

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA  
LICENCIATURA EM TEATRO

KETELIN ABBADY MORAIS DA SILVA

**TEATRO DE URGÊNCIA, UMA PEDAGOGIA:**  
O teatro popular da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA...

PORTO ALEGRE

2022

KETELIN ABBADY MORAIS DA SILVA

**TEATRO DE URGÊNCIA, UMA PEDAGOGIA:**

O teatro popular da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA...

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Adriana Jorge Lopes Machado Ramos

PORTO ALEGRE

2022

## AGRADECIMENTOS

Os caminhos e sonhos que percorri até aqui não foram solitários, se fossem eu teria me perdido muitas mais vezes do que me perdi. Sendo assim, este trabalho não é só meu, ele é atravessado por todos os encontros que tive.

Talvez não tivesse nem começado minha história se não fossem os cuidados da Marilene, minha mãe, se ela não tivesse me obrigado a concluir o dever de casa no final de semana e insistido tanto que eu tivesse todas as oportunidades que o mundo a impediu de ter.

Eu cheguei aqui por ela.

E o meu pai, Enei. O que teria sido de mim se não fossem os gibis que ele me presenteava e que me ajudaram a aprender a ler e escrever? Os gibis que me estimulavam a criar histórias e a inventar mundos. Também cheguei aqui por ele, mesmo que ele não possa estar presente, ele deve estar vendo isso de algum espaço-tempo deste infinito universo.

Este trabalho também é para a Lucy, minha irmã, foi ela quem ensinou que eu posso ser o que eu quiser, e que eu deveria lutar por isso, lutar pelo meu lugar.

Este trabalho também é dedicado à Sofia, agradeço a convivência e ensinamentos mútuos nesses anos, e por sempre me lembrar do meu valor.

Ao Victor, pelo incentivo e amor que lentamente foi se acomodando na minha vida.

A todos os professores e professoras que passaram por mim e deixaram um pedaço do seu carinho, me ensinando muito mais do que o conteúdo exigia, me formando como cidadã.

Aos alunos e alunas que tive a oportunidade de encontrar até aqui e me lembram que não há nada mais fino que a matéria vida.

A cada brasileiro e brasileira, que com a força do seu trabalho me proporcionou uma educação pública de qualidade em todas as fases da minha formação.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que me oportunizou esta Graduação, e através de seus programas de benefícios estudantis, possibilitou minha permanência e conclusão neste curso de Licenciatura em Teatro.

Agradeço pela parceria de todos os colegas de curso, foi difícil, meu companheiros, mas chegamos aqui.

À Adriana, pela orientação nesta escrita e o encorajamento a seguir neste caminho.

Aos meus camaradas, agitadores da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela..., que nesses quase 10 anos juntos me ensinaram a fazer teatro e política, e contribuíram de coração aberto para a realização deste trabalho.

Ao Teatro Popular que é, ainda hoje, a maior e mais fundamental escola que já fiz parte.

E um agradecimento especial à Ketelin por ter se permitido expor e transbordar!

## RESUMO

Este trabalho apresentará a experiência artística e pedagógica da autora junto ao coletivo gaúcho Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela... O objeto de análise será a intervenção cênica *TE-ATO Eldorado dos Carajás*, realizada em 2021 na Cidade de Porto Alegre/RS. O texto destaca a ideia do Teatro de Urgência, termo proposto pela autora para analisar a metodologia de criação teatral do grupo em suas intervenções cênicas, e como essa proposta pode ser vivenciada na docência, com o propósito de contribuir para o desenvolvimento crítico, sensível e intelectual dos educandos em sala de aula.

Palavras-chave: Teatro. Urgência. Popular. Coletivo. Diálogo. História.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>FIGURA 1 - Flor, logo da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela...</b>	
<b>Ilustração do grupo .....</b>	<b>11</b>
<b>FIGURA 2 - Registro de aula do Projeto de Educação Integral da Amurt-Amurtel</b>	
<b>Turma 3. Registro pessoal .....</b>	<b>50</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>OBJETIVOS</b> .....	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I - Uma flor nasceu na rua: minha experiência em Cambada</b> .....	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO II - A mudança vem da rua: o Teatro de Urgência e a Cambada</b> .....	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO III - 300 “cruzinhas” na rua: o Teatro de Urgência no <i>TE-ATO Eldorado dos Carajás - 300 mil</i></b> .....	<b>30</b>
<b>CAPÍTULO IV - O Teatro de Urgência na docência</b> .....	<b>38</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>53</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>55</b>

## INTRODUÇÃO

Há oito anos fui largada na rua para fazer teatro e o que senti naquele dia é o que me impulsiona neste trabalho. Em 2014, eu na época com dezoito anos, tinha uma inquietação; talvez a mesma inquietação de qualquer outro jovem dessa idade; precisava mudar o mundo. Essa vontade me levou a buscar espaços que me permitissem agir em relação a isso. Foi nesse contexto que a Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA...<sup>1</sup> entrou na minha vida.

A Cambada é um grupo de teatro popular nascido na Cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em 2008, que tem em sua gênese o propósito de usar o teatro como um instrumento de agitação popular.

Representado por uma flor preta e vermelha, a Cambada é influenciada pelo movimento auto-organizado surgido nos primeiros anos da Revolução Russa (1917 - 1921), o *agitprop*<sup>2</sup>, e na filosofia *Punk* do *Do it Yourself*,<sup>3</sup> e tem como objetivo uma articulação artística que promova através do teatro um debate acerca de questões urgentes da sociedade.

Tendo por fim essa agitação popular, a Levanta FavelA... surge primeiramente de uma organização conjunta com movimentos sociais como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), o Levante Popular da Juventude e a Federação Anarquista Gaúcha (FAG), a fim de ampliar seu discurso político e artístico para um diálogo direto com a população.

A Levanta traz na sua origem os princípios anarquistas de seus fundadores; Carla Moura e Sandro Marques, na época integrantes do grupo gaúcho Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz e professores na Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo<sup>4</sup>. Assim, o grupo se baseia na autonomia de seus integrantes e no rompimento das relações de hierarquia do sistema dominante.

---

<sup>1</sup> A letra “A” em maiúsculo na palavra FavelA... faz referência ao A dentro do círculo, símbolo do anarquismo, cujas ideias influenciam o trabalho da Cambada, que se autoidentifica como um coletivo de teatro anarquista.

<sup>2</sup> O teatro de agitação e propaganda, ou simplesmente *agitprop*, fez-se presente na Rússia revolucionária logo nos primeiros momentos, alimentado pelo desejo urgente de participação das organizações de trabalhadores e associações culturais independentes. Contando com o apoio das novas forças políticas que favoreceram a emergência de um teatro instrumentalizado para fins de agitação e propaganda, em uma extensão até então desconhecida pela história, as trupes *agitpropistas* desenvolveram modos engenhosos e ágeis de comunicação com as comunidades, em uma Rússia de dimensão continental e predominantemente analfabeta, disseminando notícias da Revolução e insuflando o ânimo revolucionário. (GUINSBURG, 2006, p. 17)

<sup>3</sup> “Faça você Mesmo” (livre tradução da autora). Difundido pelo movimento *Punk* nos anos de 1970, a filosofia do *Do it Yourself* trazia a ideia do “se você não gosta do que existe, faça você mesmo”, que incentivava artistas a criarem suas próprias artes, roupas e produzirem seus próprios discos de maneira independente. (revistacult.uol.com.br [s.d.])

<sup>4</sup> A Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo foi fundada pelo grupo de teatro do Rio Grande do Sul, Ói Nóis Aqui Traveiz, e consiste numa formação de atores e profissionais da área de teatro, baseada nas técnicas do grupo. (oinoisquitraveiz.com.br [s.d.])

As ideias anarquistas permeiam a identidade do grupo desde seu nome, que leva o “A” maiúsculo, símbolo do anarquismo, na palavra “FavelA”, até o processo usado para a criação artística. As criações no grupo são idealizadas para acontecerem de modo horizontal, com todos os indivíduos participando ativamente de todas as frentes de trabalho e se envolvendo no processo como um todo, de modo que todas e todos possam entender as etapas fundamentais de cada criação.

Posto isso, dentro do grupo ocupamos mais de uma função. Somos diretores, produtores, sonoplastas, músicos, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, contrarregras, roteiristas, e inclusive podemos ser atores.

Baseamo-nos numa criação que acontece coletivamente, e que é ao mesmo tempo autônoma, na qual se faz necessária uma boa dose de confiança entre seus integrantes. Uma vez que não temos patrão, nos autogerimos dentro desse processo e somos todos responsáveis pelo produto final e o discurso gerado a partir dele, sendo ele a obra de arte.

No decorrer dos seus quatorze anos, a Cambada se aproximou de alguns coletivos de teatro, nos quais encontrou ideias que influenciaram seu método de trabalho. Um desses coletivos é o grupo paulista Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV)<sup>5</sup>, e através de uma descrição acerca da dinâmica de trabalho do grupo realizada por seu fundador, o diretor César Vieira, na sua obra *Em Busca de um Teatro Popular* (2019), podemos entender um pouco como se desenvolve o processo de coletivo do TUOV:

O Olho Vivo tem como prática uma dinâmica de vivência grupal própria, oriunda de seus quarenta anos de resistência, e que se apoia em algumas premissas básicas:

1. O consenso

As decisões em assuntos importantes são tomadas por consenso, e não por votação simples.

2. A rodada

Colocado um tema em pauta que exija um pronunciamento do coletivo, existe a obrigatoriedade de todos os membros do grupo se pronunciarem. As colocações individuais são feitas em ordem geográfica, ou seja: o participante faz sua fala primeiro, sendo seguido pelo companheiro que está à sua esquerda; e assim se vai girando, até todos terem opinado. Não existe contestação sobre esta ou aquela exposição da ideia defendida. O importante é que a posição de cada um se manifeste amplamente.

---

<sup>5</sup> Companhia de teatro popular brasileira fundada na década de 1970.

### 3. Comissão de Amparo

Quando houver necessidade de algum participante do grupo fornecer explicações sobre determinado assunto ou ação, o tema será conversado com o mesmo, prioritariamente, por uma comissão de dois membros indicados pelo coletivo, os quais ouvirão o colega objeto da indagação e levarão suas razões para a reunião geral.

Tem sido norma que na maior parte dos casos não existe a necessidade do pronunciamento do coletivo, ficando o caso em pauta solucionado na própria comissão.

### 4. Solidariedade

A base da vivência do TUOV estriba-se no exercício da solidariedade em todos os campos onde ocorrem suas atividades: comunitário, artístico e administrativo.

(Vieira, 2019, p. 332-333)

A Cambada se espelha no TUOV para a concretização de suas dinâmicas em grupo e, prezando por um trabalho coletivo que abranja a todas e todos; realiza reuniões semanais, que procuram se desenrolar de modo horizontal. Nessas reuniões são colocadas ideias, tomadas decisões e discutidos temas e assuntos pertinentes ao coletivo.

O nascimento da Levanta acontece num contexto de autogestão, quando um grupo de estudantes da Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo, juntamente com seus professores, Sandro e Carla, se descola da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz e se reúne autonomamente para a criação de um ato cênico de denúncia a um massacre ocorrido na Cidade de Eldorado dos Carajás, no Pará, quando militantes no MST foram assassinados pela polícia do Estado.

O teatro da Cambada segue quatro frentes de atuação: o teatro de vivência, o teatro de rua, as intervenções cênicas e as oficinas teatrais. Frentes que serão exploradas no primeiro capítulo deste trabalho, juntamente com um relato das minhas primeiras experiências e impressões no grupo.

No segundo capítulo trarei a proposta do Teatro de Urgência para pensar a metodologia de agitação popular que a Cambada utiliza na criação de suas intervenções cênicas, a partir de uma reflexão acerca de algumas dessas intervenções elaboradas pelo grupo nos seus quatorze anos de existência, e como elas se relacionam com o contexto em que foram concebidas.

Este será um trabalho amparado pela memória, e é nesse conceito que pensaremos o terceiro capítulo deste trabalho; a memória da autora, que parte de suas vivências no teatro popular para a produção da sua escrita, e a memória da Cambada como coletivo autônomo, e

de que forma a memória coletiva está diretamente relacionada com a produção artística do grupo.

Faço aqui um resgate de algo que é anterior a mim, buscando na origem do Levanta FavelA os traços que o constitui como coletivo teatral. Minha reflexão se debruça sobre a intervenção cênica que foi a semente do grupo, o *TE-ATO*<sup>6</sup> *Eldorado dos Carajás*, apresentada pela primeira vez em 17 de abril de 2008 e encenada todos os anos desde então nesta mesma data.

Penso que nela podemos encontrar o motor que impulsiona o trabalho do Levanta FavelA... e o modo como ele melhor articula seu debate cênico, levando o teatro e a política para a rua.

A memória é um elemento essencial na nossa identidade individual e coletiva, e as histórias que escolhemos lembrar e contar contribuem para a formação da imagem do que é a nossa realidade e como nos posicionamos diante dela.

No último capítulo deste trabalho pensaremos sobre as possibilidades de experiências pedagógicas do Teatro de Urgência, analisando algumas práticas realizadas na instituição beneficente Amurt-Amurtel, Organização da Sociedade Civil na qual a autora é Educadora de Cultura.

Neste capítulo explorarei algumas das dinâmicas feitas com as turmas do projeto de Educação Integral da instituição, refletindo como os elementos do Teatro de Urgência podem contribuir para o desenvolvimento crítico, sensível e intelectual do aluno, promovendo um espaço de diálogo entre os educandos e suas histórias.



Figura 1 - Flor; logo da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA... Ilustração do grupo.

<sup>6</sup> Proposta teatral concebida pelo diretor José Celso Martinez Corrêa para seu grupo do Teatro Oficina, objetivando a transformação da arte em vida e da vida em arte. Desse modo, desapareceriam as barreiras entre o público e os intérpretes, "atando-os" univocamente, eliminando (ou procurando eliminar o mais possível) a distância entre a realidade teatral e social. (FOLHA DE S. PAULO, 2006)

## OBJETIVOS

1. Descrever a pedagogia da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela... e apresentar as vertentes do teatro do grupo.
2. Analisar os elementos do Teatro de Urgência e como eles podem ser encontrados nas intervenções cênicas da Cambada.
3. Elucidar o elemento memória do Teatro de Urgência e sua relação com a intervenção cênica *TE-ATO Eldorado dos Carajás - 300 mil*.
4. Desenvolver a ideia do Teatro de Urgência e como ele se aplica na minha atuação como docente.

## CAPÍTULO I

*Uma flor nasceu na rua!  
Passem longe, bondes, ônibus, rios de aço do  
tráfego.  
Uma flor ainda desbotada  
ilude a polícia, rompe o asfalto.  
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,  
garanto que uma flor nasceu.  
É feia. Mas é uma flor.  
Furou o asfalto, o tédio, o nojo, e o ódio*

A Flor e a Náusea.  
“Carlos Drummond de Andrade”

## Uma flor nasceu na rua: minha experiência em Cambada

Neste primeiro capítulo apresentarei um pouco da minha experiência junto à Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA... e como ela me construiu e formou como artista de teatro popular e professora de teatro.

A Levanta FavelA... nasceu em 2008 a partir da necessidade de agitação social de um grupo de professores e estudantes da Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo, fundada pelo grupo gaúcho considerado um dos coletivos de teatro mais importantes do país, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

A Cambada nasce como grupo de teatro popular a partir da necessidade de levar o teatro para fora do edifício teatral, ocupando a rua e dialogando com ela. Na visão do coletivo, o conceito de teatro popular se define por um teatro de soma e ação. Somar e agir no sentido de agregar com todas e todos aqueles que objetivam uma transformação social do seu meio, buscando uma diversidade de visões e formas acerca do teatro e como ele pode ser um aliado dessa transformação.

Com a vontade de realizar uma manutenção da memória coletiva acerca do massacre ocorrido em 1996 na Cidade de Eldorado dos Carajás, no Pará, onde dezenove militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) foram assassinados por agentes da polícia militar - posteriormente mais dois morreram em decorrência das sequelas do massacre - o grupo se reuniu na Esquina Democrática do Centro Histórico de Porto Alegre, às 12h, do dia 17 de abril de 2008.

Um grande pano vermelho foi estendido no asfalto, em cima dele dezenove corpos se deitaram. Levaria ainda oito anos até que eu também me deitasse naquele mesmo pano, naquela mesma data. Desde 2008 a intervenção cênica, chamada de *TE-ATO Eldorado dos Carajás*, é realizada anualmente lembrando os mortos daquele abril e o nascimento de um grupo de teatro popular em Porto Alegre.

A ideia de TE-ATO surge do diretor teatral José Celso Martinez Corrêa e se concretiza no seu Teatro Oficina. Aqui se pensa um teatro onde não exista uma separação entre atores e público. Onde há uma união entre esses dois indivíduos indispensáveis para o acontecimento teatral, “atando-os” um ao outro. *O TE-ATO Eldorado do Carajás* nasce com essa concepção, em uma tentativa de se unir ao público através da manifestação artística e da memória coletiva.

Em meados de 2014 a história da Cambada começa a se entrelaçar com a minha. Aproximei-me da Levanta FavelA... num momento em que o coletivo, na época com seis anos de existência, passava por um processo de ruptura. Os integrantes, que historicamente se reuniam para a construção de um espetáculo, estavam divididos em dois grupos, cada um trabalhando em uma das linhas de criação do coletivo. Uma parte dos integrantes construía um espetáculo de Teatro de Rua, e a outra parte realizava um espetáculo de Teatro de Vivência. Foi nesse último que eu me incluí.

A parte do grupo que elaborava uma montagem de vivência partia do texto *O Beijo no Asfalto*, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues para a criação. A obra conta a história de Arandir, um homem que, ao testemunhar um atropelamento, realiza o último desejo da vítima: um beijo. Fiquei sabendo de uma mostra cênica que o coletivo faria do fragmento inicial desse espetáculo e fui contemplar.

Até então nunca tinha visto algo como aquilo. O Teatro de Vivência tem influência no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, onde se busca um teatro desprendido da racionalidade a fim de, através dele, encontrar uma nova forma de narrativa, um teatro que “tem a necessidade de ser deixado livre” (ARTAUD, 2006, p. 103).

A Vivência propõe colocar o público num contato direto com a história que está sendo encenada, “atando-o” através de sua participação ativa no espetáculo, por meio de interações com as atrizes e atores e o espaço teatral.

Aqui se tem o objetivo de provocar diferentes sensações naqueles que assistem, através de estímulos sensoriais que levam o público a entrar na história. O Teatro de Vivência tem sua gênese no *The Living Theater*, coletivo de teatro estadunidense fundado em 1947, que utiliza desse elemento de não separação entre atores e público para a construção narrativa do seu teatro.

O fragmento de *O Beijo no Asfalto* era apresentado na Usina do Gasômetro<sup>7</sup>, local ocupado pela Levanta FavelA... de 2012 a 2017, dentro do projeto Usina da Artes<sup>8</sup>. O grupo

---

<sup>7</sup> A Usina do Gasômetro é uma antiga usina brasileira de geração de energia. Localizada na Cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul é um dos principais pontos turísticos da cidade. Em 1982 o prédio foi tombado pelo governo municipal e em 1991, na gestão do prefeito Olívio Dutra, inaugurado como Centro Cultural. Desde 2009 o espaço abrigou o projeto de lei de fomento à cultura Usina das Artes, até que foi fechado para manutenção em 2017. Na presente data a Usina do Gasômetro permanece fechada e sem previsão de reabertura. (wikipedia.org)

<sup>8</sup> É um projeto de fomento à cultura do município de Porto Alegre/RS criado em 2005 e destinado aos grupos de arte da cidade. Em 2009 foi sancionado como lei e oficializado como atividade regular da política cultural de Porto Alegre. O projeto previa suas atividades ocorrerem na Usina do Gasômetro, entretanto o espaço foi fechado para manutenção em 2017 e o Usina das Artes realocado no mesmo ano para o que mais tarde ficou conhecido como CASA D, espaço cultural da cidade inaugurado em 2021. (LEI Nº 10.683, DE 13 DE MAIO DE 2009. Porto Alegre, 2009)

utilizava diferentes ambientes do prédio para a sua encenação, iniciando no quarto andar e conduzindo o público pelas escadas de incêndio até o quinto andar, onde era situada a sala 505, mais conhecida como a Lona Preta da Levanta FavelA...<sup>9</sup>, na época sede do grupo.

Esse meu primeiro contato com a Cambada foi transformador, até então minha perspectiva de teatro era baseada numa convenção palco-plateia, onde o público permanece afastado do acontecimento teatral e passivo em seu lugar, sem a possibilidade de exercer uma ação transformadora sobre o espetáculo.

A ideia de como espectadora poder intervir no acontecimento cênico me despertou para outro mundo, eu realmente senti como se minha presença fosse modificadora para aquelas personagens, como se eu pudesse alterar algo ali, pois primeiramente elas alteraram algo em mim.

O que foi presenciado era uma espécie de invasão mútua entre atores e público. E creio que “invadir é preciso”, como exclamou Augusto Boal no seu ensaio *O Protagonista Insubmisso*, encontrado na obra *O Teatro como Arte Marcial* (2009), onde o autor reflete acerca do lugar ocupado pelo público na cena:

“...invadindo a cena, o espectador pratica, consciente, um ato responsável: a cena é uma *representação do real*, uma ficção; ele, porém, espectador, não é fictício: existe em cena e fora dela - *metaxis!* Transformando a ficção ele se transforma a si mesmo”.

(BOAL, 2009, p. 38)

Em momentos me sentia cúmplice da opressão cenicamente exposta, em outros era como se eu fosse a oprimida. Essa forma de encenação me inseriu na história e convocou a ser testemunha de seus acontecimentos, o que me provocou a questão: pode o teatro mudar a realidade?

A busca por respostas me levou a experienciar aquilo de outra forma e fez com que eu me aproximasse do coletivo e, logo no dia seguinte à mostra, me incluísse como parte do elenco daquele mesmo espetáculo.

Algo que chamou a atenção desde o início da minha relação com a Levanta FavelA... foi o fato de não ter sido questionada acerca de minhas experiências teatrais anteriores, ou se eu tinha qualquer experiência anterior, ou ao menos, se eu tinha qualquer ideia sobre o tipo de

---

<sup>9</sup> A Lona Preta da Levanta FavelA... é o nome dado à sede da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA... O nome “lona preta” faz referência às habitações erguidas por trabalhadores sem terra em suas ocupações.

teatro que o grupo realizava; o único questionamento que me foi feito foi se eu “estava a fim de fazer”; minha vontade é que foi posta em pauta e serviu como o único requisito para participar da montagem.

Analisando esse fato, percebo que essa é uma característica recorrente na Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA... e fundamental na realização do seu teatro popular, inclusive me recordo de uma frase que ouvi de uma colega do grupo e que, em minha percepção, exemplifica muito bem esse atributo: *“qualquer um que entrar por aquela porta (da sala 505) dizendo que quer fazer teatro, vai fazer teatro comigo”*.

O ideal ali é que todas e todos que queiram possam contribuir com suas questões e referências independente de onde elas venham, buscando não fazer da experiência fator para hierarquização dos integrantes no coletivo.

Nem sempre isso é possível, visto que, na prática diária do trabalho teatral em grupo, por vezes nos deparamos com situações em que “a voz da experiência fala mais alto”, sendo os integrantes menos experientes conduzidos pelas ideias dos que constroem o grupo há mais tempo.

Essa concepção de não hierarquização está na origem do grupo, fundado por princípios libertários que idealizam o fim das relações de dominação concretizadas a partir de uma figura de autoridade. Por mais que rejeitemos a figura de autoridade, ela está ali, uma vez que não há como fazer teatro sem se relacionar com o outro, e são nessas relações que nos deparamos com nossas inseguranças, medos e singularidades, que podem expor tanto nossas melhores qualidades, quanto nossos piores defeitos.

Em *A Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*, Paulo Freire nos ajuda a entender que esta figura de autoridade nem sempre deve ser vista com maus olhos, mesmo que “confundimos quase sempre autoridade com autoritarismo” (1996, p. 68), há uma diferença de significados aqui, sendo que a autoridade dá espaço para autonomia e liberdade nas suas relações, enquanto a segunda traz a ideia de um único pensamento verdadeiro que deve ser seguido pelos demais.

No meu primeiro ano na Cambada já pude experienciar com mais profundidade o tipo de teatro que era realizado ali. Destaco o trabalho que a Levanta FavelA... realiza na rua, sejam os espetáculos de rua, ou suas intervenções cênicas. Tenho para mim que a possibilidade de fazer teatro na rua é, até hoje, a melhor escola de teatro a qual já fiz parte. Foi na rua que vi o teatro em sua forma mais democrática e popular.

Para Sandro Marques, um dos agitadores fundadores da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA... fazer teatro na rua é:

*...a satisfação de uma necessidade de encontro direto com o público em seu habitat natural, o espaço público, principalmente sabendo que o teatro de rua possibilita a vivência teatral por parte de uma parcela significativa da população que não tem acesso aos espaços tradicionais de teatro. É uma oportunidade de fazer teatro falando a língua do povo, estabelecendo uma conexão ancestral de humanidade em um mundo cada vez mais focado na intermediação da máquina...*

Sendo assim, ocupar a rua é um ato acima de tudo coletivo e uma necessidade humana, tal qual como o teatro. É ali que primeiro aparecem as dores do mundo e também se iniciam as grandes revoluções. Percebo que foi fazendo teatro na rua que dei meus primeiros passos como artista e professora.

Concomitantemente à montagem de “*O Beijo no Asfalto*”, que estreou em dezembro daquele ano, fui me aproximando de outros trabalhos que o grupo tinha em repertório. No mesmo ano passei a integrar o elenco de “*A Belíssima Fábula de Xuá-Xuá, a fêmea pré-humana que descobriu o teatro*” (2013), uma adaptação para a rua do prefácio de “*Jogos para Atores e Não-Atores*” (2008), de Augusto Boal.

Esse não só foi o primeiro espetáculo que realizei com a Cambada, como também o primeiro espetáculo que realizei na vida, e já de cara pude entender que aquele espaço, a rua, agregava e desafiava.

A rua é um lugar imprevisível que demanda de seu artista uma energia redobrada. Se num espaço fechado por paredes um ator dá cem por cento de si, aqui é necessário que ele dê duzentos, pois ele está fazendo teatro com a rua e tudo que a compõe, o que significa, por exemplo, fazer teatro com o vendedor ambulante que passa anunciando uma promoção imperdível, o cachorro que late incomodado com o som dos tambores, até mesmo aquele transeunte que estará tão envolvido com a história que fará questão de participar.

Ter feito uma estreia no teatro de rua foi um presente para uma aspirante a atriz, pois me oportunizou entrar em contato com o teatro em sua forma mais popular. A rua torna o teatro acessível, e a Cambada usa essa vantagem em suas encenações comunicando de forma direta e cômica, através de alegorias, músicas, trabalho em coro e interações com o público.

As intervenções cênicas do Levanta FavelA... são concebidas com o pressuposto de qualquer um poder fazê-las, isto é, são pensadas de modo que possibilitem a quem quer que seja se agregar sem grandes dificuldades.

A criação de intervenções do grupo pode ser comparada ao processo de criação do Centro Popular de Cultura (CPC)<sup>10</sup>, associado à União Nacional dos Estudantes (UNE). O CPC, após algumas tentativas falhas de entrar em contato com a população por meio do teatro em lugares fechados, encontrou no teatro de rua uma solução viável para levantar seu debate.

Em *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político* (1990), Silvana Garcia relata como se deu essa mudança no Centro Popular de Cultura:

A experiência do teatro de rua é um pouco posterior, nascendo após frustradas tentativas de contato com outros públicos populares fora do âmbito da classe média da zona sul carioca [...] Desenvolveram, então, a ideia do teatro-ambulante: peças curtas e esquetes produzidos em mutirão, em tempo mínimo, com os quais saíam às ruas para as apresentações [...] o teatro de rua do CPC aconteceu no melhor estilo do agitprop.

(1990, p. 102)

Garcia ainda traz um trecho de uma entrevista de João das Neves, diretor do CPC, onde ele relata como aconteciam essas esquetes:

... o nosso trabalho era muito direto, em cima do acontecimento, como uma reportagem crítica das coisas que estavam acontecendo. Privilegiávamos as formas teatrais populares mais diretas porque nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas de faculdades, nos subúrbios, nas roças, ou em caminhão volante para montagens mais ambiciosas; fazíamos teatro em qualquer lugar. Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, o reisado, bumba-meu boi, a commedia dell'arte, o mamulengo etc. Os fatos aconteciam, imediatamente estabelecíamos um roteiro crítico e íamos pra rua . Existia todo um processo de elaboração: escrevíamos, montávamos e íamos pra rua representar. As montagens eram muito rápidas, tipo teatro de guerrilha, no sentido de transmitir nossa mensagem. O que havia de interessante nisso era a captação de uma comunicabilidade rápida e ampla...<sup>11</sup>

(1990, p. 103)

É comum na Cambada que ensaios e apresentações aconteçam com algumas horas de diferença um do outro, seguindo esse mesmo modelo do *agitprop*, pois o objetivo é juntar o maior número de pessoas possível para ir à rua e promover através do teatro alguma discussão

<sup>10</sup> O Centro Popular de Cultura - CPC foi criado em 1961, no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE, e reúne artistas de distintas procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas, etc. O eixo do projeto do CPC se define pela tentativa de construção de uma "cultura nacional, popular e democrática", por meio da conscientização das classes populares. (enciclopedia.itaucultural.org.br, 2020)

<sup>11</sup> JOÃO DAS NEVES, entrevista a Vera Candido, Ensaio, Rio de Janeiro, 1980.

acerca de uma problemática urgente, e entendemos que quando buscamos a diversidade, vamos nos deparar com uma vasta singularidade de vivências e as dificuldades cotidianas da rotina de cada um.

A Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA... procura debater o momento presente por meio do seu teatro, e suas intervenções cênicas talvez sejam o maior exemplo disso. O grupo faz questão de marcar presença em atos públicos e manifestações de rua, apresentando cenas que discutem um assunto que seja de extrema importância em sua atualidade.

Estou falando de um grupo movido pela revolta desde seu nascimento em 2008 com o ato por justiça ao massacre de Eldorado dos Carajás, um grupo que reconhece em sua essência que determinadas coisas são urgentes, e sendo assim, seu teatro deve ser urgente.

Dentro dessa ideia de urgência, a Cambada me apresentou a uma nova perspectiva teatral, a de ensinar teatro. Isso vai ao encontro com o princípio do grupo de tornar o teatro algo acessível. Desde sua fundação a Levanta FavelA... entende que é através de uma educação compartilhada com os outros que realmente pode atingir a mudança social que tanto busca.

Um dos meios encontrados de compartilhar essa educação (além dos trabalhos de espetáculos e intervenções) é a realização de oficinas de teatro, oficinas essas que sempre acontecem de forma gratuita e abertas a qualquer um, sem a necessidade de experiências anteriores.

A oferta de oficinas sem custo, ou pré-requisitos, possibilita que o teatro alcance pessoas que em circunstâncias contrárias ele provavelmente não alcançaria. Muitos colaboradores que passaram pelo grupo encontraram nas oficinas uma forma de se aproximar do teatro e somaram com visões de mundo, que contribuíram para que a Levanta FavelA... se transformasse e renovasse ao longo dos anos, através de conflitos de ideias e debates acerca da função do teatro.

Alguns desses colaboradores tiveram uma passagem pontual pelo grupo, se reunindo com a Cambada para apresentar intervenções, ou em manifestações públicas. Muitos dos integrantes que fazem, ou fizeram parte do coletivo em algum momento, surgiram através das oficinas, e as perspectivas trazidas por eles foram fundamentais para as mudanças no grupo ao longo dos anos, seja nos processos de criação artística, ou mesmo na forma de se colocar sobre determinadas pautas.

É na troca de ideias e experiências que descobrimos novas formas de existir e conviver, através de uma investigação artística que acontece de forma coletiva. A educação

promove essa possibilidade de reinvenção do modo que entendemos o teatro, pois nos coloca de frente com outras concepções; por vezes convergindo, por vezes divergindo, mas “ensinar exige respeito à autonomia do ser” (FREIRE, 1996, p. 65).

Esse entendimento de que tanto a educação quanto o teatro devem ser compartilhados, a fim de se levantar o debate com o maior número de pessoas possível, no intuito de investigar os vários caminhos que podemos tomar como coletivo, é o impulso para a criação do que chamarei de Teatro de Urgência.

Essa proposta de teatro terá como objetivo agregar e agir, para tanto serão necessários alguns elementos fundamentais, os quais, pensados a partir de algumas criações teatrais da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela..., serão desenvolvidos no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO II

*Era uma vez um homem e seu tempo  
Botas de sangue nas roupas de Lorca  
Olho de frente a cara do presente e sei  
Que vou ouvir a mesma história porca  
Não há motivo para festa  
Ora esta eu não sei rir a toa  
Fique você com a mente positiva  
Que eu quero a voz ativa  
Ela é que é uma boa*

“Belchior”.

## **A mudança vem da rua: o Teatro de Urgência e a Cambada**

Neste segundo capítulo será desenvolvida a proposta do Teatro de Urgência e como ele pode se aplicar na prática. Utilizarei algumas intervenções cênicas da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA... para demonstrar seus componentes metodológicos e elementos fundamentais.

Como destacado no capítulo anterior, a Cambada usa seu teatro para discutir fatos importantes da sua atualidade e também para resgatar a memória de acontecimentos que não devem ser esquecidos; para isso, seus integrantes se reúnem semanalmente para debaterem entre si assuntos relevantes ao grupo.

Dentro dessas reuniões são tomadas decisões e pautados tópicos que venham a ser urgentes; alguns desses acabam sendo discutidos de uma maneira aprofundada por meio de um trabalho cênico. As reuniões são o primeiro elemento do Teatro de Urgência, pois é a partir da discussão no coletivo que decidimos de que modo podemos agir diante de determinada situação.

As reuniões são de extrema importância para a articulação teatral do grupo, uma vez que é o momento em que nos olhamos com calma, trocamos ideias e opiniões, encontramos pontos convergentes e divergentes, e podemos colocar em pauta o que nos parece ser pertinente ser debatido naquele momento.

O coletivo preza por uma atuação que ocupe as ruas, assim frequentemente participa de atos públicos, levando seu teatro para os espaços populares. Aqui já encontramos outra característica fundamental do Teatro de Urgência: o Teatro de Urgência é um teatro feito na rua.

Baseado na ideia de ocupação dos espaços públicos, o Teatro de Urgência encontra na rua seu espaço para existir, através de uma articulação popular e conjunta que luta por um mundo mais justo e intenta promover um diálogo plural para fora do concreto dos prédios. Em *A Metamorfose do Diabo* (1996), Boal afirma: "Diálogo é perigoso: ensina. Contra o diálogo, o poder desativa organizações populares e encarcera indivíduos" (BOAL, 2009, p. 52).

Levar o teatro para a rua é levar o debate político para a rua; espaço fundamental para qualquer mudança social. É convidar o espectador a ser protagonista da sua realidade e dar espaço à criação de perguntas e soluções coletivas. A integrante da Levanta FavelA..., Pâmela Bratz, completa a importância de se ocupar a rua com teatro:

*Estar na rua, para mim, por si só já é um exercício de encontro e de liberdade. Sobretudo, ao fazer teatro. Por estar comunicando de modos horizontais e para todas as camadas sociais (diferente quando realizamos apresentações num edifício teatral fechado). É "invadir" o cotidiano daquelas pessoas, transformar o que seria uma caminhada na rua, um compromisso, à ida ao trabalho, à escola, à parada de ônibus, na efemeridade do encontro. É democratizar o riso, a dúvida, o crítico. É observar e ser observado. Penso também que é um ato de assumir riscos, considerando a marginalização que os artistas de rua vêm sofrendo ao longo dos anos, pois cada vez mais enclausurados entre 4 paredes. Vivemos tempos em que o afeto e a arte do encontro estão sendo perseguidos, pois as estruturas dominantes percebem ao mesmo tempo que as artes, o teatro de rua, por exemplo, assumem um caráter de rebeldia e subversão, ao passo em que dizemos não, e lutamos pelo direito de ocupar o espaço público, e que à medida em que comunicamos isto para os demais, estamos coletivizando a informação, contextualizando, apontando para as pessoas os problemas cotidianos e estruturas aos quais estamos submetidos. E com isto, estamos investigando e experienciando práticas de liberdade.*

Em tempos onde o retrocesso vira a regra, a rua é um dos primeiros lugares retirados do povo.

Em 2016, mesmo ano em que a então presidenta eleita Dilma Rousseff foi afastada de seu mandato por meio de um golpe parlamentar, a Prefeitura de Porto Alegre, comandada pelo na época vice-prefeito Sebastião Melo, elaborou uma minuta que exigia a autorização prévia e o pagamento de taxas para as manifestações em espaços públicos. Isso culminou num grande ato dos artistas de rua da cidade que exigiam a revogação da minuta.

A Cambada esteve presente no ato com a intervenção “*Exu Destranca Rua*”, que simbolizava através do Orixá Exu<sup>12</sup> que a rua era um espaço sem dono, que não pode ser alugado, nem vendido. A manifestação aconteceu em frente ao Paço Municipal de Porto Alegre<sup>13</sup>, e resultou, mais tarde, na revogação da minuta apresentada pela Prefeitura.

Além da ocupação da rua, outro elemento importante do Teatro de Urgência é fazer do teatro uma ferramenta de denúncia. A arte talvez seja um dos maiores instrumentos políticos inventados pela humanidade. Ela pode ser usada tanto para domesticar um povo em alvoroço, quanto para agitar uma população acomodada.

É necessário entender sua função, para realmente alcançarmos um objetivo. “Teatro é arte e sempre foi arma. Hoje, mais do que nunca, lutando pela nossa sobrevivência cultural, o teatro é *arte* que revela nossa identidade e *arma* que a preserva. Para resistir, não basta apenas dizer não...” (BOAL, 2009, p. 91).

---

<sup>12</sup> Exu é uma entidade pertencente às religiões afro-brasileiras muito cultuada no Brasil. É tido como o Orixá da comunicação, atuando como mensageiro entre os humanos e as divindades.

<sup>13</sup> O Paço Municipal de Porto Alegre, ou Paço dos Açorianos, é a sede da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul.

Em 2009 a Levanta Favela... realizou uma de suas intervenções cênicas mais conhecidas, “*Nosso Herói Morreu de Calibre 12*”, encenada pela primeira vez no dia 21 de agosto daquele ano. A intervenção traz para o debate o assassinato do trabalhador rural sem-terra Elton Brum da Silva, executado pela Polícia Militar do Rio Grande do Sul durante uma operação de reintegração de posse de uma fazenda em São Gabriel, na fronteira do oeste gaúcho.

A operação reprimiu e torturou de forma arbitrária integrantes do MST que ocupavam a terra. Elton foi executado à queima-roupa pelas costas, com um tiro de espingarda calibre 12.

A intervenção foi articulada juntamente com militantes do Movimento dos Sem Terra, e elaborada e apresentada no mesmo dia em que aconteceu a operação, 21 de agosto de 2009. Ela denuncia não só o assassinato de Elton Brum, como também joga luz sobre crimes e violações de direitos historicamente cometidos pelo Estado.

Aqui também é exposta de forma alegórica a participação da mídia sensacionalista, que entra em cena com o objetivo de manipular a opinião pública acerca dos fatos.

Assim, com o propósito de denunciar o assassinato de Elton, a Cambada desceu a Avenida Borges de Medeiros de Porto Alegre, até a encruzilhada da Esquina Democrática, cantando num coro vestido de preto em luto a canção de Zé Pinto<sup>14</sup>:

Arroz deu cacho e o feijão floriô  
 Milho na palha, coração cheio de amor  
 Arroz deu cacho e o feijão floriô  
 Milho na palha coração cheio de amor

Com sacrificio debaixo da lona preta  
 O inimigo fez careta, mas o povo atravessou  
 Rompendo cercas que cercam a filosofia  
 de ter paz e harmonia para quem plantar o amor...

Outro trabalho do grupo que evidencia essa característica de denúncia do Teatro de Urgência é o “*Justiça Por Mari Ferrer*”, de 2020. A intervenção centraliza o debate no Caso Mariana Ferrer, de 2018, no qual a influenciadora digital Mari Ferrer foi vítima de um estupro num clube noturno de Florianópolis/SC.

O caso ganhou grande atenção da mídia na época, uma vez que vieram a público

---

<sup>14</sup> Cantor e compositor, sendo um dos principais criadores de canções do MST. (mst.org.br, 2018)

imagens da audiência que mostravam a vítima (única mulher presente) sendo hostilizada e humilhada pelo advogado do acusado, enquanto os demais presentes não intervêm na situação.

Apesar das inúmeras provas, o réu foi absolvido com a “tese inédita”, como chamou a agência de notícias *The Intercept Brasil*, de “estupro culposo”<sup>15</sup>, justificando que o acusado não tinha a intenção de estuprar. O resultado do caso causou grande revolta e levou a uma série de manifestações populares indignadas pelo país.

Em Porto Alegre foi organizado um ato liderado por mulheres no Parque Farroupilha (popularmente conhecido como Parque da Redenção). A Cambada esteve presente com a intervenção “*Justiça por Mari Ferrer*”, composta somente por mulheres, integrantes do grupo e convidadas, que cantaram juntas o hino criado pelo coletivo feminista chileno Las Tesis, “*Un violador en tu camino*”<sup>16</sup>, que entoou em alto e bom som a revolta de milhares:

El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer  
 Y nuestro castigo es la violencia que no ves  
 El patriarcado es un juez. que nos juzga por nacer  
 Y nuestro castigo es la violencia que no ves  
 Es feminicidio.  
 Impunidad para el asesino  
 Es la desaparición. Es la violación.  
 Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía  
 Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía  
 Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía  
 Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía  
 El violador eras tú [...]  
 Son los pacos. Los jueces.  
 El estado. El presidente.  
 El estado opresor es un macho violador  
 El estado opresor es un macho violador  
 El violador eras tú.

<sup>15</sup> O caso Marina Ferrer foi julgado em 2020 e terminou com o acusado, o empresário André de Camargo Aranha, sendo inocentado pela justiça catarinense após a defesa alegar que o acusado não teria como saber que a vítima não estava em condições de ter relações sexuais, sendo assim um “estupro culposo”, como foi chamado pelo público. O processo aconteceu em meio a polêmicas, uma vez que contou com o desaparecimento de provas e a mudança da versão contada pelo acusado (THE INTERCEPT BRASIL, 2020)

<sup>16</sup> A canção faz parte da performance “*El violador eres tú*”, originada pelo coletivo chileno *Las Tesis*. A performance, que denuncia a violência contra a mulher, ficou amplamente conhecida e foi reproduzida em diversos países da América Latina, América Anglo-Saxônica e da Europa.

Para a denúncia acontecer é necessário que nos rebelemos, para só assim chegarmos a alguma transformação:

Não é na resignação mas na rebeldia em face das injustiças que nos afirmamos. Uma das questões centrais com que temos de lidar é a promoção de posturas rebeldes em posturas revolucionárias que nos engajam no processo radical de transformação do mundo. A rebeldia é ponto de partida indispensável, é deflagração da justa ira, mas não é suficiente. A rebeldia enquanto denúncia precisa de se alongar até uma posição mais radical e crítica, a revolucionária, fundamentalmente anunciadora. A mudança do mundo implica a dialetização entre a denúncia da situação desumanizante e o anúncio de sua superação, no fundo, o nosso sonho. É a partir deste saber fundamental: mudar é difícil mas é possível, que vamos programar nossa ação político-pedagógica...

(FREIRE, 1996, p. 87-88)

O elemento da denúncia tem por finalidade comunicar de forma direta, através de alegorias, músicas, paródias e referências da cultura popular, de modo que possibilite uma identificação do espectador com o fato que está sendo denunciado. Essa identificação oportuniza uma aproximação do público, abrindo caminho para que ele se torne mais um aliado na luta por justiça.

Para que essa comunicação com o público aconteça da melhor forma possível, outro elemento se faz necessário, o elemento do Agitador. No Teatro de Urgência o ator assume uma posição de provocador. Sua função é instigar o público, de modo a desacomodá-lo de sua confortável posição de espectador passivo.

O Agitador é um sujeito dialógico, na forma em que Paulo Freire vai trazer sua teoria dialógica da ação em *Pedagogia do Oprimido* (1987), na qual “os sujeitos se encontram para a transformação do mundo em colaboração” (1987, p. 103).

A colaboração, como característica da ação dialógica, que não pode dar-se a não ser entre sujeitos, ainda que tenham níveis distintos de função, portanto, de responsabilidade, somente pode realizar-se na comunicação. O diálogo, que é sempre comunicação, funda a colaboração. Na teoria da ação dialógica, não há lugar para a conquista das massas aos ideais revolucionários, mas para a sua adesão. O diálogo não impõe, não maneja, não domestica, não sloganiza. Não significa isto que a teoria da ação dialógica conduza ao nada. Como também não significa deixar de ter o dialógico uma consciência clara do que quer, dos objetivos com os quais se comprometeu.

(1987, p. 104)

Através de respostas rápidas, o Agitador deve ser um questionador e convocar aqueles que assistem a tomarem um posicionamento no ato que é encenado, fazendo-os entender que

além de mais umas testemunhas, eles podem ser uns participantes ativos do que acontece à sua volta.

Além disso, o Agitador é um ser autônomo no Teatro de Urgência. Ele age cenicamente conforme o que lhe é dado. Se durante o acontecimento cênico alguém do público entra em confronto com o Agitador, esse último deve jogar com isso, independente dos demais colegas e de como a cena se desenrolou. O maior aliado do Agitador é o improvisado, e é preciso que ele use disso de forma a contribuir para que o discurso da cena seja comunicado.

Assim como Boal intenta convocar seus *Espect-atores*<sup>17</sup> no Teatro do Oprimido, o qual é uma grande influência para o teatro da Cambada, o Agitador deve engajar o público a participar da ação cênica, de modo que ele possa se identificar e tomar partido sobre aquele fato, tomar partido em favor dos oprimidos:

Sabemos que todas as sociedades se movem através de estruturas conflitantes: como poderíamos nós, então, assumir uma virginal posição *isenta* diante de conflitos dos quais, queiramos ou não, fazemos parte? Seremos sempre aliados dos oprimidos... ou cúmplices dos opressores.

(BOAL, 2010, p. 25)

No início do ano de 2021, num dos picos da pandemia de Covid-19, quando a cidade de Manaus/AM passou por uma grave crise de falta de oxigênio (insumo indispensável para salvar vidas durante a pandemia), a Levanta FavelA... levou para a rua a intervenção “*Precisamos Respirar*”.

O ato aconteceu em frente a Prefeitura de Porto Alegre, que na época anunciava a distribuição à sua população do chamado “Kit Covid”<sup>18</sup>, um pacote de medicamentos comprovadamente ineficazes contra o Coronavírus (vírus causador da Covid-19). A indignação que esses fatos trouxeram levou alguns integrantes do grupo a se arriscarem na rua.

---

<sup>17</sup> São os espectadores do Teatro Fórum de Augusto Boal, que são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas. (BOAL, 2010, p. 19)

<sup>18</sup> Conjunto de medicamentos defendidos e distribuídos pelo Governo Federal brasileiro durante a pandemia de Covid-19, com o objetivo de agir como um tratamento precoce no combate à doença. Os medicamentos são comprovadamente ineficazes e, em alguns casos, agravam a infecção, levando a sequelas e mortes.

Uma manifestação simbólica foi realizada, dessa vez sem música, sem tambores; sem coro, sem interações, somente algumas pessoas vestidas de preto e uma faixa estendida no chão com a frase “PRECISAMOS RESPIRAR. FORA GENOCIDAS”.

Isso foi suficiente para revoltar alguns transeuntes contrários ao que estávamos colocando em pauta. Alguns apoiadores do atual governo, liderado até aqui por Jair Messias Bolsonaro, que não viam sentido na manifestação daquele “bando de artistas vagabundos”, como os próprios passantes colocaram.

Devo dizer que esse ato em específico foi difícil, mesmo ele sendo aparentemente mais simples, com poucos elementos cênicos, sem grandes ações. Tivemos que nos colocar na posição de Agitadores e dialogar com aqueles que não queriam dialogar, somente nos ferir, mesmo que não fisicamente.

Esse tipo de situação talvez seja o maior desafio do Agitador, como debater com quem não está interessado em debater?

Por vezes nos colocamos na posição de salvadores do mundo, os grandes revolucionários que podem mudar a realidade com teatro. Mas somos feitos por limitações, e entender isso pode nos abrir um leque de novas possibilidades e caminhos para a mudança que buscamos.

O último elemento do Teatro de Urgência é a memória. A manutenção da nossa memória coletiva é uma das nossas maiores armas como povo. É a partir dela que constituímos nossa identidade e nos apresentamos ao mundo. Tudo aquilo que escolhemos lembrar e tudo aquilo que escolhemos esquecer nos constrói como unidade.

É nesse elemento que nos aprofundaremos no próximo capítulo, ainda pensando nas demais ferramentas do Teatro de Urgência já citadas e como elas se aplicam na intervenção mais antiga da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela..., o *TE-ATO Eldorado dos Carajás*.

### CAPÍTULO III

*Bordar, num pano de linho  
Um poema tambor que desperte o vizinho  
Pintar, no asfalto e no rosto  
Um poema alvoroço que adormeça a cidade.  
Dançar com tamancos na praça  
Cantar porque o grito já não basta  
Esfarrapados, banguelas  
Meninos de rua, poetas, babás  
Vistam seus trapos  
Abram os teatros  
É hora de começar:  
Alerta, desperta, ainda cabe sonhar  
Alerta, desperta, ainda cabe sonhar.*

"Cantada para um Bastidor de Utopias"

Cia. do Tijolo.

### 300 “cruzinhas”<sup>19</sup> na rua: O Teatro de Urgência no *TE-ATO Eldorado do Carajás - 300 mil*

*Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro*<sup>20</sup>.

Essa frase está escrita em letras garrafais no Estádio Nacional Julio Martínez Prádanos, em Santiago, no Chile. Ela ali cumpre uma função muito importante para seu povo, serve como um lembrete dos dezessete anos (de 1973 a 1990) em que o Chile viveu sob uma violenta Ditadura Militar, comandada por Augusto Pinochet<sup>21</sup>.

O Estádio Nacional - que até então era sinônimo de alegria e celebração para o povo chileno - se tornou símbolo de tortura. Durante a ditadura ele foi convertido em prisão e transformado em palco para as atrocidades praticadas pelas forças militares.

A frase exposta é o esforço de um povo em não esquecer. É um trabalho de memória que serve de aviso às gerações seguintes acerca da história de seu país e de um passado não tão distante que ainda mostra suas marcas no presente.

A história é contada pelos vencedores. Talvez a frase não estivesse ali se Pinochet não fosse derrotado no Plebiscito de 1988<sup>22</sup>, que culminou com o fim da Ditadura no Chile em 1990. Por vezes precisamos encontrar uma nova perspectiva, um olhar para a história que seja mais justo e que compreenda fatos até então escondidos da memória coletiva, “saber da História como possibilidade e não como determinação. O mundo não é. O mundo está sendo”. (FREIRE, 1996, p. 85).

A partir do ano de 2019 uma onda de protestos tomou conta da América Latina. Países como Brasil, Chile, Colômbia, Peru, Equador, Bolívia, Haiti, Venezuela e Nicarágua foram palcos de intensas manifestações populares que traziam uma série de pautas, tais como a desigualdade social, a necessidade de mudanças no sistema político e o desenfreado aumento nos preços de bens necessários.

---

<sup>19</sup> O termo “cruzinhas” faz referência ao poema de título desconhecido de Patativa do Assaré, o qual foi musicalizado e utilizado no cortejo inicial da intervenção cênica *TE-ATO Eldorado dos Carajás*, da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela...

<sup>20</sup> Um povo sem memória é um povo sem futuro (livre tradução da autora).

<sup>21</sup> Foi o general e ditador chileno deposto em 1990.

<sup>22</sup> Em 1988 o Chile organizou um plebiscito nacional que visava decidir se o então ditador, o general Augusto Pinochet, continuaria no poder até 1997. O plebiscito resultou na vitória do “Não”, que implicava na convocação de eleições diretas para a presidência e o parlamento chileno em 1989. Esse fato foi decisivo para o fim do governo autoritário de Pinochet em 1990 e a volta da democracia no Chile.

As manifestações alcançaram uma dimensão que até então, na história recente da América Latina, ainda não havia sido vista, e a população que ocupou as ruas foi reprimida de forma severa, porém também reagiu de modo a tomar a narrativa em suas mãos.

Monumentos históricos que exaltavam figuras de colonizadores, generais e escravocratas foram depredados e derrubados. No Brasil, a estátua do bandeirante Manuel de Borba Gato (que capturava e escravizava indígenas e negros durante o período colonial), foi incendiada em São Paulo/SP.

A queda dos monumentos causou grande polêmica na época. Alguns argumentavam que isso seria um apagamento da história. Entretanto, podemos buscar outra perspectiva. A derrubada desses monumentos pela população também simboliza um novo capítulo na história, onde os opressores não mais são lembrados como heróis e exaltados nos espaços públicos. Quem sabe dando espaço a novos heróis e novas interpretações ainda não exploradas na nossa memória.

Lembrar era o objetivo das famílias que se manifestavam erguendo cruzes na Praia de Copacabana no Rio de Janeiro, em 2020<sup>23</sup>. Lembrar seus avôs e avós, pais e mães, tios e tias, filhos e filhas e todos aqueles que perderam a vida durante a pandemia de Covid-19. Apagar era a intenção do homem que invadiu a manifestação derrubando as cruzes.

Márcio Antônio do Nascimento Silva perdeu o filho na pandemia; no dia da manifestação Marcio caminhava pela Praia de Copacabana e viu o homem derrubando as cruzes; revoltado ele reergueu uma a uma.

Em entrevista ao jornal brasileiro *Extra* ele disse:

*Precisamos respeitar mais uns aos outros. Eu senti como se ele (o homem que derrubava as cruzes) tivesse desrespeitado meu filho. Eu não tinha nada a ver com o protesto... vi aquele gesto de falta de respeito, falta de empatia. Ele não tinha direito de impedir a manifestação... Meu menino morreu, era jovem, saudável. Nunca teve doença nenhuma. Até hoje estou em choque com o que aconteceu. Foi por isso que coloquei as cruzes de volta na areia e falei o que tinha que falar.*

(EXTRA, 2020)

A revolta de Marcio representa a revolta de milhares de brasileiros que perderam alguém durante esse período, uma perda que se intensifica ainda mais quando pensamos no descaso com o qual a pandemia foi tratada pelo Governo de Jair Messias Bolsonaro, incessantemente minimizando sua gravidade e fazendo chacota com a dor de seus cidadãos.

---

<sup>23</sup> O ato foi organizado pela ONG Rio da Paz e reuniu familiares e amigos de vítimas da pandemia de Covid-19.

Falo aqui de um projeto de governo que apostou na morte como saída para a pandemia e tentou manipular a realidade dos fatos através de subnotificação de casos e mortes e o estímulo para que a população usasse de um tratamento precoce inexistente e voltasse ao trabalho, colocando a si mesma e aos outros em risco.

Essa mesma revolta foi o que levou a Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA... novamente para a rua em 17 de abril de 2021. Como mencionado no primeiro capítulo, o 17 de abril marca o nascimento da Levanta FavelA... em 2008, quando um grupo de agitadores se reuniu para a primeira apresentação do *TE-ATO Eldorado dos Carajás*, em protesto ao massacre ocorrido no Pará.

É interessante perceber como a história do nosso país/do nosso estado/da nossa cidade nos molda como artistas e se converge e relaciona de maneira íntima com nossa arte, sendo um dos elementos constituintes da nossa identidade cultural e da construção da nossa memória coletiva. O que nós como povo escolhemos lembrar e escolhemos esquecer? E o que nós artistas temos a ver com isso?

O *TE-ATO Eldorado dos Carajás* é realizado pela Cambada todos os anos desde 2008, numa tentativa de preservar a memória dos mortos no massacre em 1996. Nesses anos todos, um grupo de agitadores se reúne nesta data para fazer seu cortejo fúnebre em algum lugar da cidade.

Vestidos de preto e descalços, empunhando espadas de São Jorge, ramos de crisântemos e um chapéu de palha, caminhamos guiados pelo estandarte que leva o nome do grupo, enquanto as batidas do surdo marcam nossos passos. Quatro companheiros carregam o pesado pano vermelho que será estendido no chão. Juntos cantamos o poema musicalizado do poeta brasileiro, Patativa do Assaré:

Papai, conte a história daquela cruizinha  
Tão triste e sozinha no pé da ladeira  
Com os braços abertos  
Chorosa, coitada  
Na beira da estrada que vai pra ribeira

Mamão, me conta o motivo daquilo que vejo  
Me faça o desejo  
Me faça a vontade  
Pois lá tenho visto  
Muié saluçando

E a cruz enfeitando de reza e sodade

Aquela cruzinha na beira da estrada

Qui véve enfeitada com tanta fulô

Aponta o passado

De um crime e de espanto

De luto e de pranto

De raiva e de horror

Seguimos o cortejo fúnebre até o local marcado para a intervenção acontecer. O pano vermelho é estendido e toma conta do espaço, firmando nossa posição. Os agitadores se posicionam à sua volta e acomodam as espadas de São Jorge com os braços abertos nas laterais do pano, de modo que criem a imagem de várias cruzes, uma ao lado da outra.

Enquanto um agitador por vez cai sobre o pano, repetimos o ponto de Iansã em Iorubá, “*Tawê dê í awô, é awô dô rô jan jan. Tawê dê í awô, é awô dô ki jan jan*”<sup>24</sup>, até que os dezenove corpos do massacre de Eldorado dos Carajás estejam ali representados. Lá ficamos durante uma hora. Alguns companheiros ainda permanecem em pé de modo a garantir a segurança daqueles que se deitaram, também para conversar com os passantes que, curiosos com a cena, querem saber do que se trata.

O *TE-ATO Eldorado dos Carajás* pode ser tomado como o primeiro exemplo de Teatro de Urgência da Cambada, nele podemos identificar os elementos que constituem essa proposta: um teatro feito na rua, um teatro de denúncia, um teatro feito por um agitador e um teatro que busca fazer um resgate da memória.

Levar essa intervenção para a rua talvez seja um dos momentos mais desafiadores para o coletivo, além de esbarrarmos na dificuldade de reunir o número mínimo de agitadores para a apresentação (no mínimo vinte e um), esse talvez seja o trabalho em que mais entramos em conflito com o público.

Por estarmos deitados, expostos e sem poder reagir, alguns transeuntes parecem criar coragem de nos lançar insultos: “bando de vagabundos”; “se estivessem trabalhando isso não tinha acontecido”; “morreram poucos”. Questiono se isso aconteceria se estivessem nos olhando nos olhos, se estivéssemos em posição de reagir cenicamente àquelas colocações enunciadas?

Mas há que manter-se o diálogo aberto inclusive nessas situações, ou melhor, principalmente nessas situações. Há de se questionar quem é aquele ser que pronuncia tais

---

<sup>24</sup> Tradução não encontrada.

colocações? Por que ele as pronuncia? Teria ele tanta certeza das palavras que pronuncia? Ou estaria ele só reproduzindo o que aprendeu no sistema opressor? É necessária “a “expulsão” do opressor de “dentro” do oprimido, enquanto sombra *invasora*” (FREIRE, 1996, p. 93)

Devido ao caráter combativo do Teatro de Urgência, é comum que escutemos ofensas do tipo, mas felizmente isso não é a regra, visto que as palavras de apoio são numerosas. Muitos dos que passam se sensibilizam com a ação, querem conhecer a história e entender os fatos. Buscam compreender o que levou aquelas pessoas a se vestirem de preto e se deitarem no meio da passagem pública. Essa resposta do público é fundamental para o Teatro de Urgência, é a sua razão de existir.

Em abril de 2020, quando a pandemia estava nos seus primeiros meses no Brasil, a intervenção não foi realizada, uma vez que ainda se sabia pouco sobre o Coronavírus e ir para a rua era arriscar vidas. Entretanto, um ano depois, quando o país já previa alcançar a marca de trezentos mil mortos - cientes de que estávamos sob um governo genocida - a necessidade de ir à rua e provocar minimamente alguma sensibilização acerca do gritante número de perdas que nos aproximávamos, foi urgente.

Era importante relembrar o Eldorado dos Carajás e relembrar que esse era um crime de Estado, entretanto quando pensamos em como o nosso governo minimizou a pandemia, propagandeou informações falsas e incentivou que os brasileiros voltassem às suas rotinas, se torna difícil não perceber o quanto isso contribuiu para que chegássemos naquele alarmante número: 300 mil.

Voltar à rua para denunciar o que acontecia era o impulso, mas a situação de distanciamento não permitia que reuníssemos os vinte e um agitadores como comumente acontecia. Foi necessário fazer alterações, ou melhor, foi necessário fazer atualizações na memória que queríamos resgatar. Assim, os vinte e um agitadores se tornaram seis, e os dezenove corpos se transformaram em 300 cruces no asfalto, evocando os 300 mil mortos, até então.

Em 17 de abril de 2021, às 12h, seis agitadores da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela... ocuparam a Esquina Democrática no Centro Histórico de Porto Alegre/RS, carregando seu tradicional pano vermelho e seiscentas espadas de São Jorge. Todos vestiam preto, exceto um de nós, que vestia azul e carregava um cilindro de oxigênio cênico que era negado aos demais, (uma representação da crise de falta de oxigênio em Manaus/AM, ocorrida no início daquele ano).

Ao invés de deitados, passamos uma hora depositando as cruces feitas de espada de São Jorge no asfalto, uma a uma, até que completássemos as trezentas. Enquanto

acomodávamos as cruces era doloroso perceber que aquele pano vermelho, que cobria a encruzilhada que é a Esquina Democrática, não era suficiente para aquela quantidade de cruces, que se amontoavam e sufocavam umas em cima das outras.

A imagem falava por si só, e o público recebia o recado de cara, não sendo necessário questionar a razão pela qual estávamos ali, pois a grande maioria dos que passavam compartilhavam da mesma revolta.

Conforme a morte foi se tornando cada vez mais cotidiana, era como se fôssemos perdendo a dimensão do que realmente estava acontecendo, perdendo a empatia pela dor do próximo e esquecendo que ela também era nossa. A realização do *TE-ATO Eldorado do Carajás* naquele contexto buscava sensibilizar para esse fato e lembrar que aqueles 300 mil (número que mais tarde se duplicaria) tinham nomes e rostos.

Naquele mesmo espaço, em meio às 300 cruces, finalizamos a intervenção com nosso manifesto, o tradicional texto final do *TE-ATO Eldorado dos Carajás*:

Testemunhamos pra contar a nossos filhos e suas gerações

Governava o Brasil em 17 de abril, dia do massacre vão  
Um tal Fernando Henrique, que era presidente, chefe da nação  
Governava o meu Pará Dr. Almir Gabriel, que determinou a operação  
Mas foi um tal de coronel Mário Pantoja que deu a ordem de atiração.

Dezenove brasileiros foram massacrados na PA-150  
Dezenove lavradores foram assassinados na Curva do “S”  
Então eram Silvas, Pereiras, Almeidas, Santos, Dias e Nascimento  
Gente de breu e fibra como eles não se encontra atrás de um pé de chão  
A PA-150 foi manchada em sangue e o breu desses irmãos.

A Curva do “S” para sempre envergonhada chora  
A morte desses cabras bãos  
Acreditamos que as pessoas que vivem  
São para as outras que um dia chegarão a reconstruir  
O que os egoístas tentam destruir, mas nunca conseguirão.

Três Antônio, um Oziel, um Lourival, um Joaquim, um Amâncio, um Manoel,  
um Leonardo e um Altamiro, João Rodrigues e João Carneiro, um Abílio, um  
Raimundinho, dois Josés, um Graciano, um Robson e um Valdemar.  
CANDELÁRIAS, CANDELÁRIAS, CANDELÁRIAS, CANDELÁRIAS,  
CANDELÁRIAS, CANDELÁRIAS, CANDELÁRIAS.

Os Eldorados dos Carajás,  
A pedagogia dos aços  
Golpeia no corpo essa atroz geografia  
Se calarmos, as pedras gritarão  
Se calarmos, as pedras gritarão  
Se calarmos, as pedras gritarão  
Se calarmos, as pedras gritarão.<sup>25</sup>

Ficamos ali por um tempo ainda, ouvindo as pedras e a repercussão que aquelas 300 cruzeiras no meio do Centro Histórico de Porto Alegre tinha naqueles que passavam por elas. Dialogamos com quem se mostrou aberto a dialogar, ouvimos histórias de quem sentiu a necessidade de contar e trocamos experiências com todas e todos que queriam dividir algo com a gente.

“Ninguém pode estar no mundo, com o mundo e com os outros de forma neutra” (FREIRE, 1996, p. 86). Quando falo de um Teatro de Urgência, falo de uma necessidade de estar com o outro; de um grito que precisa ser ouvido; de coletivizar aquilo que é de todos, seja a dor, a alegria, a rua, ou o teatro.

---

<sup>25</sup> O texto é uma adaptação da Cambada do poema *A Pedagogia dos Aços*, de Pedro Tierra.

## CAPÍTULO IV

*Gosto de ser homem, de ser gente, porque não está dado como certo, inequívoco, irrevogável que sou ou serei decente, que testemunharei sempre gestos puros, que sou e que serei justo, que respeitarei os outros, que não mentirei escondendo o seu valor porque a inveja de sua presença no mundo me incomoda e me enraivece. Gosto de ser homem, de ser gente, porque sei que a minha passagem pelo mundo não é predeterminada, preestabelecida. Que o meu “destino” não é um dado mas algo que precisa ser feito e de cuja responsabilidade não posso me eximir. Gosto de ser gente porque a História em que me faço com os outros e de cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidades e não de determinismo. Daí que insista tanto na problematização do futuro e recuse sua inexorabilidade.*

“Paulo Freire”

## O Teatro de Urgência na docência

### 4.1 Desbravando a sala de aula.

Lembro de meus primeiros momentos em sala de aula, era verão, eu tinha seis anos e carregava uma mochila amarela nas costas. Por ter sido uma criança que não teve experiência na Educação Infantil, minha família esperava que eu chorasse naquele primeiro dia de separação do lar, mas contrariando as expectativas, eu não chorei. Talvez estivesse tão absorvida pela nova experiência, pelo novo lugar, pelas novas pessoas, que não tive tempo de pensar o quanto aquele momento poderia ter sido assustador.

Eu estudei os nove anos do meu Ensino Fundamental numa mesma escola, a EMEF Vila Monte Cristo, uma escola pública localizada na Zona Sul da cidade de Porto Alegre/RS. Foi lá que fiz minhas primeiras amizades, tive meus primeiros amores e sofri minhas primeiras decepções. Dentre tantas “primeiras experiências” naquele lugar uma específica viria a marcar minha história de um modo que na época eu jamais imaginaria. Foi lá que descobri o Teatro.

A instituição em questão tinha uma grande preocupação com o ensino regular de artes em seu currículo, assim, além de ter tido experiência com teatro, também vivenciei as artes visuais e a música. Acho importante frisar isso, pois me sinto privilegiada de ter tido essa oportunidade dentro de uma escola pública, e esse fator acabou sendo decisivo para a minha formação educacional e pessoal.

Sempre me recordo com carinho daqueles primeiros anos no teatro, lembro das dinâmicas; das conversas; dos colegas; de cada detalhe daquela sala de aula que nos possibilitava experimentar o teatro em suas várias funções, desde nos divertirmos com os figurinos, até brincar com equipamento de iluminação.

Ter feito teatro na escola promoveu minha abertura ao mundo e a mim mesma, esse foi um espaço onde pude me investigar, e ao mesmo tempo investigar a vida em si, por mais que naquela época ainda não fizesse esse raciocínio. Eu fazia teatro pois me fazia bem, me sentia bem. Ali eu poderia ser quem eu quisesse ser. Os limites era eu quem definia.

Eu me formei no Ensino Fundamental, fui para o Ensino Médio e acabei me afastando do teatro por um tempo, já que a nova escola não oferecia aulas de teatro, mas o que aqueles anos na EMEF Vila Monte Cristo tinham me trazido, o que eles tinham me causado não tinham reparação. Eu fui fisgada!

Nessa época de adolescência ainda tive mais algumas experiências com teatro em aulas eventuais, o que só confirmou o que eu já sabia, aquele era um lugar para mim. Então conforme se aproximava minha formação na Educação Básica eu tinha menos dúvidas de quais seriam meus próximos passos. Era teatro que eu precisava fazer.

Tenho a sorte de ter vindo de uma família que, embora com pouco estudo, me incentivou a seguir esse caminho, estimulou que voltasse minha atenção à educação, assim me abrindo espaço para que seguisse meus estudos e buscasse um Ensino Superior.

Talvez eles não imaginassem que durante esse percurso eu esbarraria no teatro. Talvez esperassem que a primeira pessoa da família a ingressar numa Universidade escolhesse uma área considerada mais “nobre”, como Medicina ou Direito. “Mas teatro, Ketelin?”, interrogavam. Tenho certeza que os peguei de surpresa.

Não consegui ingressar de cara no meu tão esperado curso de teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, porém isso era 2014, o ano em que conheci a Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela..., o que significa que embora ainda não estive numa Faculdade de Teatro, eu já estava profundamente envolvida com ele.

Não ter entrado na faculdade na minha primeira tentativa foi muito construtivo; permitiu que eu tivesse certeza que era aquilo que queria fazer; mais que isso; algo mudou naquele ano; pois na minha primeira tentativa de ingresso na Universidade eu não pensava na Licenciatura como uma opção viável, eu tinha ela como algo distante do que eu buscava. Para mim, dar aula de teatro não era fazer teatro.

As ansiedades que Bell Hooks traz na introdução de *Ensinando a Transgredir* (2013) acerca do ato de lecionar são um acalento para mim, o medo que ela descreve sobre ficar presa num mesmo lugar é um medo muito parecido com o que eu tinha, e que me afastava da Licenciatura.

Hooks traz isso na perspectiva de uma mulher negra da classe trabalhadora que, no seu contexto, tinha na profissão de professora uma das únicas opções de carreira, e isso, num primeiro momento lhe foi deprimente.

Trago isso, pois a licenciatura e eu não tivemos um amor à primeira vista, não foi aquela paixão avassaladora que te pega de surpresa, foi mais aquele tipo de relação que leva tempo que demanda amadurecimento, paciência, superação de conflitos e muito, mas muito diálogo.

Assim como lembro de meus primeiros momentos em sala de aula como aluna, também lembro de meus primeiros momentos em sala de aula como professora, já dentro do curso de Licenciatura em Teatro da UFRGS.

Fui bolsista no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid) e isso abriu caminho para que eu tivesse minha primeira experiência como professora de teatro dentro de uma escola pública, e devo admitir que esses primeiros momentos foram caóticos.

Saí da minha primeira aula com sensação de completo fracasso. Todo o medo que não senti aos seis anos no meu primeiro dia na escola eu senti aqui. Era como se eu estivesse no lugar errado, fazendo tudo errado. Para mim, eu era um caso perdido, mas nada como a experiência prática para te proporcionar um exercício de reflexão.

Minhas ansiedades e dúvidas acerca da Licenciatura foram diminuindo com o tempo. Não que hoje enquanto escrevo este trabalho elas tenham sumido por completo, mas nossa relação melhorou muito, o que permitiu que nosso amor crescesse, e se há algo que possibilitou o nascimento desse amor é o teatro.

O teatro tornou tudo mais fácil, pois, enquanto na posição de professora, eu nunca estou somente dando aula, eu estou fazendo teatro. Bell Hooks faz uma comparação do ato de ensinar ao ato de fazer teatro:

Ensinar é um ato teatral. E é esse aspecto do nosso trabalho que proporciona espaço para as mudanças, a invenção e as alterações espontâneas que podem atuar como catalisadoras para evidenciar os aspectos únicos de cada turma. Para abraçar o aspecto teatral do ensino, temos de interagir com a “plateia”, de pensar na questão da reciprocidade. Os professores não são atores no sentido tradicional do termo, pois nosso trabalho não é um espetáculo. Por outro lado, esse trabalho deve ser um catalisador que conclame todos os presentes a se engajar cada vez mais, a se tornar partes ativas no aprendizado.

(2013, p. 21)

Sendo assim, o teatro já está no cerne do ato de lecionar e abre caminho para uma forma coletiva de educação. O fazer teatral é uma ação de interação com o humano, com o diferente de mim, uma ação na qual é necessária uma responsabilidade de todos os componentes, no caso aqui, professora e alunos.

Assim como fazer teatro, o ato de lecionar já traz consigo a necessidade do improviso, a ideia de que um dia nunca será como o outro. Demanda que estejamos abertos às mudanças e às necessidades de cada momento, para deste modo, melhor conquistarmos a nossa “plateia”, como chama Bell Hooks.

Mas questiono: seria possível para um professor de teatro, lecionar TE-ATO? É essa indagação que carrego na minha atuação como docente e que trago para a escrita deste

trabalho. Pensando nisso, e apoiada nas vivências que tive até aqui como professora e Agitadora, reflito: de que modo posso levar a experiência do Teatro de Urgência para sala de aula, a fim de promover o surgimento de um aluno-agitador?

#### **4.2 O Teatro de Urgência em sala de aula: primeiros passos para um aluno-agitador.**

A experiência de teatro popular da Cambada me munuiu com uma série de ideias que têm enriquecido minha prática como docente. A proposta de trazer o teatro como um instrumento de debate tem servido como um método para mim em sala de aula.

Augusto Boal traz essa ideia de um teatro para o debate através do seu Teatro Fórum, na obra *O Arco-íris do Desejo* ele traz um resumo:

Consiste, basicamente, em propor a todos os espectadores presentes, depois de improvisada uma cena, que interpretem o protagonista e tentem improvisar variantes ao seu comportamento, O próprio protagonista deverá, posteriormente, improvisar a variante que mais o agrade.

(1996, p. 216)

O Teatro Fórum propõe uma discussão acerca de alguma problemática através do teatro, e tem por objetivo a participação ativa do público na sua execução, oportunizando que seus integrantes busquem coletivamente soluções para as questões propostas.

As técnicas do Teatro Fórum influenciam a ideia de diálogo que trago no Teatro de Urgência, especialmente na sua construção em sala de aula; uma vez que abre espaço para o aluno refletir sobre si mesmo e seu entorno no ato da aula de teatro; possibilitando a ele um protagonismo sobre o que deve ser debatido naquele espaço.

Atualmente trabalho como Educadora de Cultura numa Organização da Sociedade Civil (OSC), a Amurt-Amurtel, localizada no extremo sul da Cidade de Porto Alegre, e dentre as experiências que tive como docente até aqui, esta talvez seja a que mais pude colocar em prática algumas das ideias do Teatro de Urgência.

A Amurt-Amurtel é uma associação beneficente existente no Brasil há trinta anos, que traz como base a filosofia de uma Educação Neo-Humanista<sup>26</sup>. Na instituição em questão,

---

<sup>26</sup> É uma filosofia proposta pelo pensador, filósofo e educador P. R. Sarkar em 1982 que se baseia em quatro pilares fundamentais: meditação, yoga, alimentação saudável e valores humanos. (Amurt-Amurtel)

faço parte do projeto de Educação Integral,<sup>27</sup> que atende no contraturno escolar alunos de uma escola da Zona Sul da cidade, a Escola Municipal de Ensino Fundamental Chapéu do Sol.

Trarei aqui alguns exemplos de dinâmicas que têm contribuído para a prática do Teatro de Urgência na sala de aula e aberto espaço para o desenvolvimento crítico e criativo do que chamo de aluno-agitador.

### **Rodas de conversa**

É difícil pensarmos na aula ideal para aqueles que não conhecemos, planejar sem ter a menor ideia de para que “plateia”, como chamou Bell Hooks, estaremos apresentando. Dentro disso, se faz necessário conhecermos nosso aluno, identificar suas necessidades e vontades, sem impor a ele as nossas próprias.

É importante ter em mente que o aluno chega à sala de aula carregado de vivências singulares a ele e a sua comunidade, pensando nisso, meu primeiro passo para o Teatro de Urgência na docência será a promoção de rodas de conversas com o objetivo de entender melhor a realidade na qual este aluno está inserido para assim melhor contribuir para as demandas que ele traz, visto que “não é possível respeito aos educandos, à sua dignidade, a seu ser formando-se, à sua identidade fazendo-se, se não se levam em consideração as condições em que eles vêm existindo” (FREIRE 1996, p. 71).

Para fazer um reconhecimento acerca das situações vividas cotidianamente pela turma, uma vez que todos estudam na mesma escola e residem no mesmo território, o primeiro pontapé para a roda de conversa foi questioná-los acerca das “notícias do bairro”, dos últimos acontecimentos da comunidade e a opinião deles sobre.

A atividade foi realizada nas turmas 3 e 4 da Educação Integral, compostas por jovem de 10 a 16 anos; na semana da sua execução havia uma notícia que estava em alta entre os alunos e foi justamente ela e os elementos que a constituíam, que foi tratada na nossa primeira roda de conversa com as turmas.

A situação era a seguinte: surgiu num grupo de *WhatsApp* uma publicação que tratava de um caso de uma criança roubada naquela zona; a publicação descrevia e relatava como a história teria se desenrolado. Entretanto, não havia informações que caracterizassem melhor o

---

<sup>27</sup> É uma concepção que compreende que a educação deve garantir o desenvolvimento dos sujeitos em todas as suas dimensões – intelectual, física, emocional, social e cultural - e se constituir como projeto coletivo, compartilhado por crianças, jovens, famílias, educadores, gestores e comunidades locais. (Centro de Referências em Educação Integral [s.d.]

caso, tais como quem era a criança sequestrada? Qual era sua família? Quando ocorreu o crime?

A partir da conversa e dos diversos pontos levantados ali, a turma chegou à conclusão de que muito provavelmente aquela notícia se tratasse de uma *Fake News* criada para assustar as famílias daquele território. Entretanto, já nessa primeira roda de conversa pude identificar algumas características nos educandos que viriam a moldar meus próximos passos.

Em geral, a primeira resposta que eles tinham diante do caso era a violência, afirmando que se encontrassem o culpado espancariam, ou matariam; e quando a turma divergia sobre algum ponto também respondiam de modo violento um para outro. Alguns, naturalmente, tinham mais facilidade em colocar sua ideia na roda, e acabavam influenciando os demais.

Nas rodas de conversa seguintes levei um material de apoio que me permitiu debater outros temas na turma. Eram as “cartinhas dos problemas”, como eles mesmos chamam. Consistia numa série de situações que eram sorteadas na hora e indagadas aos alunos como eles agiriam em determinados casos.

Uma das cartas sorteadas descrevia o caso de um roubo de bicicleta, onde o ladrão era pego pela população e agredido por todos. As primeiras soluções encontradas para o caso tinham uma resposta rápida e violenta, sem muita reflexão - esse tipo de resposta é frequente nas turmas.

Em outra atividade na qual eu os indagava, “*o que tu alteras em ti para te encaixares com o outro?*” Muitos responderam de forma rápida a “*raiva*” - me chamou muita atenção o fato deles já terem essa resposta pronta. Raiva de quê? De quem? Não que a raiva deva ser ilegítima quando é justa:

Está errada a educação que não reconhece na justa raiva, na raiva que protesta contra as injustiças, contra a deslealdade, contra o desamor, contra a exploração e a violência um papel altamente formador. O que a raiva não pode é, perdendo os limites que a confirmam, perder-se em raivosidade...

(FREIRE, 1996, p. 45)

Entretanto, me questioneei para onde aquela raiva que meus educandos afirmaram sentir estava direcionada. Para os demais colegas? Para eles mesmos?

Mantive minha posição de ouvinte, pois achei que era necessária naquele momento. Porém, no decorrer daquela mesma discussão, o grupo foi encontrando outros caminhos, outras respostas, como no caso hipotético do roubo da bicicleta.

Em uma das turmas, enquanto a maioria chegava à conclusão de que se uniriam à população para agredir o ladrão, um aluno perguntou ao grupo: *e se fosse teu irmão que roubasse?* A pergunta do colega causou um momento de silêncio na turma, que a partir daí, começou a buscar soluções mais funcionais para o caso.

Foi interessante analisar o percurso do grupo, que partiu de uma resposta violenta sem muita reflexão e, através de uma discussão crítica e empática, chegou coletivamente a uma solução construtiva para a situação.

As “cartinhas dos problemas” levantaram boas discussões com as turmas, entretanto, por mais que elas dessem espaço aos alunos relacionarem aquelas situações aos seus cotidianos, eu sentia que elas ainda não traziam questões que fossem inerentes a eles, questões que lhes fossem urgentes de serem debatidas.

Era preciso “estabelecer uma necessária “intimidade” entre os saberes curriculares fundamentais aos alunos e a experiência social que eles têm como indivíduos” (FREIRE, 1996, p. 34). Dentro disso, passei a buscar meios que os permitissem se sentirem à vontade para dividir seus conflitos com os colegas.

### **A caixa anônima**

Com o propósito de abrir espaço para que os alunos pudessem expressar quais eram suas urgências, foi criada a “Caixa Anônima”, que consistia numa caixa onde os educandos poderiam depositar assuntos, ou situações que eles sentiam a necessidade de serem pautados nas aulas.

O fato de ser anônimo possibilitou que a turma trouxesse temas que talvez, do contrário, não teriam sido levantados por eles. Um tema recorrente encontrado na Caixa Anônima foi gênero e sexualidade. A turma, em geral, estava bem curiosa sobre o assunto, uma vez que, em algumas aulas anteriores, ele tinha surgido durante uma dinâmica.

Durante um jogo em que eu chamava o nome dos educandos, um aluno me fez sinal antes que eu o chamasse, na hora ele me perguntou, *“sora, será que tu pode me chamar pelo meu nome social?”* O fato chamou a atenção de todos que não entenderam o que aquilo significava. Expliquei à turma que o colega não se identificava com seu nome de registro, e que ele preferia ser chamado por outro nome, e o aluno reiterou como os colegas deveriam chamá-lo.

Assuntos relacionados ao fato surgiram na Caixa Anônima, o que incentivou que se promovesse um debate com a turma a respeito. Na aula questioneei aos alunos *“o que é ser*

*mulher?”*, surgiram respostas como: *ser mulher é pintar as unhas, ser mulher é menstruar, ser mulher é ser mãe*.

Todas as respostas foram escritas no quadro e, uma a uma, foram debatidas no grupo. “*Todas as mulheres menstruam?*” Questionei. Os educandos então passaram a refletir sobre. “*Não, tem mulheres que não menstruam mais, as que estão na menopausa não menstruam*”, afirmou uma aluna. Assim, a resposta foi apagada do quadro; uma vez que chegamos à conclusão de que nem todas as mulheres menstruam e também, que não era necessário ser mulher para menstruar, como os homens transexuais.

Uma a uma das respostas foram colocadas em pauta até que todas foram refutadas e apagadas do quadro. Ao fim, chegamos a conclusão de que não existia uma característica só que definisse o que era ser mulher ou o que era ser homem, mas sim que havia uma diversidade de respostas para tais perguntas e que nenhuma delas poderia ser tida como absoluta, uma vez que poderia ferir existências.

Era necessário “*respeitar a escolha do outro*”, como afirmou uma educanda. “Se se respeita a natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio à formação moral do educando. Educar é substantivamente formar” (FREIRE, 1996, p. 37).

A Caixa Anônima deu espaço para que a turma colocasse determinadas questões sensíveis a eles, assuntos que lhes eram urgentes, assim se tornando urgente para aquele coletivo, e mais ainda, urgente para aquele espaço escolar.

A palavra viva é diálogo existencial. Expressa e elabora o mundo, em comunicação e colaboração. O diálogo autêntico – reconhecimento do outro e reconhecimento de si, no outro – é decisão e compromisso de colaborar na construção do mundo comum. Não há consciências vazias; por isto os homens não se humanizam, senão humanizando o mundo.

(FREIRE, 1987, p. 14)

Analiso que esse espaço inicial para conversas foi fundamental para o vínculo que foi estabelecido tanto entre eu e a turma, quanto entre os educandos. Foi importante podermos trocar ideias e opiniões, para assim termos um diálogo aberto nas atividades que viriam a seguir.

## **Caminhos possíveis**

Passado esse primeiro momento de debates os quais, ao meu ver, contribuíram para que se estabelecesse uma cumplicidade e empatia no grupo, iniciamos com um trabalho corporal, que se deu através de jogos cooperativos e individuais, que permitissem que os educandos pudessem se comunicar uns com os outros através do corpo.

Nessa etapa, utilizei *Jogos Teatrais: o Fichário de Viola Spolin* (2008) e dinâmicas do *Jogos para Atores e Não-Atores* (2008) de Augusto Boal. Boal me foi um grande parceiro nessa etapa, contribuindo também com as técnicas do Teatro Imagem e Teatro Fórum. Aproveitamos algumas das questões depositadas na Caixa Anônima para a realização do trabalho.

Iniciamos com as imagens; uma das questões trazidas na Caixa versava sobre o que fazer a respeito de um parente envolvido com tráfico de drogas. Essa questão foi escolhida pelo coletivo, dado que dizia respeito à realidade cotidiana de muitos dos que estavam ali, sendo urgente a eles.

A turma foi organizada em grupos e, a partir do Teatro Imagem e sua ideia de se estabelecer sobre determinada problemática uma imagem real (uma imagem que descrevesse a realidade atual) e uma imagem ideal (que apresentasse o mundo sem aquele problema), foi orientado que eles estabelecessem a “imagem real” daquela situação.

As imagens criadas pelos grupos mostravam de maneira explícita o tráfico de drogas que eles viam cotidianamente. No momento de desenvolverem a imagem ideal, pedi que fosse pensado o que eles poderiam fazer que realmente estivesse a seu alcance, algo prático e sincero a respeito daquele assunto.

Como o mote inicial falava sobre um familiar envolvido com o tráfico de drogas, algumas das imagens ideais trazidas apresentavam um diálogo familiar. Se compararmos àquelas primeiras aulas onde a turma, em sua maioria, tinha uma primeira resposta violenta acerca das situações apresentadas, era perceptível a mudança que acontecia ali.

Tanto nos exercícios de aula, quanto nas relações estabelecidas na turma havia uma mudança de comportamento. Pelo menos naquele momento, aparentava haver espaço para uma comunicação mais sensível e empática uns com os outros.

Não digo que os educandos deixaram de se comunicar com violência, isto se mantém, afinal, esta é sua realidade e isto está apresentado nos seus corpos e nas suas falas, e o processo de desconstrução disto demanda tempo e empenho. Entretanto, penso que eles

puderam observar um novo caminho possível de ação acerca de seus problemas, uma vez que, eles podem se entender como seres atuantes e protagonistas da sua realidade.

Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. É a “outredade” do “não eu”, ou do tu, que me faz assumir a radicalidade de meu eu.

(FREIRE, 1996, p. 46)

### **Intervenções Cênicas**

O próximo passo para encontrar o aluno-agitador e melhor promover o Teatro de Urgência naquele ambiente é a criação de intervenções cênicas que possam ser apresentadas nos demais espaços e para as demais turmas da instituição. Para o aluno, a possibilidade de se apresentar proporciona um sentimento de pertencimento com o teatro e uma manutenção de sua autoestima, posto que ele trará assuntos relativos a sua realidade.

Poder levar para a cena temas do seu interesse, denúncias que lhe sejam necessárias, permite que ele encontre novos modos de se relacionar com essas questões, a partir de um trabalho crítico e artístico feito por meio do teatro, que viabiliza uma autorreflexão e um autoconhecimento de si e da sua comunidade.

Além disso, é importante que ele tenha a possibilidade de contar sua própria história da forma como ele avalia ser necessária, compreendendo que essa história é importante e legítima, e só ele, como ser único, pode contá-la. A educação, o teatro, estão ali por essa razão para lhe dar o espaço necessário para tomar a narrativa para si, de modo que ele compreende melhor seu mundo:

Idealmente, o que todos nós partilhamos é o desejo de aprender - de receber ativamente um conhecimento que intensifique nosso desenvolvimento intelectual e nossa capacidade de viver mais plenamente no mundo... reconhecer o valor de cada voz individual.

(HOOKS, 2013, p. 58)

No momento da escrita deste trabalho estamos tentando desenvolver no grupo algumas intervenções cênicas. Coloquei a proposta de criação para as turmas que têm manifestado curiosidade. Atualmente estamos trabalhando com jogos improvisacionais que

permitam aos educandos explorarem diferentes modos de colocarem as questões que eles consideram urgentes em cena.

Também estamos trabalhando de que maneiras podemos dialogar com o público dentro dessas intervenções, de modo a propiciar um maior engajamento daqueles que as assistirem. Aos poucos as turmas têm vencido a timidez e firmado suas opiniões.

Esse é um processo que demanda tempo, mas aprecio a coragem que eles têm tido de se exporem e exporem suas histórias. A confiança que eles têm depositado em mim como professora, e inclusive, a compreensão por parte do grupo de que eu, assim como eles, estou ali aprendendo a me relacionar comigo e com o outro.

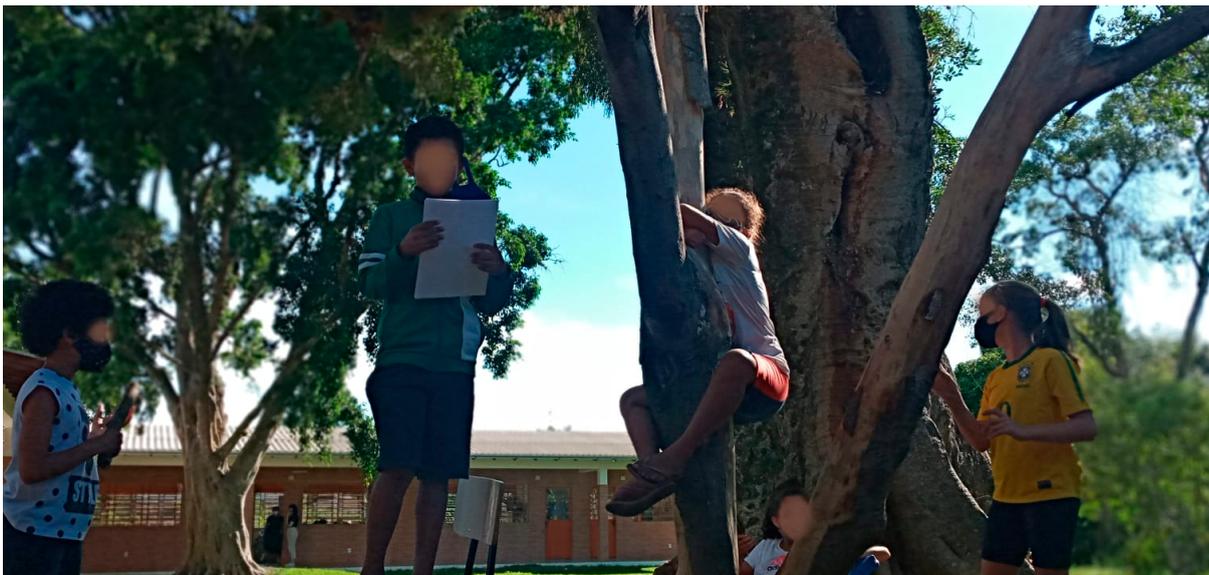
A experiência que tive no Teatro de Urgência como agitadora, e agora como professora-agitadora, permeia o modo como dialogo com meus alunos. Creio que ainda estamos em construção, conscientes do inacabamento, como diria Paulo Freire:

Gosto de ser gente porque, inacabado, sei que sou um ser condicionado mas, consciente do inacabamento, sei que posso ir mais além dele. Esta é a diferença profunda entre o ser condicionado e o ser determinado. A diferença entre o inacabado que não se sabe como tal e o inacabado que histórica e socialmente alcançou a possibilidade de saber-se inacabado.

(FREIRE, 1996, p. 22)

Como seres em construção que somos, felizmente em constante mudança, sou capaz de avaliar o que se alterou em mim nesses anos na docência; desde aquele primeiro dia no Pibid até aqui. O amor pela docência cresceu, assim como minha responsabilidade como pessoa em formação, formadora do outro.

As vivências que tive tanto junto à Cambada quanto com os alunos que encontrei nesse percurso têm sido o motor que me mantém neste caminho, acreditando que uma transformação social seria possível, pois vi essa transformação acontecer em mim, mesmo que lenta, porém latente, em cada fibra deste ser inacabado.



Registro de aula do Projeto de Educação Integral da Amurt-Amurtel  
Turma 3. Registro pessoal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu fui largada na rua para fazer teatro. LARGADA.

Foi desta forma que dei o pontapé inicial neste trabalho. Eu não tinha me atentado ao efeito que essa introdução poderia ter em mim, até minha orientadora, Adriana, me alertar para esse fato. Eu fui largada.

O que ter sido “largada” significou na minha trajetória? E o que eu teria sido se não tivesse tido essa “largada” inicial?

A “largada” para mim não tem de modo algum um gosto de solidão, como se eu tivesse sido deixada por mim mesma. Abandonada para me virar. Muito pelo contrário, ela me remete a um processo de autonomia pelo qual passei, a um aprendizado que foi prático e, acima de tudo, coletivo.

Quando iniciei minha história na Cambada de Teatro em Ação Direta levanta FavelA... eu não tive muito tempo para analisar o que estava acontecendo, o que estava mudando. Eu só sabia que finalmente estava fazendo teatro. Não do modo como eu imaginei anos antes, com grandes declamações de Shakespeare num espaço “clássico” para o teatro, onde o público assistia de longe em completo silêncio.

Ali tudo se deu diferente. Shakespeare foi substituído por um estrondoso e cativante som de tambor; o espaço “clássico” ficou ainda mais clássico e se transformou na rua; e o público, não domesticado, agora interagia, falava alto, entrava na cena, cantava e dançava com a necessidade de estar ali conosco, alegres por estarem por nós sendo vistos.

O teatro popular me ensinou algumas coisas sobre o humano: me ensinou que nós, como seres inacabados que somos - como afirma Paulo Freire - precisamos do outro, do diferente de nós, precisamos pertencer a algum lugar e a algum grupo. Nos organizamos em coletivo para nos afirmarmos como indivíduos.

Certa vez ouvi uma história que datava quinze mil anos atrás; ela falava sobre alguém com o fêmur quebrado que teria sido curado, e de como esse seria o primeiro sinal de civilização. Isto se dava pois para o osso ter sido curado teria tido um trabalho por trás daquilo; um trabalho de cuidado no qual alguém se dedicou, se preocupou com a vida do outro, protegendo-o e alimentando-o, visto que, naquela época, uma perna quebrada significava que a pessoa se tornaria um atraso para o coletivo nômade que precisava estar em constante deslocamento, e o mais prudente seria deixar a pessoa machucada à própria sorte.

É simbólico que este seja o primeiro sinal de civilização, demonstra que a humanidade traz consigo um ímpeto de empatia e cuidado, e também, que nós dependemos de uma organização coletiva para a nossa subsistência pessoal.

Eu fui largada. Mas isso não significou que fui deixada à minha própria sorte. Eu fui cuidada, orientada, deixada na rua para fazer teatro num coletivo que prezou pela minha autonomia, pois dependia dela para existir, uma vez que era necessário haver confiança ali, confiança naquela jovem entusiasmada que queria tanto fazer teatro.

O que era o mundo naquela época? O que era o país? O que era urgente?

Nossas urgências mudaram. Hoje vivemos num país que parece estar recuando e nos vemos tendo de denunciar coisas que pareciam já ter passado. Lutar por direitos humanos que nos foram retirados.

Fazemos teatro em favor da vida, em favor do humano, em favor da nossa própria existência e da existência do outro. Educamos e nos educamos para transformar.

Durante a escrita deste trabalho eu briguei muitas vezes comigo, com meu eu-agitadora, meu eu-professora, meu eu-cidadã. Questionei se o que fazia era válido, se o que escrevia era válido. Se minha história era importante de ser contada. Mas só eu poderia fazer isso, então o fiz.

É com essa certeza de que só eu poderia contar esta história que hoje entro em sala de aula para fazer valer a história de meus educandos, para fazer valer suas opiniões e suas urgências.

Vejo com satisfação o quanto eles estão anos-luz à minha frente, o quanto, mesmo cheios de dúvidas, eles sabem que valem, que são importantes, que suas histórias são importantes. Uma geração que vem com sangue nos olhos!

A experiência de teatro popular que tive no Teatro de Urgência junto à Cambada de Teatro Levanta Favela..., me instrumentaliza todos os dias para dar suporte nessas histórias, que merecem todo o protagonismo do mundo. Para cuidá-las, protegê-las, e lhes dar o espaço necessário para crescerem.

Sensibilizo-me profundamente quando Augusto Boal fala que “Somos todos atores” (BOAL, 2008, p. ix), isso porque me provoca a ideia de que o teatro é de todos nós, pertence a todos nós, e é um dos maiores instrumentos de transformação que temos a nosso alcance como humanidade, por isso ele deve ocupar todos os espaços: as ruas, as escolas, as casas e os corpos.

“O teatro é o ensaio da revolução” (BOAL, 1974).

## REFERÊNCIAS

ALVES, Schirlei. Julgamento de influencer Mariana Ferrer termina com tese inédita de “estupro culposo” e advogado humilhando jovem. **The Intercept Brasil**. 3 de novembro de 2020. Disponível em <<https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>>. Acesso em: 16 de março de 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BELCHIOR. **Conheço o meu lugar**. Gravadora: WEA, 1979.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CIA. DO TIJOLO. **Cantada para um bastidor de utopias**. São Paulo, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LEAL, Aline. Governo foi informado dia 8 sobre escassez de oxigênio em Manaus. **Agência Brasil**. Brasília, 18 de janeiro de 2021. Disponível em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2021-01/governo-foi-informado-dia-8-sobre-escassez-de-oxigenio-em-manaus>>. Acesso em: 16 de março de 2022.

SOARES, Rafael. "Precisamos respeitar mais uns aos outros", diz taxista que recolocou cruzeiros derrubados por pedestre em Copacabana. **Extra**. Rio de Janeiro, 12 de junho de 2020. Disponível em <<https://extra.globo.com/noticias/rio/precisamos-respeitar-mais-uns-aos-outros-diz-taxista-que-recolocou-cruzeiros-derrubados-por-pedestre-em-copacabana-24475474.html>>. Acesso em: 16 de março de 2022.

TE-ATO. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 30 de abril de 2006. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200610.htm>>. Acesso em 10 de março de 2022.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. São Paulo: TUOV, 2019.

## ANEXOS

### ANEXO A - Registros de Intervenções Cênicas

#### “Nosso Herói Morreu de Calibre 12”



(FONTE: mst.org.br, 2015)

#### “Precisamos Respirar”



(FOTO: Ketelin Abbady, 2021)

“TE-ATO Eldorado dos Carajás - 300 mil”



(FOTO: Pâmela de Oliveira Bernardo, 2021)



(FOTO: Pâmela de Oliveira Bernardo, 2021)



(FOTO: Pâmela de Oliveira Bernardo, 2021)

**ANEXO B - Registros pessoais de aula do Projeto de Educação Integral da Amurt-Amurtel**



**Turma 3**



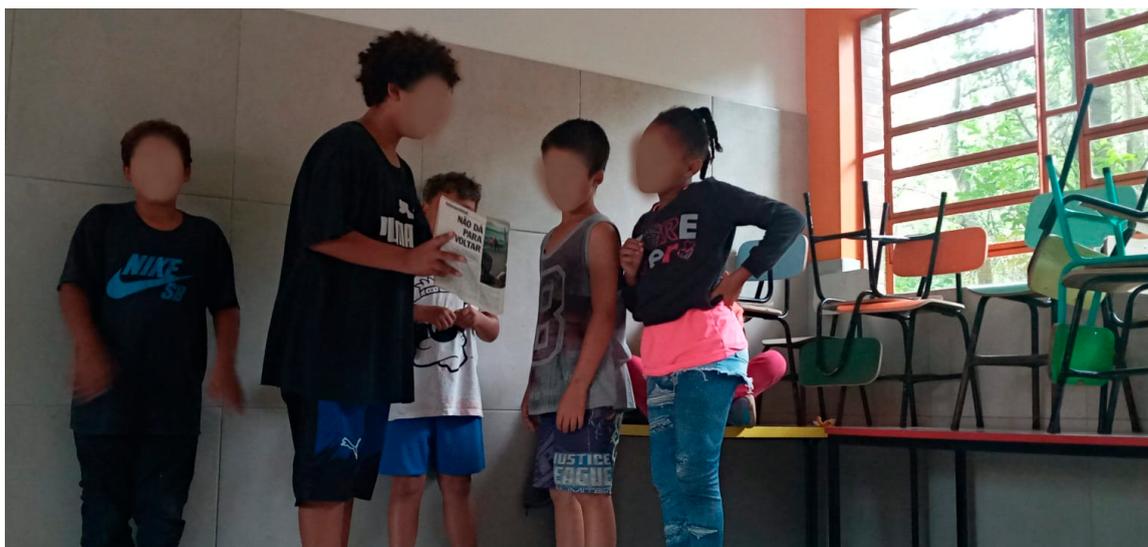
**Turma 3**



**Turma 3**



**Turma 3**



Turma 4



Turma 4



**Turma 4**