

**por terra e teatro:**

**o teatro do oprimido no contexto da educação do campo**

**for land and theater:**

**theater of the oppressed in the context of rural education**

*Maria Laura de Vilhena*  
Teatróloga e Mestre em Arquitetura e Urbanismo  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5231-4808>  
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15475620>

**Resumo:** O artigo aborda as relações existentes entre o método do Teatro do Oprimido, sistematizado por Augusto Boal, e os processos de aprendizagem relativos às lutas por terra e por soberania popular no Brasil. O Teatro do Oprimido propõe que o teatro deixe de ser entendido como produto acabado e passe a ser mobilizado como uma linguagem passível de apropriação por qualquer pessoa para expressão e articulação de seus desejos, incômodos e perspectivas. Neste trabalho, discorro inicialmente sobre a história de Virgílio, militante num acampamento, que questiona Boal sobre o uso do teatro nas Ligas Camponesas, levando-o a repensar e transformar sua prática artística que culmina na elaboração do Teatro do Oprimido. Em seguida, apresento experiências contemporâneas de teatro político e popular, focando nas experiências teatrais do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Por fim, abordo minha experiência com o método em um contexto rururbano em que, pela mobilização do corpo com práticas teatrais, buscava-se aprender e discutir a realidade de forma sensível e coletiva.

**Palavras-chave:** (1) Teatro do oprimido; (2) Educação do campo; (3) Interface; (4) Aprendizagem sócio-espacial; (5) Augusto Boal.

**Abstract:** This article discusses the relationship between the Theatre of the Oppressed method, systematized by Augusto Boal, and the learning processes related to the struggles for land and popular sovereignty in Brazil. The Theatre of the Oppressed proposes that theater should no longer be understood as a finished product but should be mobilized as a language that can be appropriated by anyone to express and articulate their desires, discomforts and perspectives. In this work, I first discuss the story of *Virgílio*, a camp militant, who questions Boal about the use of theater in the Peasant Leagues, leading him to rethink and transform his artistic practice, culminating in the development of the Theater of the Oppressed. Next, I present contemporary experiences of political and

popular theater, focusing on the theatrical experiences of the Landless Rural Workers' Movement (MST). Finally, I discuss my experience with the method in a rural context in which, by engaging the body in theatrical practices, we seek to learn and discuss reality in a sensitive and collective way.

**Keywords:** (1) Theatre of the oppressed; (2) Rural education; (3) Interface; (4) Social-spatial learning; (5) Augusto Boal.

## Introdução

Embora o teatro esteja historicamente ligado a práticas educativas, a relação atual entre teatro e educação é muitas vezes conflituosa. Isso ocorre porque sua forma hegemônica —a burguesa— pressupõe uma relação mais próxima da lógica da instrução e transferência de conhecimentos do que da Educação libertadora e crítica. No teatro convencional, nós, espectadores, somos iludidos pela história do protagonista, sendo levados a compreender o mundo a partir de seu ponto de vista (ou ainda, o do autor). Enquanto nos divertimos, recebemos passivamente as mensagens morais encenadas e delegamos aos personagens a tarefa de atuar e pensar por nós, de modo que a ação dramática acaba por substituir a realidade.

Nessa forma de teatro, o objetivo é *“enredar o público no enredo”* (Rosenfeld 2012:28), fazendo-o identificar-se intensamente com os personagens e suas situações. O teatro serviria para convencer o público dos ideais encenados e facilitar a naturalização dos valores capitalistas. No teatro burguês, o espaço para reflexão, debate e crítica sobre o mundo é limitado e o espectador, reduzido a objeto e consumidor do espetáculo, *“pendura o cérebro na sala de entrada, junto com o casaco”* (Brecht 1967:44).

Contudo, é possível pensar o teatro para além dessa lógica e, para isso, é necessário, antes de tudo, ampliar o que se entende pelo termo “teatro”. Para Augusto Boal (1979, 1980, 2019), o teatro é, antes de tudo, uma forma de linguagem. Trata-se de uma maneira pela qual os seres humanos podem compreender o mundo, trocar conhecimentos e se expressar. Como a linguagem é um *“meio ou veículo por meio do qual se processa a educação”* (Boal 1979:97) e atua na *“organização e desenvolvimento dos processos de pensamento”* (Luria 1988:26), podemos conceber o uso do teatro (jogos, exercícios e técnicas) como instrumento pedagógico para a reflexão e crítica.

Entender o teatro como linguagem implica reconhecer que sua articulação com práticas educativas dos movimentos sociais e com a Educação do campo não só é compreensível, como desejável. Se o teatro e a Educação burgueses operam em uma lógica bancária (Freire 2005), o Teatro do Oprimido propõe uma ruptura, com jogos e técnicas que estimulam a reflexão coletiva e a ação crítica. Ao transformar as pessoas em sujeitos do processo de aprendizagem, essa forma de teatro rompe com a percepção fatalista do mundo, abrindo espaço para uma concepção problematizadora que, *“enraizando-se no presente dinâmico, se faz revolucionária”* (Freire 2005:84).

Diante do embate entre o teatro burguês e o Teatro do Oprimido, discutirei, neste artigo, as potencialidades emancipatórias do teatro como linguagem e sua mobilização em lutas sócio-espaciais. Para tanto, organizo

a discussão em três eixos: inicialmente, situo historicamente as relações entre o Teatro do Oprimido e as lutas por terra e soberania popular no Brasil; em seguida, analiso a experiência do MST que articula teatro e Educação do campo; por fim, problematizo minhas próprias experiências de mobilização do teatro em um contexto rururbano, destacando os desafios e aprendizados.

## **O campo na formulação do Teatro do Oprimido**

Nos anos 1960, o teatro de militância brasileiro buscava consolidar uma forma cênica nacional e incitar a luta. Para isso, adotava técnicas de agitação e propaganda (*agitprop*) como base para suas atuações. Artistas, intelectuais e estudantes buscavam agitar, denunciar, fomentar a indignação das classes populares e, em última instância, colocar em curso um processo de *“transferência dos meios de produção de linguagens artísticas para a classe trabalhadora”*, como apontado por Rafael Villas-Boas (2013), Iná Camargo Costa (2016), Silvana Garcia (1990) e Roberto Schwarz (1978). Até o acirramento do golpe militar, o teatro foi ambiente de resistência, desenvolvendo peças fundamentais para a história do teatro brasileiro e as lutas sociais.

Naquele período, Boal e o Teatro de Arena encenaram uma peça em um acampamento das Ligas Camponesas, no Nordeste. Com fuzis cenográficos, bradavam a necessidade de *“derramar o sangue pela liberdade e pela terra”*, buscando *“exortar os oprimidos a lutar contra a opressão”* e usando a arte para dizer verdades, para ensinar soluções” (Boal 1996:17). O sucesso da peça emocionou o camponês Virgílio, que agradeceu e propôs ao grupo ajudar a expulsar jagunços de uma terra invadida. Na sequência, conta Boal (1996:18–19):

*Tentando organizar os pensamentos e as meias frases, fizemos o possível para explicar o mal-entendido. O argumento que nos pareceu mais verdadeiro foi dizer a verdade: nossos fuzis eram objetos de cenografia e não armas de guerra.*

— *“Fuzil que não dá tiro???”* —perguntou espantadíssimo. *“Então pra que é que serve?”*

— *Pra fazer teatro. São fuzis que não disparam. Nós somos artistas sérios que dizemos o que pensamos, somos gente verdadeira, mas os fuzis são falsos.”*

— *“Se os fuzis são de mentira, pode jogar fora, mas vocês são gente de verdade, eu vi vocês cantando pra derramar o sangue, sou testemunha. Vocês são de verdade, então venham com a gente assim mesmo porque nós temos fuzis pra todo mundo.”*

*O medo fez-se pânico. Porque era difícil explicar —tanto para Virgílio como para nós mesmos— como é que nós estávamos sendo*

*sinceros e verdadeiros empunhando fuzis que não disparavam, nós, artistas, que não sabíamos atirar. Explicamos como pudemos. Se aceitássemos ir juntos, seríamos estorvo e não ajuda.*

— *"Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês...?"* (BOAL 1996:18—19).

Tal relato evidencia o problema que o teatro de militância enfrentava: ter se tornado um teatro “explicador”, muitas vezes excessivamente intelectualizado, que buscava transmitir ao “povo” um ideal de revolução em vez de propor-se como ferramenta de diálogo e ação. Ao refletir sobre o encontro, Boal termina o relato dizendo:

*... depois desse primeiro encontro (...) nunca mais fiz peças conselheiras, nunca mais enviei ‘mensagens’... a não ser quando eu ia junto, correndo o mesmo risco* (BOAL 1996:19).

Com o aumento da repressão da ditadura, Boal, impedido de atuar no teatro profissional, retoma os vínculos com as classes populares pela sistematização do Teatro do Oprimido “... já não mais tendo à disposição o aparelho teatral e o elenco profissional como meio e a peça como fim” (VILLAS-BOAS 2013:285). Começa, portanto, a promover experiências teatrais com o objetivo de deslocar a centralidade do espetáculo para fomentar discussões teatrais sobre as contradições e opressões vivenciadas socialmente.

O Teatro do Oprimido pode ser definido como um método que busca fomentar as formas de manifestação teatral dos oprimidos para expressar e comunicar seus pensamentos, opiniões, incômodos e desejos sobre a própria realidade, visando sua transformação.

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

O que dá corpo, coerência e identidade ao Teatro do Oprimido são as premissas críticas que o alicerçam: a ideia do teatro como linguagem; a defesa pela tomada dos meios de produção teatral; a crítica da separação entre ator e espectador; e a ideia do teatro como ensaio da revolução. Tendo anteriormente analisado a ideia de teatro como linguagem, cabe apresentar brevemente o que as outras premissas críticas trazem de contribuição para a discussão teatral.

A defesa da tomada dos meios de produção teatral, por exemplo, parte da crítica à noção convencional de que fazer teatro é uma atribuição

exclusiva de atores. No lugar de pensá-lo como uma propriedade privada de um determinado grupo (os atores), Boal propõe que a humanidade retome para si a capacidade de fazer teatro e, nesse sentido, é fundamental que as pessoas tomem os meios de produção teatrais, apropriando-se das técnicas de expressão corporal. Boal também se posiciona criticamente contra a divisão entre os papéis de atores e espectadores no evento teatral. No lugar dessa separação rígida, Boal aposta na figura do *espect-ator*. Nesse caso, não se trata da mera transformação dos não-atores em atores, nem da negação completa da passividade em função da atividade. Pela figura do *espect-ator*, Boal aproxima-se da visão de Rancière sobre emancipação como “*o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham*” (2014:23).

A última premissa crítica do Teatro do Oprimido é a ideia de que o teatro seria um “ensaio da revolução” (BOAL 2019:175). Julian Boal (2022) sugere que há um duplo significado da palavra ensaio para o Teatro do Oprimido. A primeira delas é a de ensaio como um momento preparatório de uma certa ação, isto é, uma repetição e teste de cenas a partir de um modelo pré-estabelecido de modo a preparar-se para o espetáculo em si. Predomina nessa visão certa linearidade (começo, meio e fim) além de uma prescrição quanto ao desenvolvimento. Contudo, como alerta Adorno (2003), o ensaio pode também ser uma “*peculiar forma de prosa*”. Esse segundo significado da palavra ensaio rejeita uma construção fechada e definitiva, construindo-se pela experimentação ao analisar o objeto por diversos ângulos. O ensaio, nesse caso, é dialético e ressoa profundamente com as práticas educativas libertadoras, onde o processo de aprendizagem não segue roteiros pré-determinados, mas se constrói na relação com o outro. Se nos anos 1960 o teatro militante caía no didatismo, o Teatro do Oprimido transformou o palco em arena de debates e ação, mostrando-se aliado dos movimentos sociais e da Educação popular. É essa articulação com as lutas por terra que investigaremos a seguir, com foco na relação entre Boal e o MST.

### **Experiências contemporâneas do teatro na Educação do campo**

Após o regime ditatorial e o retorno de Augusto Boal do exílio, as práticas do Teatro do Oprimido e de teatros político-populares ligados às lutas por terra foram retomadas com radicalidade, pautadas “*pelo método e princípio da transferência dos meios de produção da linguagem teatral*” (VILLAS-BOAS 2013:287). Já com o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) instituído no Rio de Janeiro, Boal iniciou em 2001 uma parceria com o MST para oferecer formações que permitissem ao grupo teatralizar seus próprios problemas. Em outras palavras, buscava-se fazer teatro com o MST e não para o movimento, mobilizando os trabalhadores rurais a apropriarem-se da linguagem teatral e produzirem, de forma autônoma, suas

próprias manifestações culturais. As reflexões sobre essa aproximação são feitas principalmente por Rafael Villas-Boas, em seus artigos “MST conta Boal” e “2001-2021, duas décadas da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré”. Participante ativo das formações, Rafael Villas-Boas constitui uma fonte primária importante e reconhecida. A análise a seguir baseia-se principalmente nessa experiência, já que não acompanhei presencialmente o processo de construção e consolidação de tal parceria. Sobre o período de formação com Augusto Boal, Rafael Villas-Boas escreve:

*Trabalhamos de forma sistemática com o CTO e Boal durante cinco etapas de formação, duas em 2001, uma em 2002, uma em 2004 e a última em 2005. Desde o início nos foi ensinado o vocabulário dos jogos e exercícios e a dinâmica do Teatro Fórum. As três primeiras etapas foram de consolidação de nossa experiência como multiplicadores. Nos intervalos entre as etapas tínhamos que formar grupos teatrais nos estados, e ao nos reencontrarmos, avaliávamos os limites das experiências e as formas de complexificá-las (...) Na quarta etapa trabalhamos sobremaneira as técnicas do método Boal de teatro e terapia, “Arco-íris do desejo” (...) Na quinta etapa, no ano de 2005, nós propusemos ao CTO o trabalho com as técnicas do Teatro Invisível, do Teatro Jornal, e do Teatro Procissão (VILLAS-BOAS 2013:287-288).*

A experiência vivida com as formações promovidas por Boal e pelo CTO fez com que o grupo percebesse a potência de mobilizar o teatro como ferramenta para identificação de contradições e impasses organizativos internos. Muitas questões, embora latentes, ainda não haviam sido plenamente formuladas ou amadurecidas enquanto discursos estruturados e, nesse sentido, o teatro revelou-se um instrumento de expressão e aprendizagem no reconhecimento coletivo de tensões, dúvidas e desafios cotidianos da organização.

Inicialmente, o trabalho com o CTO visava apenas à formação de multiplicadores do método teatral. Contudo, ao reconhecer sua relevância e seus efeitos nos processos de organização, o grupo participante das primeiras formações entendeu que outras pessoas dentro do movimento poderiam também se interessar pelo fazer teatral. Coletivamente, consolidam um grupo teatral permanente no interior do MST —a Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré— que passa a assumir, de forma autônoma, o papel de multiplicar internamente os conhecimentos adquiridos. De acordo com Rafael Villas-Boas, a criação da Brigada visava experimentar o teatro como “... processo de formação política, de ampliação da consciência da complexidade dos problemas e, sobretudo, de planejamento, elaboração, de formas de intervenção sobre a realidade” (VILLAS-BOAS 2013:291). Ou seja, buscava-se incorporar o teatro à própria prática política do movimento, articulando-o com as ações de base. Não se tratava,

portanto, de uma mera atividade cultural complementar, mas de uma proposta de intervenção pedagógica e política.

Villas-Boas (2013) destaca uma mudança significativa na forma como o teatro passou a ser compreendido e incorporado na dinâmica organizativa do movimento. Se inicialmente o teatro era associado a práticas recreativas ou visto de maneira estigmatizada —como uma linguagem elitista, instrumental ou mesmo marginalizada— à medida em que é incorporado nos cursos de formação passa a integrar os “horários nobres” dos encontros e cursos, isto é, os momentos de formação e debate (2013:292). Tal reconhecimento ampliou a legitimidade da linguagem teatral no movimento e contribuiu para sua valorização como ferramenta estratégica de formação política, análise crítica e ação coletiva.

A autonomia crescente dos participantes da Brigada Nacional de Teatro revela-se também com a diversificação metodológica, firmando parcerias teatrais que extrapolam o universo do Teatro do Oprimido e incluem referências de teatro épico e *agitprop*. Ao entender que múltiplas demandas exigem múltiplos olhares e abordagens, a experiência do MST dialoga diretamente com a crítica de Márcia Nogueira (2013), Julian Boal (2022) e minha (2023) sobre as atuações convencionais no Teatro do Oprimido, que tendem a serem pautadas em um uso rígido do método, deixando seu caráter dialógico em segundo plano.

As conquistas da Brigada Nacional de Teatro do MST e dos grupos ligados a ela são inegáveis: além da publicação de dezenove peças teatrais em dois volumes do livro *“Teatro e transformação social”*, os grupos ampliaram suas parcerias com grupos teatrais distintos e com universidades (VILLAS-BOAS 2021:15). Pode se dizer que nesse processo, os integrantes do MST acabam, em certa medida, por romper com os limites do método do Teatro do Oprimido e avançar na construção de uma prática própria,

*... uma espécie de sistema interno de produção e circulação teatral, em articulação com coletivos parceiros, organizando uma dinâmica particular de autores, obras, coletivos e público (VILLAS-BOAS 2021:12).*

Apesar disso, Rafael Villas-Boas (2021) aponta alguns obstáculos a serem superados tais como: a descontinuidade dos encontros nacionais, a dificuldade de realizar etapas de formação nacionais com novas turmas, a distância entre os assentamentos e integrantes, a dissolução de parte dos grupos, as dificuldades logísticas e de oportunidade de circulação dos repertórios e o fluxo migratório do campo para a cidade. Apesar disso, a Brigada segue com o

*... desafio de retomar em escala massiva e com qualidade estética, técnica e política o processo de enraizamento em territórios e*

*comunidades camponesas, quilombolas e escolas do campo* (VILLAS-BOAS 2021:16).

A experiência histórica do MST e das lutas camponesas revela que não apenas o desenvolvimento do Teatro do Oprimido converge com a luta pela terra no Brasil, como suas premissas críticas se alinham aos ideais de soberania, autonomia e emancipação popular. O que as distancia, contudo, é a dimensão sócio-espacial. Embora Boal aborde a necessidade de transformação social, o espaço em que essa sociedade se estrutura é pouco considerado em sua análise. Ignora-se que espaço e sociedade são esferas “... inseparáveis, mesmo que não se confundam” (SOUZA 2013, p. 16)<sup>1</sup>, e que tanto a sociedade produz seu espaço, como também é por ele transformada. Por isso, acredito que, para uma articulação mais potente entre a mobilização do teatro como instrumento político na luta pela terra, é necessário ampliar os questionamentos do método e pensar a transformação social sem desvinculá-la do contexto sócio-espacial — questão que mobiliza minha pesquisa e será abordada no próximo tópico.

### **Reflexões sobre minhas experiências em um contexto rururbano**

Apesar da minha formação em Arquitetura e Urbanismo, venho, ao longo dos anos, aproximando-me da discussão teatral, especialmente do Teatro do Oprimido. Esse interesse motivou uma pesquisa sobre as articulações possíveis entre os jogos e exercícios e práticas sistematizadas por Boal com a discussão sócio-espacial. Iniciada no mestrado (2021–2023), essa pesquisa busca não se limitar às tentativas de iluminar e debater questões sociais, como propõe Boal originalmente, mas reconhecer a proximidade da relação sociedade-espaço, entendendo que o espaço tanto é produzido e transformado pelas relações sociais que abriga, como produz e transforma as relações sociais em diferentes medidas (SOUZA 2013).

Uma das principais experiências desse processo surge da parceria com o *Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação*, no distrito homônimo em Itabirito, Minas Gerais. Localizado na região do Quadrilátero Ferrífero, São Gonçalo do Bação teve sua formação diretamente relacionada ao ciclo do ouro do século XVIII, surgindo como entreposto entre Ouro Preto (antiga Vila Rica), Congonhas e Moeda. Por se tratar de uma região mineradora com grande fluxo de pessoas e mercadorias, a formação do arraial foi principalmente vinculada à extração do ouro de aluvião, às práticas de agricultura e pecuária para subsistência e à passagem e parada de

---

<sup>1</sup> Por isso também a adoção do termo sócio-espacial (com hífen), como proposto por Marcelo Lopes de Souza (2013), em contraponto à grafia da norma culta socioespacial que sugere um continuum no qual o social apenas qualifica o espacial. O termo sócio-espacial, por sua vez, indica uma interdependência, um movimento dialético de produção do espaço pelas relações sociais e vice-versa.

tropeiros. Mais recentemente, o distrito vem sendo afetado pelas tentativas de construção de um terminal ferroviário para o transporte de minério nas proximidades de seu centro. Por um lado predomina, assim como em demais cidades historicamente afetadas pela mineração, um discurso de que a região teria uma “vocação mineradora”, argumento que tende a ser aceito pelos moradores favoráveis ao terminal. Por outro, uma suposta vocação turística aparece como contraponto à mineração e é naturalizada sem demais críticas por parte dos moradores. Ambas as visões heterônomas, tendem a desconsiderar os problemas associados às atividades (mineradora e turística) como também ignorar o processo histórico de produção sócio-espacial coletiva do distrito.

Nesse contexto em que disputas políticas e práticas heterônomas despontam no cotidiano de São Gonçalo do Bação, tornou-se importante articular minha atuação para colocar em discussão os diferentes projetos de distrito que coexistem na realidade sócio-espacial dos moradores. Entre 2022 e 2024, realizei diversas experiências teatrais em que, com jogos, exercícios e práticas teatrais focados na sensibilização corporal e na promoção de diálogos não-verbais, pretendia-se engajar o grupo e avançar na problematização sócio-espacial. Tratando-se de um processo longo e repleto de particularidades, não cabe apresentá-lo na íntegra no contexto deste artigo, portanto, destaco três momentos exemplares em que os moradores levantaram questões sócio-espaciais sobre o distrito, promoveram discussões e evidenciaram, ainda que de forma incipiente, as contradições existentes.

O primeiro momento deu-se em abril de 2022 quando, a convite do grupo de teatro do distrito, ministrei uma oficina de Teatro do Oprimido para adolescentes. Durante a oficina, realizamos alguns jogos e exercícios que trabalham com a sensibilização espacial (promovendo a atenção ao ambiente em que estavam), “desmecanização” corporal (investigando movimentos não usuais ou extra cotidianos) e com o diálogo não-verbal (investigando maneiras de se comunicar para além do discurso)<sup>2</sup>. A última dinâmica realizada foi uma prática de teatro-imagem que dispensa o uso da fala como comunicação e mobiliza o corpo para criar imagens que tornem visível o pensamento das pessoas sobre um assunto, problema ou situação do cotidiano. No caso da técnica “*imagem de transição*”, mobilizada com o grupo, as pessoas são convidadas a elaborar a imagem real, isto é, o entendimento da realidade de um determinado contexto ou situação. Em seguida, os participantes são convidados a refletir e esculpir as imagens ideais do assunto, isto é, como a mesma situação ou contexto poderia ser. Por fim, faz-se a transição entre as cenas para investigar o pensamento do grupo quanto às possibilidades de transformação da realidade.

---

2 A descrição detalhada dos jogos e exercícios realizados nesse encontro pode ser encontrada na minha dissertação “*Teatro do Oprimido como interface*”, publicada em 2023.

Na dinâmica realizada em São Gonçalo do Baçõ, sugeri que inicialmente elaborássemos uma cena para responder à pergunta “*Como é o turismo no distrito?*”. Conhecendo o discurso dominante de que o turismo na região era uma vocação, buscava ver quais outras relações as imagens corporais criadas pelo grupo nos revelariam. Uma das primeiras imagens esculpidas foi a igreja do distrito, com referências ao espaço interno do altar, à entrada da igreja e ao espaço externo, representado com pessoas fazendo poses, tirando fotos, abraçando etc. Não demorou muito tempo para que outras figuras surgissem em cena:

- Uma pessoa foi esculpida com os olhos tapados, enquanto outra pedia esmola;
- Outra imagem impactante foi a escultura de uma pessoa fazendo duas “armas” com as mãos, em referência à violência, e
- Por fim, surgiram imagens mais relacionadas à periferia, como “*poses estilo Mandrake*” e “*passinhos*”. Esses outros personagens acabam por revelar um turismo não-elitizado, que parece apontar para relações conflituosas.

Em seguida, propus que os participantes esculpissem imagens respondendo à pergunta “*Como o turismo em São Gonçalo do Baçõ poderia ser?*”.

- A primeira representação foi de todas as pessoas unidas e sorrindo como se estivessem fazendo uma pose para a foto. Um turismo ideal sem conflitos ou contradições.
- Além dessa, surgiram imagens de pessoas bebendo, conversando, admirando algo e dançando forró.
- Surgiram também imagens não tão positivas, incluindo a de uma pessoa pedindo esmola, como se não houvesse possibilidade de transformação da cena real representada.

O teatro-imagem (Figura 1) revelou-se capaz de tornar visíveis algumas informações e relações no espaço cotidiano que nem sempre estavam de acordo com a idealização sobre o turismo. Nessa prática, cada participante adiciona e remove aspectos da escultura que o afetam, evidenciando seus incômodos e interesses. No caso de São Gonçalo do Baçõ, as cenas reais revelam que na relação com o turismo coexistem tanto um imaginário “cristão”, “inocente” e “feliz” (com as imagens das pessoas rezando e fazendo corações na igreja), quanto violento e exploratório (com a imagem da esmola, a imagem da arma). A imagem torna possível e visível a coexistência de pessoas fazendo poses para tirar foto na frente da igreja, correspondendo à visão convencional do turismo, e pessoas fazendo poses “*Mandrake*”, correspondendo ao turismo periférico que escapa tal visão. A

justaposição de diversos aspectos à atividade turística, mesmo que já vivenciados por todos, passa a compor uma imagem que contribui para o entendimento das contradições. As imagens do “*como o turismo poderia ser*”, por sua vez, mostravam-se articuladas com o espaço cotidiano e com os desejos sobre ele. Contudo, ao manter alguns elementos da realidade (a pessoa pedindo esmola, por exemplo), revelavam também certa a descrença de que o futuro pudesse ser diferente da realidade presente.

**Figura 1 - Colagem digital**  
**Turismo no Bação a partir das cenas elaboradas pelo grupo**



**Fonte:** Elaboração própria.

Por mais que as imagens apontassem para um entendimento mais amplo do turismo, relacionando aspectos contraditórios naquele contexto específico, parecia importante avançar para além da conscientização do contexto imediato. Nesse sentido, mais do que levantar as contradições existentes, faz-se importante problematizar como a realidade sócio-espacial está atrelada às relações de dominação no modo de produção capitalista. Em minhas atuações com o método do Teatro do Oprimido, tenho percebido que, para ampliar a problematização pelo grupo, é necessário superar sua abordagem convencional e permitir certa contaminação por outras práticas e dinâmicas. Na prática convencional de Teatro do Oprimido um ou mais multiplicadores oferecem uma oficina curta a partir de uma estrutura metodológica dada de antemão, antes mesmo de conhecer o grupo

com quem se trabalha. Márcia Nogueira faz uma importante crítica a essa atuação, apontando para a necessidade de sair do papel de “... *especialista, do profissional que vem com um projeto pronto*” e passar a ser o de “... *alguém que vai coordenar um processo aberto para as contribuições dos membros da comunidade*” (NOGUEIRA 2013:191).

Assim, desde janeiro de 2023, passei a guiar meu trabalho a partir do contexto sócio-espacial, da interação e do que desejava problematizar com o grupo. Em certa medida, buscava “poluir” minha prática na tentativa de superar um “*T.O. bem-feito*”, orientando-a na direção de um “*T.O bem adaptado*”, como sugerido por Julian Boal (2022:211). Para tanto, propus uma oficina de fotografia no distrito como tentativa de levantar as diferentes perspectivas sobre o espaço, ampliando as conversas e o olhar crítico dos moradores sobre a realidade sócio-espacial do distrito. Além das câmeras fotográficas, levei também um conjunto de molduras com as seguintes frases: “*tem qualidades*”, “*tem problemas*”, “*é de todo mundo*”, “*não é de ninguém*” e “*aconteceu por conta da mineração*”. A proposta de articular molduras às fotografias foi elaborada por Guilherme Arruda em sua “*Interface das molduras*” (2021), ao perceber que elas atuam como balizas para a discussão, ajudando a instigar o olhar para as contradições e incitar problematizações a partir das fotos.

A oficina de fotografia em São Gonçalo do Bação contou com a presença de diversas crianças que participavam de um grupo de escoteiros e algumas moradoras. Logo no início, uma das moradoras começou a olhar para os lados com a moldura “*aconteceu por conta da mineração*” em mãos e, com bastante indignação exclamou: “... *eu estou olhando, mas só consigo enxergar coisas boas que aconteceram por conta da mineração!*” Na sequência, ela passou a nomear as “*coisas boas*” que aconteceram por conta da mineração: os totens instalados nos pontos turísticos, as lixeiras, os uniformes dos escoteiros... tudo tinha sido feito por uma mineradora que atuava na região. É evidente que não aconteceram apenas “*coisas boas*” por conta da mineração, como exposto por diversas fotos realizadas na oficina como a do terreno descampado para o terminal de minério ou as casas com placa de “*vende-se*” espalhadas pelo distrito. Mas o susto inicial da moradora lança luz para a importância de se ter práticas que superem uma visão binária das questões sócio-espaciais e, no lugar, possam atuar para expor suas contradições. Afinal, questionar o papel da mineração na região implica reconhecer as complexidades dessa relação para que se possa agir de maneira informada e crítica.

Além dessas, outras questões surgiram a partir da oficina. Foram feitas diversas fotos de áreas comuns do distrito sob a moldura “*tem qualidades*” e a moldura “*é de todo mundo*”. Dois adolescentes também tiraram uma foto que capturava o distrito inteiro sob a moldura “*é de todo mundo*” (Figura 2). Ao mesmo tempo, as áreas comuns também foram emolduradas com a frase “*não é de ninguém*”, o que nos levou a questionar

como se dão as relações entre o que é público e o que é privado. Já a moldura “*tem problemas*” foi bastante usada para denunciar um processo de erosão na região, que coloca algumas construções em risco, além de locais “abandonados” e prática sociais e religiosas (“dar grau” com a bicicleta, “fazer macumba”), lançando luz às relações conflituosas que existem no distrito.

**Figura 2 - O centro do distrito emoldurado com a frase “É de todo mundo”**



**Fonte:** Acervo pessoal

Todas as imagens foram exibidas para os moradores que participaram da oficina, para que pudessem discutir as diferentes visões sobre o distrito. Apesar da participação massiva das crianças na oficina —e do fato de que suas fotografias revelavam questões fundamentais sobre o distrito—, percebi que a discussão crítica sobre as imagens esbarrava em limites. Enquanto a moradora adulta conseguia articular verbalmente a contradição da relação com a mineração, por exemplo, as crianças demonstraram dificuldade verbalizar os questionamentos que tinham. O olhar atento às dinâmicas locais e às nuances da realidade sócio-espacial do distrito, revelado pelas fotos das crianças, reorientou meu trabalho com o grupo. Tomando as fotos registradas por eles como baliza, propus uma prática teatral para que pudessem elaborar cenas curtas, mobilizando o corpo para pensar criticamente, sem depender do discurso verbal. Esse processo de vinculação do corpo ao pensamento e imaginação implica uma proposta pedagógica que não tenha a separação corpo-mente como imperativo, entendendo, em consonância com bell hooks (2013), que o corpo e o engajamento pelo prazer contribuem com o processo de aprendizagem.

Dentre as cenas propostas pelas crianças, duas se destacam. A primeira delas foi desenvolvida a partir de um conjunto de imagens de

árvores fotografadas na oficina (Figura 3). Duas das fotos, emolduradas com “é de todo mundo” e “tem qualidades”, mostravam uma árvore no jardim de um casarão que, além de ser a casa de uma moradora, abriga também um grupo de artesãs do distrito. A última foto mostrava três árvores cortadas com a moldura “tem problemas”. Para a cena, uma criança interpretou a árvore que fica em frente ao casarão, enquanto as outras cuidavam dela, bordavam sob sua sombra e a admiravam. Para representar as árvores cortadas, o grupo fincou um pedaço de bambu no chão que era menosprezado pelas pessoas. De certa maneira, articulam a relação de cuidado daqueles moradores, esboçando de forma tímida um questionamento quanto ao que é público e o que é privado.

**Figura 3 - Coleção de fotos apresentadas para o grupo 1**



**Fonte:** Acervo pessoal

Já a segunda cena foi elaborada a partir de duas fotos da lixeira doada pela empresa mineradora, sendo uma com a moldura “aconteceu por conta da mineração” e a outra com a moldura “é de todo mundo” (Figura 4). O grupo iniciou sua cena com uma criança fazendo o papel de caminhoneiro, imitando os barulhos do motor. O caminhoneiro desce do caminhão imaginário, segura um volume imaginário com as mãos e “joga” no local, fazendo um som de queda (“bum”). O caminhoneiro, então, retorna ao caminhão, bate a porta, engata a marcha ré e vai embora. Olhando para baixo, entra em cena o segundo personagem responsável por pintar a lixeira e parafusar a placa. Na sequência, três meninas entram em cena e usam a lixeira, sem esboçar nenhum som. Como conclusão da cena, dois meninos retomam a imagem do caminhão, mas dessa vez, fazem um barulho de falha

no motor de arranque. Depois de duas tentativas, eles conseguem ligar o caminhão e descem até a lixeira onde coletam o lixo e vão embora.

**Figura 4 - Coleção de fotos apresentadas para o grupo 2.**



**Fonte:** Acervo pessoal

Na cena, as crianças conseguiram articular relações sócio-espaciais importantes que evidenciam a forma de atuação da mineradora no distrito. A lixeira “chega” de forma imposta, jogada de “cima para baixo” (“bum”). Não representam nenhuma proposta de conversa com os moradores e articulam movimentos mecanizados dos trabalhadores (caminhoneiro e trabalhador) que “chegam de fora e apenas executam seu trabalho”. O envolvimento com os moradores aparece pontualmente, no uso das lixeiras. Além disso, com os barulhos dos caminhões, evidenciam a diferença entre o trabalho da empresa privada e do serviço público que, mesmo terceirizado, é representado de forma bem precarizada.

Ainda que de forma incipiente, as crianças dos dois grupos começam a articular a maneira como percebem a produção e o uso do espaço cotidiano. Elaboraram imagens de relações de cuidado individuais e coletivas, mas também conseguiram evidenciar relações heterônomas. Corporalmente expressaram relações complexas que, dificilmente, relatariam por palavras. Em certo sentido, a prática apontou para um início de problematização pelas crianças, abrindo a possibilidade de continuação do trabalho na direção de um questionamento aprofundado dessas relações, destacando as contradições existentes.

### **Considerações finais**

O processo realizado em São Gonçalo do Bação revela, antes de tudo, o potencial transformador da articulação entre corpo e espaço no processo de aprendizagem sócio-espacial. Mobilizando o teatro como linguagem, foi possível trazer à luz, o que muitas vezes as palavras não conseguem expressar. O corpo se torna um meio poderoso de acesso à realidade sócio-

espacial, permitindo que os participantes revelem e reflitam sobre as contradições e tensões do cotidiano. As imagens e ações corporais, expressas por meio das dinâmicas teatrais, ofereceram uma nova maneira de visualizar e questionar as relações que estruturam aquele espaço, ampliando a percepção crítica da realidade.

Essa experiência dialoga com a proposta de Márcia Nogueira (2007) sobre o Teatro em Comunidade, que não se restringe a um formato específico, mas envolve múltiplas práticas construídas a partir da realidade local, buscando superar a noção do educador como transmissor de um conhecimento ou de um método pronto. Dessa forma, o objetivo do trabalho não é apenas garantir o acesso e domínio da linguagem teatral, mas engajar as pessoas em um processo coletivo de apropriação do teatro como interface para a problematização da realidade sócio-espacial. A experiência visou (e visa) criar condições para que os próprios participantes se tornem agentes do processo, rompendo com representações hegemônicas da realidade. Ao fortalecer a autonomia crítica dos grupos, abre-se espaço para ações contra-hegemônicas que, por sua vez, têm o potencial de criar alternativas que levem em consideração as contradições e complexidades sócio-espaciais, visando transformação.

Contudo, uma das principais dificuldades do processo é o tempo da atuação. A relação firmada com o grupo não foi construída rapidamente, mas exigiu (e exige) um processo de aproximação contínuo que pode ser interrompido ou atrasado pelas condições sociais e políticas adversas. Por sua vez, há cada vez mais agilidade nos processos das grandes corporações e na atuação do Estado em acelerar as licenças ambientais e promover ações amparadas por fortes investimentos e discursos de “desenvolvimento”. No caso específico de São Gonçalo do Baço, o processo de aprovação da licença ambiental, em 2025, para o terminal de minério ilustra a rapidez com que esses interesses se sobrepõem às demandas dos moradores, tornando o cenário ainda mais desafiador para a articulação de ações coletivas de reflexão crítica. Essa realidade nos provoca a questionar: como continuar a engajar pessoas na problematização e transformação de sua realidade sócio-espacial diante da expansão das atividades mineradoras e latifundiárias?

## **Referências**

ADORNO, T. (2003). “O Ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34: 15–45.

ARRUDA, G. (2021). “Pedagogia sócio-espacial para democracia radical: uma experiência mediada por interfaces em Glaura”. Belo Horizonte: Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo, NPGAU—Universidade Federal de Minas Gerais.

BRECHT, B. (1967). *Teatro dialético — ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BOAL, A. (1979). *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. (1980). *Stop! C'est Magique*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. (1996). *O arco-íris do desejo: método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. (2009). *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.

\_\_\_\_\_. (2019). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34.

BOAL, J. (2022). *Sobre antigas formas em novos tempos: o teatro do oprimido hoje entre “ensaio da revolução” e técnica interativa de domesticação das vítimas*. São Paulo: Hucitec.

COSTA, I. (2016). *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular.

FREIRE, P. (2005). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 23<sup>a</sup> ed.

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

hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

LURIA, A.R. (1988). “Vigotskii”. In: VIGOTSKII, L. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. São Paulo: Ícone: Editora da Universidade de São Paulo: 21—38.

NOGUEIRA, M.P. (2007). “Tentando definir o Teatro na Comunidade”. *IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*: 1—4.

NOGUEIRA, M.P. (2013). “Boal e o teatro em comunidades: Contribuições da experiência africana”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, v. 26, n.26:181—197.

RANCIÈRE, J. (2012). “O espectador emancipado”. In: RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes:7—26.

ROSENFELD, A. (2012). *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.

SCHWARZ, R. (1978). “Cultura e política, 1964-1969”. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra:61-92.

SOUZA, M.L. (2013). *Conceitos fundamentais para a pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

VILHENA, M.L. (2023). “Teatro do Oprimido como interface”. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, NPGAU—Universidade Federal de Minas Gerais.

VILLAS-BOAS, R.L. (2013). “MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57:277-298.

\_\_\_\_\_. (2021), “2001-2021, duas décadas da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré: ressonâncias, desafios e interfaces com o trabalho teatral da Educação do Campo”. *Revista Brasileira de Educação do Campo*, v. 6:1—19.

### **Sobre a autora**

**Maria Laura de Vilhena** possui graduação e mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência nas áreas de projeto arquitetônico, cenografia e *design* da performance. Atua na criação e execução de cenários para teatro, e já contribuiu como cenógrafa e assistente de cenografia em três diferentes espetáculos com o grupo BARRACÃO UFMG, onde também participou da montagem de duas exposições. Teve um trabalho de cenografia escolhido para participar da *Mostra Estudantil da Quadrienal de Praga de Cenografia e Design da Performance*. Defendeu a dissertação “Teatro do Oprimido como interface” na Universidade Federal de Minas Gerais. É pesquisadora sobre as articulações possíveis entre os jogos, exercícios e práticas sistematizadas pelo Teatro do Oprimido e discussões sócio-espaciais em espaços rururbanos. De forma geral, investiga as potências políticas e estéticas do teatro, relacionando a experimentação corporal e artística com a reflexão crítica.