do Oprimido Rio de Janeiro, 2018). A peça vem atualizando a discussão trabalhista e colocando em pauta a perspectiva de tendências escravocratas que nosso país adota, uma vez que existe uma desvalorização dos trabalhos domésticos, além de uma invisibilização de suas pautas trabalhistas. Com “Nós não somos invisíveis” elas se apresentam em diversos espaços da cidade, centrais ou periféricos, para estabelecer um diálogo artístico e problematizar, com os/as espectadores/as, quais as possibilidades de transformação da realidade social apresentada em cena. A partir das apresentações,

alternativas são propostas e debatidas, um ensaio se estabelece no palco, que pode vir a ser uma possibilidade viável na esfera da vida.



Figura 3 -Cartazes de divulgação da peça de Teatro- Fórum “Nós não somos invisíveis”. Fonte: Mídias Sociais do Centro Teatro do Oprimido

Durante os ensaios do grupo, que só podem acontecer à noite, quando as 6 participantes conseguem se reunir após o trabalho, elas repassam os atos da peça. Em trecho inicial da apresentação as participantes trazem suas vozes para cantar sobre a herança escravocrata que influenciou a visão do trabalho doméstico, como um trabalho de servidão, um trabalho que elas não tinham como sonho:

Eita vida de servidão, ninguém queria isso não,
Eita vida de escravidão, ninguém queria isso não,
Trabalha negro na roça, trabalha negro bastante, trabalha mais do que possa, trabalha
na casa grande.

Eita vida de servidão, ninguém queria isso não,
Eita vida de escravidão, ninguém queria isso não,

Trabalho doméstico, herança da escravidão, o povo africano trazido a força pelos portugueses aqui para o Brasil, de baixo de morte, chicote, fuzil, famílias inteiras chegavam perdidas, cansadas, doentes e já muito feridas.
Eita vida de servidão, ninguém queria isso não,

Eita vida de escravidão, ninguém queria isso não,
Trabalha negra na casa grande, curvada sobre o fogão, aleita os filhos da patroa,
obedece os desejos do patrão,
À noite chegando ela vai para a senzala, chora a dor e nunca se cala, sofrendo tanta
humilhação. (Registro do Diário de Campo, 23/07/2019) ⁴¹

A composição que foi criada pelo/no grupo traz os elementos que relacionam a vida de trabalhadora doméstica com as aproximações históricas escravocratas do Brasil, as quais se apresentam na atualidade. As Marias do Brasil ecoam, com seu canto, o que afirma Lélia Gonzalez (2020 p. 296):

Nossa situação atual não é muito diferente daquela vivida por nossas antepassadas: afinal, a trabalhadora rural de hoje não difere tanto da “escrava do eito” de ontem; a empregada doméstica não é muito diferente da “mucama” de ontem; o mesmo poderia dizer da vendedora ambulante, da “joaninha”, da servente ou da trocadora de ônibus de hoje e da “escrava de ganho” de ontem.

Tanto a canção do Grupo Marias do Brasil, quanto a citação de Lélia Gonzalez, denunciam que a situação das mulheres negras no campo do trabalho não se modificou tão significativamente com o fim da escravidão, por conta das condições sociais e de classe que estão inseridas. Conforme a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), o Brasil tem aproximadamente 4,9 milhões de trabalhadores/as domésticos/as, sendo que 92% são mulheres e, destas, 65% são mulheres negras (IBGE, 2020). Assim, além de ser marcada por questões de classe e gênero, a categoria também se relaciona com as questões raciais, temáticas que são abordadas pelo grupo nos espetáculos. São 6 mulheres negras que abordam a precarização do trabalho doméstico com baixos salários, ausências de direitos trabalhistas e a informalização empregatícia, temas que necessitam ser problematizados, corroborando com a discussão já feita por Lélia Gonzalez (2020, p. 295)

[...] em virtude dos mecanismos da discriminação racial, a trabalhadora negra trabalha mais e ganha menos que a trabalhadora branca, que, por sua vez, também é discriminada enquanto mulher. [...] Por essas e outras é que a mulher negra permanece

⁴¹ Para conhecer um pouco mais do grupo Marias do Brasil, acessar o canal do Youtube do Centro de Teatro do Oprimido com vídeo Marias do Brasil <https://www.youtube.com/watch?v=qqbLKx0CuJI>

como o setor mais explorado e oprimido da sociedade brasileira, uma vez que sofre uma tríplice discriminação (social, racial e sexual).

Em suas apresentações artísticas o Grupo Marias do Brasil problematiza as opressões interseccionais vividas por milhares de trabalhadoras domésticas e questiona com o público formas de transformar essa realidade, visibilizando a realidade em que vivem com um espetáculo com canções, referências ancestrais e estéticas africanas.

Apesar de ser um grupo anterior ao desenvolvimento do Laboratório Madalenas, já tendo mais de 20 anos, como citado anteriormente, elas também se articulam com e compõem a Rede Internacional de Teatro das Oprimidas, incorporando a discussão de gênero e trabalho doméstico para a problematização as estruturas de discriminação, invisibilização e controle do corpo feminino.

Madalenas - Rio: “Se essa rua fosse minha”

O grupo Madalenas-Rio se constituiu a partir da experiência do Laboratório Madalenas-Teatro das Oprimidas, no Rio de Janeiro, em 2010, quando o primeiro núcleo de participantes se reuniu para a investigação e problematização das relações sociais de gênero, sexismo e machismo. Ao longo do tempo, foram modificando suas integrantes, compondo outras formações do grupo (Figura 4).



Figura 4- Grupo de Teatro das Oprimidas Madalenas Rio

Fonte: Mídias sociais Centro Teatro do Oprimido

No momento da pesquisa, o grupo contava com 6 participantes, com idades entre 20 a 55 anos. O grupo integra a Rede Internacional Mada(g)dalenas-Teatro das Oprimidas, compondo um diálogo com outros coletivos femininos e feministas e contribui para ampliar os debates sobre temáticas diversas em relação ao gênero e suas interseccionalidades. Suas participantes descrevem na página da Rede Ma(g)dalena Internacional:

levamos o debate e a vivência coletiva de nossos corpos para o encontro de outras mulheres. O que isso significa, ser uma mulher? Como isso influencia nossas vidas? Quais opressões vivemos no dia a dia e como as combatemos de pé? Quantos silêncios precisamos quebrar para desenvolvermos nosso potencial como pessoas múltiplas, sujeitas das próprias histórias? (Rede Ma(g)dalena Internacional, 2020)

Durante o processo de pesquisa, as integrantes estavam iniciando as apresentações da peça de Teatro-Fórum “Se essa rua fosse minha”, que aborda temas como padrões normativos que pressionam as mulheres a buscarem determinado modelo de beleza, que regulam culturalmente papéis sociais de gênero e mantém o controle sobre os corpos femininos. Todo o processo estético foi baseado nas experiências pessoais das artistas envolvidas e na pesquisa do contexto social que envolve o elenco como um todo. Para exemplificar o modo como as questões se apresentaram na peça, segue um trecho do diário de campo.

O espetáculo trouxe elementos cênicos como espelhos, colocados de forma a ocultar os rostos das artistas e refletir aqueles que estavam assistindo a apresentação. Enquanto espelhavam os rostos dos espectadores, resgataram a frase de um conto infantil “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bonita do que eu?” “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bonita do que eu?” O que fez pensar sobre como os contos de fada estão presentes em nossas vidas atualmente, como desde a infância a disputa era de uma mulher contra outra por serem a mais bela. Que beleza é essa que as mulheres precisam buscar? (Diário de campo, 12/07/2022)

A primeira parte da apresentação abordou, entre outros elementos, as referências normativas de comportamentos instituídos às mulheres e os padrões da indústria da estética que estabelecem um determinado modelo para o corpo feminino. Modelos e padrões internalizados por muitas mulheres desde a infância, que estabelecem não apenas um corpo

ideal, mas o modo de ser no mundo que vem sendo questionada por movimentos feministas, artísticos e sociais. Como afirma Naomi Wolf (2021), apesar das conquistas realizadas pelas mulheres nas últimas décadas, as pressões para que respondam a um modelo midiático definido como belo, levam muitas mulheres a uma busca incessante pelo corpo escultural, por se manterem jovens e por meios para alcançar esses objetivos. Assim, um aspecto de destaque na discussão da autora é que o mito da beleza não estabelece apenas a aparência, mas também determina o comportamento a ser seguido.

Também foram abordadas na peça questões sobre o direito à cidade para mulheres, na busca de se locomover pelos espaços urbanos sem se sentir ameaçada, sem ser assediada ou abordada. Esse é o tema que dá nome à peça e que gera uma das canções entoadas em cena, uma paródia à clássica canção popular:

Se essa rua, se rua fosse minha (2x)
 Poderia eu sem medo nela andar (2x)
 De manhã, madrugada, à noitinha (2x)
 Livremente sem ninguém me assediar (2x)

É preciso considerar que, a partir de uma referência de gênero e outros elementos interseccionais, a vivência urbana é radicalmente distinta entre as pessoas, sendo visibilizada na canção-texto a busca das artistas pela livre circulação dos corpos femininos. Segundo Piscitelli (2017), na mobilidade pela cidade as mulheres encontram limites relacionados aos horários e lugares onde podem estar seguras da violência sobre seus corpos. Por exemplo, é muito mais difícil para mulheres negras, trans e/ou habitantes de periferias circularem livremente pela cidade, pois são as mais impactadas por um modelo de urbanização que se apresenta de maneira excludente e segregador.

No decurso do processo de pesquisa foi possível acompanhar, durante a 17ª Festa Literária de Paraty (FLIP), a primeira apresentação pública da peça “Se essa rua fosse minha”, em um jardim de um dos casarões antigos que foram ocupados durante o festival. As Madalenas Rio puderam, com a apresentação, tratar dos limites impostos aos corpos das mulheres, questionando os lugares que são destinados a esses corpos e aqueles que são limitados; além de tratar das exigências e imposições que são estabelecidas socialmente.

Depois da apresentação, a plateia foi convidada a refletir sobre o que assistiram e a imaginar coletivamente quais estratégias poderiam ser utilizadas diante do problema

encenado, o que gerou debates e convites para a participação dos espectadores. A primeira pessoa a se pronunciar sobre a cena foi um homem de meia idade, que não quis entrar na cena, mas fez uma sugestão de que a mãe poderia ter um posicionamento diferente durante a criação das filhas, momento em que algumas espectadores ouvindo tal proposta questionaram: - “por que não o pai?” “por que não o homem?” Problematizaram assim a fala do participante, evidenciando que mais uma vez era delegado para uma mulher a resolução de algo que estava estabelecido por questões que são estruturais. Nesse momento houve a mediação das artistas dizendo que a proposta implica a ação daquele que faz a proposta, de que maneira ele se implica, a partir do seu lugar social, com a transformação da realidade observada. Em seguida, algumas mulheres entraram para substituir personagens, sugerindo alternativas para modificar a cena e, conseqüentemente, a história: emergiram desde ações na infância até a proposta de constituição de coletivos.

O Coletivo Madalena–Anastácia: as mulheres negras em cena

O coletivo Madalena-Anastácia é formado por mulheres negras ativistas que buscam evidenciar, por meio do TO, as articulações entre opressão de gênero e raça e como elas afetam as mulheres negras. Visa, assim, desconstruir a falsa ideia de homogeneização entre mulheres, revelando, na diversidade, formas de potencializar a cooperação feminina e a transformação das condições de violência e submissão de mulheres negras (Madalena Anastácia Rio, 2015). Surgiu no ano de 2015, em decorrência da demanda por um espaço para mulheres negras para abordar a raça e o gênero de forma interseccional. Assim começam as experiências desenvolvidas por Bárbara Santos e Cláudia Simone com o Laboratório Madalena-Anastácia (Oliveira, 2019). Segundo uma das participantes do grupo Madalenas Anastácias, em entrevista, ela afirma que, “inicialmente, participaram as mulheres negras do grupo ‘A cor do Brasil’, que já tratavam de temas relacionados à raça, mas no qual o gênero era secundarizado”, característica que é atribuída em diversos relatos de Madalenas aos grupos mistos, em que homens e mulheres estão reunidos.

Como resultado, as participantes do Laboratório Madalena-Anastácia produziram a peça de Teatro-Fórum “Consciência do cabelo aos pés”, que teve estreia no I Festival Ma(g)dalena Internacional, em Puerto Madryn – Patagonia, Argentina, que ocorreu de 15 a 20 de setembro de 2015. “Consciência do cabelo aos pés” é um espetáculo musical de dança e teatro que trata das pressões quanto aos padrões estéticos de beleza exigidos para uma menina/mulher negra, desde a infância na escola até a fase adulta em que, para conseguir

emprego, é necessário ter “boa aparência”. Quais as referências que são usadas para dizer que alguém tem boa aparência? Esse debate também é realizado por intelectuais como Sueli Carneiro (2011b, p. 121), quando afirma que mulheres negras são rejeitadas em vagas no mercado de trabalho “em função do eufemismo ‘boa aparência’, cujo significado prático é: preferem-se brancas, melhor ainda se forem louras”. Lélia Gonzalez (2020, p.297), na mesma direção, afirma que “aquele papo do ‘exige-se boa aparência’, dos anúncios de empregos, a gente pode traduzir por: ‘negra não serve’”. Aspecto que, em um país que defende o mito da democracia racial, pode não parecer significativo para o feminismo branco, mas que faz um diferencial significativo para as mulheres negras, pois diz quais os espaços são possíveis de acesso no mercado de trabalho e quais são limitadas para acessar.

Segundo Carol Netto (2017, p. 6), outra das participantes do Coletivo Madalena-Anastácia, algo comum para a mulher negra são pessoas a abordando com frases como: " 'seu cabelo?/ Que lindo!!/Posso tocar?'. Essas frases ditas por pessoas não negras na rua, no trabalho, em qualquer espaço, são ponto de partida da peça, [...], demonstram o nível de exotização e objetificação dos corpos das mulheres negras”, que tem a aparência como objeto de “curiosidade” e “críticas”.



Figura 5- Divulgação dos espetáculos do Coletivo Madalena-Anastácia

Fonte: Mídias Sociais do Centro Teatro do Oprimido

A segunda peça criada pelo grupo, intitulada “Nega ou Negra?”, foi apresentada no II Festival Ma(g)dalenas Internacional, em Berlim, Alemanha. As atrizes problematizam as relações discriminatórias da sociedade com a mulher negra, as abordagens racistas, sexistas, a hipersexualização e objetificação dos corpos femininos, além da cultura do estupro. O enredo

inicia com trechos de músicas da MPB, como “Eu tenho um fusca, um violão, sou flamengo e *tenho* uma nega chamada Tereza” (País Tropical, de Jorge Benjor, 1969); “Tudo que é perfeito a gente *pega* pelo braço, *joga* lá no meio, *mete* em cima, *mete* em baixo” (Mêlo do Tchan, Cissinho e Lima, 1995). Contudo, é a música “Nega do cabelo duro” (Luís Caldas, 2005), tocada principalmente em períodos de festa como o carnaval, que é mote para o espetáculo. A protagonista é assediada durante um bloco de carnaval por dois homens que a cercam e, durante toda a cena, o texto da música é enfatizado “Nega do cabelo duro/ Que não gosta de pentear/[...] *pega* ela aí/ Pra quê?/ pra passar batom/ que cor?/ Violeta/ na *boca* e na *bochecha*/ *pega* ela aí!/ pra quê?/ pra passar batom/ que cor?/de cor azul/ na *boca* e na *porta do céu*”, com a ocorrência do estupro (Netto, 2017).

A protagonista, após o estupro, vai fazer o registro policial, encontra com repórteres sensacionalistas que cobrem a notícia, pessoas que questionam sua roupa, o lugar que estava, o possível consumo de álcool e outras drogas, fazendo insinuações sobre a responsabilidade da vítima em se colocar naquela situação. Todos esses momentos poderiam ocorrer interferência dos espect-atores ou espect-atrizes durante o Teatro-Fórum, sobre quais possibilidades aquela mulher negra tem para enfrentar o racismo e machismo estrutural da sociedade, convidando a plateia a pensar quais estratégias que podem ser utilizadas sem culpabilizar a vítima ou atribuir a responsabilidade à mulher.

Além de se apresentar com espetáculos em várias partes da cidade do Rio de Janeiro, principalmente em áreas comunitárias e periféricas, o coletivo propôs realizar uma sessão de Teatro Legislativo (TL). O TL é uma das modalidades do TO, em que, após uma apresentação do Teatro Fórum, uma comissão de especialistas é instituída, composta por representantes do legislativo, advogados e/ou técnicos jurídicos. A plateia discute e faz propostas para leis durante o debate do espetáculo e a comissão discute e avalia a viabilidade da proposta ou se ela já existe para informar ao público. Tudo é registrado e encaminhado para a Câmara de Vereadores local. Na ocasião do TL, foram convidados membros da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB)–Mulher e representantes da vereadora Marielle Franco, mulher negra e periférica, assassinada em março 2018. Apesar do crime bárbaro, a proposta foi encaminhada por sua equipe como projeto de lei (Netto, 2017).

O Coletivo Madalena-Anastácia também integra a Rede Madalena Internacional, composta por grupos feministas da América Latina, Europa e África que promovem a discussão e a criação de ações concretas pelos direitos das mulheres. Pode-se dizer que o teatro que praticam integra gênero, classe e raça, o que o aproxima das discussões feministas

sobre a interseccionalidade e faz refletir como este conceito está presente no cotidiano das participantes. Com a arte teatral elas conseguem amplificar suas vozes e colocar em debate temas que poderiam ficar invisibilizados para uma grande parte da população. Algo que nos diz da sua potência como instrumento de protagonismo para as mulheres que deles participam e questionamentos para aquelas/es que assistem.

Interseccionalidade na cena teatral

Os três grupos teatrais, Marias do Brasil, Madalenas Rio e o Coletivo Madalenas-Anastácias, são compostos por pessoas socializadas como mulheres e tem como perspectiva problematizar suas características, demandas e opressões cotidianas. Inicialmente, poderíamos dizer que trazem questões relacionadas às mulheres, mas ao olhar mais atentamente as especificidades dos roteiros e histórias apresentadas, questionamos: de que mulheres estão falando? A pergunta procede porque, para além da generalização sobre a categoria de mulheres, vemos, nos roteiros teatrais, as especificidades que as diferenciam significativamente em suas realidades e reivindicações.

Ao questionar essas visões genéricas e universais sobre o feminino, algumas teóricas feministas trazem para o debate múltiplas perspectivas: problematizam a visão binária apresentada entre sexo/gênero (Butler, 2003); destacam a diversidade de sentidos para a categoria mulheres e as diferentes demandas sociais de distintos grupos femininos, principalmente mulheres não brancas (Carneiro, 2003, 2011; Nogueira, 2017; Collins, 2019). Além disso, o feminismo negro afirma que marcadores como classe, raça, religião, orientação sexual, localização geográfica, entre outros, criam diferentes “experiências que determinam até que ponto o sexismo será uma força opressiva na vida de cada mulher. O sexismo, como sistema de dominação, é institucionalizado, mas nunca determinou de forma absoluta o destino de todas as mulheres na sociedade” (hooks⁴², 2015, p. 197).

Os movimentos e coletivos de mulheres também colocam em pauta outro aspecto relacionado à dominação patriarcal da sociedade: apesar de muitas não se calarem, elas não são ouvidas em suas demandas (Spivak, 2010). Destacam que as mulheres, ou tinham um espaço menor de expressão e representação social ou, em alguns casos, não tinham espaço algum de expressão em diversos setores da sociedade, tanto nas relações que se dão em espaços públicos como nas relações em espaços privados.

⁴² bell hooks é um pseudônimo de Gloria Watkins e é grafado com as iniciais em letra minúscula. (bell hooks, 2019)

Para Joan Scott (2019), o gênero é constitutivo das relações sociais e é o dispositivo que sustenta as diferenças atribuídas aos sexos, distribuindo de forma desigual as posições entre pessoas identificadas socialmente como homens e aquelas identificadas como mulheres no interior das relações de poder. Gênero está em toda parte e é imposto pela linguagem, sendo necessário entendermos que a própria construção da materialidade dos corpos e do sexo são efeitos da norma regulatória de gênero (Butler, 2003). Assim, a discussão proposta pelos grupos teatrais analisados nesta pesquisa trazem a reflexão sobre as questões de gênero, sua representação pelo movimento feminista e como o teatro do/a Oprimido/a pode colaborar para problematizar os aspectos interseccionais da luta contra as opressões.

A concepção de gênero a partir de uma visão binária masculino/feminino tem sido questionada a partir de uma perspectiva em que o gênero pode se constituir enquanto performativo, não tendo uma atribuição natural ou essencialista. Simone de Beauvoir, em 1949, já buscava desnaturalizar o ser mulher, em *O Segundo Sexo*: ao afirmar que "não se nasce mulher, torna-se", a filósofa evidencia que não seria possível atribuir às mulheres certos valores e comportamentos sociais como biologicamente determinados. Esse aspecto remete à relação entre política e representação de gênero, uma vez que as bases sobre a qual se mantém a lógica patriarcal, se constitui na manutenção de determinadas representações de ser mulher. É justamente por isso que é indispensável rever e questionar quem são esses sujeitos que o feminismo estaria evidenciando. "Se a universalização da categoria mulher não for combatida, o feminismo continuará deixando de fora diversas outras mulheres e alimentando assim as estruturas de poder" (Ribeiro, 2014).

Além das questões de gênero que emergem no teatro desenvolvido por Marias, Madalenas e Anastácias, surgem também problemas relacionados à raça/cor, classe social, orientação sexual, regionalidade, etariedade, capacitismo, entre outras que marcam a discussão proposta pela interseccionalidade.

Foi a jurista estadunidense Kimberlé W. Crenshaw (1989) que difundiu a discussão sobre interseccionalidade nos anos 80, ao problematizar que a experiência interseccional é maior do que apenas somar a vivência do racismo e sexismo, o que nos faz compreender que a noção de identidade é multiplicativa e não aditiva; por consequência, as opressões e exclusões vividas estão relacionadas aos marcadores sociais que integram a pessoa. Ela ressalta a "multidimensionalidade" das vivências das pessoas marginalizadas, discussão que também já era pautada pelo feminismo negro. Assim, a interseccionalidade é uma prática-conceito feminista que considera que o gênero se interliga com outros fatores como

raça, classe social, sexualidade, nacionalidade, operando conjuntamente e não hierarquicamente. Assim, interseccionalidade é:

uma teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais (Hirata, 2014, pp. 62-63)

Ao relacionar a teoria interseccional com a produção do teatro do/a Oprimido/a, é possível observar alguns elementos importantes. Iniciaremos destacando que, com a experiência do Laboratório Madalenas, em que os jogos e exercícios teatrais foram desenvolvidos a partir da perspectiva de gênero, os participantes do TO começam a pensar mais profundamente as questões apresentadas pelo Teatro da Oprimida. Verifica-se, inclusive, que nos grupos mistos aconteciam situações de opressões, em que as falas, opiniões e decisões masculinas se sobrepujam às expressões das mulheres. Esta constatação gerou a necessidade de espaços próprios para que mulheres dialogassem sobre suas opressões e levassem grupos a problematizar demandas próprias.

Isso aconteceu nas peças do coletivo Madalena-Anastácia, em que a discussão sobre gênero e raça foi problematizada nos dois espetáculos de Teatro Fórum analisados: “Consciência do cabelo aos pés” e “Nega ou Negra?”. Na primeira peça, por exemplo, o tema principal está relacionado aos padrões de beleza femininos baseados em uma estética branca e na forte pressão social para um branqueamento das mulheres negras, denunciando o racismo para com as mulheres negras por suas características físicas e biótipos não corresponderem aos modelos hegemônicos vigentes. Demonstra que a opressão sobre as mulheres negras está desde tocar no cabelo “crespo” sem autorização, como de achar que “alisar e pintar sempre é a melhor solução”.

Segundo Collins (2016, pp. 103-104), “feministas negras têm questionado não apenas o que tem sido dito sobre mulheres negras, mas também a credibilidade e as intenções daqueles que detêm o poder de definir” o que é dito. A autora instiga que sejam valorizadas

autodefinições e autoavaliações que partam das próprias mulheres negras e relacionem-se aos referenciais próprios, como a memória cultural ancestral, na busca de desafiar o conteúdo de imagens definidas pelos meios de comunicação de massa e de algumas mídias sociais, que ajudam a manter o sistema de dominação e opressão.

Outros elementos interseccionais são apresentados pelo grupo Marias do Brasil, composto por mulheres, trabalhadoras domésticas, em sua maioria provenientes do Norte e Nordeste do Brasil e que vivem e trabalham no Rio de Janeiro. Como tema das apresentações, os destaques são a luta pela conquista de direitos trabalhistas para mulheres que tinham jornadas que ultrapassavam 8h diárias: apesar dos discursos patronais afirmarem que as consideravam como parte da família, estavam muitas vezes em condições de exploração e submissão. Principalmente em um país como o Brasil, com uma tradição escravocrata e que desvaloriza os trabalhos manuais e domésticos (Carneiro, 2011b), essa realidade retratada pelas Marias do Brasil é, muitas vezes, naturalizada. Porém, ao representar nos espetáculos as especificidades de ser mulher e trabalhadora doméstica, os elementos da opressão gênero, classe social e raça eram visibilizados e norteavam as discussões.

As questões problematizadas pelos grupos Marias do Brasil, Madalenas Rio e o Coletivo Madalenas-Anastácias são importantes para os movimentos feministas, como lembra Collins quando afirma que “a história do feminismo está marcada pela procura de ferramentas analíticas para compreender as distribuições diferenciadas de poder que situam as mulheres em posições desiguais e, com base no conhecimento, modificar essas posições.” (p. 272). Os espetáculos não deixam de ser espaço de investigação e debates que proporcionam aos/as espectadores/as reflexões para problematizarem lugares sociais, papéis de gênero, relações de poder e opressões vivenciadas pelas mulheres, ampliando os horizontes de ação.

Considerações finais

O diálogo com as experiências do Teatro das Oprimidas aqui analisadas permitiu debater sobre aspectos (po)éticos e políticos que são apresentados artisticamente por grupos de mulheres com raça, classe social, sexualidade, idade, territorialidades, entre outros elementos distintos. São marcadores que distinguem e aproximam esses grupos para além do gênero e fazem com que suas pautas sejam ouvidas e visibilizadas. As peças teatrais que produzem não se configuram como mera representação do real, mas sim como apresentação de situações vivenciadas que podem ser ressignificadas e transformadas tanto pelas

participantes dos grupos como pela audiência que se vê interpelada a pensar/sentir/agir sobre as questões em foco.

O debate proposto também faz pensar como o movimento feminista e/ou de mulheres pode ser plural, desmitificando a ideia de que existe um feminismo que fala por todas. Na pluralidade de corpos que se apresentam como femininos, os grupos se constituem e debatem as opressões que chegam a cada uma, de maneira objetiva e subjetiva, demonstrando o reconhecimento das singularidades e dos contextos que podem se interconectar socialmente.

A ação das artistas também afirma que esse método teatral tem demonstrado ser potencializador de debates e problematizações com os mais diversos públicos e grupos sociais, alcançando as comunidades em seus territórios e expondo textos nos quais os sujeitos se reconhecem. Também pode ultrapassar as fronteiras territoriais, na medida em que contribuem para a formulação de projetos de lei e políticas públicas voltadas à garantia de direitos para todas as mulheres brasileiras, como no caso de ações do Teatro Legislativo.

Com essas experiências é possível ver arte e vida se interligando em uma perspectiva ética, estética e política, pois as propostas de transformações que emergem no Teatro das Oprimidas não se restringem a um âmbito particular: as transformações voltam-se para as várias e distintas mulheres que estão em situações comuns a que são apresentadas nos espetáculos e podem reconhecer ou pensar coletivamente alternativas para as situações de violência e opressão que vivenciam.

Referências Bibliográficas

- Boal, Augusto. (1979). *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Boal, Augusto (2000). *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record.
- Boal, Augusto (2005). *Jogos para atores e não-atores*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto (2009). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Boal, Augusto. (2019). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34.
- Butler, Judith. (2003). Sujeitos do sexo/gênero/desejo. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, (pp. 17-60). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
Recuperado em 14 de dezembro de 2017
em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Judith_Butler-Problemas_de_genero.pdf

- Canda, Cilene Nascimento. (2012). Paulo Freire e Augusto Boal: Diálogos entre educação e teatro. *Holos*, 4 (28), 188-198.
- Carneiro, Sueli (2011). Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Geledes – Instituto da Mulher Negra. Recuperado em 16 de novembro 2018, de <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>
- Carneiro, Sueli (2011). Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil. São Paulo: Selo Negro.
- Carneiro, Sueli (2003). Mulheres em Movimento. *Estudos avançados*. 14 (49), 117-132.
- Centro Teatro do Oprimido Rio de Janeiro (2018). Grupos populares de teatro do oprimido. Recuperado em 10 de novembro de 2018, de <http://www.ctorio.org.br/>
- Chiari, G. (2016). Laboratório Madalenas. In: C. Matos, F. Sactum, H. Sarapeck, J. Trindade, L. Turle, & Z. Ligiéro. (Orgs.), *Teatro do Oprimido e universidade: experimentos, ensaios e investigações*. (pp.89 - 144). Rio de Janeiro: Metanoia.
- Chiari, Gabriela Serpa. (2013). Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas. Inovação Pedagógica para o Gênero Feminino. Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: Setorial da UNIRIO.
- Conceição, A. S (2017). A cor dos oprimidos: Teatro do Oprimido como resistência, ação e reflexão frente ao racismo [Dissertação de Mestrado . Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca].
- Collins, P. H. (2016). Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*. 31(1), 99-127.
- Collins, P. H. (2019). Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo.
- Crenshaw, Kimberlé W. (1989), “Demarginalizing the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”. *University of Chicago Legal Forum*, pp. 139-167.
- Djamila, R. (2014, novembro 25). As diversas ondas do feminismo acadêmico. *Carta Capital*. Recuperado em 17 de dezembro de 2017 em <https://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/feminismo-academico-9622.html>
- Felix, C. (2016). Marias do Brasil. *Metaxis*: Centro Teatro do Oprimido, 30 anos: Teatro do Oprimido na Maré. Rio de Janeiro: Centro Teatro do Oprimido.
- Fórum Brasileiro de Segurança Pública/FBSP (2017) Anuário Brasileiro de Segurança Pública, ano 11, São Paulo: FBSP.

- Garcia, C. C.(2017). Teatro do Oprimido e comunicação das subalternas. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 5, 77-87.
- Gentil, E. (2019). Re-flo-res-tan-do. *Revista Metaxis*, 9, 90-91.
- Gonzalez, Lélia (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar
- Hirata, H. (2014). Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo social, revista de sociologia da USP*, 26(01), 61-73.
- Hooks, Bell. (2019). *Teoria feminista: da margem ao centro*. tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva.
- Hortsh, G. (2019). Grupo Pantera: entre escolas e igrejas. *Revista Metaxis*, 9, 76-78.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística- IBGE (2021). Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios - PNAD: dados do 4º trimestre de 2019 e 2020. Elaboração DIEESE <https://www.dieese.org.br/outraspUBLICACOES/2021/trabalhoDomestico.html>
- Madalenas Anástacia Rio (2015). Madalenas Anástacia Rio. Blog Ma(g)dalenas- Teatro de las Oprimidas <http://redmagdalena.blogspot.com/2016/10/anastacias.html>
- Mattos, C. (2016). A estética do oprimido: o jogo (de imagem) no teatro fórum. In: C. Matos, F. Sactum, H. Sarapeck, J. Trindade, L. Turle, & Z. Ligiéro. (Orgs.), *Teatro do Oprimido e Universidade: experimentos, ensaios e investigações*. (pp. 33-88). Rio de Janeiro: Metanoia.
- Mattos, C. (2019). Movimento Cor do Brasil: um teatro-ato político de histórias que atravessam corpos pretos. *Revista Metaxis*, 9, 43-46.
- Naessens, M. (2016). O Feminismo e sua relação com o Teatro do Oprimido. In: *Metaxis: Centro de Teatro do Oprimido, 30 anos: Teatro do Oprimido na Maré*. Rio de Janeiro: Centro de Teatro do Oprimido. p. 131.
- Nicholson, Linda (2000). Interpretando o gênero. *Revista de Estudos Feministas*, 8, 10–41.
- Nochlin, Linda. (2016). Por que não houve grandes mulheres artistas?. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora. Recuperado em 10 de novembro de 2018 em <http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>
- Nogueira, Conceição. (2001). Feminismo e Discurso do Gênero na Psicologia Social. *Psicologia & Sociedade*. 13(1): 107-128. São Paulo: Abrapso.
- Nogueira, Conceição (2013) A teoria da Interseccionalidade nos estudos de gêneros e sexualidades: condições de produção de “novas possibilidades” no projeto de uma psicologia feminista crítica. In: A. L. C. Brizola, A. V. Zanella, & M. Gesser (Org.). *Práticas sociais, políticas públicas e direitos humanos*. (pp. 227-248). Florianópolis: ABRAPSO- NUPPE/CFH/USFC.
- Nogueira, Conceição (2017). *Interseccionalidade e Psicologia Feminista*. Salvador: Devires.

- Nunes, S. B. (2004). Boal e Bene: contaminações para um teatro menor. *Tese de doutorado em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo.
- Oliveira, C. S. (2019). Teatro do Oprimido e Luta Antimanicomial. *Revista Metaxis*, 9, 88-89.
- Perazzo, P. (2017). Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participativa: da observação participante à pesquisa-ação. *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*, XXIII(3), 161–190.
- Pinho, Armando F. e Oliveira, João Manuel de. (2013) O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex aequo*, n. 27, pp. 56-76.
- Piscitelli, A. (2008). Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, 11(2), 263–274.
<https://doi.org/10.5216/sec.v11i2.5247>
- Red Ma(g)dalena Internacional (2020). Madalenas Rio. Teatro de las Oprimidas.
<https://teatrodelasoprimidas.org/madalenas-rio/>
- Red Ma(g)dalena Internacional (2020). Mapa. Teatro de las Oprimidas.
<https://teatrodelasoprimidas.org/mapa-2/>
- Sactum, Flávio. (2016). Os curingas de Boal. *Metaxis: Centro Teatro do Oprimido*, v. 124-127.
- Santos, Bárbara. (2018). Rede Ma(g)dalena Internacional: Teatro das Oprimidas. *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, n.39, pp113-117. Recuperado em 15 de novembro de 2018 em
http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852018000100010
- Santos, B. (2016). *Teatro do Oprimido: Raízes e Asas- uma teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris.
- Santos, B.; Vannucci, A. (2010, 6 de agosto). Laboratório Madalenas Teatro das Oprimidas. Recuperado em 10 de novembro de 2020 em
<http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com/2010/08/laboratorio-madalena-teatro-das.html>
- Scott, J. (1990). Gênero, uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Sociedade*, 16(2), 5-22. Recuperado em 15 de novembro de 2017 em
<http://www.direito.caop.mp.pr.gov.br/arquivos/File/SCOTTJoanGenero.pdf>

- Simioni, A. P. (2010). Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*, 01(02), 1–20. Retrieved from <http://www.ifch.unicamp.br/proa>
- Souza, C. F. de. (2016). Teatro do Oprimido e Marias do Brasil: arte e lei na transformação social' Mestrado em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: CFCH/UFRJ
- Souza, Fabiana Lopes de; Zamperetti, Maristani Polidori (2017). Arte, Gênero e Cultura Visual – um olhar para as artistas mulheres. *Momento: diálogos em educação*, v.26, n. 2, p248-264.
- Spink, P. K. (2003). Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista. *Psicologia & Sociedade*, 15(2), 18–42.
<https://doi.org/10.1590/s0102-71822003000200003>
- Spivak, Gayatri C. (2010). Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG. Recuperado em 28 de novembro de 2017, de <https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2013/10/spivak-pode-o-subalterno-falar.pdf>
- Stubs, Roberta. (2018). Pensando uma estética feminista na arte contemporânea: diálogos entre a história e a crítica da arte com o feminismo. *Revista Estudos Feministas*, 26(1), 1–4. <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2018v26n150693>
- Trizoli, Talita (2008). O Feminismo e a Arte Contemporânea: Considerações. Anais de XVII Encontro Nacional da Associação Nacional Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis: Anais do XVII Encontro da ANPAP.
- Vannucci, A. (2014). Corpo em contexto. Belo Horizonte: Scriptum.
https://www.academia.edu/20140697/MADALENA_E_AS_OUTRAS._Um_laborat%C3%B3rio_est%C3%A9tico_dedicado_ao_corpo_feminino
- Vannuci, A. (2017). Quando algo poético se torna político, quando algo político se torna poético. Anais da V Jornada Internacional Teatro do Oprimido e Universidades (JITOU): Unirio.

ARTIGO 4 - CORPO/CIDADE: MARCAS E TENSÕES DE UM CORTEJO ARTÍSTICO DE RUA⁴³

Introdução

No decorrer da história, experimentamos formas distintas de nos relacionarmos com a cidade, de ser e de agir nela. Autores como Milton Santos (2006), David Harvey (2013) e Henri Lefebvre (2001) propõem refletir sobre a cidade como movimento, cidades vivas, constituídas e marcadas pelas pessoas que as habitam e por elas circulam, ampliando visões de cidades estáticas, de espaços físicos inertes e imóveis.

Nesse sentido, a cidade pode ser entendida como um lugar de realização da vida, marcada por tensões políticas, econômicas, sociais e culturais. Lugar de diferença, de encontro e confronto com um outro, assim como lugar de interações criativas, em que a “desordem tem seus usos e visões, [e que] formas culturais e desejos individuais concorrentes se chocam” (Harvey, 2013, p.56).

Por meio de diferentes práticas artísticas, que assumem contextos urbanos como espaço de sua concretização, artistas produzem interações e tensionamentos nas relações instituídas historicamente na e com a cidade, entre as pessoas umas com as outras, provocando desdobramentos na subjetividade (Britto & Jacques, 2009; Carlson, 2012). Ao operarem ideias e conceitos, seja em uma perspectiva relacional e/ou conceitual da arte (Freire, 2006; Bourriad, 2009), essas intervenções influenciam nos processos ético-políticos da vida social (Berri et al, 2015; Zonta & Zanella, 2019).

A performance, arte do corpo, híbrida e momentânea, compreendida como um modo de ação cultural e de renegociação de experiências e sentidos (Pinho & Oliveira, 2013; Ramirez, 2017), participa desse movimento. Ao pensarmos, particularmente, sobre a performance que acontece na rua, a artista⁴⁴ se propõe a interagir com o corpo da cidade e, por conseguinte, se propõe a correr riscos. Ao ressignificar o espaço da cidade para assumi-lo como palco, ela também se abre para o imprevisível daquele espaço-tempo e para a

⁴³ Artigo publicado como capítulo de livro. A formatação do texto está mantida, como foi publicado, em ABNT. Segue a referência Ribeiro, A. B., & Zanella, A. V. (2020). Corpo/cidade: marcas e tensões de um cortejo artístico de rua. In A. V. Zanella (Ed.), Arte e Cidade, Memória e experiência (Issue 1, pp. 63–81). EDUFPI. https://www.ufpi.br/arquivos_download/arquivos/LIVRO_ARTE_CIDADE_E_MEMORIA_-_ADRIANA_3202_00610144324.pdf

⁴⁴ Assumimos o gênero feminino em todo o artigo por estarmos tratando de grupos femininos/feministas.

experiência estética que o encontro com a cidade e com o outro possibilita (Turle & Trindade, 2016; Carlson, 2012).

Esse encontro com a cidade não pode ser entendido como tranquilo, pois há confrontos e situações inesperadas, como bem apresenta Alexandre Mate (2011, p. 141): “A rua nos ensurdece por sua polifônica, polissêmica e insurgente profusão de ruídos: de pregações e de pregoeiros, de cantos ensaiados e improvisados: tantas vezes bêbados, de sirenes e de patrulheiros, de assobios e de cancioneiros, de repentes e de rompantes: individuais e coletivos”.

A cidade revela sua polifonia nos ruídos e silêncios, nas tensões e conflitos que emergem desavisadamente, nos múltiplos tempos que se fazem ver e ouvir no espaço urbano. Apresenta-se assim como (diver)cidade, tendo “manifestações múltiplas engendradas entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno, o artístico e o não artístico, tudo acontecendo simultaneamente, incorporado no tempo e na vivência metropolitana” (Furtado & Zanella, 2007, p. 310).

Considerando o exposto, o objetivo deste texto é analisar as marcas e tensões que emergiram na apresentação artística “Nenhuma a Menos”, realizada em forma de cortejo pelo grupo artístico e feminista “Madalenas da Luta Santa Catarina-SC” em Florianópolis, Santa Catarina, em 2019. Visa-se, com a análise dessa performance no corpo da cidade, contribuir com as discussões sobre as relações arte e vida, arte e cidade, artista e espectador/a.

Método

Na condição de pesquisadora/participante (Maraschin, 2004; Amador et al., 2011), a primeira autora⁴⁵ esteve inserida nas atividades artísticas e interventivas do grupo desde meados de 2018. Essa inserção ocorreu de forma que o corpo da pesquisadora também fosse marcado pela experiência, a partir do lugar de “participação observante” (Wacquant, 2002), em que o “observador torna-se um experimentador; a experimentação, um meio a serviço da observação” (Villela, 2002, p. 221). As informações aqui apresentadas, por conseguinte, provém de registros do diário de campo da autora, de fotos dos arquivos pessoais e do grupo e de conversas com as artistas, assim como da descrição da experiência nesse processo.

O grupo de teatro das oprimidas “Madalenas na Luta Santa Catarina” reúne mulheres que se apresentam como “artistas-militantes-feministas, atuantes em movimentos sociais para

⁴⁵ Este capítulo é parte da tese da primeira autora, realizada com orientação da segunda autora.

a superação da sociedade capitalista, machista, racista, homofóbica e patriarcal”⁴⁶. Fundamentadas teoricamente no Teatro do/as Oprimido/as (Boal, 2009; Santos, 2019) e no teatro político (Costa, 2001), pretendem desenvolver um diálogo artístico sobre a situação da mulher na sociedade, na direção do combate das violências e da problematização do machismo e das opressões sofridas.

O grupo teatral teve início em 2010, quando cinco mulheres, envolvidas com questões sindicais e artísticas em Florianópolis, participaram do Laboratório Madalenas⁴⁷, no Centro Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro (CTO-Rio). O laboratório era uma proposta estético-investigativa desenvolvida por Bárbara Santos e Alessandra Vanucci para problematizar, por meio do teatro, os mecanismos de opressão vivenciados pelas mulheres em sociedade. De acordo com a proposta, o laboratório teve a participação exclusiva de mulheres de vários lugares do Brasil e de países da América Latina e África. Posteriormente, transformou-se na Rede Ma(g)dalena Internacional de Teatro das Oprimidas, que compreende aproximadamente 23 grupos espalhados pelo mundo (Santos, 2019; Chiari, 2013).

Atualmente, o grupo conta com aproximadamente 10 mulheres participando permanentemente, sendo variável o número de participantes durante as apresentações. Com idades entre 20 a 69 anos, são mulheres oriundas de diversos segmentos sociais, sindicais e comunitários, que se interligam por apoiar a defesa dos direitos e o feminismo, sem necessariamente terem uma atuação artística anterior.

Os encontros do grupo ocorrem semanalmente, com abertura para ingresso de novas participantes a qualquer momento, com a possibilidade de virem a integrar as apresentações artísticas, entre as quais o Cortejo “Nenhuma a Menos”, foco das discussões apresentadas neste texto.

Cortejo “Nenhuma a Menos”

“O estandarte abriu caminho nas ruas do centro da cidade, acompanhado da batida grave do tambor, que em disputa com os sons dos carros e outros ruídos, anunciava que a apresentação teatral começaria. Mas não havia plateia fixa, nem tampouco palco, era na via pública que

⁴⁶ Descrição retirada da apresentação sobre o grupo da página do Facebook “Madalenas/GTO-SC” https://web.facebook.com/pg/madalenasteatrodaoprimida.sc/about/?ref=page_internal, em 30 julho de 2019.

⁴⁷ A partir da multiplicação formaram-se grupos pelo Brasil e alguns países da América Latina e África e constituíram a Rede Ma(g)dalena Internacional (Santos & Vanucci, 2010; Santos, 2019). Para mais informações: <http://redmagdalena.blogspot.com.br>.

estavam os espectadores e que seria realizada a apresentação na forma de um cortejo.” (Diário de campo da pesquisadora)

As fronteiras entre “palco” e público são tênues quando a apresentação acontece na rua, e testando esses limites, a performance “Nenhuma a menos” ocorre no caminho e no caminhar, percorrendo as ruas da cidade, em um circuito “nômade” (Turle & Trindade, 2016). O cortejo, em sua historicidade, está relacionado a significações entre o sagrado e o profano, associado a festas, ritos religiosos, cívicos ou fúnebres. Na Grécia Antiga, esteve associado ao profano das Dionisiacas, os grandes cortejos ao Deus Dionísio. Já na Idade Média, relacionado a eventos religiosos e monárquicos com pessoas que desfilavam na cidade medieval, "reivindicando a cidade inteira como cenário" (Carlson, 2012, p.21). No Brasil, o cortejo se aproxima também das expressões artísticas e religiosas populares.

No cortejo “Nenhuma a menos”, mulheres-artistas enfileiradas, uma atrás da outra, visibilizam mulheres-ausentes: aquelas que não estão mais aqui para contar sua própria história e cuja memória é resgatada pelas que se denominam “madalenas”⁴⁸. Durante as apresentações, as madalenas estão com os rostos pintados na forma de uma faixa vermelha na altura dos olhos, referenciando as pinturas tribais de luta; vestem blusas pretas em sinal de luto e saias com tecido lilás e roxo, cores que remetem aos movimentos feministas. Seguem enfileiradas atrás do estandarte, no qual se lê “Madalenas na Luta Teatro das Oprimidas Santa Catarina”, composto por uma imagem em que diversos corpos de mulheres estão ligados pelas mãos e de forma circular (figura 6).

⁴⁸ Maria Madalena é uma figura controversa e mítica no cristianismo, mulher que transita entre o pecado e a santidade (Assis & Muneratto, 2013).



Figura 6- Apresentação do Cortejo Madalenas na Luta SC.

Fonte: Site Marium

A performance “Nenhuma a menos” é composta de 5 atos: o primeiro ocorre durante a caminhada e os outros acontecem em paradas planejadas em pontos específicos da cidade. O cortejo não percorre a cidade de maneira aleatória, os pontos da cidade são escolhidos por serem lugares de referência histórica da cidade e/ou por sua concentração de pessoas. O percurso pelo centro histórico e comercial de Florianópolis é realizado, geralmente, passando em frente à Catedral Metropolitana, Praça XV de Novembro, Palácio Cruz e Souza, Esquina do Café Senadinho, Prédio da Previdência Social, até o Terminal de Integração Central (TICEN).

A presença daquelas mulheres vestidas com suas saias roxas e seus rostos pintados de vermelho, provoca diversas reações (figura 7). Algumas vezes, elas chamam a atenção de quem está em um prédio ou na rua, que se detém ou diminui o passo para acompanhar o que as artistas dizem, enquanto outros seguem seu caminho apressados pelas urgências do

dia-a-dia. Uns se tornam espectadores do trajeto das Madalenas acompanhando o cortejo, outros apenas olham furtivamente aquele acontecimento.



Figura 7 - Cortejo das Madalenas na Luta SC- em performance no centro da cidade.
Fonte: Registro Dalva Brum

O primeiro ato da apresentação, que irrompe pelas ruas do centro da cidade, resgata memórias e também denuncia os possíveis esquecimentos relativos aos feminicídios que ocorrem no Brasil. Ao toque do tambor, ouve-se, em alto e bom som, o nome de uma mulher, mas não é daquela que fala. O nome é de uma mulher que foi calada, é de uma mulher que consta nas notícias de feminicídio dos jornais. O nome é o mote para resgatar elementos das narrativas dos jornais, que são apresentados por cada uma das artistas

Afinal, todos os dias novos nomes passam a compor a extensa lista de feminicídios caracterizados, segundo Meneghel e Portela (2017), por assassinatos de mulheres pelo fato de serem mulheres, ligados a motivos de “ódio, desprezo, prazer ou sentimento de propriedade” (p. 3079).

Os dados mostram que 1 (uma) mulher é morta a cada 2 (duas) horas no Brasil; isto significa que em um dia 12 mulheres perdem a vida violentamente (Fórum Brasileiro de Segurança Pública-FBSP, 2017).

O anúncio dos nomes no 1º ato do cortejo contrapõe-se ao esquecimento dos casos, com a problematização do sentenciamento de mulheres por uma sociedade patriarcal⁴⁹. Logo, na performance, a memória assume o sentido de

⁴⁹ Patriarcado é um sistema de opressão, apropriação e exploração sobre as mulheres, em que prevalecem ideias de subordinação e inferiorização feminina. (Cisne, 2015)

Memória-processo, reinvenção constante não de fatos, mas da possibilidade de sua leitura, o que com maior ou menor intensidade nos afeta de algum modo; compreensão de acontecimentos que agregam perspectivas outras e ângulos até então desconhecidos, não percebidos, não valorados, necessários à produção de relações outras, de memórias e relações com outros (Zanella, 2017, p.109).

Na relação entre memória-processo e denúncia, o primeiro ato – “#Nenhumaameno”⁵⁰ - destaca a recorrência e violência das ações masculinas nos casos de feminicídio, ao apresentar o nome da mulher, idade, como foi assassinada, local e ano. Desse modo, visibiliza para o público o que por muito tempo esteve na ordem do privado, do lar, da vida pessoal, em que mulheres sofrem diversas violências (física, psicológica, sexual e patrimonial) nas relações pessoais e afetivas, a ponto de chegarem à condição de vítimas de feminicídio.

O dito popular conhecido e proferido por muitas gerações de que “em briga de marido e mulher ninguém mete a colher”, é contraposto pelo enunciado “o pessoal é político”⁵¹, a partir das problematizações realizadas na década de 1970 pelos movimentos sociais e feministas ao colocarem em evidência que a violência doméstica contra a mulher não pode permanecer na instância privado (Saffioti, 2001; Santos & Izumino, 2005; Pasinato, 2010).

Assim, o resgate da memória para os casos de violência doméstica se reveste de um caráter ético-político, trazendo a discussão da vida cotidiana para as artes. Entende-se, conforme Vygotsky (1999), que a obra de arte reflete e refrata o contexto histórico-cultural e o artista recorre a elementos do seu tempo para produção dela. Isso se dá porque “a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material” (Vygotsky, 1999 p.308).

O segundo ato, intitulado “Não estão todas. Nenhum direito a menos”, constitui-se pela parada em forma de círculo, momento em que as artistas falam com seus corpos voltados para a parte externa do círculo. Seus olhares buscam os olhares dos/das espectadores/as, proferindo a frase “não estão aqui as mulheres... que foram presas e sofreram torturas na América Latina; não estão as vítimas de abortos clandestinos, mulheres vítimas de abuso sexual, exploração e tráfico de pessoas”. Assim segue com as artistas apontando outras formas de violação de direitos contra as mulheres latinas, indígenas, negras e camponesas.

Sem associar a nomes específicos, a proposta é entender que muitos corpos femininos ainda continuam sujeitos a regimes de exploração semelhantes aos que oprimiram as

⁵⁰ “Nenhuma a menos” ou “Ni una menos” é um movimento surgido na Argentina. Em 2016, o violento assassinato de Luciana Pérez (16 anos) mobilizou não só mulheres argentinas, mas de toda América Latina na luta contra o fim da violência de gênero em todas as suas manifestações.

⁵¹ Essa expressão foi cunhada pela ativista estadunidense Carol Hanish, em texto de título homônimo (1969).

antepassadas, condições em que ainda se apresentam hoje, enquanto forças discursivas e enunciativas disputam a arena de sentidos.

Segue-se para o terceiro ato – “o corpo que cai”. Uma das mulheres percorre o interior do círculo em busca do olhar das outras mulheres, como uma súplica pelo apoio. Sem sucesso, ela cai representando mais uma morte (Figura 8). Esse corpo simboliza a morte de diversas mulheres que buscaram o apoio da sociedade, mas que não obtiveram ou foram negligenciadas em suas solicitações.



Figura 8 - Apresentação Madalenas na Luta SC - 3º ato "o corpo que cai"

Fonte: Arquivo do grupo Madalenas na Luta-SC

Após a queda/morte, as mulheres olham para o interior do círculo com pesar: ali jaz mais uma vida ceifada pela violência. Nesse que seria o momento de luto, também se pensa na luta, em uma fusão de sentidos que alertam para que as vidas perdidas sejam enlutadas e não percam seu valor para números e dados estatísticos. Afinal, quais vidas são passíveis de luto? Já questionava, em seu livro “Quadros de Guerra”, Judith Butler. A autora afirma que “o luto público está inteiramente relacionado à indignação, e a indignação diante da injustiça, ou, na verdade, de uma perda irreparável” e nisso reside, segundo ela, seu “enorme potencial político” (Butler 2015, p.66). Determinadas mortes não se perderam no esquecimento, mas reverberaram de diversos modos causando movimentos e manifestações, como é o caso de Marielle Franco, que continua gerando a pergunta “Quem mandou matá-la?”

O quarto ato é composto pelo “desenho da silhueta”: uma integrante da roda contorna o corpo caído com tinta lilás ou giz, imprimindo na calçada a marca que restará como vestígio da performance, como resto da violência anunciada. Enquanto isso, são enunciados os dados

das diversas violências (física, simbólica e social) contra as mulheres, relacionando-os a elementos interseccionais como classe, raça, gênero, entre outros, que normalmente intensificam a violação de direitos.

O desenho da silhueta marca o lugar da queda/morte de mais uma mulher. Por conseguinte, a silhueta se tornará um rastro da performance e das vidas ceifadas de mulheres anônimas, compondo com a cidade mais uma das marcas que se encontram em seu caminho (Figura 9).

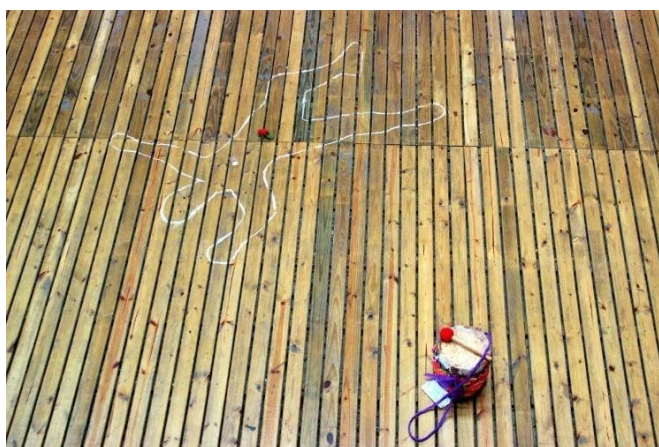


Figura 9 –Imagem obtida após apresentação do Cortejo Madalenas na Luta SC.

Fonte: Arquivo do grupo Madalenas na Luta-SC.

O quinto ato é realizado pelo “renascer do corpo pela força das mulheres”, em que a Madalena que estava pintando volta a integrar o círculo e convida as outras a darem as mãos para, juntas e de mãos dadas, levantarem o corpo que está caído. Convidam a personagem que estava no chão a fazer parte daquele grupo; a mulher não mais caída recebe então uma rosa vermelha e a deposita em cima da silhueta, enquanto outra Madalena acende uma vela. Uma terceira artista do grupo posiciona-se ao centro do círculo e declama o poema Pulso Aberto, de Maria Resende⁵²:

Somos deusas e escravas há milhares de gerações./ Dentes afiados, no escuro de entre as pernas, veneno na ponta da cauda./ Bruxas, putas, loucas, santas./ Somos as que sangram sem ferida, Donas do prazer, Donas da dor/ As invisíveis, as perigosas/ As pecadoras, as predadoras, Insaciáveis e geradoras/ Os corpos, secretas casas./ Somos seres de unhas e tetas, Caminhando aos milhares, as estradas./ Somos a terra e a

⁵² Poesia retirada da página “Literatura.br” <http://www.literaturabr.com/2017/05/03/poesia-de-maria-rezende/> .

Para informações sobre a autora <http://www.mariadapoesia.com/>

semente, Carne de aluguel em alma de rainha/ As submissas, as bacantes, As que procriam e as que não/ Somos as que evitam o desastre. As que inventam a vida. / As que adiam o fim... Mulher... Mulher, Multidão!

Ao final da poesia, as Madalenas iniciam um movimento de roda cantarolando: “Companheira me ajude que eu não posso andar só, eu sozinha ando bem, mas com você ando melhor”. Juntas convidam quem assistiu à apresentação, sem distinção, a compor uma grande ciranda, para assim, de mãos dadas e cantando, participarem da finalização da apresentação.

Esse formato de apresentação se repete em pelo menos de 3 a 5 pontos da cidade. A intervenção artística se estrutura no cortejo que continua seu percurso com a cidade. Por conseguinte, as artistas marcam e são marcadas na/pela cidade, como discorre Nogueira:

De dentro, imersos em narrativas, lugares, experiências, a cidade nos habita. Sujamo-nos de cidade a todo tempo, somos marcados por ela e, aí, necessariamente, deixamos nossas marcas. Somos feitos de cidade, seus tempos, modos, sua memória. Fazemos a cidade com nossos corpos e palavras, com os usos (Nogueira, 2013, p. 38).

A citação nos permite refletir sobre as relações que se estabelecem com a cidade na ação artística, mas também cotidiana. Convida a questionar: quais as tensões e dissensos que podem se estabelecer na tríade espetáculo-artista-espectador no âmbito da rua? Além de pensar que é na ação com a cidade e com os/as espectadores/as que a intervenção artística dialoga? Máximo Canevacci (2013, p.14) lembra que "uma obra vira obra de arte só quando é vivificada pelo espectador que vira espectador". Pois na condição de espectadora, a pessoa observa, interpreta e elabora a obra de arte em uma “síntese criadora secundária” (Vygotsky, 1999), resultado de um complexo processo psíquico de associação e memorização, que transformam os materiais que compõem o artefato artístico em um todo, uma figura, um pensamento, ao qual são incorporados saberes e sentimentos. Segundo Rancière (2012, p. 17) os/as espectadores/as “são, ao mesmo tempo, espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto”. Através do olhar e dos efeitos que a performance provoca no corpo, observam, selecionam, interpretam e compõem sua própria arte com os elementos apresentados (ibidem).

A ideia de que aquele que assiste à obra pode co-criá-la na relação que com ela estabelece é algo amplamente debatido por diversos autores. Contudo, refletir sobre quais ações e reações são possíveis ao/a espectador/a no diálogo com a arte é, no mínimo, objeto para uma observação mais atenta no entendimento das possibilidades da arte. Inclusive nos

leva a pensar que nesse encontro é possível "metamorfizar a obra e a si mesmo" (Zanella, 2013, p. 14)

Descreveremos, a seguir, um acontecimento presenciado pela primeira autora durante a apresentação do Cortejo e que nos permite discutir essa questão.

“O que ela fez?” vozes dissonantes ressoando na cidade

O cortejo foi à rua no dia 14 de fevereiro de 2019 articulado com a organização das atividades do 8M de Santa Catarina⁵³. O som do tambor anunciava o início da primeira cena-#Nenhuma a menos. Enfileiradas uma atrás da outra, as 12 mulheres depois de passar em frente ao Palácio Cruz e Souza (Figura 1), antigo Palácio do Governo do Estado e hoje Museu Histórico de Santa Catarina, seguiram pela rua Felipe Schimidt⁵⁴, rua de grande movimento e circulação de pedestres.

Eis que o tambor toca e a primeira Madalena resgata a memória de “Jaqueline Alves, 53 anos, assassinada a facadas pelo namorado em Florianópolis, em abril de 2018”.⁵⁵ O som do tambor ressoa novamente e a segunda Madalena, olhando para os passantes, fala sobre mais uma vítima de feminicídio: “Paula Patrícia de Melo - 38 anos, morta por 21 facadas pelo namorado, no ABC Paulista, em fevereiro de 2019”. Logo em seguida, se escuta uma voz desconhecida de fora do cortejo, questionando as participantes: “O que ela fez?”.

O tambor toca e a terceira Madalena relembra o caso de Francisca das Chagas Silva, 34 anos, sindicalista quilombola, assassinada por estrangulamento no Maranhão, em 2016. Mais uma vez ouvimos a voz em diálogo com a apresentação, perguntando novamente: “O que ela fez?”.

Esse participante desconhecido repetiu a pergunta “O que ela fez?” aproximadamente 8 vezes, enquanto falávamos os nomes das mulheres. O tom e o timbre informavam que o enunciante era um homem. Um espectador que estava respondendo à intervenção realizada pelo grupo artístico. Como estávamos em um ponto de grande circulação de pessoas, não identificamos quem falava, mas a voz dele ressoava de forma questionadora sobre os motivos que levaram à morte aquelas mulheres. Seu questionamento apontava diretamente para as

⁵³ O 8M é um movimento internacional, o qual teve início em 2017 e reforçou a motivação política e de luta por direitos para o dia Internacional das Mulheres. Trata-se de movimento com o qual as Madalenas na Luta têm articulação, assim como apoia as ações da Marcha Mundial das Mulheres.

⁵⁴ Rua Felipe Schimidt é uma das mais antigas ruas comerciais da cidade. Tem um trecho entre a Praça XV até a rua Álvaro de Carvalho, preenchido por um calçadão exclusivo para pedestre. Neste trecho encontram-se pontos de referência da cidade como a Esquina Democrática e o conhecido “Senadinho” ou Café Ponto Chic, que foi um ponto histórico e lugar de início da “Novembrada”.

⁵⁵ Todos os nomes de mulheres do cortejo são retirados de publicações de jornais de ampla circulação nacional.

mulheres e não seus executores, corroborando com o discurso conservador de que a mulher motivou de algum modo a violência. Essa voz, em conseqüente, fazia eco à compreensão vigente em parte da sociedade brasileira de que a morte de uma mulher se justifica quando relacionado a questões da honra do parceiro e/ou por não cumprirem o papel de gênero designado pela cultura (Caetano, 2019; Meneghel & Portella, 2017).

O cortejo seguiu o caminho não tendo mais a intervenção do espectador supracitado, mas aquela pergunta ficou ressoando para várias das Madalenas, que relataram, após o final da apresentação, de formas distintas como perceberam o enunciado. Para algumas, gerou indignação; para outras, respostas corporais como arrepios e sentimento de receio/medo; para a pesquisadora, como para todas, o desconforto diante daquela voz que incorporava ao cortejo um discurso machista e conservador, para não dizer misógino, carregado de sentidos de culpabilização da vítima.

Apesar da intervenção do espectador ter sido pontual, ela foi marcada por uma resposta direta ao que estávamos apresentando. Compôs-se com a apresentação, uma vez que ele aguardava a pausa entre falas no cortejo para fazer o questionamento, em um embate dialógico entre falas e pontos de vista, que se apresentou extremamente polarizado principalmente no período próximo das eleições de 2018.

Na performance aqui relatada é possível verificar a tensão entre diferentes vozes sociais, compreendidas como visões de mundo e personificadas na linguagem, em enunciados que comunicam diferentes pontos de vista num claro embate dialógico (Bakhtin, 2011; Volóchinov, 2017). O dialogismo supõe, sempre, pessoas em relação numa arena de negociação de sentidos que fundamentam e expressam a singularidade do eu em sua relação com o outro e, simultaneamente, com o social. Conforme Silvia Da Ros (2006, p.224), o dialogismo “caracteriza o conceito de acontecimento discursivo onde a diversidade encontra campo fértil no confronto de valores produzidos e produtores de diferentes lugares sociais”.

Para Bakhtin (2011), a obra de arte só existe como criação do artista no diálogo com um outro, enquanto produzida em um determinado cronotopo⁵⁶, isto é, um tempo-espço que constitui alguns de seus múltiplos sentidos. Tais sentidos se atualizam/transformam/reformam quando a obra é vivenciada por um outro contemplador, em um cronotopo outro que constitui as possibilidades de leitura da própria obra.

Os enunciados das Madalenas, ao lembrarem as vítimas de feminicídio, tornam audíveis vozes que se contrapõem à invisibilização dos altos índices de violência contra

⁵⁶ O conceito de cronotopo desenvolvido por Bakhtin (1993) afirma o tempo e o espaço como instâncias indissociáveis nas quais se estruturam sócio-historicamente as relações sociais.

mulheres no Brasil. Justamente entre esse coro de vozes é que insurge, compondo com e tensionando a performance, uma voz outra: “O que ela fez?”. Trata-se de um enunciado não apenas de um homem que acompanha o cortejo das Madalenas, mas representa uma parcela da sociedade brasileira que atribui à mulher a responsabilidade pela violência sofrida.

Ao apresentar pesquisa por amostragem sobre percepção social o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA (2014, p.23) divulgou que 58,5% das pessoas entrevistadas concordam que “se as mulheres soubessem como se comportar, haveria menos estupros”. A concordância com o enunciado corrobora com a perspectiva de culpabilização da vítima, em que o comportamento da mulher justificaria a ação violenta do homem. Segundo essa perspectiva, a lógica é invertida, o foco sai do agressor e passa para a mulher, que é avaliada por parâmetros morais - em que se questiona o ambiente em que estava, roupa que usava ou ação que realizava - fatores que poderiam ser atenuantes para o agressor (Souza, 2017). Nesse sentido outra afirmativa da pesquisa do IPEA (2014) apresenta que 25% das pessoas entrevistadas concordam que “mulheres que usam roupas que mostram o corpo merecem ser atacadas”, evidenciando uma visão controladora e punitiva sobre o corpo da mulher que se relaciona à lógica machista, o que para algumas teóricas feministas, como a estadunidense Susan Brownmiller, foi denominado nos anos de 1970 de “cultura do estupro”⁵⁷.

Considerações finais

A obra de arte se produz relacionada a um contexto histórico-cultural-artístico, como já afirmaram teóricos como Bakhtin e Vygostky. Contudo seu efeito é da ordem do imprevisível quando está exposta, pois ela abre para possibilidades de interpretações diversas e para disputas, movidas por posicionamentos e condições axiológicas antagônicas.

A apresentação da performance e intervenção do espectador/interlocutor visibiliza as tensões entre os enunciados que ecoam vozes de tempos e espaços vários. Enquanto há a busca de manutenção de determinada ordem social, existe a contraposição de lutas plurais em prol de lugares sociais para as mulheres, distantes dos hegemonicamente instituídos por lógicas patriarcais, sexistas e machistas.

A ação inesperada do espectador na performance nos faz refletir sobre o momento histórico social, pois o crescimento de discursos conservadores e misóginos têm ocorrido com frequência na sociedade brasileira. Tal fato tem propiciado o embate e enfrentamento de vozes

⁵⁷ Na cultura do estupro se tolera e muitas vezes se incentiva a violência sexual, com a vítima culpabilizada pelo ocorrido, avaliando a adequação do comportamento da vítima (Souza, 2017).

sociais divergentes em um palco que está em disputa, e do qual não podemos nos eximir. A luta contra as desigualdades, contra violências de qualquer ordem, continua demandando ações constantes e a afirmação da necessidade de acolhermos modos de vida plurais.

Referências Bibliográficas

- Amador, F. S., Lazzarotto, G. D. R., & Santos, N. I. dos.(2011). Pesquisar-Agir, Pesquisar-Intervir, Pesquisar-Interferir. *Revista Polis e Psique*, 5(2), .228–248.
- Bakhtin, M. M.(2011). *Estética da criação verbal*. (6ªed., P. Bezerra Trad.). Editora WMF Martins Fontes.
- Berri, B., Zanella, A. V., & Assis, N. (2015). Imagens da cidade: o projeto ArteUrbe. *Revista Polis e Psique*, 5(2), 123 – 149.
- Britto, F. D., & Jacques, P Berenstein. (2009). Corpocidade: arte enquanto micro- resistência urbana. *Fractal, Revista de Psicologia*, Rio de Janeiro, 21(2), 337-349.
- Boal, A. (2009). *A Estética do Oprimido*. Garamond.
- Bourriad, N.(2009). *Estética Relacional*. Martins.
- Butler, J.(2015). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*. Civilização Brasileira.
- Caetano, N. (2018). Ser estando feminista: práticas estético-políticas de resistência. *Revista Aspas*, 8(1), 7–23. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p7-23>.
- Canevacci, M. (2013). Prefácio. In: A. V. Zanella. *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Sulina; Editora da UFRGS.
- Carlson, M. (2012). A cidade como teatro. *O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética*, 4(1), 1-22.
- Cisne, M.(2015). Direitos humanos e violência contra as mulheres: uma luta contra a sociedade patriarcal-racista-capitalista. *Serviço Social Em Revista*, 18(1), 138–154. <https://doi.org/10.5433/1679-4842.2015v18n1p138>.
- Chiari, G. S.(2013). *Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas*. Inovação Pedagógica para o Gênero Feminino. Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Setorial da UNIRIO.
- Costa, I. C. (2001). Teatro político no Brasil. *Trans/Form/Ação*, 24(1), 113-120. <https://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732001000100008>..
- Fórum Brasileiro de Segurança Pública/FBSP. (2017). *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*, ano 11, FBSP.
- Freire, M. C. M.(2006). *Arte Conceitual*.Jorge Zahar Editora.

- Furtado, J. R., & Zanella, A. V. (2007). Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos, *Psicologia em Revista*, 13(2), 309-324.
- Da Ros, S. Z. (2006). Imagem, Discursos e Dialogismo: questões metodológicas. In: S. Z. Da Ros, K. Maheirie, A. V. Zanella. (Orgs). *Relações Estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência*. (pp- 221-238). NUP/CED/UFSC.
- Harvey, D. (2015). A liberdade da cidade. In: D. Harvey et al. (Orgs.). *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. (pp. 50-65). Editora Boitempo Editorial.
- Lefebvre, H.(2001). *O Direito à Cidade*. Centauro.
- Maraschin, C. (2004). Pesquisar e Intervir. *Psicologia & Sociedade*.
<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n1/v16n1a08.pdf>.
- Meneghel, S. N., Portella, A. P. (2017). Femicídios: conceitos, tipos e cenários. *Ciência & Saúde Coletiva*, 22(9), 3077–3086.
<https://doi.org/10.1590/1413-81232017229.11412017>.
- Nogueira, M. L. M.(2013). *Espaço e Subjetividade na Cidade Privatizada*. [Tese de doutoramento em Geografia]. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Pasinato, W. (2011). 'Femicídios.'e as mortes de mulheres no Brasil. *Cadernos Pagu* UNICAMP., 37, 219-246.
- Pinho, A. F., Oliveira, J. M. de.(2013). O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex Aequo*, 27, 56–76.
- Ramirez, N. M. M. (2017). O que é Performance? Entre contexto histórico e designativos do termo. *Arteriais - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*, 3(4), 98.
<https://doi.org/10.18542/arteriais.v3i4.4868>.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. (I. C. Benedetti Trad.). Editora WMF Martins Fontes.
- Saffioti, H. I. B. (2001). Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, 16, 115- 136.
- Santos, B. (2019). *Teatro das Oprimidas. Estéticas Feministas para poéticas políticas*. Casa Philos.
- Santos, B., Vanucci, A. (2010). Laboratório Madalenas Teatro das Oprimidas.
<http://redmagdalena.blogspot.com/>.

- Santos, C. M., & Izumino, W. P. (2005). Violência contra as mulheres e violência de gênero. Notas sobre Estudos Feministas no Brasil. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 16, 147-164.
- Sousa, R. F. (2017). Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. *Revista Estudos Feministas*, 25(1), 9–29.
- Turle, L., & Trindade, J. (2016). *Teatro(s) de rua no Brasil: a luta pelo próprio espaço público*. Perspectiva.
- Vygotsky, L. S. (1999). *Psicologia da arte*. (P. Bezerra Trad.). Martins Fontes.
- Wacquant, L. (2002). *Corpo e Alma Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe*. Relume Dumará.
- Villela, J. M. (2002). Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. *Mana*, 8(2), 220-222.
- Volochinov, V. (2017). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Editora 34.
- Zanella, A. V. (2013). *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Sulina; Editora da UFRGS.
- Zanella, A. V. (2017). *Entre Galerias e Museus: diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida*. Pedro & João Editores.
- Zonta, G. A., & Zanella, A. V. (2019). Escritos nas paredes: tensões no contexto universitário. *Revista Polis e Psique*, 9(1), 167–185.

ARTIGO 5 - “UN VIOLADOR EN TU CAMIÑO”: CORPO E CIDADE, RESISTÊNCIA E LUTA FEMINISTA ⁵⁸

O meu corpo não é objeto, sou revolução.

(Elé Semog)

Diante da Praça XV de Novembro, no centro histórico de Florianópolis, está a Catedral Metropolitana, um dos pontos de referência da capital de Santa Catarina. No dia Internacional dos Direitos Humanos, 10 de dezembro de 2019, cerca de 400 mulheres⁵⁹ de várias idades e diferentes bairros, ocuparam as escadarias da igreja. Elas respondiam ao convite aberto nas mídias sociais para participar da performance colaborativa “Un violador en tu camiño”, elaborada pelo coletivo chileno *LasTesis*.⁶⁰ A performance organizada por coletivos feministas seria replicada ali, logo após as badaladas das 18h do sino do campanário, assim como aconteceu em várias outras localidades.

Florianópolis foi uma entre as dezenas de cidades do mundo em que mulheres se reuniram em espaço público para formar um coro de vozes denunciando a contínua violação de corpos femininos e a culpabilização das vítimas de violência. Saíram da instância do privado para ir a público, ocupar a cidade e denunciar que a culpa pela violência não é das mulheres: seus corpos não são passíveis de uso como objetos, assim como nos lembra o poema de Elé Semog⁶¹ apresentado em epígrafe.

Ao redor do mundo os movimentos feministas têm realizado ações artísticas como essa, além de diálogos e debates que buscam visibilizar pautas reivindicadas pelos mais diversos grupos sociais. Essas pautas interseccionam a discussão de gênero com outros marcadores sociais, como raça, classe, sexualidade, gênero, nação, deficiência, entre outros.

⁵⁸ Artigo publicado como capítulo de livro. Segue a referência bibliográfica: Ribeiro, A. B., & Zanella, A. V. (2021). “Un violador en tu camiño”: corpo e cidade, resistência e luta feminista. In T. M. Farias, N. Olekszechen, & M. A. de M. Brito (Eds.), *Relações pessoa-ambiente na América Latina: perspectivas críticas, territorialidades e resistências* (pp. 505–524). ABRAPSO. <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/45356>

⁵⁹ Dados levantados por Carolina Marasco (2019) na matéria jornalística “Ato feminista lota as escadarias da catedral de Florianópolis”, publicada no Jornal NSC Total.

<https://www.nscototal.com.br/noticias/ato-feminista-lota-escadarias-da-catedral-em-florianopolis>

⁶⁰ O colectivo chileno *LasTesis* foi formado em 2018, em Valparaíso. Fundado e composto por quatro mulheres de formação interdisciplinar: Daffne Valdés, Lea Cáceres, Paula Cometa e Sibila Sotomayor.

⁶¹ Luiz Carlos Amaral Gomes, pseudônimo Ele Semog, nasceu em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, em 1952. Militante do movimento social negro integrou várias organizações de combate ao racismo, lutou contra ditadura militar e pela promoção da democracia. Fundou os grupos artísticos Garra Suburbana de Poesia e Teatro; Bate-Boca de Poesia e Negrícia Poesia e Arte de Crioulo. Em 1980, recebeu da União de Escritores Brasileiros, moção especial do Prêmio Fernando Chinaglia (Literafro, 2020).

São diversos os movimentos implicados com essas lutas: os feminismos das mulheres com deficiência, negras, indígenas, quilombolas, brancas, o transfeminismo, o putafeminismo e outras tantas nomeações que nos chamam atenção para a diversidade que marca, e desestabiliza, a categoria mulher. Esses movimentos visibilizam a importância do feminismo ser compreendido em sua pluralidade e diversidade, assim como as mulheres em suas diferenças.

Donna Haraway (2019, p. 165) ressalta que “depois do reconhecimento, arduamente conquistado, de que gênero, raça e classe são social e historicamente constituídos, esses elementos não podem mais formar a base da crença em uma unidade essencial”. Assim, tanto o essencialismo, quanto a unicidade da visão sobre as mulheres, são questionados para que a pluralidade seja reconhecida e o debate ampliado. Do contrário, “recusar-se a reconhecer a diferença torna impossível enxergar os diferentes problemas e armadilhas que nós, mulheres, enfrentamos” (Lourde, 2019, p.243), principalmente quando relacionado ao modo como os diferentes corpos experienciam a vida social e urbana.

Considerando a amplitude das pautas feministas, algumas estratégias têm sido usadas para visibilizá-las, entre as quais a arte e a ocupação da cidade. A performance “Un violador en tu camiño” é um exemplo, e seus efeitos se expandem para direções variadas. Como nos lembra David Harvey (2014), ocupar o espaço público é torná-lo vivo, é poder reinventar a cidade a partir de nossos desejos. Mas o que pode provocar uma performance como “Un violador en tu camiño” no corpo da cidade? Partindo dessa questão, é objetivo deste texto analisar as relações entre corpos de mulheres e o corpo-território⁶² em diálogo com a performance "O estuprador és tu", realizada por mulheres no centro histórico de Florianópolis/SC.

Sobre cidade, lutas feministas e ativismo: breves considerações

Toda cidade é obra de pessoas/coletivos que a realizam em determinadas condições históricas (Lefebvre, 2001). Pluralidade que se apresenta por vias “materiais, imateriais, mas, sobretudo, ‘encarnadas’, feitas, portanto, de subjetividades, percepções, expectativas, alianças, conflitos que elaboram a própria tessitura social, política e cultural” (Britto e Jacques, 2009, p. 345). A cidade é, por conseguinte, um lugar de múltiplas e controversas

⁶² Um corpo que existe sempre relacionado a um contexto territorial (Gago, 2020).

experiências, por vezes perigosas para alguns corpos, especialmente por aqueles feminizados, segundo os indicadores de violência contra mulheres/transgêneros.⁶³

Mas se a rua pode ser lugar de perigo, ali também é possível o protesto, a manifestação, o desvio, o sair do cotidiano. As vias da cidade se apresentam como lócus em que é possível criar formas de expressão coletiva dissidentes. Em decorrência, há que se considerar que as experiências nas cidades são plurais; sendo possível, a partir de nossos anseios, "ativar essa sua potência diversa, incompleta e imaginar a cidade" (Nogueira, Hissa & Silva, 2015, p. 358).

Imaginar a cidade que queremos e modificar nossas relações com ela implica necessariamente imaginar quem queremos ser, "que tipo de relações sociais buscamos, que relações com a natureza nos satisfazem mais, que estilo de vida desejamos levar, quais são nossos valores estéticos" (Harvey, 2014, p. 28).

Pautados na possibilidade de uma cidade outra, inclusiva, participativa, o direito à cidade (Lefebvre, 2001; Harvey, 2014) tem sido reivindicado por diversos grupos, entre os quais os movimentos feministas. Importante compreender que "...o direito à cidade não se refere ao direito a uma vida melhor e mais digna na cidade capitalista, mas sim a uma vida muito diferente, em uma sociedade, por sua vez, muito diferente, onde a lógica de produção do espaço urbano esteja subordinada ao valor de uso e não ao valor de troca" (Trindade, 2012, p.140/141).

A história de mobilização e luta dos movimentos sociais podem não ter propriamente como horizonte essa cidade não capitalista, mas demonstra que várias estratégias vêm sendo agregadas e muitas outras precisam ser criadas para confrontar os antagonismos e desigualdades que vêm se acirrando com o neoliberalismo no Brasil e no mundo. Além do ativismo face a face, desde a década de 1990, os movimentos de mulheres, seguindo a trajetória de outros movimentos sociais, têm a sua articulação favorecida pela *World Wide Web* (Rede de Alcance Mundial), levando-os a organizarem-se em redes virtuais, provocando mudanças no cenário de participação política bem como na capacidade de inserção na opinião e na cena pública (Gasparetto, 2019).

Ao serem transpostas para os espaços públicos, as manifestações que apresentam um caráter *on line* fazem um duplo movimento: tornam-se *off line*, ocupando as ruas de diferentes cidades, e depois retornam para o espaço virtual por meio da inserção de imagens, da

⁶³ Dados do Atlas da Violência 2019 (IPEA, 2019) demonstram que o ano de 2017 registrou aumento dos homicídios femininos no Brasil, alcançando 13 casos por dia. Ao todo, 4.936 mulheres foram mortas, o maior número registrado desde 2007 - 66% delas eram negras.

transmissão ao vivo e de vídeos gravados que podem ser compartilhados por dispositivos como computadores e celulares. Transformam-se, com esses deslocamentos, em um movimento viral na internet que pode alcançar milhares de pessoas e vir a provocar uma grande mobilização, demonstrando o potencial das redes sociais de conectar pessoas em diferentes espaços geográficos. Esse processo tem sido denominado de ciberativismo (Couto, Veloso e Santos, 2020).

O uso de *hashtags*⁶⁴ tem múltiplas funções no ciberativismo, pois elas ora contribuem para fazer pressão junto ao poder público nos processos de tomada de decisões; ora servem para dar visibilidade às causas da militância; ora se traduzem em campanhas de conscientização no campo das relações de gênero; ora ajudam a sistematizar dados que referendem políticas públicas; e, não menos importante, servem para promover encontros, partilhas de experiências e facilitar a solidariedade. (Reis, 2017, pp.3-4).

Algumas *hashtags* que afirmam lutas feministas tiveram grande repercussão nos últimos anos, como por exemplo: *#PrimeiroAssedio* (2014)⁶⁵, *#NiUnaAMenos*⁶⁶ (2015), *#Elenao*⁶⁷ (2018). Símbolos do ciberativismo, algumas dessas *hashtags* saíram das redes sociais para compor o tecido social levando milhares de pessoas a se manifestarem nos centros urbanos, via ações educativas, informativas, manifestações ou performances. É o caso das mobilizações realizadas em 2015 e que ficaram conhecidas como “Primavera das Mulheres”. Assim, é possível refletir sobre como as mídias sociais vêm borrando fronteiras, alargando territórios e contribuindo para difundir pautas de luta, para conectar corpos e tensionar o próprio corpo da cidade.

Entre as ações que se espriam para além do mundo virtual, temos ações político-artísticas, também chamadas de *artivismo*, um neologismo que reúne arte-ativismo em referência a ações que visibilizam pautas da militância política em uma linguagem

⁶⁴ A *hashtag* (do inglês hash # e tag: etiqueta) é uma palavra ou uma frase prefixada, precedida pelo símbolo #, o que permite tanto identificar quanto agrupar conteúdos, facilitando pesquisas correlatas. (Reis, 2017).

⁶⁵ *#MeuPrimeiroAssedio*, foi criado em outubro de 2015 devido aos comentários sexuais publicados no Twitter destinados à participante de 12 anos do programa de TV “MasterChef Jr.”. O movimento vai contra a naturalização do assédio sexual sofrido por mulheres desde a infância.

⁶⁶ O slogan “Ni Una a Menos” (traduzida no Brasil para “Nem uma a Menos) surgiu na Argentina, em junho de 2015, como protesto contra a violência machista e feminicídio, em virtude do assassinado de uma jovem grávida de catorze anos, Chiara Páez, por seu namorado de dezesseis anos, em Santa Fé. A expressão é inspirada em um verso “Nem uma mulher a menos, nem uma morta a mais”, da poeta mexicana Susana Chávez, vítima de feminicídio na cidade de Juarez, 2011. (Gago, 2020).

⁶⁷ Movimento contra a candidatura do presidente Jair Bolsonaro, que levou milhares de mulheres para as ruas no Brasil

estético-artística (Raposo, 2015). Considerando que as relações estéticas permitem “produzir outros sentidos para o que é visto, ouvido, (re)conhecido, assim como reconstruir o olhar sobre o mundo” (Furtado & Zanella, 2007, p. 316), as linguagens estético-artísticas permitem a problematização do contexto em que vivemos e a fabulação de outros mundos possíveis. Contribuem, por conseguinte, com a luta em defesa do direito à cidade.

Percursos metodológicos

A partir da concepção de pesquisar como um “processo dialógico e ideológico, em que a pesquisa e o(a) pesquisador(a) se constituem mutuamente na relação com autoria/alteridade” (Groff, Maheire & Zanella, 2010, p.97), compreendemos que as relações com os/as sujeitos/as e contextos com os quais se pesquisa se constituem por meio de escolhas éticas, estéticas e políticas.

Partindo desse pressuposto, a investigação aqui apresentada foi concebida como participação-observante (Wacquant, 2002): a inserção como participante-atuante no Grupo de Teatro das Oprimidas Madalenas na Luta Santa Catarina (SC) permitiu-me acompanhar e registrar, em diário de campo, tanto a preparação da manifestação, realizada no dia 05 de dezembro, quanto o ato-performance que ocorreu no dia 10 de dezembro de 2019. Essa participação engendrou a implicação da pesquisadora-participante-atuante em todo o processo de planejamento e ação, o que se estendeu para as análises das informações e a escrita da pesquisa.

Em Florianópolis, a performance “Un violador en tu camiño”, traduzida como “Um estuprador no teu caminho”, foi convocada pela frente feminista 8M de Santa Catarina. Contou com a colaboração artística das Madalenas na Luta SC, além de vários coletivos feministas da cidade e a participação espontânea de pessoas que tiveram acesso ao convite via internet.

Registros da performance feitos pelos grupos feministas durante a apresentação, principalmente da Frente Feminista 8M e do Grupo de Teatro das Oprimidas Madalenas na Luta SC, são apresentados e analisados, juntamente com as anotações do diário de campo e filmagens realizadas no dia do evento. Completam os materiais da pesquisa matérias jornalísticas sobre o ato-performance divulgadas em portais de notícias da internet.

Relações corpo-território, violência e poder

Durante a semana do dia 25 de novembro de 2019, dia Internacional pela Eliminação da Violência Contra a Mulher⁶⁸, movimentos sociais se reuniram no Chile para realizar ações referentes ao enfrentamento da violência machista. Como parte da programação, o coletivo *LasTesis* apresentou a performance “Un Violador en tu camiño”.

A primeira performance, realizada em Valparaíso, contou apenas com algumas dezenas de mulheres. Após ser divulgada na internet, o que era inicialmente uma ação local foi se espalhando pelo país. Chegou a levar cerca de 10 mil mulheres para a frente do Estádio Nacional do Chile, em Santiago, um lugar que ficou marcado por ser usado como centro de detenção e tortura durante a ditadura de Augusto Pinochet, sendo chamado de “Estádio da Morte” (Carmargo & Alves, 2011).

A performance passou então a ser realizada em diversos continentes, sendo apresentada em cidades como: Paris, Londres, Istambul, Nova Déli, Buenos Aires, São Paulo, Belém, Rio de Janeiro, entre outras. Segundo notícias jornalísticas (Arango, 2020), mulheres em 33 países, dos quais 14 da América Latina e Caribe, realizaram a performance erguendo suas vozes para cantar contra a estrutura patriarcal. A capacidade de ultrapassar as fronteiras territoriais das ações, a partir do uso da internet e das mídias sociais, ampliou a repercussão da performance-protesto.

Letra de “Un violador en tu camino” (Um estuprador no seu caminho)

El patriarcado es un juez, (*O patriarcado é um juiz*)
 que nos juzga por nacer (*que nos julga ao nascer*)
 y nuestro castigo es (*e nosso castigo é*)
 la violencia que no ves. (*a violência que não se vê*)
 El patriarcado es un juez, (*O patriarcado é um juiz*)
 que nos juzga por nacer (*que nos julga ao nascer*)
 y nuestro castigo es (*e nosso castigo é*)
 la violencia que ya ves. (*a violência que já se vê*)
 Es feminicidio (*É o feminicídio*)

Impunidad para el asesino (*Impunidade para o assassino*)
 Es la desaparición (*É o desaparecimento*)
 Es la violación (*É a violação*)

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía (4x) (*E a culpa não era minha, nem onde estava, nem como me vestia*)

El violador eras tú (2x) (*O estuprador é você*)

Son los pacos (policías) (*São os policiais*)

⁶⁸ O Dia Internacional pela Eliminação da Violência contra a Mulher foi estabelecida no Primeiro Encontro Feminista da América Latina e Caribe, ocorrido em Bogotá, em 1981, em memória das irmãs Mirabal, três ativistas políticas assassinadas pelo ditador Rafael Leónidas Trujillo, em 1960, na República Dominicana (Silva, 2018)

Los jueces (*Os juízes*)
 El estado (*O estado*)
 El presidente (*O presidente*)
 El estado opresor es un macho violador (2x) (*O estado opressor é um macho violador*)
 El violador eras tú (2x) (*O estuprador é você*)
 Duerme tranquila niña inocente, (*Dorme tranquila, menina inocente*)
 sin preocuparte del bandolero, (*sem se preocupar com o bandido*)
 que por tus sueños dulce y sonriente (*que os seus sonhos, doce e sorridente*)
 vela tu amante carabinero. (*cuida seu querido carabinero (policial)*)
 El violador eres tú (4x) (*O estuprador é você*)

Inspiradas em teses de autoras feministas, o colectivo *LasTesis* buscou transpor para a arte fundamentos teóricos de pensadoras como Silvia Federici e Rita Segato, sintetizando as ideias das autoras sobre a relação entre o patriarcado, o Estado e a violência político-sexual nos versos da música “*Un violador en tu camino*”. Segundo Segato (2003), o estupro não é um ato sexual praticado por um homem que não consegue controlar seus impulsos, mas uma forma de punição, em que a dominação e submissão do corpo se evidencia. É um ato que, além de sexual, se apresenta como moralizador. Uma sociedade que considera elementos como a roupa usada pela mulher ou o lugar em que está como determinantes da violência, é confrontada com o refrão que enfatiza “*E a culpa não era minha, nem de onde estava, nem como me vestia / O estuprador é você*”.

Com a música entoada por mulheres em espaços públicos, o colectivo apresenta uma crítica ao patriarcado, destacando que o Estado e a sociedade mantêm a lógica da violência patriarcal que se apresenta como violência político-sexual. Na versão original, apresentada anteriormente, os quatro últimos versos trazem um trecho do hino da polícia chilena, inserido como forma de ironizar a letra da canção dos carabineiros. Pois, ao invés de, proteger a população, como expresso na música, usaram da força para reprimir as mobilizações que ocuparam as ruas do Chile em outubro de 2019⁶⁹, nas quais relatos de violência e até abuso sexual pela força policial foram frequentes.

Concomitantemente à canção, as participantes se apresentam com vendas pretas sobre os olhos, uma referência, tanto à violência da polícia chilena, que cegou manifestantes durante a repressão às mobilizações de outubro de 2019, quanto ao símbolo da própria justiça, que se apresenta com os olhos vendados. Como um corpo coletivo, as mulheres ficam alinhadas em

⁶⁹ Manifestações levaram milhares de pessoas às ruas do Chile em outubro de 2019 contra os ajustes econômicos do presidente Sebastian Piñera. Segundo as ativistas chilenas, a violência contra essa população aumentou consideravelmente após a ebulição das ruas, especialmente pelas polícias.

fileiras e juntas repetem movimentos ritmados que, acompanhando a letra, apontam para os lugares de poder, tanto do legislativo, quanto do judiciário, simbolizando, no corpo da cidade, as instituições que buscam intervir sobre corpos feminizados (Haraway, 2019).

Segundo uma das integrantes do coletivo chileno, Paula Cometa (Pais, 2019, s/p.), “a performance também tem a ver com a forma como o corpo se posiciona politicamente na rua, que é o lugar mais perigoso para o corpo de uma mulher. É esse transitar do nosso corpo na violência.”

Ao refletir sobre as relações entre corpo e cidade no ato-performance, evocamos a noção de território. Para Rita Segato (2005), o território é “espaço apropriado, traçado, percorrido, delimitado. É um âmbito sob o controle de um sujeito individual ou coletivo, marcado pela identidade de sua presença e, portanto, indissociável das categorias de domínio e de poder” (p.196). A cidade, por conseguinte, é o lugar onde a vida acontece, e está diretamente relacionada ao corpo e à história do corpo (Santos, 1999). A própria cidade é um corpo - um corpo-território, assim como os corpos femininos o são: corpos-território em que atuam forças visando colonizá-los e dominá-los (Gago, 2020). Mas esses corpos respondem, de variados modos e com diferentes intensidades, a essas forças: e resistem a elas. Essas respostas podem, por sua vez, tensionar o próprio corpo-cidade, o que temos visto acontecer com a performance em foco.

“Estuprador és tu”: a Performance em Florianópolis



Figura 10- Início da Performance "um estuprador no seu caminho" em Florianópolis/SC.

Fonte: Frente Feminista 8M-SC

A performance que ficou conhecida na mídia por "O estuprador és tu" foi planejada em Florianópolis para ocorrer em dois atos: primeiro foi realizada em frente à Catedral Metropolitana (figura 10); em seguida, as mulheres reunidas e cantando deslocaram-se pela rua lateral à praça XV de Novembro em direção ao Terminal de Integração do Centro (TICEN), local de grande afluxo de pessoas que utilizam transporte coletivo para sua condução.

A performance inicia com aproximadamente 400 mulheres posicionadas em pé nas escadarias da Catedral Metropolitana. O lugar escolhido é importante, pois traz as marcas de tempos-espacos que remontam aos primórdios da Vila do Desterro, no século XVII. Próximos à Catedral situam-se o antigo palácio do governo, atual Museu Cruz e Souza; a Câmara Municipal de Vereadores; órgãos públicos e agências bancárias. De olhos vendados e em coro, as mulheres entoam a tradução da música "Um estuprador no seu caminho" enquanto executam movimentos coreografados. À medida em que cita os versos, com gestos vigorosos, apontam para lugares socialmente instituídos como de saber-poder, os quais legislam sobre seus corpos, subjugando-os a uma lógica patriarcal: "*O estuprador é você; são os policiais; os juizes; o Estado; o presidente; o Estado opressor é um macho violador*". Entoam, denunciando que legislativo, executivo e judiciário comungam em suas práticas a violentar corpos de mulheres.

Ao entoarem os versos, constituem com suas vozes e gestos um corpo coletivo que faz ecoar a força de sua indignação e a vontade de luta por uma realidade outra. Denunciam violências reiteradas ao afirmar, em coro, que "*a culpa não era minha, nem de onde estava, nem como me vestia*". Fazem assim uma torção nos discursos hegemônicos que tendem a culpabilizar a própria vítima pela violência sofrida.

O ato-performance se traduz assim como ação política ao tensionar o silenciamento da cidade em relação aos altos indicadores de violência contra mulheres e ao número crescente de feminicídios. Tanto os espaços públicos quanto os espaços privados são locais de violência contra mulheres: segundo dados do IPEA (2019), uma média de 13 mulheres são assassinadas por dia no Brasil. Em Santa Catarina, houve um aumento de 55,7% de feminicídios no intervalo de 2007 a 2017.

Ao descolar as violências das estatísticas para o espaço público, o ato-performance contribui para produzir a "composição de um corpo comum: uma política que faz do corpo de uma o corpo de todas" (Gago, 2020, p.30). Esse movimento contribui para tensionar a partilha

do sensível homologada (Rancière, 2010), ou seja, aquela pactuada que faz da lógica patriarcal a diretriz que justifica e imputa às mulheres o silenciamento sobre a violência sofrida.

Essa partilha é tensionada com a atividade artística em foco uma vez que, às visibilidades, dizibilidades e pensabilidades dominantes, se contrapõem vozes: 1) que denunciam o patriarcado como social e historicamente construído, portanto passível de ser modificado; 2) que contrapõem os altos índices de violência contra mulheres, à máxima de que a vítima não pode ser culpabilizada pela violência sofrida; 3) vozes que problematizam as subjugações socialmente normatizadas; 4) e vozes que coletivamente afirmam o direito das mulheres, independentemente de cor, credo, condição social, geração, sobre seus próprios corpos e suas próprias vidas.



Figura 11- Mulheres executando a performance em frente ao Terminal de Integração (TICEN).

Fonte: Frente Feminista 8M-SC

Essas vozes circularam com os corpos das mulheres participantes do ato-performance tensionando o corpo da cidade. Entoando em conjunto palavras de ordem e questionamentos sobre o quanto a ação ou omissão do Estado gera interferências no corpo feminino, se fizeram porta-vozes de mulheres silenciadas pela violência, transformadas em meros números de estatísticas pouco difundidos e problematizados.

Outros elementos agregam mensagens expressivas ao ato. Faixas e cartazes de reivindicações pelo fim do feminicídio e da violência contra as mulheres podem ser vistas nas imagens que registraram a manifestação, assim como as inscrições de símbolos do feminismo no próprio corpo das participantes. Slogans como “não é não”, a “revolução é feminista” e “meu corpo, minhas regras” foram escritos com tinta vermelha, e em vermelho também foi “carimbada” uma mão em parte dos rostos das mulheres, fazendo referência à agressão física sofrida nos lares e nas ruas. Compondo o vestuário das protagonistas do ato-performance, camisetas de diversos coletivos e com frases de luta somaram-se a peças de roupas consideradas, para os mais conservadores, inadequadas para se andar nas ruas.

Foi possível perceber, no decorrer da performance, que o movimento agregou várias lutas, simbolizadas em palavras de ordem, inscrições nos corpos e peças de vestimenta, como os lenços verdes ao pescoço que simbolizavam o direito à descriminalização e legalização do aborto seguro e gratuito. O lenço verde foi o principal símbolo da onda verde em prol do aborto na Argentina e espalhou-se pela América Latina. Tema tabu em nosso país, o aborto é somente aceito em casos excepcionais como: a gravidez oriunda de estupro, o risco comprovado de morte para a gestante ou em gravidez de feto anencéfalo. Todas as demais formas de aborto são ilegais e consideradas crimes. Embora exista a proibição, o aborto não deixa de ser realizado, sendo um dos maiores problemas para a saúde pública do país, principalmente entre as mulheres pobres e negras. A luta pelos direitos reprodutivos e pelo domínio sobre seus corpos, sob o qual o Estado e a religião buscam intervir, tem, por conseguinte, se convertido em bandeira de luta de movimentos feministas.

Em Florianópolis, a organização do evento sugeriu a mudança das últimas estrofes do hino, os quais faziam referência à polícia chilena, adaptando-os para a realidade brasileira. Assim, aos versos “O Estado é racista, estuprador e feminicida (3x)/ Estuprador és tu (4x)” foram acrescentadas as palavras de ordem: “se cuida, se cuida, se cuida seu machista, a América Latina vai ser toda feminista”; o questionamento “Quem mandou matar Marielle?”; e a afirmação “Marielle presente”. Em um país que a necropolítica tem se apresentado em relação à classe, raça e gênero, com altos índices de violência policial e de Estado, a alteração da letra responde a essa realidade social escancarando a pergunta que até hoje não foi respondida pelo poder público⁷⁰.

⁷⁰ A pergunta “Quem mandou matar Marielle?” está em aberto desde o assassinato, em 18 de março de 2018, da vereadora Marielle Franco, do PSOL, que lutava contra as milícias do Rio de Janeiro. Já se vão mais de 900 dias sem resposta.

Durante o percurso entre os dois pontos do ato, a Catedral e o TICEN, as mulheres transitaram por vias com lojas comerciais e pontos históricos da cidade. Nesse percurso, ocuparam as ruas e foram envolvendo as pessoas, provocando afetações nos transeuntes. Essas pessoas responderam ao ato-performance com seus corpos demonstrando emoção; outras cantaram juntas de seus lugares em frente aos seus postos de trabalho; alguns homens acompanhavam o deslocamento das mulheres, demonstrando simpatia à causa.

Mas, como toda polifonia comporta variadas vozes - e as cidades são polifônicas (Canevacci, 2004) -, dissonâncias também estavam ali presentes e manifestaram-se. Em um momento, ainda na Catedral, um homem passou e gritou: “Lula na Cadeia”. A resposta das mulheres participantes do ato-performance foi imediata: de braços estendidos, entoaram: “o estuprador és tu”. Vozes em tensão, tal como é possível visibilizar na cena descrita, revelam a dialogia que conota as relações sociais, sendo o espaço público lugar privilegiado para a explicitação e problematização das diferenças em prol da construção de um espaço em comum.

A performance escancarou, de certo modo, tensões entre diferentes vozes sociais que compõem a complexa tessitura da cidade e os corpos-territórios que a habitam. Visibilizou as violências contra mulheres e apresentou reivindicações durante o protesto, com potencial para ações pós-manifestação, considerando-se as repercussões dessas pautas junto à sociedade e possíveis respostas aos agentes públicos do Estado.

Dentre essas respostas, ocorreu a inserção de novas participantes nos coletivos. Outras mulheres buscaram informações sobre grupos que promovem encontros para debates e ações sobre as questões da violência na cidade. A repercussão do ato nas mídias sociais também pode ser registrada como resposta, o que contribuiu para a difusão das pautas feministas. Mas, considerando a dialogia que conota as relações sociais, também assistimos à emergência de respostas indesejadas, de ações que reforçaram o discurso patriarcal da violência contra a mulher. Chama a atenção o fato de uma dessas respostas ter vindo de um agente público, deputado estadual, que fez críticas às participantes da ação publicando em rede social recomendações irônicas de como evitar estupros: “deixar os pelos do corpo crescerem, pintar e cortar o cabelo todo errado, vestir-se mal, não ir à academia. Resolvido, agora nem mendigo te olha”, escreveu. Trata-se de uma manifestação a ser execrada, uma vez que imputa às mulheres a responsabilidade por evitar ou promover agressões que podem vir a sofrer. É um desserviço às lutas históricas que vêm sendo travadas por homens e mulheres, por pessoas de

variadas condições de classe, gênero, raça e etnia em prol de uma sociedade sem discriminações e desigualdades.

É possível perceber, com o ato-performance em questão e as respostas que provocou, que o percurso no enfrentamento das questões sociais e da opressão de gênero que recaem sobre os corpos feminizados ainda são diversos e complexos. Mas, apesar dos percalços, registram-se como pautas que podem unir grupos em lutas comuns no enfrentamento ao patriarcado.

Considerações finais

Começamos esta escrita nos perguntando o que pode provocar uma performance no corpo da cidade? Inicialmente, podemos dizer que precisamos estar abertos ao imprevisível, principalmente em tempos de conectividade em que ações *off line* tornam-se *on line* em um clique, podendo se interligar por meio das redes sociais com o mundo, visibilizando uma ação local e tornando-a mundial. Investigando um pouco mais, podemos pensar qual é a capacidade que uma performance como a apresentada tem de afetar a sensibilidade daqueles que participam e de quem acompanha. Percebemos, quando o Colectivo *Las Tesis* convidou as mulheres a afirmarem que “o estuprador és tu”, que as participantes conseguiram afetar e ser afetadas por outros corpos. O que potencializou encontros que ultrapassaram fronteiras, compondo, mesmo que momentaneamente, um corpo coletivo que pôde erguer sua voz contra um sistema que busca regular suas vidas.

Não podemos mensurar o alcance dos efeitos sociais e subjetivos que esse tipo de ação pode ter. O que podemos afirmar é que intervenções estéticas na cidade podem explicitar as tensões que ali se encontram e fazer ecoar, em alto e bom som, vozes que reivindicam o direito sobre seus próprios corpos e o direito à própria cidade.

O ato-performance "O Estuprador em teu caminho", como vimos, provocou isso ao tensionar as vozes sociais que predominam em territórios instituídos sob a égide da lógica patriarcal e capitalista. E tensionar o que está posto é condição para a reinvenção da própria cidade, dos corpos que a habitam, para a invenção de outros possíveis.

Referências Bibliográficas

- Arango, Valentina (2020) “Um violador em seu caminho”: uma forma de justiça alternativa. *OpenDemocracy Free Thinking for the World*. Recuperado de <https://www.opendemocracy.net/pt/democraciaabierta-pt/um-violador-em-seu-caminho-uma-forma-de-justica-alternativa/>
- Britto, Fabiana D., & Jacques, Paola B. (2009). Corporidade: arte enquanto micro-resistência urbana. *Fractal : Revista de Psicologia*, 21(2), 337–349. <https://doi.org/10.1590/S1984-02922009000200010>.
- Bunn, Maria Cristina (2012). Rede como lugar de Potência: o CFEMEA e as Práticas Políticas Mediáticas. São Luís: FAPEMA.
- Camargo, Cássio M. dos S., & Alves, Rafael S. (2011). Ditadura, Repressão e Música no Chile. *Oficina Do Historiador*, 3(2), 112-125. Recuperado de <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/oficinadohistoriador/article/view/8861>
- Canevacci, Massimo (2004). A cidade polifônica: ensaio sobre antropologia da comunicação urbana. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel.
- Costa-Moura, Fernanda. (2014). Proliferação das #hashtags: lógica da ciência, discurso e movimentos sociais contemporâneos. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 17, 141-158. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982014000300012>
- Furtado, Janaina R., & Zanella, Andrea V. (2007). Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos. *Psicologia em Revista*, 13(2), 309–324.
- Gago, Veronica (2020) A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo. Tradução de Igor Peres. São Paulo: Elefante.
- Haraway, Donna (2019). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: Heloisa B. de Hollanda (Org.)
- Harvey, David. (2012). O direito à cidade. *Lutas Sociais*, 29, 73-89.
- Harvey, David. (2014) Cidades Rebeldes - do Direito à Cidade à Revolução Urbana. São Paulo: Martins Fontes.
- Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada & Fórum Brasileiro de Segurança Pública (Org.) (2019) Atlas da Violência 2019. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Recuperado de: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34784
- Lefebvre, H. (2001). O direito à cidade, São Paulo: Centauro.

- Literafro: O portal da literatura Afro-Brasileira (2020). Elé Semog. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Recuperado em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/234-ele-semog>
- Pais, Ana. (2019). *'O estuprador é você': o que pensam as criadoras do hino feminista que virou fenômeno global*. BBC News Brasil. Recuperado 19 August 2020, de <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50711095>
- Rancière, Jacques. (2010). Estética como política. *Devires*, Belo Horizonte, 7(2), 14–36.
- Raposo, Paulo (2015). “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(Vol. 4, No 2), 3–12. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>
- Reis, Josemira S. (2017). Feminismo por Hashtags: as potencialidades e riscos tecidos pela rede. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X
- Santos, Milton (1999). *A natureza do Espaço: espaço e tempo: razão e emoção*. São Paulo: Hucitec.
- Segato, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia - 1ª ed.* - Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, Rita Laura (2005). Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. *Revista Estudos Feministas*, 13(2), 265–285. <https://doi.org/10.1590/s0104-026x2005000200003>
- Semog, Elé (1998). Dançando negro. In E. Ribeiro, & M. Barbosa (Orgs.), *Cadernos negros: melhores poemas* (p. 57). São Paulo: Quilombhoje Literatura.
- Trindade, Thiago Aparecido. (2012). Direitos e cidadania: reflexões sobre o direito à cidade. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, (87), 139-165. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452012000300007>
- Vigotski, Lev S. (2009). *Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico: livro para professores*. trad. Zoia Prestes. São Paulo: Ática.
- Wacquant, Loïc. 2002. *Corpo e Alma Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

9- CONSIDERAÇÕES EM (IN)ACABAMENTO

Não existe a primeira nem a última palavra, como já nos disse Bakhtin (2011). O que se apresenta a leitores/as com esta tese, por conseguinte, é um conhecimento situado, datado, localizado e entoado pela pesquisadora, que narra a partir de determinada(s) perspectiva(s) a investigação realizada, em um processo dialógico e polifônico. Contudo, chegamos ao ponto do processo em que é necessário dar o acabamento para aquilo que foi investigado, sem perder do horizonte que ele continua como obra aberta para outros diálogos e perguntas.

Iniciei a pesquisa que se desenvolveu nesta tese buscando investigar as possibilidades éticas, estéticas e políticas para as participantes do Teatro dos/as Oprimido/as e, especificamente, investigar o desenvolvimento dos processos criativos, compreender o que pode o Teatro das Oprimidas na inter-relação com as temáticas feministas e interseccionais, problematizando como arte e vida se inter cruzam no TO.

Para tanto, estive enquanto pesquisadora-atuante-participante nos processos estéticos e políticos que se desenvolveram no encontro com os grupos de Teatro das Oprimidas, o que possibilitou constituir uma relação de horizontalidade e diálogo com as interlocutoras da pesquisa. Nesse encontro verifiquei que, apesar de estarmos em grupos exclusivamente femininos, as opressões de gênero se expressam de maneiras distintas, pois existem marcadores sociais que diversificam os elementos de opressão ou privilégios. Apesar disso, percebi que a luta pelo fim das relações baseada em diferenças de gênero socialmente construídas são aspectos que unem os grupos pesquisados, ou seja, enfrentar o sexismo e as violências resultantes dele, se torna elemento comum. Também compartilham a necessidade de enfrentar o pensamento dominante que tem nas noções de inferioridade e superioridade entre as pessoas, as bases ideológicas tanto do sexismo, como do racismo, capacitismo e outras formas distintas de opressão social.

A discussão também faz pensar como o movimento feminista e/ou de mulheres pode ser plural, desmitificando a ideia de que existe um feminismo que fala por todas. Na pluralidade de corpos que se apresentam como femininos, os grupos se constituem e debatem sobre o pensar/sentir/agir das opressões que chegam a cada uma, de maneira objetiva e subjetiva, demonstrando o reconhecimento das singularidades e dos contextos que podem se interconectar socialmente.

Assim, as práticas grupais aparecem como fundamentais no Teatro das Oprimidas, pois aponta para o potencial político que o acontecimento teatral instaura, ainda mais quando

colocamos em cena aquelas que, por muito tempo, estiveram invisibilizadas e inaudíveis. Apropriar-se de espaços públicos para fazer teatro torna-se um ato de resistência e, ao mesmo tempo, de confronto contra a ordem vigente, que insiste em desqualificar a ação política de grupos subalternizados. Estabelecendo outras formas de ocupar a cidade, propondo usos não habituais para o espaço urbano, reinventando-o continuamente - deixando rastros e marcas, como demonstrou o Cortejo das Madalenas - provocam mudanças, estranhamentos e questionamentos naqueles que passam pelas vias urbanas. Além disso, a ação das artistas também demonstrou que esse método teatral pode ser potencializador de debates e problematizações com os mais diversos públicos e grupos sociais, alcançando as comunidades em seus territórios e expondo dramaturgias nos quais muitas pessoas se reconhecem e se afetam com o tema.

Entre os aspectos que emergiram na pesquisa, percebe-se que os debates no Teatro das Oprimidas buscam enfatizar a complexidade das opressões, contrapondo-se a vitimização das pessoas oprimidas e destacando a importância do enfrentamento coletivo das injustiças que se apresentam enquanto expressão complexa da realidade social. Ao possibilitar que os processos de criação diversifiquem os repertórios coletivos e individuais de ações, ele amplia a potência de agir dos grupos e das participantes que experimentam outras formas de ser no mundo quando se colocam em cena.

Nesse sentido, retomo a tese que defendi de que, no Teatro das Oprimidas, a imaginação e criação estão estreitamente relacionadas ao pensamento de outras formas possíveis de ação política que tensionam as opressões vividas, oportunizando possibilidades éticas, estéticas e políticas na esfera do vivido. No artigo sobre o Laboratório Madalenas-Teatro das Oprimidas constatei que as relações entre arte e vida, bem como a compreensão da inexorável conexão entre imaginação e processos de criação, se apresentam como fundamentais. Ao afirmarem as artes como potencializadoras da imaginação e de processos criativos que podem lançar as pessoas a constituírem outros sentidos para suas existências, contribuem com os processos de transformação social em direção a modos de vida dignos para todos, todas e todes.

As discussões, advindas dessa prática em grupo, buscam os/as aliados/as, as brechas e fissuras que podem ser criadas para o enfrentamento das questões opressivas, de maneira que possam ser imaginadas alternativas para transformar os conflitos. Enfim, buscam, via apresentação de perguntas, por meio do Teatro Fórum, que podem ser respondidas

coletivamente, construir alternativas na multiplicidade de pensamentos e movimentos dos corpos que se implicam no processo de discussão, constituindo corpos-implicados.

Assumindo a compreensão de Spinoza de não existir hierarquia entre corpo-mente, percebe-se que existe o convite para que as respostas aos tensionamentos sociais construídos nas cenas do teatro sejam realizadas com os corpos, em ação-transformação. Não se nega a reflexão sobre o tema, mas se investe em um corpo imaginativo que amplia possibilidades de respostas. Contudo, para buscar respostas é necessário elaborar perguntas para o que se apresenta. Ao questionar o instituído, é possível elencar outras possibilidades para o que existe. Assim, buscar manter a obra em aberto para as possibilidades que se apresentam é fundamental para entender a opressão como um fenômeno complexo e multifatorial, que pode ser encarnada por pessoas em determinados contextos e que reflete os elementos da sociedade capitalista, racista, sexista, patriarcal e capacitista que vivemos.

À esta tese, foi possível analisar alguns elementos em relação a experiência do Teatro do/as Oprimido/as, embora ainda existam outros aspectos que necessitam de investigação, entre os quais: a articulação da Rede Ma(g)dalenas para o movimento de mulheres ao redor do mundo; as formas como o Teatro das Oprimidas tem se diferenciado metodologicamente; ou ainda, aprofundar a pesquisa da ação do Teatro das Oprimidas nos territórios que ocupam.

Por fim, apesar de entender que em uma *pesquisa-vida*, nem todas as vivências podem compor a escrita, destaco que muito mais do que foi aqui apresentado ficou inscrito na experiência da pesquisadora, da profissional e da pessoa. Fica a reflexão sobre a necessidade de nós, psicólogas/os, também partilhar, visibilizar e aprender com experiências insurgentes, como o Teatro das Oprimidas. Mais ainda, compor na construção coletiva das lutas contra a exploração humana e de todas as formas de opressão, dispondo os saberes apreendidos para a criação de práticas emancipatórias e não aprisionadoras. É preciso inspiração, coragem e a potência do comum para afrontar a situação de desigualdade, violência e polarização social do país, com vistas à (re)construção coletiva do mundo que desejamos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adichie, C. N. (2019). *O perigo de uma única história*. Companhia das Letras.
- Alfaro, J. B. (2014). Practical perspective of humanism: a theatrical experience in the sensitive body of the university student. *2*(1), 107–117.
- Alves, I., Gontijo, D. T., & Alves, H. C. (2013). Teatro do oprimido e Terapia Ocupacional: uma proposta de intervenção com jovens em situação de vulnerabilidade social. *Cadernos de Terapia Ocupacional Da UFSCar*, *21*(2), 325–337.
<https://doi.org/10.4322/cto.2013.034>
- Arruda, L. A., & Couto, M. de F. M. (2011). Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger. *Revista Estudos Feministas*, *19*(2), 389–402. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000200005>
- Amador, F. S., Lazzarotto, G. D. R., Santos, N. I. S. (2011). Pesquisar-Agir, Pesquisar-Intervir, Pesquisar-Interferir. *Revista Polis e Psique*, v.5, n°.2, p.228–248.
- Barbosa, I., & Ferreira, F. I. (2017a). Monstros, máquinas e pipocas: teatro do oprimido e protesto de rua. *Comunicação e Sociedade*, *31*, 81.
[https://doi.org/10.17231/comsoc.31\(2017\).2606](https://doi.org/10.17231/comsoc.31(2017).2606)
- Barbosa, I., & Ferreira, F. I. (2017b). Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates. *Sociedade e Estado*, *32*(2), 439–463.
- Bakhtin, M. M. (2011). *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Bassani, M. A., Sabádo, D., & Hage, Z. C. M. (2017). Linguagem teatral, reflexão filosófica e grupo psicológico no combate à violência em escolas: uma experiência em Belém(PA). *Revista NUFEN: Phenomenology and Interdisciplinarity*, *9*(1), 61–76.
- Berri, B., Zanella, A. V., & Assis, N. de. (2015). Imagens da cidade: o projeto ArteUrbe. *Rev. Polis e Psique*, *5*, (2), 123 – 149.
- Berth, Joice (2018). O que é empoderamento?. Coleção Feminismos plurais. Belo Horizonte(MG): Letramento.
- Boal, A. (1979). *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Boal, A. (1991). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 2ª edição. Rio de Janeiro-RJ: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2000). *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Record.
- Boal, A. (2002). *Arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Boal, A. (2005). *Jogos para atores e não-atores*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2009). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Boal, A. (2017). Discurso na Unesco. In: A. Zanetti, & I. Almada (Org.). *Augusto Boal: embaixador do teatro brasileiro* (pp.15-16). Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo.
- Boal, A. (2019) *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34.
- Bourriard, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins.
- Britto, F D. & Jacques, P. B. (2009). Corpocidade: arte enquanto micro- resistência urbana. *Fractal, Rev. Psicol.*, Rio de Janeiro, 21(2), 337-349.
- Butler, J. (2003). Sujeitos do sexo/gênero/desejo. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, (pp. 17-60). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Judith_Butler-Problemas_de_genero.pdf
- Butler, J. (2015). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2018). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Caetano, N. (2018). Ser estando feminista: práticas estético-políticas de resistência. *Revista Aspas*, v.8, n.1, p. 7–23. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p7-23>.
- Calvo Salvador, A., Haya Salmón, I., & Ceballos López, N. (2015). El Teatro Foro como estrategia pedagógica promotora de la justicia social. Una experiencia de formación inicial del profesorado en la Universidad de Cantabria. *Revista Interuniversitaria de Formación Del Profesorado*, 29(1), 89–107.
- Canda, C. N. (2012). Paulo Freire e Augusto Boal: Diálogos entre educação e teatro. *Holos*, 4 (28), 188-198.
- Canevacci, M. (2013). Prefácio. In: Zanella, A. V. *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS.
- Capucci, R. R., & Silva, D. N. H. (2017). Quando Vida E Arte Se Encontram: Um Diálogo Entre Vigotski E Stanislavski. *Psicologia Em Estudo*, 22(3), 409.
<https://doi.org/10.4025/psicoestud.v22i3.35869>
- Capucci, R. R., & Silva, D. N. H. (2018). “Ser ou não ser”: a perejivanie do ator nos estudos de L.S. Vigotski. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 35(4), 351–362.
<https://doi.org/10.1590/1982-02752018000400003>

- Carlson, M. (2012) A cidade como teatro. *O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1-22, agosto- dezembro .
- Carneiro, S. (2003). Mulheres em Movimento. *Estudos avançados*. 14 (49), 117-132.
- Carneiro, S. (2011a). Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Geledés – Instituto da Mulher Negra*.
<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>
- Carneiro, S. (2011b). Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil. São Paulo: Selo Negro.
- Carneiro, S. (2019). Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro. In: H. B. de Hollanda. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Bazar do Tempo.
- Centro Teatro do Oprimido Rio de Janeiro (2018). Grupos populares de teatro do oprimido. Recuperado em 10 de novembro de 2018, de <http://www.ctorio.org.br/>
- Cerqueira, D., Ferreira, H., & Bueno, S., (2021). *Atlas da Violência 2021*. São Paulo: FBSP. <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/1375-atlasdaviolencia2021completo.pdf>
- Chiari, G. (2016). Laboratório Madalenas. In: C. Matos, F. Sactum, H. Sarapeck, J. Trindade, L. Turle, & Z. Ligiéro. (Orgs.), *Teatro do Oprimido e universidade: experimentos, ensaios e investigações*. (pp.89 - 144). Rio de Janeiro: Metanoia.
- Chiari, G. S. (2013). Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas. Inovação Pedagógica para o Gênero Feminino. Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Setorial da UNIRIO.
- Cisne, M. (2015). Direitos humanos e violência contra as mulheres: uma luta contra a sociedade patriarcal-racista-capitalista. *Serviço Social Em Revista*, v. 18, n. 1, p. 138–154. <https://doi.org/10.5433/1679-4842.2015v18n1p138>.
- Collins, P. H. (2016). Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*. 31(1), 99-127.
- Collins, P. H. (2019). *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo.
- Conceição, A. da S. (2017). Cor dos Oprimidos: o Teatro do Oprimido como resistência, ação e reflexão frente ao racismo. [Dissertação de Mestrado, Centro Federal de Educação Tecnológico Celso Suckow da Fonseca - CEFET/RJ].
<https://docplayer.com.br/175534166-Centro-federal-de-educacao-tecnologica-celso-suckow-da-fonseca-cefet-rj-campus-maracana-programa-de-pos-graduacao-em-relacoes-etnico-raciais-pprer.html>.
- Cossa, A. (2010). O Teatro e a prevenção do HIV/SIDA. *Revista Metaxis*, 6, 50- 53.
- Costa, I. C. (2001). Teatro político no Brasil. *Trans/Form/Ação*, v. 24 n.1, p. 113-120.

<https://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732001000100008>.

- Crenshaw, K. W. (1989), “Demarginalizing the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”. University of Chicago Legal Forum, pp. 139-167.
- Da Ros, S. Z. (2006). Imagem, Discursos e Dialogismo: questões metodológicas. In: Da Ros, S. Z, Maheirie., K., Zanella, A. V. (Orgs). *Relações Estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência*. Florianópolis: NUP/CED/UFSC (pp-221-238).
- Dalla Déa, A. (2012). Representations of culture in theater of the oppressed and participatory budgeting in Brazil. *Latin American Perspectives*, 39(3), 51–62.
<https://doi.org/10.1177/0094582X11427885>.
- Delari Junior, A. (2011). Sentidos do Drama na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia. *Psicologia Em Estudo*, 16(2), 181–197.
<http://www.vigotski.net/>
- Delari Jr., A. & Passos, I. V. B. (2009) Alguns sentidos da palavra “*perejivanie*” em Vigotski: notas para estudo futuro junto à psicologia russa. In III Seminário Interno do Grupo de Pesquisa Pensamentos e Linguagem (GPPL) (pp-5-41) Campinas, SP.
<https://pt.scribd.com/doc/241926757/Alguns-sentidos-da-palavra-PEREJIVANIE-em-L-S-Vigotski-notas-para-estudo-futuro-junto-a-psicologia-russa-pdf>
- Djamila, R. (2014, novembro 25). As diversas ondas do feminismo acadêmico. *Carta Capital*. Recuperado em 17 de dezembro de 2017 em
<https://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/feminismo-academico-9622.html>
- Felix, C. (2016). *Marias do Brasil. Metaxis: Centro Teatro do Oprimido, 30 anos: Teatro do Oprimido na Maré*. Rio de Janeiro: Centro Teatro do Oprimido.
- Fernandes, K. C. (2019). *Teatro Social dos Afetos* [Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC/SP]. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22108>
- Fórum Brasileiro de Segurança Pública/FBSP (2017) Anuário Brasileiro de Segurança Pública, ano 11, São Paulo: FBSP.
- Freire, M. C. M. (2006). *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Furini, D. R. M. (2011). Semilla oceânica: teatralizando sobre gênero e direitos das crianças no Chile. *Urdimento*, 2(17), 55–62. <https://doi.org/10.5965/1414573102172011055>
- Furtado, J. R., & Zanella, A. V. (2007). Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos, *Psicologia em Revista*, v.13, n.º 2, p. 309-324.
- Ganguly, S. (2010). Aprendendo com as pessoas. *Revista Metaxis*, 6, 18-21.

- Garcia, C. C. (2017). Teatro do Oprimido e comunicação das subalternas. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 5, 77-87.
- Gazzinelli, M. F., Souza, V. de;, Araújo, L. H., Costa, R. de M., Soares, A. N., & Maia, C. P. C. (2012). Teatro na educação de crianças e adolescentes participantes de ensaio clínico. *Revista de Saúde Pública*, 46(6), 999–1006.
- González Rey, F. (2016). Vygotsky's Concept of *Perezhivanie* in The Psychology of Art and at the Final Moment of His Work: Advancing His Legacy. *Mind, Culture, and Activity*, 23(4), 305–314. <https://doi.org/10.1080/10749039.2016.1186196>
- Gravatá, A., Piza, C., Mayumi, C., & Shimahara, E. (2013). *Volta ao mundo em 13 escolas*. São Paulo: Fundação Telefônica.
- Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar
- Hamel, S. (2013). When theatre of the oppressed becomes theatre of the oppressor. *Research in Drama Education*, 18(4), 403–416. <https://doi.org/10.1080/13569783.2013.836918>
- Harvey, D. (2015). A liberdade da cidade. In: D. Harvey et al (Orgs.). *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil* (pp.50-65). Editora Boitempo Editorial.
- Hirata, H. (2014). Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo social, revista de sociologia da USP*, 26(01), 61-73.
- Hooks, B.. (2019). *Teoria feminista: da margem ao centro*. tradução: RAiner Patriota. São Paulo: Perspectiva.
- Hortsh, G. (2019). Grupo Pantera: entre escolas e igrejas. *Revista Metaxis*, 9, 76-78.
- Kozáková, Z. (2016). Specifics of Implementation Forum Theatre for People with Mild and Moderate Mental Retardation. *Review of Artistic Education*, 11(1), 146–157. <https://doi.org/10.1515/rae-2016-0018>
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística- IBGE (2021). Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios - PNAD: dados do 4º trimestre de 2019 e 2020. Elaboração DIEESE <https://www.dieese.org.br/outraspublicacoes/2021/trabalhoDomestico.html>
- Lefebvre, H. (2001). *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro.
- Lima, G. (2010) Um cordel para Madalena. *Revista Metaxis*, 6, 120-121.
- Madalenas Anástacia Rio (2015). Madalenas Anástacia Rio. Recuperado em 12 de novembro de 2018 de <http://redmagdalena.blogspot.com/2016/10/anastacias.html>

- Magiolino, L.L.S. (2014). A significação das emoções no processo de organização dramática do psiquismo e de constituição social do sujeito. *Psicol. Soc.*, 2014, vol.26, no.spe2, p.48-59
- Magiolino, L.L.S. & Smolka, A.L.B. (2013). How do emotions signify? Social relations and psychological functions in the dramatic constitution of subjects. *Mind, Culture and Activity*, v. 20, p. 96-112.
- Maheirie, K., Smolka, A.L.B., Strappazzon, A.L., Carvalho, C.S., & Massaro, F.K. (2015). Imaginação e processos de criação na perspectiva histórico-cultural: análise de uma experiência. *Estudos de Psicologia* (Campinas), 32(1), 49–61.
<https://doi.org/10.1590/0103-166X2015000100005>
- Maraschin, C. (2004). Pesquisar e Intervir. *Psicologia & Sociedade*.
<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n1/v16n1a08.pdf>
- Marques, P. (2022). Liev S. Vigotski: escritos sobre arte. Organização, tradução e notas. Bauru/SP: Mireveja.
- Marques, P. (2018). O “jovem” Vygótski: inéditos sobre arte e o papel da criação artística no desenvolvimento infantil. *Educação e Pesquisa*, 44(0), 1–15.
<https://doi.org/10.1590/s1678-4634201844183267>
- Martins, V., & Lucio-Villegas, E. (2014). Teatro do Oprimido como ferramenta de inclusão social no bairro Horta da Areia em Faro. *Sociologia, Revista Da Faculdade de Letras Da Universidade Do Porto, Temático-Ciganos na Península Ibérica e Brasil: estudos e políticas sociais*, 57–75.
http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0872-34192014000300005&lng=en&tlng=en#?
- Matos-Silveira, R., & Cano, Y. (2016). Movimiento Arte del Cambio : una iniciativa del Trabajo Social antiopresivo The Art of Change Movement : an anti-oppressive Social Work initiative. *Cuadernos de Trabajo Social*, 29(2), 309–321.
- Mattos, C.. (2016). A estética do oprimido: o jogo (de imagem) no teatro fórum. In: C. Matos, F. Sactum, H. Sarapeck, J. Trindade, L. Turle, & Z. Ligiéro. (Orgs.), *Teatro do Oprimido e universidade: experimentos, ensaios e investigações*. (pp. 33-88). Rio de Janeiro: Metanoia.
- Mattos, C. (2019). Movimento Cor do Brasil: um teatro-ato político de histórias que atravessam corpos pretos. *Revista Metaxis*, 9, 43-46.
- Meneghel, S. N., & Portella, A. P. (2017). Femicídios: conceitos, tipos e cenários. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 22, n.º 9, p. 3077–3086.
<https://doi.org/10.1590/1413-81232017229.11412017>.

- Monteiro, M. I. (2019). Trabalhadora Doméstica. *Revista Metaxis*, 9, 73-75.
- Moraes, M. (2010). PesquisarCOM: política ontológica e deficiência visual. In: M. Moraes e V. Kastrup. Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: Nau Editora.
- Moraes, M. L. de. (2019). Formação de espectadores na escola: mediações e desdobramentos estéticos do espetáculo “Axé Nzinga.” *Urdimento*, 1(34), 204–223.
<https://doi.org/10.5965/1414573101342019204>
- Motos Teruel, T. (2010). Teatro imagen: expresión corporal y dramatización. *Aula*, 16, 49–73.
<http://rca.usal.es/index.php/0214-3402/article/view/7431>
- Motos Teruel, T., & Navarro Amorós, A. (2011). Máscaras educativas detrás de la tiza. Experimentando estrategias del Teatro del Oprimido en la formación permanente del profesorado para la reflexión sobre la práctica educativa. *Cuadernos de Pedagogía*, 411, 59–62. <https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/2180>
- Motos-Teruel, T. & Navarro-Amorós, A. (2012). Estrategias del Teatro del Oprimido para la formación permanente del profesorado. *Magis, Revista Internacional de Investigación En Educación*, 4(9), 619–635.
- Naessens, M. (2016). O Feminismo e sua relação com o Teatro do Oprimido. In: *Metaxis: Centro de Teatro do Oprimido, 30 anos: Teatro do Oprimido na Maré*. Rio de Janeiro: Centro de Teatro do Oprimido. p. 131.
- Netto, C. A. F. (2017). Madalena- Anastácia: uma investigação cênica de mulheres negras no Teatro das Oprimidas. *13^o Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11: Transformações, Conexões, Deslocamentos.*, 1–12.
- Nicholson, L. (2000). Interpretando o gênero. *Revista de Estudos Feministas*, 8, 10–41. <https://doi.org/10.1590/%25x>
- Nochlin, L. (2016). *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora.
<http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>
- Nogueira, C. (2001). Feminismo e Discurso do Gênero na Psicologia Social. *Psicologia & Sociedade*. 13(1): 107-128. São Paulo: Abrapso.

- Nogueira, C. (2013) A teoria da Interseccionalidade nos estudos de gêneros e sexualidades: condições de produção de “novas possibilidades” no projeto de uma psicologia feminista crítica. In: A. L. C. Brizola, A. V. Zanella, & M. Gesser (Org.). *Práticas sociais, políticas públicas e direitos humanos*. (pp. 227-248). Florianópolis: ABRAPSO- NUPPE/CFH/USFC.
- Nogueira, C. (2017). *Interseccionalidade e Psicologia Feminista*. Salvador: Devires.
- Nogueira, M. L. M. (2013). *Espaço e Subjetividade na Cidade Privatizada*. [Tese Doutorado em Geografia - Universidade Federal de Minas Gerais].
- Nogueira, M. P., & Velloso, S. L. V. (2012). Reflexões estéticas: um caminho para um novo curinga. *DAPesquisa*, 7(9), 96–106.
<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13949>
- Nunes, S. B. (2004). Boal e Bene: contaminações para um teatro menor. *Tese de doutorado em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo.
- Oliveira, C. S. S. (2019). De Madalena à Anastácia. In: B. Santos. *Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Casa Philos.
- Pacheco, J. (2014). *Escola da Ponte: formação e transformação da educação*. Petrópolis: Vozes.
- Pasinato, W. (2011). 'Femicídios.'e as mortes de mulheres no Brasil. *Cadernos Pagu* (UNICAMP. Impresso), v. 37, p. 219-246.
- Perafán Liévano, B. (2014). Formación ciudadana en la universidad: una propuesta para la acción. *Revista de Derecho Público*, 32, 1–22.
- Perazzo, P. (2017). Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participativa: da observação participante à pesquisa-ação. *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*, XXIII(3), 161–190.
- Pereira, E., & Sawaia, B.B. (2020). *Práticas grupais: espaço de diálogo e potência*. São Carlos: Pedro & João.
<https://pedrojoaoeditores.com.br/site/praticas-grupais-espaco-de-dialogo-e-potencia/>
- Pino, A. (2006). A produção imaginária e a formação do sentido estético. Reflexões úteis para uma educação humana. *Pro-Posições (Unicamp)*, 1, 47-70.
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643628>.
- Pinho, A. F. & Oliveira, J. M. de. (2013) O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex aequo*, 27, 56-76.
<https://docplayer.com.br/4449448-O-olhar-politico-feminista-na-performance-artistica-autobiografica.html>

- Piscitelli, A. (2008). Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, 11(2), 263–274.
<https://doi.org/10.5216/sec.v11i2.5247>
- Rae, J. (2013). Facilitating learning spaces in forum theatre. *European Journal of Training and Development*, 37(2), 220–236. <https://doi.org/10.1108/03090591311301707>
- Ramirez, N. M. M. (2017). O que é Performance? Entre contexto histórico e designativos do termo. *Arteriais - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*, v.3, nº4, p. 98.
<https://doi.org/10.18542/arteriais.v3i4.4868>.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. M. C. Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Recchia, M. F. (2019). Programa de Residência Internacional: entre instantes, trajetos e descobertas... *Revista Metaxis*, 9, 135-136
- Ribeiro, A. B. (2019). Residência Artística, Estética e Política. *Revista Metaxis*, 9, 137.
- Ribeiro, A. B., & Zanella, A. V. (2020). Corpo/cidade: marcas e tensões de um cortejo artístico de rua. In A. V. Zanella (Org.), *Arte e Cidade, Memória e experiência* (pp. 63–81). Teresina: EDUFPI. Recuperado de https://www.ufpi.br/arquivos_download/arquivos/LIVRO_ARTE_CIDADE_E_MEMORIA_-_ADRIANA_320200610144324.pdf
- Roberti, D. L. P. (2019). Um olhar sobre a “vivência” através do seu autor: conceitos e traduções na obra de Vigotski. *Fractal, Rev. Psicol.*, 31(1), 16-19.
- Rocha, R. N. da (2019). *Cor das oprimidas: Coletivo Madalena Anastácia como movimento feminista negro educador* (Dissertação de Mestrado). Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca- CEFET/RJ. Recuperado de http://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/135_Rachel%20Nascimento%20da%20Rocha.pdf
- Sactum, F. (2016). Os curingas de Boal. *Metaxis: Centro Teatro do Oprimido*, v. 124-127.
- Saffioti, H. I. B. (2001). Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, v.16, p.115- 136.
- Saeed, H. (2015). Empowering Unheard Voices through “Theatre of the Oppressed”: Reflections on the Legislative Theatre Project for Women in Afghanistan - Notes from the Field. *Journal of Human Rights Practice*, 7(2), 299–326.
<https://doi.org/10.1093/jhuman/huu028>

- Santos, B. (2016). *Teatro do Oprimido: Raízes e Asas- uma teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris.
- Santos, B. (2018a). Rede Ma(g)dalena Internacional: Teatro das Oprimidas. Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher, n.39, pp113-117. Recuperado em 15 de novembro de 2018 em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852018000100010
- Santos, B. (2018b). Percursos Estético: imagem, som, ritmo, palavra - abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido. Padê editorial.
- Santos, B. (2019). *Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Casa Philos.
- Santos, B, & Vannucci, A. (2010). Laboratório Madalenas Teatro das Oprimidas. Recuperado em 10 de novembro de 2018 em <http://redmagdalena.blogspot.com/>
- Santos, C. M.; Izumino, W. P. (2005). Violência contra as mulheres e violência de gênero. Notas sobre Estudos Feministas no Brasil. *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, v. 16, p. 147-164.
- Santos, É. S. dos, Joca, E. C., & Souza, Â. M. A. e. (2016). Teatro do oprimido em saúde mental: participação social com arte. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, 20(58), 637–647. <https://doi.org/10.1590/1807-57622015.0469>
- Santos, V. A. A. dos, Sousa, R. S. de, & Derossi, I. N. (2020). A potencialidade do teatro do oprimido na formação de professores de Química. *Research, Society and Development*, 9(8), e435985753. <https://doi.org/10.33448/rsd-v9i8.5753>
- Santos, M. (2006). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. EDUSP
- Sawaia, B. B. (1999) O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In: B. B. Sawaia. *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Petrópolis: Vozes.
- Sawaia, B. B. (2009). Psicologia e desigualdade social: uma reflexão sobre liberdade e transformação social. *Psicologia & Sociedade*, 21(3), 364-372. <https://www.scielo.br/j/psoc/a/SNXmnP85p4XsKmsrWgbgtp/?lang=pt>
- Sarkis, P., & Sanhueza, G. (2020). Exploring the potential of theatre in the rehabilitation of Chilean prisoners. 33(2), 403–412.
- Schwarz, L. M. (2019). *Sobre o autoritarismo brasileiro*. Companhia das Letras.

- Scott, Joan. (2019). Gênero, uma categoria útil de análise histórica. In: H. B. de Hollanda. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Bazar do Tempo.
- Silva, J. J. S. da, Silva, P. M. de C., Azevedo, E. B., Ferreira Filha, M. de O., & Cordeiro, R. C. (2011). Desvelando os caminhos do Teatro do Oprimido como estratégia de reabilitação psicossocial. *Revista de Pesquisa: Cuidado é Fundamental*, Ed. Supl, 164–175.
- Simioni, A. P. (2010). Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*, 01(02), 1–20. <http://www.ifch.unicamp.br/proa>
- Soares, E. D. M. B. (2014). O Desenvolvimento da Autonomia dos Estudantes do Ensino Básico da Guitarra Clássica em Regime Articulado: uma Experiência Lúdica. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 4, 27–42. <https://doi.org/10.23828/rpea.v4i1.44>
- Souza, C. F. de. (2016). Teatro do Oprimido e Marias do Brasil: arte e lei na transformação social' Mestrado em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: CFCH/UFRJ
- Sousa, R. F. de. (2017). Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. *Revista Estudos Feministas*, v.25, n. 1, p. 9–29.
- Souza, F. L. de, & Zamperetti, M. P. (2017). Arte, Gênero e Cultura Visual – um olhar para as artistas mulheres. *Momento: diálogos em educação*, 26 (2), 248-264.
- Spink, P. K. (2003). Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista. *Psicologia & Sociedade*, 15(2), 18–42. <https://doi.org/10.1590/s0102-71822003000200003>
- Spinoza, B. (2017). Ética - edição monolíngue. (T. Tadeu, trad). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1667)
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG. <https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2013/10/spivak-pode-o-subalterno-falar.pdf>
- Stubs, Roberta. (2018). Pensando uma estética feminista na arte contemporânea: diálogos entre a história e a crítica da arte com o feminismo. *Revista Estudos Feministas*, 26(1), 1–4. <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2018v26n150693>
- Trizoli, Talita (2008). O Feminismo e a Arte Contemporânea: Considerações. *Anais de XVII Encontro Nacional da Associação Nacional Pesquisadores em Artes Plásticas*. Florianópolis: Udesc. <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/135.pdf>

- Trovato-Apollaro, S. (2017). Desarrollando cambios en nuestra lectura del mundo: Una propuesta pedagógica desde la investigación acción participativa. *Revista Electrónica Educare*, 21(2), 1–28. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15359/ree.21-2.3>
- Turle, L., Trindade, J. (2016). *Teatro(s) de rua no Brasil: a luta pelo próprio espaço público*. São Paulo: Perspectiva.
- Vanucci, A. (2014). *Madalena e as outras*. Um laboratório estético dedicado ao corpo feminino. In: A. Vanucci. *Corpo em contexto*. Belo Horizonte: Scriptum. <https://teatrodelasoprimidas.org/madalena-e-as-outras-um-laboratorio-estetico-dedicado-ao-corpo-feminino/>
- Vigotski, L. S. (1999). *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. (P. Bezerra, trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1916)
- Vigotski, L. S. (1999). *Psicologia da Arte*. (P. Bezerra, trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1925)
- Vigotski, L. S. (2000). *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vigotski, L.S. (2022). *Psicologia da Arte*. In: P. Marques. *Liev S. Vigotski: escritos sobre arte. Organização, tradução e notas*. Mireveja. (Trabalho original publicado em 1925)
- Vigotski, L. S. (2009). *Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico: livro para professores*. (Z. Prestes, trad.) . Ática. (Trabalho original publicado em 1930)
- Vigotski, L. S. (no prelo). *Sobre a questão da psicologia da criação pelo ator*. (P. Marques, trad.) *Pro-posições* [s.l]; [s.n].(Trabalho original publicado em 1932)
- Villela, J. M. (2002). *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, pp. 220-222.
- Volóchinov, V. (2017). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora 34.
- Vygotski, L. S. (2001). *A Educação Estética*. In: L. S. Vygotski. *Psicologia Pedagógica*. (P. Bezerra, trad). (pp. 323-378). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1924)
- Zanella, A. V. (2013). *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS.
- Zanella, A. (2017). *Entre Galerias e Museus: Diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida*. São Carlos: Pedro e João Editores.
- Zanella, A. V. (2020). *Arteurbe: jovens, oficinas estéticas e cidade*. Curitiba: Appris.

- Zonta, G. A. & Zanella, A. V. (2019). Escritos nas paredes: tensões no contexto universitário. *Revista Polis e Psique*, v.9, n.º 1, p. 167–185.
- Wacquant, L. (2002). *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Wedekin, L. M., & Zanella, A. V. (2016). L. S. Vigotski e o ensino de arte: “A educação estética” (1926) e as escolas de arte na Rússia 1917-1930. *Pro-Posições*, 27(2), 155–176. <https://doi.org/10.1590/1980-6248-2014-0124>
- Wedekin, L. M., & Zanella, A. V. (2013). Arte e vida em Vigotski e o modernismo russo. *Psicologia Em Estudo*, 18(4), 689–699.
<https://doi.org/10.1590/S1413-73722013000400011>

APÊNDICE 1- TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO- TCLE



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE

Você está sendo **convidado(a)** a participar da pesquisa intitulada **Teatro do/as Oprimido/as: possibilidades ética, estética e política para suas participantes** a ser conduzida pela doutoranda **Adriana Barbosa Ribeiro**, sob responsabilidade da Prof^a Dr^a **Andrea Vieira Zanella**, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Por favor, leia este documento com bastante atenção antes de assiná-lo. Peça orientação quantas vezes for necessário para esclarecer todas as suas dúvidas. A proposta deste Termo é explicar tudo sobre o estudo e solicitar a sua permissão para participar do mesmo.

O **objetivo geral** desta pesquisa é analisar e problematizar as possibilidades ética, estética e política do Teatro do/as Oprimido/as para as participantes. Para tanto, as participantes dos grupos de Teatro do/as Oprimido/as do Rio de Janeiro e Florianópolis serão convidadas a participar. Caso você aceite o convite, você **participará** de uma entrevista semi-estruturada com duração prevista de 30-35 minutos, que será gravada com gravador digital, com 6 questões que abordam identificação, participação no grupo, experiência na vivência artística, processos reflexivos pessoais e do grupo sobre o Teatro do/as Oprimido/as e ações dos espectadores a ser realizada no local de escolha do entrevistado. Também ocorrerão acompanhamento das atividades dos grupos em espetáculos e processos criativos em que será realizado registros fotográficos no momento das apresentação que serão solicitada autorização.

Participar desta pesquisa poderá oferecer **riscos mínimos** a você referentes a algum possível constrangimento, cansaço ou aborrecimento ao responder à entrevista. **Caso isso ocorra**, você poderá interromper sua participação sem nenhum problema e a entrevistadora (que é psicóloga) estará apta a oferecer atendimento psicológico gratuito ou lhe encaminhará

para acolhimento psicológico com a pesquisadora responsável (também psicóloga), caso você manifeste desejo. Outro **risco** inerente à pesquisa é a remota possibilidade da quebra do sigilo, mesmo que involuntário e não intencional (por exemplo, perda ou roubo de documentos, computadores, pendrive). Sinta-se **absolutamente à vontade** em deixar de participar da pesquisa a qualquer momento, sem ter que apresentar qualquer justificativa e com a certeza de que você não terá qualquer prejuízo. Caso você venha a sofrer qualquer dano ou prejuízo decorrente desta pesquisa, você terá **garantia de indenização**.

Todas as informações colhidas serão analisadas em caráter estritamente científico, os pesquisadores serão os únicos a ter acesso aos dados e tomarão todas as providências necessárias para manter o **sigilo**. Os resultados deste trabalho poderão ser apresentados em encontros ou revistas científicas da área da psicologia e mostrarão apenas os resultados obtidos como um todo, **sem revelar seu nome**, instituição ou qualquer informação relacionada à sua privacidade. Os dados da sua entrevista serão utilizados apenas para essa pesquisa e ficarão **armazenados por pelo menos cinco anos**, em sala e armário chaveados, de posse da pesquisadora responsável, podendo ser descartadas (deletados e incinerados) posteriormente ou mantidos armazenados em sigilo. Você não terá despesas pessoais em qualquer fase deste estudo e também não há compensação financeira relacionada à sua participação. Caso você tenha alguma despesa ou qualquer prejuízo financeiro em decorrência desta pesquisa, você terá garantia de **ressarcimento**.

Por outro lado, embora esta pesquisa não lhe ofereça **benefícios** diretos imediatos, você poderá contribuir para o desenvolvimento do conhecimento no campo científico e na reflexão sobre a metodologia do Teatro do/as Oprimido/as.

A pesquisadora responsável, que também assina esse documento, compromete-se a conduzir a pesquisa de acordo com o que preconiza a **Resolução 466/12**, que trata dos preceitos éticos e da proteção aos participantes da pesquisa. **Dois vias** deste documento estão sendo **rubricadas e assinadas por você e pelo pesquisador responsável**. Guarde cuidadosamente a sua via, pois é um documento que traz importantes informações de contato e garante os seus direitos como participante da pesquisa.

Caso você queira maiores explicações sobre a pesquisa você poderá entrar em **contato** com a **pesquisadora** Adriana Barbosa Ribeiro pelo telefone: (48) 999356171, e-mail ianaribeiro@gmail.com ou com a pesquisadora Andrea Viera Zanella pelo telefone (48) 3331-8566, e-mail avzanella@gmail.com, **responsáveis** por este estudo, ou no endereço Departamento de Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal

de Santa Catarina, Campus Universitário, Trindade, Florianópolis/SC, CEP: 88040-970 . Em caso de dúvidas ou preocupações quanto aos seus direitos como participante deste estudo, você pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa em Pesquisa com Seres Humanos da UFSC pelo telefone (48)3721-6094; e-mail cep.propesq@contato.ufsc.br ou pessoalmente na rua Desembargador Vitor Lima, nº 222, 4º andar, sala 401, bairro Trindade.

Declaração de consentimento

Eu, _____, RG _____, li este documento (ou tive este documento lido para mim por uma pessoa de confiança) e obtive dos pesquisadores todas as informações que julguei necessárias para me sentir esclarecido e optar por livre e espontânea vontade participar da pesquisa intitulada **Teatro das Oprimidas: possibilidades ética, estética e política para suas participantes?**. Estou ciente que receberei uma via deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido assinado por mim e pela pesquisadora responsável. Entendo que ao assinar este documento, não estou abdicando de nenhum de meus direitos legais.

Assinatura do participante da pesquisa

Data

Assinatura da pesquisadora responsável pelo estudo

Data

NOME DA PESQUISADORA

APÊNDICE 2- ROTEIRO NORTEADOR DE ENTREVISTA COM PARTICIPANTES DOS GRUPOS DE TEATRO DAS OPRIMIDAS

data: _____

I- IDENTIFICAÇÃO

Nome.

Idade

Conte-me um pouco sobre sua trajetória de vida: onde mora, onde nasceu, o que faz...

II- CONTATO COM TEATRO DO OPRIMIDO

1) Como o teatro do Oprimido chega a você? Ou você chega ao TO?

(Como conheceu e quando teve interesse em participar? Quanto tempo atua? Já tinha atuado em outros coletivos artísticos?)

2) Quais os grupos de TO que atua? Qual a perspectiva de atuação em cada grupo?

(Para participantes que atuam em mais de um grupo)

III- GRUPOS NO TEATRO DO/A OPRIMIDO/A

1) Pela sua experiência quais as etapas mais efetivas para a formação dos grupos teatrais/comunitários?

2) Quais os processos pensados para chegar a pergunta teatral do grupo?

IV – O TEATRO DO/A OPRIMIDO/A

1) O que caracteriza uma estética do/a oprimido/a?

2) Quais as particularidades se apresentam em um grupo de Teatro pensado para discutir as opressões entre mulheres?

3) Se pudesse resumir, quais seriam as principais lições que tira de sua participação no Teatro da Oprimida?

4) Se pensarmos no processo de constituição do Teatro da Oprimida, quais são os aspectos relevantes de uma estética feminista e de uma estética feminista negra?

IV- LIÇÕES DO TO – Possibilidades éticas, estéticas e políticas

Qual a potência do Teatro das Oprimidas para você?