

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE DIREITO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO**

HELGA MARIA MARTINS DE PAULA

**APROXIMAÇÕES ENTRE O DIREITO ACHADO NA RUA E O TEATRO DO
OPRIMIDO**

**Brasília
2018**

HELGA MARIA MARTINS DE PAULA

**APROXIMAÇÕES ENTRE O DIREITO ACHADO NA RUA E O TEATRO
DO OPRIMIDO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Direito, Estado e Constituição.

Orientador: Professor Doutor José Geraldo de Sousa Júnior

**Brasília
2018**

HELGA MARIA MARTINS DE PAULA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Direito, Estado e Constituição.

Orientador: Professor Doutor José Geraldo de Sousa Júnior.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Doutor José Geraldo de Sousa Júnior - FD/UnB (Presidente)

Prof. Doutor Rafael Litvin Villas Bôas - FUP/UnB (membro)

Prof. Doutor Julián Matias Pinto Boal – UFRJ (membro)

Prof. Doutor Alexandre Bernardino Costa – FD/UnB (membro)

Profa. Doutora Lívia Gimenes Dias da Fonseca - FD/UnB (membro)

Brasília, 26 de fevereiro de 2018.

Agradecimentos

O tempo.

O tempo do produtivismo acadêmico é cravado no relógio: seis são os motivos de estarmos lendo esta tese nesse momento. Seis são os caminhos possíveis de interpretações acerca da imprescindibilidade do número seis como balizador de esquecer-se o humano.

Mas não é desse tempo que quero escrever nas próximas linhas, os traçados seguintes trazem traduções, muito imperfeitas, de minha imensa gratidão e admiração por pessoas sem as quais nada teria sido possível nesse período tão conturbado e repleto de mudanças estruturais na minha vida.

A tese é apenas um ponto em uma espiral de encontros, desencontros, construções, reconstruções e tentativas de reencontrar significados no compartilhar dores, afetos e possibilidades coletivas.

À minha mãe e meu pai, rochas que se fizeram areia nesse período... e me deixaram sem chão. A eles e por eles tenho o amor maior que só a dor de não tê-los aqui supera. Qualquer palavra que escreva sobre eles é insuficiente, incompleta e não consegue parecer mais do que clichê. A eles e por eles, sigamos! A eles: muito obrigada por me fazerem acreditar que o humano pode e deve ser sempre reinvenção de si mesmo no encontro com o outro.

Aos meus irmãos, Érika e Valter, parceiros de vida e fundamentais sempre, sem eles os piqueniques no quintal de cimento e barro não faziam o mínimo sentido... agora somos nós, e isso me conforta e motiva. Vocês são brisas de aconchego. Ao Valtinho, um agradecimento adicional por estar ao meu lado nessa reta final, segurando minha mão e me dando forças pra continuar quando essas se esvaíam.

A minha gratidão àquele que tive o privilégio de conhecer e aprender que o direito se acha na rua, na luta, no não cessar de acreditar nas potencialidades e caminhos abertos por diversas gerações a partir do seu semear: Professor José Geraldo de Sousa Junior: obrigada por acreditar (e não desistir) daquela que disse a você, em uma reunião de orientação, que escreveria uma tese em forma de poema.

Agradeço a Professora Livia Gimenes e aos Professores Alexandre Bernardino Costa, Rafael Villas Bôas e Julián Boal pela disposição em participar deste momento da defesa doutoral: pelas contribuições efetivas e críticas muito bem-vindas: obrigada!

Professor Rafael Villas Bôas, obrigada por todo aprendizado na centralidade da solidariedade existente na percepção e construção do teatro político, que a interlocução iniciada entre DANR e teatro político cresça enquanto projeto de sociedade e Universidade.

Ao universo aberto durante o período da Universidade de Brasília e às aproximações que foram fundamentais para o trabalho: Professora Alejandra Leonor Pascual, sua amizade, seus conhecimentos, sua abertura para o novo me inspiraram e inspiram, você é uma amiga muito querida que pulsa vida. Obrigada por tudo, sem você Brasília teria ficado sem cor.

Professora Beatriz Vargas: minha admiração imensa pelo ser humano maravilhoso que és! Exemplo de força, competência e coerência. Obrigada pela acolhida desde 2012.

Esse trabalho não faria sentido sem as experiências compartilhadas junto ao pessoal incrível da AJUP Roberto Lyra Filho, MTST DF e Mercado Sul Vive! Aprendi e aprendo muito com vocês. Um agradecimento cheio de carinho, saudade e a certeza de que nos reencontraremos, à Ingrid (maravilhosa!), Pedro Peixão, Fábio Toshi e Karol.

Às PLPs DF, com quem tive breve e intenso contato: agradeço as leituras e a dimensão de formação e acolhimento que lhes tornam tão especiais e essenciais: Lívinha e Professora Bistra: toda minha admiração.

Obrigada as Professoras e Professores Rita Segato, Camila Prando, Menelick de Carvalho, Cristiano Paixão, José Otávio, Marcus Faro de Castro.

A todas e todos funcionárias da Secretaria da Pós-Graduação em Direito da UnB na pessoa da querida Euzilene.

A oportunidade que vivi ao compartilhar a experiência de construção do Volume 8 da Coleção O Direito Achado na Rua junto aos estudantes de Pós-Graduação da Comunicação da UnB: muito obrigada a toda turma: Professoras Elen Geraldês, Janara Sousa, Talita Rampin, Professor José Geraldo, e, em especial, Vanessa Negrini.

As amigas e amigos, companheiras e companheiros que O Direito Achado na Rua /Diálogos Lyrianos trouxe: Roberta Amanajás, Pedro Brandão, Lumilla Correa, Eneida Dutra, Antonio Escrivão, Ísis Táboas, Humberto Góes, César Baldi, Professora Nair Bicalho.

A todas e todos camaradas candangas e candangos do PCB e UJC: Érica Ramos, Otávio, Antônio Aurélio, Gabi, Samuel, Marcelo Ferrari, Flávio, Newton: obrigada por estarmos juntos nas trincheiras pela construção do poder popular e da emancipação humana.

À minha família de Brasília...as pessoas que amo demais, respeito, admiro e quero tomar inúmeros cafés e ter sempre ao meu lado: Talitinha, Erikinha, Cachinhos, Netinho, Juan (super Jasons: ativar!).

À Lívia e Dimitri por todo carinho e suporte.

A todas e todos grupos que encontrei em meu caminho do Centro-Oeste ao Sudeste e acreditam na arte como transformação social.

O Teatro do Oprimido está presente na minha vida desde quando, após um ano do curso de Ciências Sociais em Campinas, peguei uma mochila, um livro do Boal e fui embora... sem olhar para trás...de acordo com a carta que escrevi à época, com dezoito anos, “para ser feliz e só para isso”, entrei em um grupo de teatro infantil que logo se desfez mas deixou a gralha acreditar que podia voar além dos canaviais do interior de São Paulo.

E no cerrado, lugar que escolhi pra viver, o teatro se fez presente no dia-a-dia construído em meio à aridez do ambiente hostil do “agronegócio” que destrói e mata. Do método-práxis, descobrir-se na rotina da militância na docência é importante para retirarmos o véu do fetiche da “academia” (que acaba por ser apenas um pleonasmo para produtivismo insano).

Militância docente que ganhou corpo e deu alicerce para a voz inteirar outras tantas vozes na luta pela Universidade popular: um agradecimento ao ANDES-SN, as compas com os quais dividi a direção da Regional Planalto no período de 2014 a 2016, aos camaradas com quem vivenciei os momentos mais intensos da militância docente na AdCAJ, nosso combatente sindicato em Jataí, na figura do Fernando Santos. É por essa Universidade que lutamos, e só por ela, que a formação-ação é horizonte possível.

Militância que é ar e também desgaste: físico e mental e, como foi importante encontrar e trocar com pessoas que se tornaram minha roda, meus esteios em Jataí para lidar com desgastes e renovar as esperanças: às Libertárias, na figura da nossa querida (que nos deixou cedo demais) Josiane, mulher, trabalhadora, estudante, negra e libertária. Por meio de você minha amiga, meu agradecimento ao coletivo feminista classista que abriu estradas e fortaleceu redes: Josiane, presente! Libertárias, presente!

Verônica e Marcelo, pessoas únicas, sábias e generosas, que sem presunções ou condescendências me ensinaram tanto...desde organizarmos, juntos, um curso de direito recém-criado no interior do país, até o desapego para uma vida feliz. Agradeço todo imenso apoio dado nesta reta final de tese: sem vocês esse traçado não seria possível, tenham certeza disso! Meu agradecimento que transcende palavras para vocês! E um beijo imenso na querida Teresa.

À Rosane, minha amiga oráculo certo: com nossos almoços de domingos e cafés que duravam toda a tarde aprendi sobre o que é militância efetiva e responsável: sem vaidades acadêmicas ou ingenuidades, mas com muita ternura. O período que moramos juntas foi fundamental para que Jataí se tornasse mais carcarás e menos solidão. Meu agradecimento se estende a Saulo e Cora, saudade das melodias em forma de diálogo.

Por falar em compartilhar rotinas e casas, meu agradecimento à Ricardo Gacki, meu companheiro durante nove meses: sem seus almoços veganos eu não seria a mesma. Obrigada querido!

André, Carlita, Carolzita, minha família jataiense! Como é reconfortante saber que estamos juntos e temos uma longa, difícil, mas bela caminhada pela frente. Com vocês, sempre, venha o que vier, haja o que houver.

Mari (minha mãe-amiga-irmã-fiota), Isita (artista dos dias cinzas e do pôr-do-sol multicolor), Lari (purpurina, lindeza e aquarela), Dani Castro (espelho meu só que muito melhor!): obrigada por nosso compartilhar ser constante: de filmes a perdas doloridas, de músicas a veias pulsantes.

Larissinha: minha aroeira, fortaleza em forma de gente, obrigada pela parceria, amizade e aprendizado.

Gui Bessa e Lucão: obrigada pelo cuidado permanente e carinho.

A todas e todos estudantes do curso de Direito da UFG-Jataí: pela Universidade Pública, Gratuita, de qualidade, socialmente referenciada, alegre, pintada de povo, colorida de esperança que só vocês sabem desenhar: obrigada!

Obrigada as/aos professoras e professores da UFG/Jataí e do curso de Direito por estarmos juntos nessa jornada em um contexto tão difícil. Um agradecimento especial à nossa técnica-administrativa Fabiana Ferreira pela delicadeza, prontidão, sensibilidade e firmeza na condução dos “perrengues” do nosso curso.

À Queila, mulher incrível, batalhadora, guerreira que nos dá diretriz. Agradeço também a todo convívio com o Movimento Terra Livre de Goiás e ao Coletivo de mulheres Jacinta Passos: que venham novas atividades e construções!

Ao Coletivo Feminista Classista Ana Montenegro por se fazer presente em todos os pensamentos, palavras e ações desde 2015.

Obrigada Alessandra Marcondes: você sabe o quanto é importante para mim, amiga-irmã!

Manoel Napoleão, Ariel, Ricardo SantaRita, Thaís, Marciana: nossos “shows” de panelas fazem muita falta...nossos tricôs, desabafos e banquetas... existem sorrisos no contorno de Jataí, e são vocês responsáveis por eles.

Aos camaradas queridos: Fernando Vianna, Paulo Winicius Maskote, William, Douglas, Nicolas, Priscilla, Martha, Bruna, com quem aprendo (e continuarei aprendendo) na luta cotidiana e persistente.

Um agradecimento imenso em ter aprendido que pensarmos em educação popular é nos despirmos de todos os cacoetes, maniqueísmos e retóricas-narrativas: 30ª Turma do NEP 13 de Maio: obrigada! Carinito (Cris, Victoria, Erika), Samara, Sabrina, Filipe, Cris e Daniel.

E todo meu carinho a minha tia Bete, Amanda, Tia Helô, Duda, Sibebe, Simone, Ed, Marcelo, Marcela, Guilherme, Elisa, Ciça, Tio José: família em todos os cantos, coração que se esparrama.

À Kelly e Dr. Rafael por todo apoio, suporte psicológico, físico e mental.

À Cris: nossa querida Cristiane...o que seria de nós sem você? Obrigada por tudo.

Por fim, mas na esperança de que seja só o começo, agradeço as/aos artistas que fazem da vida sua arte, que se insurgem, irrompem, ensaiam para revolução, apesar de tudo.

Ao meu pai, minha mãe e a saudade

RESUMO

O trabalho tem por objetivo o diálogo entre direito e teatro em uma perspectiva dialética que se perfaz enquanto formação-ação. Para tanto, os projetos Direito Achado na Rua (DAnR) e Teatro do Oprimido (T.O.) são as referências analíticas em suas dimensões epistemológicas, políticas e pedagógicas. A pergunta central é: quais as possibilidades de intersecção entre os projetos (DAnR e T.O.) em uma leitura e releitura de categorias fundantes e de seus respectivos usos enquanto tática para uma formação-ação efetiva no âmbito do direito? A pergunta decorrente da primeira é: Quais os limites temporais, teóricos e instrumentais desses projetos desde suas respectivas gêneses até os dias atuais? Para responder essas questões o trabalho foi estruturado a partir de duas cenas: a primeira cena contém os dois capítulos iniciais, os quais contextualizam o teatro político dialético no Brasil e trazem alguns exemplos de momentos emblemáticos em que o teatro político se mostrou fundamental para processos de protagonismo da classe trabalhadora no cenário político cultural. A segunda cena, que compreende os dois capítulos finais, traz os personagens sujeitos demarcados nas categorias sujeitos coletivos de direitos/espect.-atores e suas possíveis vinculações, além de alguns exemplos de projetos, na esfera do ensino jurídico, e, mais especificadamente do DAnR, nos quais o método do T.O. se fez ou faz presente.

Palavras chave: Direito Achado na Rua; Teatro do Oprimido; espect-atores; sujeitos coletivos de direitos; formação-ação.

ABSTRACT

The aim of the work is the dialogue between law and theater in a dialectical perspective that becomes as action-learning. The projects Rights found on the street- Direito Achado na Rua-DAnR- and Theatre of the Oppressed-TO- are the analytical references in their epistemological, political and pedagogical dimensions: what are the possibilities of intersection between the projects in a reading and re-reading of founding categories and their respective uses as a tactic for effective action-learning under the law? What are the temporal, theoretical and instrumental limits of such projects from their respective genesis to the present day? In order to answer these questions the work was structured from two scenes: the first scene contains chapters 1 and 2 which contextualize the dialectical political theater in Brazil and brings up some examples of emblematic moments in which the political theater was fundamental for processes of protagonism of the working class in the cultural political scene. The second scene, which includes chapters 3 and 4, brings up the subject characters demarcated into the categories of collective subjects of rights/spectators and their possible links, as well as some examples of projects, in the scope of legal education, and, more specifically of DAnR, in which the TO method was or is made present.

Keywords: Rights found on the street; Theatre of the Oppressed; spectators; collective subjects of rights; formation-action.

RESUMEN

El trabajo tiene por objetivo el diálogo entre derecho y teatro en una perspectiva dialéctica que se constituye como formación-acción. Los proyectos Derecho Encontrado en la Calle-DAnR- y Teatro del Oprimido-TO- son las referencias analíticas en sus dimensiones epistemológicas, políticas y pedagógicas: cuáles son las posibilidades de intersección entre los proyectos en una lectura y relectura de categorías fundantes y de sus respectivos usos como táctica para una formación-acción efectiva en el ámbito del derecho? ¿Cuáles son los límites temporales, teóricos e instrumentales- de esos proyectos desde sus respectivas génesis hasta los días actuales? Para responder estas cuestiones el trabajo fue estructurado a partir de dos escenas: la primera escena contiene los capítulos 1 y 2 que contextualizan el teatro político dialéctico en Brasil y traen algunos ejemplos de momentos emblemáticos en los cuales el teatro político se mostró fundamental para procesos de protagonismo de la clase trabajadora en el escenario político cultural. La segunda escena, que comprende los capítulos 3 y 4, trae a los personajes sujetos demarcados en las categorías sujetos colectivos de derechos / espect.-actores y sus posibles vinculaciones, además de algunos ejemplos de proyectos, en la esfera de la enseñanza jurídica, y, más específicamente, del DAnR, en los que el método del TO se hizo o hace presente.

LISTA DE SIGLAS

AI-5: Ato Institucional Número Cinco

AgitProp: Agitação e Propaganda

AJP: Assessoria Jurídica Popular

AJUP: Assessoria Jurídica Universitária Popular

ALFIN: Operação de Alfabetização Integral

ATBD: Arbeiter Theater Bund Deutschlands (Liga Alemã do Teatro Operário)

CPC: Centro Popular de Cultura

CTO: Centro do Teatro do Oprimido

DAnR: Direito Achado na Rua

DF: Distrito Federal

FAU: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

FMI: Fundo Monetário Internacional

IFA: Central de Cultura Operária

ISEB: Instituto Superior de Estudos Brasileiros

KPD: Kommunistische Partei Deutschlands, Partido Comunista Alemão

MCP: Movimento de Cultura Popular

MST: Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

MTST: Movimento dos Trabalhadores Sem Teto

NAIR: Nova Escola Jurídica Brasileira

OEA: Organização dos Estados Americanos

PCB: Partido Comunista Brasileiro

PT: Partido dos Trabalhadores

TBC: Teatro Brasileiro de Comédia

TMD: Teoria Marxista da Dependência

TO: Teatro do Oprimido

UFG: Universidade Federal de Goiás

UnB: Universidade de Brasília

UNE: União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	9
INTRODUÇÃO	10
Cena I: Contextualização. Teatro e Revolução. Direito e Ordem?	13
CAPÍTULO 1. O TEMPO HISTÓRICO DOS MARCOS TEÓRICOS DA TESE. INÍCIO DA TRAJETÓRIA DE AUGUSTO BOAL: TEATRO DE ARENA E CPC DA UNE.....	14
Direito Achado na Rua (DAnR) e Teatro do Oprimido (T.O.): uma escolha a partir das críticas marxistas ao teatro e ao direito.	14
1.1 Sobre escolhas e deslocamentos, continuidades e rupturas: contextualizando o recorte teatral e um vínculo inicial dos projetos em análise.....	19
1.2 Entre o drama burguês e o teatro épico: movimentos, saltos e introdução à ideia de teatro dialético.....	43
1.2.1 Recepção de Brecht no Brasil.....	48
1.2.2 Um balanço da reconfiguração do teatro épico/dialético forjado na realidade brasileira e latino-americana.....	57
CAPÍTULO 2. EM BUSCA DE UM TEATRO POLÍTICO RADICAL	60
2.1 A Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire a partir do olhar do T.O. de A. Boal	62
2.2 As categorias de teatro popular por Augusto Boal	65
2.2.1 Primeira Categoria: Teatro do Povo que possui como destinatário o povo ..	76
2.2.2 T.O., Agitprop e Peças didáticas: entrelaçamentos e perspectiva histórica .	77
Cena II: Quando o filho do padeiro encontra Noel Delamare	91
CAPÍTULO 3. CONSTRUTOS TEÓRICOS PARA A VINCULAÇÃO ENTRE AS CATEGORIAS SUJEITOS COLETIVOS DE DIREITOS E ESPECT-ATORES: A POÉTICA DO OPRIMIDO E O HUMANISMO DIALÉTICO NA ESTRADA DE UM PROJETO DE FORMAÇÃO-AÇÃO	92
3.1 As dimensões teórica, política e pedagógica do DAnR.....	92
3.2. Podem os espect-atores se transformarem em sujeitos coletivos de direitos?...	105
3.2.1 Sujeitos coletivos de direitos: pensando a categoria com novas chaves de leitura	107
3.2.2 “Espectadores: que palavra feia!” Do sistema coringa aos espect-atores ...	116

CAPÍTULO 4. DIREITO, TEATRO POLÍTICO E PRÁXIS FORMATIVA: QUANDO <i>ESPECT-ATORES SE TORNAM SUJEITOS COLETIVOS DE DIREITOS: A PRÁXIS COMO CRITÉRIO DO REAL</i>	128
4.1 DAnR e T.O.: quando espect-atores se tornam sujeitos coletivos de direitos? ..	137
4.1.1 O pai do Cabaret Macunaíma: surrealismo jurídico, razão e sensibilidade - a visão do DAnR na aproximação com a arte	139
4.1.2 A primeira aproximação entre DAnR e T.O.....	144
4.1.3 Extensão, DAnR e T.O.: as experiências com a AJUPRLF e PLPsDF.....	146
4.2 Espect-atores em mutação: os sujeitos coletivos de direitos: é o T.O. teatro político radical?	151
CONCLUSÃO.....	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157

Na periferia do mundo capitalista e de nossa época, não existem “simples palavras”. Se a massa dos trabalhadores quiser desempenhar tarefas práticas, específicas e criadoras, elas têm que se apossar primeiro de certas palavras chaves- que não podem ser compartilhadas com outras classes, que não estão empenhadas ou que não podem realizar aquelas tarefas sem se destruir ou se prejudicarem irremediavelmente.

Florestan Fernandes, O que é Revolução, 1981

PRÓLOGO

O rio que passa e é o mesmo... mas não é.

Ou

Sobre o movimento da produção deste traçado: Reaprender

Essa tese é um grito abafado. Reaprender a olhar, a escrever e a significar as coisas: esse foi o processo que começou doloroso e assim prevaleceu no percurso até aqui.

O tom confessional dessas linhas introdutórias, em certa medida melancólicas, contrasta com a esperança traduzida no redimensionar o aprender com novos caminhos, áreas e projetos, o significado de tudo, tudo mesmo.

Perder em definitivo referências não é suplantado pela retórica do conforto, tampouco pela poesia que diz que o outro está transmutado em mim ao se fazer presente no desenho do meu rosto, no meu andar ou na maneira de se resignar perante toda a adversidade.

Não me resigno! Porque não se resigna o inconforme, aquilo que não cabe mais em sua forma, não é conteúdo possível... por mais que a retórica insista em se vestir de idealizações, adequações e re-formas.

Não me resigno! Porque reaprender é no plural...e na roda da memória/esquecimento a espiral é sempre caminho tortuoso, porém necessário.

Quando digo reaprender não se trata de uma figura de linguagem para abrir uma obra acadêmica que se propõe a dizer sobre arte de uma maneira diferente para se “disputar a forma”, reaprender aqui é realidade concreta, fática. Após receber o diagnóstico de stress pós-traumático e de “síndrome do desamparo aprendido” (vejam só, o desamparo se aprende na nossa dimensão de ser humano reificado) em 2016, fez-se o deserto de significados/significantes no chão do “avesso do avesso”.

INTRODUÇÃO

Os limites dos projetos são os limites de seus próprios tempos históricos. A nossa contribuição é trazer um olhar que atrele direito contra hegemônico e teatro político no viés que chamamos de radical. Radical porque se desvincula da leitura clássica de ver o teatro para o direito apenas como instrumental pedagógico auxiliar. E se trouxermos o teatro para a centralidade? E se esse teatro não for o teatro da poética clássica ou dramática? E se for um teatro popular? E se for um teatro que é amplamente utilizado pelas assessorias jurídicas populares? E se a leitura partir do retrospecto de experiências históricas marcantes de rupturas promovidas pela classe trabalhadora, pelo povo oprimido? E se ao invés de pensarmos somente as instrumentalizações, pensássemos categorias fundantes, o entrelaçamento dessas e, aí sim, como os sujeitos coletivos de direito, os espect-atores se juntam na apreensão de um direito revolucionário (um direito que seja legítima organização social da liberdade)?

A pergunta que orienta esta reflexão é como as relações entre direito e arte podem contribuir para a transformação social, para que novas formas e conteúdos estéticos, políticos e jurídicos resultantes da dialética social sejam apreendidos como referência de liberdade e justiça.

Entretanto, não se trata do direito dogmático ou de uma teoria do direito abstratamente concebida como sistema lógico-formal, tampouco está se falando da arte em geral, ou de experiências estéticas contemplativas. A proposta de aproximação que estrutura este trabalho busca, a partir dos acúmulos do Direito Achado na Rua e do Teatro do Oprimido, indicar algumas possibilidades de novos entrelaçamentos teóricos com vistas à produção de direitos pelos sujeitos coletivos / espect-atores e ao reconhecimento da contribuição política desses projetos nas lutas sociais ocorridas nas últimas décadas.

O Direito Achado na Rua é uma teoria crítica do Direito que, de um lado, se afasta de explicações metafísicas e acabadas do fenômeno jurídico, ao situá-lo como processo social resultante das lutas e conquistas sociais. De outro lado, trata-se de um projeto e uma escola de pensamento que reconhece sua incompletude e a necessidade de permanente renovação crítica de suas elaborações, uma vez que a realidade social é cambiante e as condições objetivas de produção jurídica também são continuamente alteradas.

Esta abertura teórica tem permitido, para além de abordagens interdisciplinares, experimentações com diferentes linguagens em que os limites do campo jurídico também são tensionados, ao permitir e reconhecer – por exemplo – que atores formalmente externos ao campo jurídico sejam protagonistas da produção teórica e prática sobre o direito, em especial, por meio da valorização do espaço público como lócus de sua legitimidade.

Em relação ao aporte teórico-metodológico, esta tese parte da crítica subsidiada em alguns olhares da sociologia crítica brasileira ao tempo dos projetos em análise, tempos diferentes de início e aposta de desenvolvimento enquanto contemporâneos: o T.O. surge no contexto da ditadura empresarial militar no Brasil como resposta concreta ao cenário repressor, não é linear sua trajetória e a de seu criador/descobridor/“achador”, Augusto Boal, assim como também não é nosso texto.

Partimos de A. Boal no Teatro de Arena, da história do Teatro de Arena, o que pensavam seus principais artistas, suas preocupações (vinculadas, obviamente aos seus tempos históricos, por isso a importância de trazermos algumas miradas sociológicas para o diálogo) e algumas de suas criações teatrais para desaguarmos em experiências emblemáticas do teatro político de resistência no Brasil, como o CPC. Uma compreensão de teatro político que se inicia, no Brasil, com a ruptura com o teatro estrangeirizado e elitista que se fazia, especialmente no teatro de matriz italiana, como o TBC. E isso no Brasil da modernização conservadora do fim dos anos 1950, início dos anos 1960. As pesquisas de Iná Camargo Costa e Rafael Litvin Villas Bôas subsidiaram esse situar histórico pelo teatro.

E, até para que nós compreendêssemos, ao final das linhas dessa tese, o objetivo de se localizar o teatro político radical no direito (para além de helenismos, dramatizações de estruturas malfadadas que simbolizam o direito), no Capítulo 2, ao localizarmos o T.O. como teatro popular, do povo, para o povo, localizamos também experiências históricas importantes (ainda que muito rapidamente) para o delineamento do T.O. enquanto teatro político radical. E, olhem só, voltamos à Alemanha de Brecht, ao seu contemporâneo Piscator e à experiência de agitprop na Rússia. Isto porque nos interessa a arte teatral do trabalhador na História, do teatro político radical nessas bases históricas, políticas, econômicas e sociais.

Sendo assim, a análise tem que perpassar, para fazer sentido, na colocação de quem são os sujeitos para o teatro político radical e quem são os sujeitos para os projetos em análise... são os mesmos? Podem ser os sujeitos coletivos de direitos? E os

espect-atores? Aí nos propomos a fazer a análise propriamente dita dos limites colocados no primeiro capítulo: os limites das duas categorias e a possibilidade de releitura pela consubstancialidade, até porque, a própria práxis e fortuna crítica do projeto assim almeja. E o vislumbre esperançoso de futuro dos projetos também.

Adentramos, então, na nossa derradeira parte do trabalho, na sua dimensão formativa, pedagógica, enquanto formação-ação, com todas as limitações que nos são colocadas pelo recorte da Universidade, é, na perspectiva de uma formação-ação, pesquisa situada e extensão popular que observamos uma das atualizações mais importantes dos projetos: com o projeto Terra Livre na FUP UnB, na rede Teatro e Universidade, enfim, inúmeras são as experiências e não tivemos tempo de trazê-las todas então, optamos por um recorte em três dimensões:

1. Direito e T.O.: aqui observamos farta literatura de registro de experiências com técnicas e jogos. A grande maioria vinculada à perspectiva de educação popular pelo teatro-fórum e algumas pelo teatro legislativo. Aqui cabem duas observações: a primeira diz respeito a instrumentalização do T.O. principalmente nas AJUPs nos trabalhos com saúde mental, pessoas encarceradas e debates de gênero: não há sistematização, por isso uma das propostas será a criação de um observatório de T.O. nas AJUPs do Brasil na articulação entre as esferas constituídas de Assessorias Jurídicas Populares, movimentos sociais e universidade. Uma segunda observação diz respeito a concepção de T.O. e direito pelos seus sujeitos quem são eles na ótica do T.O. e do DAnR;

2. Direito Achado na Rua e Teatro: quais experiências aproximaram o DAnR e o teatro? Temos a peça da profa. Nair no Volume III do DAnR, temos a experiência com as mulheres do MCP sistematizada no volume VIII, não são T.O. mas estão no lastro do vínculo entre DAnR e teatro. Foras as manifestações mais genéricas de aproximação com a arte como o Cabaret Macunaíma de Warat e sua sociopoética e as obras de Noel Delamare;

3. E, finalmente o vínculo entre DAnR e T.O. que conta com a dissertação de Rosamaria Giatti Carneiro, as experiências que desaguaram no volume VIII do DAnR e algumas experiências em oficinas com a AJUPRLF e as PLPs DF. A última parte do trabalho são as propostas: 1. No âmbito da pesquisa e da extensão de um Observatório de T.O para as AJUPs no Brasil, 2. A utilização do método de Boal como cerne para a realização da ementa proposta por Roberto Lyra Filho para a Introdução do Estudo de Direito.

Cena I: Contextualização. Teatro e Revolução. Direito e Ordem?

Mediações possíveis por meio da *práxis* educacional formativa: para além da performance, pela intervenção da classe trabalhadora no movimento da História!

*... a criação artística sempre está alguns anos à frente
da capacidade de pensá-la e a tendência conservadora
é sempre desfazer o que há de novo e assimilar ao velho
para manter tudo dentro de categorias rígidas.*

Iná Camargo Costa: **Teatro de Rua em Movimento**

1, p. 20

CAPÍTULO 1. O TEMPO HISTÓRICO DOS MARCOS TEÓRICOS DA TESE. INÍCIO DA TRAJETÓRIA DE AUGUSTO BOAL: TEATRO DE ARENA E CPC DA UNE.

Direito Achado na Rua (DAnR) e Teatro do Oprimido (T.O.): uma escolha a partir das críticas marxistas ao teatro e ao direito.

O Coro se dirige ao público leitor:

*Atenção, atenção: é importante o que temos a falar, A
caminhar, construir e gritar (se preciso for).*

*Queremos cantar o que sabemos, apesar do pouco
que sabemos¹*

Do mundo

*O mundo que ninguém vê. Vamos pensar em José, que
tem tanto pra sofrê.²*

*Em Margaridas, Marias, Chicos, Augustos, e seus
projetos nem sempre continuados,*

*Na luta/labuta criativa de um teatro otimista, direto,
violento, satírico e revoltado, como precisa ser o
povo brasileiro³,*

Povo? Que povo?

*Aquele, que trabalha noite e dia, dia e noite sem
parar! Há mil anos sem parar! Fizemos as correntes
que nos botaram nos pés, fizemos a Bastilha onde
fomos morar, fizemos os canhões que vão nos
apontar... Há mil anos sem parar!⁴*

*Há mil anos sem parar... e no final do dia, paga
royalties a anjos da guarda da Light, Phillips e
Goodyear⁵*

O coro, elemento do teatro épico e não do sistema trágico coercitivo de Aristóteles. O coro que não é povo abstrato, o coro que possui rosto, braços e laços. Laços de classe. Empatia de observar sua capacidade de recriar o princípio criador das

¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC. A mais valia vai acabar, seu Edgard.** São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 17.

² BOAL, Augusto. **Revolução na América do Sul.** São Paulo: Massao Ohno Editora, 1977. p. 12.

³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Uma crise preparada há quinze anos. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: Oduvaldo Vianna Filho: teatro, televisão e política.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 32.

⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC. A mais valia vai acabar, seu Edgard.** São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 19.

⁵ BOAL, Augusto. **Revolução na América do Sul.** São Paulo: Massao Ohno Editora, 1977. p. 59.

coisas criadas (*mimese*), de trabalho que se perfaz determinado na sua sociabilidade de relações exploratórias antes, opressoras concomitantes. Coro que é consciência metamorfoseada em seu próprio momento histórico: de individual, para grupo, para, finalmente se perfazer em consciência de pertencimento de classe. Nesse momento o coro-agitação propaganda passa a ser coro-emancipação (não só política, mas do ser humano).

A dialética na intersecção entre direito, educação e teatro tem por escopo compreender esses lugares/deslocamentos epistemológicos, políticos e pedagógicos como espaços de possibilidades formadoras críticas para o acúmulo necessário na luta contra a exploração, e, enquanto tática, movimento com diretriz para a transformação da realidade concreta, tendo a classe trabalhadora, seus fluxos e refluxos como categoria fundante e movimento analítico.

Dialética materialista que, enquanto movimento, não pode ser decapitada em uma interpretação com vácuo ontológico, isto quer dizer que, ainda que os pés estejam no chão do materialismo, se temos (como ocorre em várias interpretações marxistas) a cabeça cortada com uma dialética mecanicista vestida de apuro metodológico, temos, em verdade, um positivismo dos fenômenos ocultos⁶ na leitura categórica do materialismo dialético, que, então, não pode ser considerado como dialética marxiana já que não permite reflexões e atualizações⁷.

É importante colocar que a retomada da centralidade da categoria classe social como protagonista da emancipação a partir da consciência construída enquanto sujeito coletivo de direito pelo olhar do Direito Achado na Rua (DAnR) ou espectadoras/es pelo viés do Teatro do Oprimido (T.O.), é objeto de estudo sob o viés da teoria crítica marxista do direito em dupla acepção: situaremos os projetos e partiremos dos mesmos enquanto crítica, ou seja, enquanto crítica a modelos postos de maneira hegemônica pela classe dominante na esfera da arte e do jurídico.

⁶ Roberto Lyra Filho em **Karl, me amigo: diálogos com Marx sobre direito**, ao tratar das armadilhas de se pensar a subordinação da dialética ao materialismo de modo a operar mecanicamente, como, por exemplo, ao pensarmos em processo sem sujeito, afirma que o risco de se esvaziar a própria dialética é um “marxicídio” intelectual. E que, na ânsia de não levar-se em consideração as “contradições não-dialéticas da focalização marxiana de muitos temas (não excluindo o jurídico)”, ou “se amputa, definitivamente, a dialética e o marxismo se torna um positivismo de esquerda ou se reforça o tônus dialético e a mentalidade positivista acusa este marxismo de hegeliano ou místico” (p.17).

⁷ LYRA FILHO, Roberto. **Karl, me amigo: diálogos com Marx sobre direito**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1983.

DAnR e T.O. são aqui vislumbrados como contribuições da crítica marxista ao direito e ao teatro situadas na América Latina e no Brasil. Suas arquiteturas são vislumbradas a partir do eixo temporal de suas respectivas gêneses e desenvolvimento.

O DAnR em sua dimensão política no marco de seu surgimento/contextualização, o DAnR em sua dimensão teórica na análise de algumas de suas categorias fundantes, o DAnR em sua dimensão pedagógica e formativa para a ação: a práxis como critério do real. Sendo uma escola da teoria crítica do Direito brasileiro que mostra bastante influência na construção Assessorias Jurídicas Populares como espaços de resistência ao ensino e extensão jurídicos tradicionais, o DAnR encontra na sua capilarização e aprofundamento nas dinâmicas de ensino, pesquisa e extensão no Brasil e na América Latina possibilidades de diálogos com novas metodologias.

Busca-se, nesse trabalho, a partir do diálogo com o T.O., do reconhecimento de possibilidades de leituras e releituras interseccionadas, bem como dos limites de ambos os projetos, uma abordagem para se pensar os fundamentos teórico-epistemológicos do DAnR situados em chaves históricas diferentes das suas origens e novas metodologias para se pensar a formação-ação enquanto pedagogia abraçada pela leitura da escola da filosofia da libertação⁸.

Neste início investigativo e na proposta de trabalho que abarca um lapso temporal relativamente breve de conjugação entre prática docente e vivência extensionista e de pesquisa, não existem crenças inabaláveis no direito, na arte, ou na forma hegemônica de tais expressões relacionais, existe sim, como consequência das atividades conjugadas realizadas por esta pesquisadora, a experiência investigativa na observação de trabalhos de coletivos teatrais, projetos extensionistas no âmbito do curso de direito da Universidade de Brasília e da Universidade Federal de Goiás- Regional Jataí, e oficinas realizadas junto a movimentos sociais como o MTST/DF e o Movimento de mulheres do Terra Livre de Goiás.

Há também a preocupação precípua de suporte teórico, tendo por objetivo revolver e remoldar leituras acerca de alicerces do DAnR e respectiva fortuna crítica em um exercício constante de crítica e possibilidades com seu papel desempenhado

⁸ A influência da filosofia da libertação latino-americana em seus pressupostos filosófico-princípios é percebida na leitura dos referenciais construtores de intersecções necessárias para a denotação do próprio sentido do Direito Achado na Rua com sua proposta transversalizada: libertação dos povos oprimidos para a emancipação, atrelando à dimensão de classe social explorada economicamente como elemento estrutural, as dimensões de raça e gênero. Nesse sentido ver DUSSEL, Enrique. **Método para uma Filosofia da Libertação**. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

enquanto projeto pedagógico e político, tendo a interdisciplinaridade não só como inspiração, mas como vértice central de sua proposta metodológica. O DAnR como horizonte tático do direito, como caminho para o não-direito ou para, na negação da negação do direito, encontrar-se taticamente com outras possibilidades táticas contra-hegemônicas na esfera de formação, como o T.O.

Nesse sentido, Direito (Achado na Rua), teatro (dialético/épico/político/do Oprimido), educação (metodológica dialética) e política (contra hegemônica) são, ainda que vislumbres esperançosos de instrumentais de mudança e diretrizes para o caminho formativo da consciência para a emancipação política, reflexos da ideologia ocidental burguesa moderna em todas as suas matizes, em todo seu arcabouço que nos forja leituras de mundo limitadas ao nosso substrato material concreto: Estado, direito e política como teia para um modo de produção particular- o capitalismo-que se pretende universal.

Essa mirada transpassada de cicatrizes que reverberam feridas reais e simbólicas no modo de viver e sobreviver daquelas/es que são exploradas/os e oprimidas/os na *nuestramerica*, tem por lente a vinculação de projetos atrelados a resistência.

Esses projetos possuem fundamentação e realizam enfrentamentos reais em momentos distintos da história, constituem imbricamento entre dimensões formativas educativas diversas, porém próximas: DAnR e sua Nova Escola Jurídica Brasileira (NAIR) com o T.O.; DAnR e teatro épico/dialético como possibilidades de leituras interseccionadas para auxílio em novas roupagens da concepção metodológica dialética de educação para o direito e para sua possibilidade de superação, já que o que almejamos é uma nova sociabilidade na qual o direito não mais se amoldará.

A proposta, portanto, é dimensionar o arcabouço construído nas técnicas do T.O. de Augusto Boal (e sua gênese com experiências no teatro de Arena e Centro Popular de Cultura nos anos 1950/1960) como possibilidades de aplicação de metodologias críticas na educação para o direito a partir de uma reflexão mais ampla acerca da própria significação do direito enquanto mediação de conflitos na sociedade moderna, e seus respectivos mecanismos de relação com outros “modos particulares de totalização dos conhecimentos adquiridos na vida”⁹.

⁹ KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 137.

Entender como a crítica marxista do direito no Brasil a partir da chamada Escola Paulista e o humanismo dialético do DANR são faces de uma leitura que pode ser entendida como fontes que se complementam quando da estruturação de propostas que superam o imobilismo da negação do direito com uma prática fundamentada que compreende os limites do próprio direito e, também, compreende a necessidade de encontrar-se no seu papel não etapista na formação-ação que se consubstancia em acúmulo para as/os espoliadas/os, oprimidas/os.

Essa forma de compreensão do direito traz em seu bojo a própria necessidade de sua superação enquanto instrumento de exploração/opressão, superação esta que se dá na concretude de aplicabilidade de um método que permita dimensionar na dinâmica da luta de classes os limites do direito enquanto relação social jurídica que garante a produção e circulação de mercadorias e, na apreensão do direito enquanto categoria histórica de natureza ideológica que “não elimina a realidade e a materialidade das relações que ela exprime”,¹⁰ possibilidades de entender como o caráter reificado e, portanto, aparentemente objetivo da sociedade capitalista, acarreta em deformações que fragmentam, fetichizam e transformam todas as relações em mercadorias, esvaziando o próprio princípio humanista, balizador de um “desenvolvimento harmônico e integral do ser humano”¹¹.

A superação já mencionada que ocorre enquanto processo-movimento na aproximação da realidade essencial em uma visão do conjunto das contradições, não se dá em uma subsunção mecânica e vulgar da estrutura econômica que descaracteriza a dimensão de particularidade do direito na sociabilidade vigente e de suas possibilidades inter-relacionais com outras esferas da vida, dentre elas, a arte, o teatro. O teatro, o direito e suas conexões possíveis fazem parte de transições que precisam ter alicerce em processos de formação de consciência que vão da agitação e propaganda à intervenção nos espaços políticos hegemônicos pela classe dominante e também em espaços contra-hegemônicos.

A subversão necessária para a negação do direito perpassa a escolha tática de entendê-lo em suas possibilidades de própria negação na realidade da qual ele faz parte, portanto, afirmação da lei da equivalência do valor.

¹⁰ NAVES, Márcio Bilharinho (org.). **O discreto charme do direito burguês: ensaios sobre Pachukanis**. Campinas, SP: ed. UNICAMP, 2009.p.36.

¹¹ LUKÁCS, Gyorg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, Karl e Engels, Friedrich. **Cultura, Arte e Literatura: textos escolhidos**. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p.20.

Estudar as aproximações entre direito e arte ancorados no materialismo dialético, pressupõe a não evocação a uma visão romântica idealizada e superficial de aparentes respostas fáceis para difíceis questões que a realidade traz na *práxis* da vivência do processo educativo, processo educativo inserido na desigualdade do desenvolvimento no campo da história das ideologias e do tempo histórico. Há a permanente tensão entre forma e conteúdo, e esta insere essas esferas nas possibilidades que nos colocam a materialidade das relações que se perfazem na venda da força de trabalho, na mais-valia, no mundo-mercadoria.

Na relação entre consciência de classe e consciência individual, o descompasso do tempo histórico é substrato do princípio do desenvolvimento desigual. Afirmo Lukács que “todo artista ou escritor é um adversário instintivo das deformações do princípio humanista, independente do grau de consciência que tenham de todo esse processo”¹².

Isto posto, como adversário consciente ou instintivo, analisaremos se o processo artístico, com destaque especial ao teatro denominado político (nas suas dimensões forma/contéudo a partir das construções históricas teatrais épica e dialética, respectivamente) e sua dimensão política e pedagógica, pode, então, auxiliar na construção de movimentos de superação e rupturas, a partir de uma formação-ação consciente, com a estrutura posta na dinâmica trabalho/capital, não apenas como um exercício constante de aprofundamento teórico e ação/*práxis* na encruzilhada de uma realidade multifacetada, complexa e plural nas suas determinações, mas como prática revolucionária que subsidia a inter-relação com outras mediações burguesas como o direito.

1.1 Sobre escolhas e deslocamentos, continuidades e rupturas: contextualizando o recorte teatral e um vínculo inicial dos projetos em análise

Augusto Boal logo na explicação inicial dos pressupostos do T.O. afirma que “todo teatro é político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”¹³, remontando à Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Brecht, ele delinea as percepções sobre arte, teatro e política em vários tempos históricos para, a seguir, pormenorizar os elementos de criação do T.O. enquanto nova estética teatral, enquanto

¹²_____. p.19.

¹³BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.11.

conquista dos meios de produção teatral, enquanto “ensaio para a ação na vida real”, um ensaio para a revolução¹⁴.

A pretensão de responder o que é arte e o que é teatro enquanto arte, não nos cabe neste momento, ficaremos com Augusto Boal na compreensão de que todo teatro é político e política em sentido ampliado, quando há a consciência de que lado se está na luta de classes, todo teatro é político quando tem por horizonte a luta dos trabalhadores para enfrentar os valores estéticos dominantes e também o confronto ao monopólio dos meios de produção cultural.

Portanto, a neutralidade não permeia este traçado de pesquisa. A neutralidade não é entendida, aqui, como pressuposto possível de legitimação do trabalho científico. Este é um trabalho situado na rua das/os oprimidas/os e exploradas/os. Este é um trabalho deslocado: do *ethos* da negação das contradições por meio do apaziguamento dos conflitos (suposto objetivo do direito) ao explicitamento dos conflitos para construí-los não como instrumentalizações, mas como salto qualitativo nas lutas por nova sociedade sem exploração e assentada em outros pressupostos que não na alienação do homem que não mais se enxerga enquanto ser social capaz de transformar a realidade.

Isto explicado, importante delimitar que o teatro do qual estamos falando neste trabalho doutoral é o teatro político do fim do século XIX em diante, com especial atenção ao teatro desta matriz que se fez e faz no Brasil contemporâneo, tendo em Augusto Boal e no T.O. seu foco.

O objetivo aqui é entender o diálogo entre um teatro insurgente coadunado com as leituras sobre a realidade brasileira dos períodos que marcam momentos de fluxos e refluxos na luta das/os trabalhadoras/es. Como chegaremos ao T.O. por meio da trajetória de Augusto Boal, seu criador, é necessário que façamos as aproximações na trajetória do autor que nos permita acompanhar o cenário mais ampliado de resistência cultural no Brasil em períodos diversos.

Com Augusto Boal e a apropriação dos elementos do teatro épico brechtiano remoldados e relidos nos seus métodos e técnicas do T.O., temos o suporte necessário para delinear os pontos de onde partimos quando escolhemos refletir sobre arte e teatro, nomeadamente, o teatro político.

¹⁴ BOAL, Augusto. op.cit. p. 180. E também, nesse sentido: SOEIRO, José. **Um ensaio da revolução: Teatro do Oprimido, teoria crítica e transformação social.** Disponível em: <https://institutoaugustoboal.org/2012/12/10/um-ensaio-da-revolucao/>. Acesso em 08 de agosto de 2017.

Puxando o novelo das referências e dos movimentos que fazem parte da construção desse nosso primeiro referencial teórico – o brasileiro Augusto Boal – acabamos por chegar ao aprofundamento das concepções de arte e teatro em sua matriz de crítica marxista, por isso a escolha por partimos da definição de teatro épico para remontarmos os elementos históricos que construíram (e constroem) o teatro político no Brasil.

Ao adentrarmos nessa seara, chegamos à percepção dos fundadores e criadores desses movimentos culturais teatrais na história do Brasil contemporâneo, em seus fluxos e refluxos, marchas e contramarchas. Percepção dos fundadores e criadores, mas, de maneira mais ampliada, da própria movimentação desses movimentos na história da cultura política no Brasil, dos seus inícios, abruptas e violentas interrupções e retomadas de seus legados em outros espaços e em novas lutas (em termos temporais, pois em termos conteudísticos, a luta permanece sendo a luta central contra a exploração, e, de maneira concomitante, contra as opressões engendradas nessa exploração).

Começamos, então, com essa negação da concepção abstrata de arte e teatro para conseguirmos avançar: a cultura política e, mais precisamente o teatro político a partir do movimento histórico de construção de resistência (à ditadura empresarial militar, ao conservadorismo, ao neoliberalismo, ao imperialismo, à superexploração do trabalho na América Latina) é suporte para adentramos o universo de projetos na esfera do direito e do teatro que se comunicam enquanto contemporâneos.

Ainda que o T.O. tenha surgido a partir das experiências de Augusto Boal no exílio, em especial de suas experiências na América Latina, e, tenha tido uma primeira sistematização em obra que data da década de 1970 (com ensaios escritos entre 1962 e 1973)¹⁵ e, a escola crítica de direito que surgiu pela Nova Escola Jurídica Brasileira (NAIR), o DANR, date do início dos anos 1980, entendemos, pela trajetória de seus fundadores/criadores, que existem aproximações temporais em seus respectivos processos de criação e em seus referenciais teóricos: a influência de Paulo Freire e de sua Pedagogia do Oprimido é percebida em diversos materiais já sistematizados desses dois projetos.

¹⁵ Trata-se da obra *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. A obra foi editada pela primeira vez no Brasil em 1974 e possui diversas edições e reimpressões. A obra também foi publicada em diversos idiomas. A edição que utilizaremos como referência no trabalho é a 12ª edição da obra, publicada pela Editora Civilização Brasileira no ano de 2012.

Além disso, conceitos no âmbito da dinâmica pedagógica tais como horizontalidade e protagonismo dos oprimidos nas relações sociais são basilares e se encontram na fundamentação da *práxis* dos dois projetos.

Essa respectiva fundamentação e *práxis* dos projetos são necessidades de escolhas e posicionamentos políticos e teóricos que têm sua gênese na resposta a um momento histórico emblemático no esfacelamento da crítica dialética teatral e, porque não dizer, na crítica do direito: a ditadura empresarial militar brasileira.

E, aqui, temos uma negativa de segunda ordem que se perfaz: não há como analisar os projetos- DANR e T.O. – sem termos essa mácula histórica em perspectiva contextual: seja nas trajetórias dos criadores dos projetos (e no desenvolvimento dos próprios projetos), seja nas consequências desta nas esferas de inserção desses projetos (Universidade, movimentos sociais, partidos políticos).

O DANR, por exemplo, surge no âmbito das discussões na Universidade de Brasília, uma Universidade que, desde seu início, surge de uma ideia que difere do modelo até então assimilado no Brasil: Darcy Ribeiro conclamava termos, no início dos anos 1960, uma Universidade necessária¹⁶, uma “universidade semente”¹⁷ que respondesse às demandas sociais, que se abrisse, que se permitisse ser semente de uma reflexão-ação para a transformação social amparada no avanço das lutas dos movimentos sociais à época. Uma Universidade que foi interrompida¹⁸ pelo golpe e subsequente ditadura civil militar.

Então, nesse contexto da Universidade interrompida, surge o DANR- como resposta à repressão ditatorial e também como releitura de categorias fundantes do direito posto para uma nova realidade de redemocratização¹⁹.

Já o T.O. tem trajetória que corre o mundo desde seu início, pois atrelado está a Augusto Boal e seus caminhos do exílio. Após ser preso e torturado, após atuar e

¹⁶ SOUSA JUNIOR, José Geraldo. **Da Universidade necessária à Universidade emancipatória: balanço da gestão de um sonho.** In: SOUSA JUNIOR, Jose Geraldo (org). Da Universidade Necessária à Universidade Emancipatória. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

¹⁷ RIBEIRO, Darcy. **Universidade de Brasília.** In: RIBEIRO, Darcy (org). Universidade de Brasília: projeto de organização, pronunciamento de educadores e cientistas. Lei 3.998 de 15 de dezembro de 1961. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

¹⁸ SALMERON, Roberto A. **A Universidade interrompida: Brasília 1964-1965.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

¹⁹ Os vídeos iniciais do Direito Achado na Rua trazem muito bem a aproximação desse panorama de redemocratização e vinculação às ações e participações de leituras da compreensão do que é direito junto aos movimentos que atuaram no processo constituinte. De maneira concomitante, os vídeos também mostram a aproximação da ideia de uma extensão universitária ampliada e de inserção real da participação da Universidade junto aos movimentos locais de luta por moradia (em Ceilândia, por exemplo). Nesse sentido, assistir ao vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=1zOhxb7WyVg>

construir diversos movimentos teatrais basilares para a compreensão da cultura em nosso país, Augusto Boal tem de sair forçosamente do Brasil em 1971. Na sua trajetória de exilado, confirma a máxima de que “o caminho se faz ao caminhar”²⁰ e lança as pedras-mestras do que se denominou como T.O. em seu método, técnicas e jogos (que, posteriormente, ele “traduziria” na imagem de uma árvore em seu solo, raízes, caule, galhos, folhas e frutos).

Quando retorna ao Brasil, em 1986, a convite de Darcy Ribeiro – à época Secretário da Cultura e Educação do Rio de Janeiro –, funda o Centro do Teatro do Oprimido (CTO) e retoma o projeto de construção de um teatro popular que ganha contornos inéditos quando, no início da década de 1990, assume seu mandato como vereador pelo município do Rio de Janeiro e utiliza a metodologia do T.O., mais especificamente, do Teatro legislativo, para proposição de leis e decretos²¹.

Trata-se, assim, de trajetórias que se cruzam e projetos que possuem aprofundamentos teóricos, políticos e pedagógicos, acompanhando a trajetória da história do Brasil. Então, é grande a aproximação de ambos os projetos nas estratégias de redemocratização do país, e é emblemático o papel dos dois projetos na fundamentação e nas dinâmicas da chamada transição democrática.

Mas os resultados de uma “transição lenta, gradual e imposta de cima para baixo”, trouxe aos projetos limites que essa própria transição²² exprime.

As caracterizações elementares do Brasil do período da ditadura de 1964 e a ausência de rupturas mais definitivas na transição democrática fizeram com que essas caracterizações estruturantes de nossa dinâmica econômica e política (como a dependência periferia-centro, o antinacionalismo, e a tendência autoritária do Estado oligárquico) perfizessem-se no tempo, ganhassem nova roupagem com um conteúdo

²⁰ Essa expressão, utilizada por Augusto Boal e Paulo Freire em suas obras, tem origem no poema “Provérbios e cantares” do livro Campos de Castilla de Antonio Machado.

²¹ O Teatro Legislativo e sua proposta de ampliação de participação popular na construção de projetos de lei tem seu lastro nas campanhas realizadas pelos grupos de agitprop russo e alemão e, de maneira inédita introduziu, desde a campanha, passando pela atuação política, instrumentos de consulta, redação e ocupação do espaço formal do Legislativo pelos diversos grupos populares: de associações de bairro, comunidade carcerária, LGBT, entre outras. O espectador que se torna espect.-ator, com essa dinâmica participativa mediada pelo teatro, se torna legislador. Foram propostos mais de 26 projetos de lei nesse sentido. Treze leis, a partir das experiências e vivências do teatro legislativo, foram aprovadas.

²² Expressão que atribui o significado de uma transição que não se mostra coadunada a uma ruptura definitiva com o aparato econômico e político de sustentação do autoritarismo ditatorial que vigiu de 1964 a 1985 no Brasil. Uma transição sem encaminhamentos de reformas de base estruturais e consequente ruptura com “o universo extremamente reduzido dos protagonistas a serem beneficiados”, com “a reprodução do desenvolvimento dependente e associado nos mecanismos de transferência de opção e valores para *loci* situado fora da economia nacional”. NETTO, José Paulo. **Ditadura e Serviço Social: uma análise do Serviço Social no Brasil pós-64**. São Paulo: Cortez Editora, 2015. p. 47.

similar, trouxesse o aprofundamento do desmonte do Estado em um cenário neoliberal de Estado mínimo iniciado com Fernando Collor de Melo e aprofundado por Fernando Henrique Cardoso, e também em um cenário de ausência de reformas estruturais de base pautado pela ampliação do consumo e preservação da “tranquilidade do mercado financeiro” por meio das ações de “exportar mais e criar um amplo mercado interno de consumo de massas, capaz de assegurar o crescimento com estabilidade” e ainda “valorizar o agronegócio e a agricultura familiar”,²³ nos governos do Partido dos Trabalhadores de 2002 a 2016.

Em relação à cultura, dos movimentos de valorização de uma cultura nacional em várias esferas atreladas à compreensão dos elementos estruturantes de nossa sociedade para promoção de reformas de base radicais necessárias entre os anos 1950 e início dos anos 1960 (período de início e término forçado do Teatro de Arena e CPC da UNE), temos, com a ditadura empresarial militar e sua contrarrevolução preventiva, um aprofundamento do período de modernização conservadora: uma modernização conciliada com o atraso sócioestrutural, isto é, o desenvolvimento das forças produtivas e, ao mesmo tempo, a conservação de elementos atrasados das relações de produção. É o que Gramsci- quando da unificação da Itália- chamava de “revolução-passiva”,²⁴ ou o que Lênin chamou de “via prussiana”,²⁵.

Para Carlos Nelson Coutinho²⁶, “o progresso das forças produtivas e a modernização da estrutura social se fizeram ‘de cima para baixo’, ou seja, conservou-se o latifúndio, a dependência ao imperialismo e a marginalização das forças populares nas decisões políticas”. A manutenção dessa estrutura só foi possível ao criar-se na grande massa uma visão de mundo atrelada aos interesses do capital, ou seja, “um determinado nível cultural e moral que correspondeu às necessidades de desenvolvimento das forças produtivas”,²⁷ o consentimento ativo do explorado/dominado pela hegemonia cultural.

²³ SILVA, Luís Inácio Lula. **Carta aos brasileiros**. Carta de intenções do candidato à presidência pelo Partido dos Trabalhadores em 2002. Disponível em: www.csbh.fpabramo.org.br/node/5881. Acesso em 25 de novembro de 2017.

Ainda nesse sentido, no que se refere à valorização da agricultura familiar e números acerca da distribuição de terras para a reforma agrária, vide dados disponibilizados pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) em: www.incra.gov.br/reforma-agraria. Acesso em 25 de novembro de 2017.

²⁴ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Volume 3.

²⁵ FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaios de interpretação sociológica**. São Paulo: Globo, 2006.

²⁶ COUTINHO, Carlos Nelson. “Cultura e democracia no Brasil” in: _____. **A democracia como valor universal**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

²⁷ GRAMSCI, Antonio. op.cit. p.285.

Essa hegemonia foi amalgamada pela ditadura empresarial militar por meio de uma política cultural que possuía duas faces²⁸: uma primeira face de repressão às vertentes intelectuais de esquerda contrárias ao projeto colocado em curso no período ditatorial, e, uma segunda face de criação e valorização de organizações que expressavam a visão de mundo das classes dominantes: engrenada está a figura de uma indústria cultural concentrada e monopolizada que perdura até os dias atuais.

Essa indústria cultural concentrada e monopolizada que, com dinheiro público se erigiu em uma rede nacional de comunicações (telecomunicações) de dimensão continental, serviu aos interesses militares de difusão dos “valores” de integração e segurança nacional, valores esses que alicerçavam a funcionalidade dupla do Estado pós 1964.

O caráter duplamente funcional do Estado pós 1964: ser antinacionalista e antidemocrático, ou seja, excluir protagonistas políticos privando-os de mecanismos de mobilização, organização e representação a partir da impossibilidade de mediações que não sejam as mediações existentes a partir do encaixe da dependência à dinâmica imperialista, introduziu o aprofundamento do golpe civil militar pós 1968 e também introduziu “um curioso complexo de tensões no pacto contrarrevolucionário que (...) acabaria por vulnerabilizar partes significativas das mesmas classes possidentes”,²⁹.

À modernização conservadora na ordenação da economia brasileira racionalizada pelo Estado ditatorial nos anos 1960 e 1970, adequou-se uma projeção histórico-societária que criou o “melhor quadro legal-institucional para a concentração e a centralização de capital” capturando e consolidando as linhas-mestras do perfil e estrutura econômico-social do Brasil, linhas-mestras que constituem legado da ditadura, linhas-mestras que permanecem diante da não ruptura que se deu no processo de redemocratização (quiçá, é aprofundada em parâmetros denominados neodesenvolvimentistas e neoliberais, não necessariamente nesta ordem histórica):

A internalização e a territorialização do imperialismo; uma concentração tal da propriedade e da renda que engendrou uma oligarquia financeira; um padrão de industrialização na retaguarda tecnológica e vocacionado para fomentar e atender demandas enormemente elitizadas no mercado interno e direcionado desde e para o exterior; a constituição de uma estrutura de classes fortemente polarizada, apesar de muito complexa; um processo de pauperização relativa praticamente sem precedentes no mundo contemporâneo; a

²⁸ NETTO, José Paulo. **Ditadura e Serviço Social**: uma análise do Serviço Social no Brasil pós-64. São Paulo: Cortez Editora. 2015.. p. 49.

²⁹ NETTO, José Paulo. **Ditadura e Serviço Social**: uma análise do Serviço Social no Brasil pós-64. São Paulo: Cortez Editora. 2015.. p. 47.

acentuação vigorosa da concentração geopolítica das riquezas sociais, aprofundando brutais desigualdades regionais. E lograram, ainda, cristalizar uma estrutura estatal burocrática e administrativa conformada precisamente para “gerir” esse modelo- estrutura paramentada pelas exigências, mas enformada em escala ponderada por um referencial político-ideológico específico, aquele matrizado na doutrina de segurança nacional³⁰.

Essa cristalização de uma estrutura estatal burocrática e administrativa conformada para gerir o modelo econômico dependente e alicerçado em um referencial político e ideológico de segurança nacional observada na expansão da criminalização dos movimentos sociais, é legado não rompido, são permanências funcionais à ordem a qual se associam, são determinações estruturais mais profundas que se expressam na forma política de nossa formação social brasileira.

Posta essa dupla negação inicial, que façamos agora uma afirmação: sob a ótica dos movimentos que construíram a cultura política e de resistência no Brasil temos elementos de análise que conjugam o entendimento de que a principal cicatriz que ficou na frágil epiderme democrática brasileira é a dificuldade de superação da compreensão de que não bastou a emergência de um regime político democrático para superarmos a herança de uma posição política defensiva e uma economia dependente, já que esse regime político democrático se mostra uma democracia de cooptação³¹ na síntese de aspectos coercitivos e formação de consenso.

Como assinala Florestan Fernandes, os caminhos de transição desembocavam em duas possibilidades: um recrudescimento dos mecanismos autocráticos (aumento da exclusão), ou em um tipo de democracia restrita marcada pela adesão parcial dos trabalhadores em troca de muito pouco³².

Por posição política defensiva, entende-se “estabelecer o terreno e os limites da negociação a um pacto e a um regime político que tem definidos na Constituição Federal de 1988 seus limites e arcabouço”³³ e que ganha contornos de pactos que tentam conciliar antagonismos inconciliáveis na dinâmica capital/trabalho. Podemos nos aliar ao explorador/opressor e nada perdermos? A dinâmica da luta a ser travada contra as opressões afirma que não, a materialidade do ensejo da transformação

³⁰ _____ . op.cit. p.50.

³¹ FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

³² FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa na Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

³³ NETTO, José Paulo. **Ditadura e Serviço Social: uma análise do Serviço Social no Brasil pós-64**. São Paulo: Cortez Editora. 2015. p.53.

social para a Justiça colocada “não no âmbito das ideias “puras” mas no panorama concreto da história e das lutas sociais”³⁴ afirma que não.

O apaziguamento de conflitos na democracia de cooptação leva a continuidades que reverberam na unidade de tensão constante entre coerção e consentimento.

Os limites dessa unidade dialética levam a interpretações que constituem heranças desmobilizadoras da classe trabalhadora, e que fomentam o amoldamento a uma ordem posta que, em tese e forma inicial, desejava-se superar com a ruptura frente a ditadura empresarial militar. O tal arcabouço do movimento que redundou na Constituição Federal de 1988³⁵, deve ser lido a partir da perspectiva de quebra do aspecto revolucionário das reivindicações proletárias sob uma feição democrática³⁶, sob o fenômeno complexo do refluxo do processo de lutas, em especial nos anos 1990 e na atualidade.

Inegável o papel protagonista, até então inédito, de setores e movimentos sociais no processo constituinte que redundou na Constituição de 1988. A emergência

³⁴ LYRA FILHO, Roberto. **Karl, meu amigo: diálogo com Marx sobre o Direito**. Porto Alegre: Fabris, 1983. p.75.

³⁵ A questão é demasiada complexa e exigiria digressões que nosso espaço não nos permite. Há movimentações e aberturas aos movimentos sociais que constituem ineditismo em nossa forma de compreensão da democracia brasileira no âmbito da Constituição Federal de 1988. Porém, nos abrigamos teoricamente na análise que perfaz a crítica para que possamos situar uma ampliação de leituras atualizadas de projetos que se colocam como instrumentos da luta da classe trabalhadora, das/os exploradas/os e oprimidas/os. Para José Geraldo de Sousa Junior, “o momento constituinte que se instaurou no Brasil, abriu perspectivas avançadas para a reorganização de forças sociais nunca inteiramente contidas nos esquemas espoliativos e opressores de suas elites. Com efeito, a experiência da luta pela construção da cidadania que nele se materializou, atualizou o seu sentido libertário e demarcou no espaço constituinte o lugar do povo como sujeito histórico emergente no contexto de lutas sociais. O momento constituinte, numa conjuntura de crise, responde invariavelmente a estratégias de legitimação. Mas, a crença de que o processo constituinte organiza a mediação política necessária, numa tal conjuntura, não conduz à possibilidade de construção e ordenação de uma sociedade solidária e homogênea, sem contradições e sem antagonismos (...)” SOUSA JUNIOR, Jose Geraldo. **Movimentos Sociais e práticas instituintes de direito: perspectivas para a pesquisa sócio-jurídica no Brasil**. Conferências na Faculdade de Direito de Coimbra. Universidade de Coimbra: Coimbra Editora, 1999/2000. p.247. Essa é a compreensão que perpassa toda a dimensão epistemológica teórica do Direito Achado na Rua em sua fortuna crítica.

Há acordo com o Professor José Geraldo de Sousa Junior no que se refere às contradições que não se esvaem em um processo de mediação política necessária. O contexto de lutas sociais em momentos de crise do capital e suas dinâmicas de forma política jurídica, faz com que existam estratégias que buscam legitimação dos espoliados e oprimidos nas próprias mediações, mas, estas não se bastam em si mesmas. O discurso predominante de que o grande problema da ditadura era o autoritarismo e toda transição democrática alicerçada nessa perspectiva, manteve o núcleo sólido do modelo da ditadura empresarial militar: o capitalismo dependente, o latifúndio na roupagem do agronegócio, a superexploração da força de trabalho, enfim, os elementos que já apontamos antes no texto. Sendo assim, esse sentido libertário demarcado no espaço constituinte pelo povo, é um espaço com muitas limitações que precisam ser pensadas para que, nos dias atuais, após quase 30 anos da aprovação e vigência da Constituição Federal, e, após a destituição por meio de um golpe judicial midiático de uma presidenta eleita, possamos atualizar os projetos de busca de emancipação política e humana.

³⁶ Marx, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

de movimentos sociais ressignificaram a dimensão de organização e mobilização política, dando sentido à rua como espaço instituinte de direitos.

Mas há a contradição posta que redundou no refluxo dos anos subsequentes (1990): a feição democrática que mascara a quebra do aspecto revolucionário das reivindicações proletárias pode ser constatada por uma transição pelo alto que possibilitou a anistia de torturadores³⁷, uma eleição indireta que possibilitou que o ex-presidente do partido³⁸ representante de todas as forças conservadoras de incidência e manutenção da ditadura empresarial militar³⁹ além de representante da oligarquia do Maranhão, José Sarney, fosse eleito o primeiro presidente após os governos ditatoriais, por uma hiperinflação que conduziu ao Plano Real, ajustando a economia aos movimentos do capitalismo dependente (sua “atualização” em um museu de grandes novidades), enfim, por todo o aparato de “ajuste” para manutenção da forma em seu conteúdo capitalista dependente.

Observem que é justamente nesse período de maior refluxo do processo de lutas, nos anos 1990, que vemos surgir grupos e coletivos teatrais que retomam a concepção de um teatro radical, dialético, de matriz brechtiana. Grupos que retomam as contribuições da crítica marxista ao teatro. O documento “Arte contra a barbárie”- documento redigido por grupos e coletivos teatrais no enfrentamento ao neoliberalismo reinante nos anos 1990- é assertivo ao colocar que “é inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país (...) é fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística, apoio constante a grupos teatrais do país, política de viabilização de acesso do público aos espetáculos, fomento à formulação de uma dramaturgia nacional”, entre outros pontos.

³⁷ A Lei 6.683 de 28 de agosto de 1979 traz a anistia geral e irrestrita. Com o aprofundamento dos trabalhos da Comissão da Anistia, criada pela Lei 10.559, de 13 de novembro de 2002, com o objetivo de reparar moral e economicamente as vítimas de atos de exceção, arbítrio e violações aos direitos humanos cometidas entre 1946 e 1988 e da Comissão Nacional da Verdade, órgão temporário criado pela Lei 12.528, de 18 de novembro de 2011 que encerrou suas atividades em 10 de dezembro de 2014 e possuiu como objetivo investigar graves violações de direitos humanos ocorridas entre os anos de 1946 e 1988, em 2008, o Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil ingressou no Supremo Tribunal Federal com a Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental- ADPF nº 153 na qual pedia a revisão da anistia em relação aos crimes que foram cometidos em nome do Estado brasileiro (revisão do parágrafo 1º do artigo 1º da Lei 6.683/1979). Por sete votos a dois votos, em abril de 2010, o Supremo Tribunal Federal rejeitou a ADPF nº 153. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=125515> .Acesso em 04 de dezembro de 2017.

³⁸ A Aliança Renovadora Nacional foi um partido político brasileiro criado em 1965 a fim de dar suporte ao governo empresarial militar instalado a partir do ano de 1964.

O movimento “Arte contra a barbárie” no processo de debate e organização de ações pela “construção de uma política cultural pública e democrática”⁴⁰, foi responsável por assumir o desafio de lutar contra a política de mercantilização total da cultura no próprio terreno definido como único legítimo pelos liberais, o poder legislativo.

O movimento também teve em sua construção grupos que aprofundaram o teatro de matriz brechtiana e trouxeram novo fôlego à discussão do teatro político atrelado à crítica à realidade brasileira partindo de pressupostos que buscam um teatro que entenda as dinâmicas econômicas, sociais e históricas às quais está atrelado. Peças como *O pão e a pedra* do ano de 2012, *Equívocos Colecionados* do ano de 2004, *O mercado do Gozo* do ano de 2003, entre outras da Companhia do Latão, são exemplos disso.

Importante notar uma chave de análise que desenvolveremos ao longo do trabalho de pesquisa: nas sistematizações de documentos referentes ao teatro político e seus grupos nas décadas de 1960, 1970 e também do movimento de resistência ao neoliberalismo por grupos teatrais na década de 1990, temos como categoria central de compreensão da realidade brasileira o povo, bem como a valorização do teatro nacional. Não por acaso, temos como alicerce a mesma categoria central nas leituras fundantes do DANR. E também nas metamorfoses de um projeto mais amplo de sociedade brasileira que nunca se consolidou como ruptura democrática radical, e sim como um pacto democrático conciliatório como veremos ao analisarmos as categorias a que nos propomos.

Também é nesse período, no fim dos anos 1990, início dos anos 2000 que se inicia a parceria entre o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra-MST- com o Centro do Teatro do Oprimido- CTO – que culminou na criação de brigadas de teatro e cultura⁴¹ e, segundo Iná Camargo Costa, inaugura um segundo capítulo na cultura do

⁴⁰ O Movimento “Arte contra a barbárie” surge em São Paulo, na década de 1990 e enfrenta o desmonte das políticas culturais promovidas pelos governos do estado de São Paulo e do Brasil. São grupos e companhias teatrais em São Paulo que colocam o estado como protagonista do interesse público da cultura. A atuação deste coletivo culminou no Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, a Lei 13.279/02. Para maiores detalhes ver obra: COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

⁴¹ “A partir de 2003, então, o MST realizou uma reflexão sobre os limites que encontrávamos na relação com a sociedade. Nota-se que naquele momento apenas ensaiava-se a hegemonia do agronegócio que viveríamos nessa década seguinte. Percebia-se que os veículos de comunicação da organização eram insuficientes para dar conta da “batalha das ideias”. E para isso, apontava-se a necessidade de recuperar as experiências e o conceito de agitprop. Na esfera da cultura, a parceria com Augusto Boal e o Centro do Teatro do Oprimido mostrou que o processo de transferência dos meios de produção da linguagem teatral é relativamente simples, pois não depende de equipamentos e infraestrutura específica, e quando operado

teatro de agitação e propaganda- agitprop – no Brasil (que começa ainda na criação do movimento, na década de 1980 com as místicas e tem continuidade com a formação do Coletivo Nacional de Cultura, Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré).

A Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré nasceu em junho de 2001, no Rio de Janeiro, durante a realização da segunda etapa nacional de formação de curingas com Augusto Boal e o Centro do Teatro do Oprimido - CTO. A parceria estabelecida entre o MST e o CTO previa o treinamento de uma turma de militantes de vários setores e estados nas técnicas do Teatro do Oprimido para que estes pudessem ministrar oficinas e formar grupos nos acampamentos, assentamentos e encontros do Movimento em todo o país⁴².

O trabalho da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré tem importância basilar no teatro popular latino-americano e brasileiro: um movimento social forte e estruturado que, com a parceria com Augusto Boal e o CTO, não somente passa a realizar experiências que retomam e “reaproveitam o que já foi construído pelo Teatro de Arena, CPC, MCP e a Internacional”⁴³, como inaugura novas leituras sobre teatro épico, teatro fórum e agitprop a partir de peças de Brecht, Augusto Boal e peças próprias inserindo técnicas e métodos relativos às três classificações teatrais supramencionadas.

A apropriação da tradição teatral também faz parte dos trabalhos realizados. O grupo Filhos da Mãe... Terra montou uma adaptação da peça Horácios e Curiácios, intitulada Posseiros e Fazendeiros, e o grupo do Gabriela Monteiro, trabalhando com a estrutura da fábula de O círculo de giz caucasiano, ambas de Brecht, elaborou a peça Trapulha. A peça Paga Zé, é uma adaptação de Não tem imperialismo no Brasil, de Augusto Boal e Por estes santos latifúndios é uma adaptação de Guillermo Maldonado Perez, dramaturgo colombiano premiado com esta peça pela Casa das Américas, de Cuba⁴⁴.

de forma a estabelecer um diálogo produtivo com a experiência de vida das pessoas, a recepção tende a ser bastante acelerada.” (sobre o processo da parceria entre MST e CTO em : STÉDILE, Miguel Henrique e VILLAS BOAS, Rafael. *Agitação e Propaganda no MST*. In: COSTA, Iná Camargo et al. **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. P.42.)

⁴² BRIGADA NACIONAL DE TEATRO DO MST PATATIVA DO ASSARÉ. **Teatro e Transformação Social**. Volume 1. Teatro Fórum e Agitprop. Caderno das Artes. Rede Cultural da Terra. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado. 2007. p.12.

⁴³ COSTA, Iná CAMARGO. *Prefácio. Ações contra-hegemônicas exemplares*. In: BRIGADA NACIONAL DE TEATRO DO MST PATATIVA DO ASSARÉ. **Teatro e Transformação Social**. Volume 1. Teatro Fórum e Agitprop. Caderno das Artes. Rede Cultural da Terra. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado. 2007. p.07.

⁴⁴ BRIGADA NACIONAL DE TEATRO DO MST PATATIVA DO ASSARÉ. **Teatro e Transformação Social**. Volume 1. Teatro Fórum e Agitprop. Caderno das Artes. Rede Cultural da Terra. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado. 2007. p.12.

Tais movimentações mostram a atualidade dos debates acerca da importância do teatro político, dialético (suas esferas no âmbito da classificação dos mesmos como teatro popular) e, costuram novos entrelaçamentos com e a partir de movimentos sociais e com o aprofundamento teórico de onde parte a crítica à sociedade capitalista, necessidade essa de deslocamento que aponta para uma nova lente de percepção estética e política da importância do teatro como formação-ação. A importância do que Augusto Boal classifica como categorias de teatro popular⁴⁵.

Isto porque não existe genialidade tática que supere uma análise objetiva da realidade. A consequência das cicatrizes da continuidade sistemática com os modelos econômicos e políticos hegemônicos de superexploração do trabalho, dependência e criminalização da pobreza, nos leva a um cenário de transições que nos levam a outras transições⁴⁶ (e tenebrosas transações)⁴⁷ em uma espiral descendente do acúmulo de forças sociais para o enfrentamento a esses modelos.

Esse cenário que culmina, no ano de 2016, na destituição de uma presidenta da república eleita no que se chamou de “golpe político jurídico midiático”,⁴⁸ nos leva a refletirmos sobre as interpretações desses reflexos e dos limites de transições com feições democráticas e manutenção dos velhos paradigmas políticos e econômicos de sustentação de nossas relações histórico-societárias no Brasil. Consequentemente, nos conchama a pensarmos em nossas atuações em nossos espaços de trabalho, pesquisa e ação a partir da crítica, da auto crítica e de um olhar de leitura/releitura tendo como ponto de partida a classe trabalhadora. No campo metodológico, tendo como premissa a crítica dialética consoante o movimento da história.

Concessões, cooptação e colaboração são resquícios de uma posição política defensiva e ausente de conteúdo programático radical. Conteúdo programático

⁴⁵ BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. Rio de Janeiro: Hucitec, 1984.

⁴⁶ IASI, Mauro Luís. **As metamorfoses da consciência de classe: o PT entre a negação e o consentimento**. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 565.

⁴⁷ Expressão a partir da canção “Vai Passar”, do cantor e compositor Chico Buarque. A canção consta como décima faixa no álbum “Chico Buarque” de 1984.

⁴⁸ A destituição da presidenta Dilma Vana Rousseff de seu cargo combinou movimentos em três esferas: a político-partidária com as alianças no Congresso Nacional que asseguraram o processo de cassação; a jurídica com a criminalização seletiva de lideranças do PT; e, a midiática com uma campanha contra o PT a fim de criar um ambiente de profunda rejeição a forças de esquerda na sociedade brasileira (em que pese a compreensão da configuração da esquerda brasileira ser objeto de profundas divergências entre partidos políticos de esquerda e movimentos sindicais e sociais). Nesse sentido ver: SINGER, André. **Por que gritamos golpe?** São Paulo: Boitempo, 2016. Ver também: RAMOS, Beatriz Vargas. *Ingredientes de um golpe parlamentar*. In: CITTADINO, Gisele et al (orgs). **A resistência ao golpe de 2016**. Marília: Projeto Editorial Praxis, 2016.

radical que permita rupturas necessárias, reformas de base e uma nova consciência política: não colaborativa, não conciliatória, pois, como nos coloca Augusto Boal:

Não podemos conceder perdão e oferecer nossa amizade a quem escolheu o proveito próprio às custas da infelicidade dos outros, e, decidiu gozar a própria vida ao custo da morte alheia. Aqueles que a todos querem perdoar, “ver os dois lados da questão” ou “ver a questão de todos os lados”, aqueles que tentam justificar as ações dos opressores, são os imobilistas do mundo. Se fosse verdade que todos têm razão, e que todas as razões se equivalem, seria melhor que o mundo ficasse do jeito que está (...)⁴⁹

O papel de espaços como o Teatro de Arena de São Paulo, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, o Teatro União e Olho Vivo de São Paulo⁵⁰ é o papel de espaços de resistência cultural no período de intensificação da repressão nos anos 1960 e 1970, período marcado pela perseguição aos membros desses coletivos, ao cerceamento de liberdade, tortura e exílio de muitos deles, como Augusto Boal.

Em que pesem esforços engendrados à época da repressão para que os legados desses coletivos teatrais permanecessem desconhecidos, são movimentos culturais emblemáticos que são revisitados, estudados e tidos como parâmetros para novas movimentações nas atividades reconhecidas como teatro político, dialético, do Oprimido.

Por isso nossa escolha de retratá-los nesse trabalho como momentos-chave da construção de nossa cultura política com os quais ainda temos muito a aprender. Esse retrato que não se amolda a uma moldura única, pois, reflete as trajetórias e percepções de diversos estudiosos, militantes e dos próprios integrantes desses movimentos que se dedicaram a sistematizar essas experiências e tem como vínculo a construção de uma memória coletiva que possibilita a compreensão sobre a realidade brasileira nas suas fraturas, rupturas e continuidades. Permite também responder sobre a atualidade do projeto T.O. na dimensão interseccional de categorias a partir de sua práxis pedagógica,

⁴⁹ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.25.

⁵⁰ O grupo teatral União e Olho Vivo, criado por César Vieira (Idibal Pivetta) nos anos 1960 na cidade de São Paulo, é um grupo que foi criado no Centro Acadêmico XI de Agosto da Universidade de São Paulo em 1966 e é ativo até os dias de hoje. Seu objetivo é “a troca permanente de experiências culturais com os explorados, oprimidos, na busca de um teatro que fala a língua do povo, que discute as questões mais prementes, que leva para a cena teatral brasileira as alegrias e as angústias de nosso povo, reafirma sua capacidade de resistência” (VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. 4ª ed. atualizada. Brasília: FUNARTE. Ministério da Cultura, 2006). Cesar Vieira e Idibal Pivetta são dois nomes de um mesmo protagonista de nossa história política cultural: como César Vieira, é fundador de um dos mais antigos grupos de teatro popular do país. Como Idibal Pivetta, é advogado de presos políticos no período da ditadura empresarial militar.

e de como sua práxis pedagógica pode ser instrumental metodológico para a formação em outras áreas para além do teatro, como o direito.

E, enquanto direito, o projeto que mais se aproxima, seja pelos referenciais teóricos de base, seja pelas categorias nas quais se fundamenta a partir e com esses referenciais, como já assinalamos, é o DAnR.

Sendo assim, da rua fez-se palco em dois eixos estruturantes: na análise de algumas categorias do DAnR e suas aproximações com categorias do T.O. e na atualização de categorias por meio da historização da práxis de ambos projetos no recorte do espaço da Universidade.

Universidade que também é espaço no qual a mácula da ditadura empresarial militar persiste. Seja pelo revisionismo difundido em uma produção elaborada nas universidades, desde os anos 1990, que propõe uma “reinterpretação do significado do golpe empresarial militar” de diversos modos, quase sempre sustentando que a ditadura foi um processo modernizador e tão somente autoritário como teria sido qualquer governo de esquerda no período⁵¹, seja pela interrupção de projetos que pensavam a estruturação de um modelo de universidade coadunada com a realidade brasileira e latino-americana.

Para Florestan Fernandes a contrarreforma preventiva teve na universidade seus pilares fixados nos nexos entre a “heteronomia e a perda da vitalidade crítica da universidade”⁵², momentos como a “reforma” de 1968 que contou com a “franca e aberta colaboração de professores e estudantes adeptos do regime ditatorial” aprofundaram as ambiguidades dentro do mundo acadêmico e esvaziaram a “autonomização da universidade como centro de atividade intelectual crítica”⁵³.

Os efeitos da ditadura em toda a vida social brasileira, das instituições de educação – inclusas as universidades – aos movimentos culturais, das organizações de trabalhadores aos movimentos sociais são vastos e exigem que seja retomada a visibilidade crítica e incisiva sobre os mecanismos de permanência desses efeitos nos dias atuais.

O mundo que ninguém vê- mencionado no Coro que abre nossa Cena I, Capítulo1-, o véu da alienação reforçado pela ausência de rupturas e pela memória

⁵¹ LEHER, Roberto. *Ditadura de 1964: uma universidade para o capitalismo dependente*. in: IASI, Mauro Luís e COUTINHO, Eduardo Granja (orgs). **Ecoss do golpe: a persistência da ditadura 50 anos depois**. Rio de Janeiro: Morula, 2014.

⁵² FERNANDES, Florestan. **Universidade Brasileira: reforma ou revolução**. São Paulo: Alfa Ômega, 1975

⁵³ _____. Op. cit. p. IX.

subtraída daquelas e daqueles que possuem suas narrativas convenientemente não mostradas, não encenadas, é visto na pesquisa pela práxis do T.O. e do DAnR. Se os espectadores somos nós, se espect-atores nós somos, para além da catarse ou da forma indecifrável de fragmentos soltos que mais confundem do que explicam, a expectativa é que essa mediação que permite identificação e reconhecimento – o teatro – seja instrumento pedagógico das cicatrizes que precisam ser escancaradas: cicatrizes de um país, de um continente, de uma classe social. E que essa pedagogia da luta e do enfrentamento dialogue com outros campos, aéreas, espaços e personagens.

Que esse diálogo se faça com o direito. Direito como tentativa -olhar situado historicamente e narrativa-diálogo que reflita experiências da classe trabalhadora e permita que a Universidade saia da sua zona de conforto e de seu fetichismo elitista de cerne da *intelligenza* nacional. Porque partimos da crítica do Direito, ou melhor, da crítica da crítica (metacrítica) para contextualizarmos a importância de entender seus limites, mas também de entendê-lo como tático (já que presente em nossas relações) para uma nova sociedade tendo como alicerce projetos contra hegemônicos como o DAnR.

Essa opção de compreendê-lo como espaço de formação-ação, com limitações, é delimitada, na pesquisa, no *locus* de formação do ensino do direito, na e para além da Universidade. O ensino para o direito que se coloca como crítico em seu contexto local, regional e continental. O ensino para o direito que pode se comunicar com outras mediações sociais, no caso, a arte, a arte do teatro, a arte do teatro épico/político (forma/conteúdo), a arte do teatro de agitação e propaganda e do teatro didático: a indissociabilidade entre política, crítica do direito, crítica do teatro e espaços de resistência consequenciais, tendo o sujeito coletivo de direito (movimentos sociais) e o sujeito do teatro político, do teatro de agitação e propaganda (forte movimento social), bem como a crítica ao sujeito de direito (pois de onde partimos da compreensão de direito não é possível entender o sujeito de direito desvinculado do direito enquanto aporte estrutural da sociedade capitalista) e a crítica ao sujeito autônomo do drama burguês como ponto de síntese da compreensão histórica, epistemológica e categórica que formulamos.

Estamos na disputa: pela forma, pelo conteúdo e pelos deslocamentos, que ainda são muitos a serem desbravados, descortinados e sangrados – em seus tempos próprios, em seus tempos históricos. Em tempos de reinvenção, de reconstrução, de saber o passado para não nos repetirmos como tragédia, quiçá como farsa. Porque o

mencionado drama pode se adaptar e continuar nas farsas e tragédias das crises burguesas, mas a história do “mundo que ninguém vê” – e que, simultaneamente, todas e todos veem na rotina da exploração dos corpos e tempos – é ruptura, nova sociabilidade; é dialética objetiva, transcende o indivíduo; é marcha e contramarcha, são fluxos e refluxos.

É a história dessas e desses heroínas/heróis negativos, enquanto classe trabalhadora que nos interessa.

Quando Aristóteles, em sua Poética afirma que “a arte recria o princípio criador das coisas criadas”, coloca que a função mimética da arte (não como reprodução de algo exterior, como nos explica Augusto Boal) implica a inter-relação segundo a atividade própria de cada uma das artes. Arte, em sentido amplo, como a possibilidade de alteração do mundo exterior pelo ser humano: um conjunto de artes afins se constitui em uma arte maior, mais ampla e complexa.

A arte que inclui regras que regem as relações de todos os homens na sua totalidade, englobando todas as atividades humanas, constitui o que Aristóteles compreende como Política e esta se assenta na maior virtude que podemos conceber na totalidade das relações humanas, o bem político que se perfaz na justiça.

A justiça dos iguais no contexto desigual é impossibilidade material. Na assimetria exploratória de nossa sociabilidade, justiça se perfaz na emancipação humana que só existe no fim da exploração. Roberto Aguiar nos coloca que a compreensão da justiça sob uma ótica dialética, “é a busca do melhor, no prisma dos oprimidos, (...) uma ideia que traduziria a possibilidade de aceleração histórica no sentido do melhor, do mais humano, da libertação”⁵⁴.

A arte reflete as contradições das relações materiais e sociais de uma dada sociabilidade em sua forma e em seu conteúdo que são indissociáveis se apreendidos enquanto relação material e política em sentido amplo. Tendência política atrelada à concepção emancipatória humana e boa técnica na produção da arte são, então, faces de uma mesma moeda, pois constituem uma unidade dialética na esfera artística.

No texto “O autor como produtor”⁵⁵, Walter Benjamin explica a vinculação entre o que ele denomina como tendência e a boa técnica na produção da arte trazendo a dialeticidade para além do que o autor considera como discussões inócuas sobre

⁵⁴ AGUIAR, Roberto. **O que é justiça. Uma abordagem dialética**. São Paulo: Editora Alfa Ômega, 1999. p. 67.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

hierarquias estéticas. O texto situa o papel do artista, do criador da arte, do autor-produtor nas relações sociais inseridas nas relações de produção, a solidariedade mediada deste com o proletariado incentivando a socialização dos meios de produção intelectual, organizando os trabalhadores intelectuais no próprio processo de produção, mudando a função⁵⁶ do romance, do drama, do poema. Integrando as obras artísticas nas relações sociais vivas e estas nas relações de produção⁵⁷.

Assim colocado, uma criação artística se situa *dentro* das relações de produção (e não *diante* delas), ou seja, uma criação artística é fruto das relações materiais e conseqüentemente se perfaz na melhor técnica literária.

Na melhor compreensão dialética possível, o entendimento é o de que não se pode falar em uma obra artística de tendência política correta⁵⁸ sem compreendê-la a partir da melhor técnica literária, ou seja, àquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise social imediata, portanto, materialista⁵⁹:

Se antes éramos capazes de dizer que a tendência política de uma obra abrange sua qualidade literária porque abrange sua tendência literária, agora somos mais acurados ao dizer que essa tendência literária pode consistir num avanço ou num retrocesso da técnica literária.

Nessa análise social imediata e, portanto, materialista, a compreensão de arte como expressão do modo burguês de produção pode fazer com que a compreendamos como trabalho, a medida que é mediada pelas relações sociais condicionadas às relações de produção de um dado momento histórico.

Em Contribuição à Crítica da Economia Política, ao relacionar a arte com o modo burguês de produção na crítica às Conferências pronunciadas por Henri Storch perante o Grão-Duque Nicolau, Marx observa que

uma forma determinada de produção material supõe, em primeiro lugar uma determinada organização da sociedade, e, em segundo, uma relação determinada entre o homem e a natureza. O sistema político e

⁵⁶ A mudança de função traz a ideia de mudança do aparelho de produção artística, derrubando barreiras entre escrita e linguagem, por exemplo. Traz a concepção de apropriação dos meios de produção. Nesse sentido, para Benjamin, Brecht avança bastante ao trabalhar elementos do teatro épico retomando o processo de “refundição” de formas literárias na literalização de todas as relações da vida que são determinadas pela situação da luta de classes.

⁵⁷ op.cit. p.86.

⁵⁸ A expressão “correta” é utilizada pelo autor entendendo que, como correta se traduz a tendência política progressista, ou seja, a tendência política coadunada com a transformação social e a superação da sociedade capitalista e suas formas de exploração. O texto tem origem em uma palestra proferida pelo autor no Instituto para estudo do fascismo em Paris na data de 27 de abril de 1934 e, o autor traz destaque no texto que essa palestra faz parte de avanços no estudo sobre o fascismo e suas conseqüências.

⁵⁹ op.cit. p. 87.

as concepções intelectuais vigentes dependem desses dois pontos. E, em consequência, também o tipo de sua produção intelectual⁶⁰.

E esse avanço se dá quando há progresso técnico, pois para o autor como produtor, o progresso técnico é a base de seu progresso político.⁶¹ E seu progresso político consiste em não abastecer um aparelho de produção sem o modificar, “mesmo que os materiais que abastecem esse aparelho pareçam ser de natureza revolucionária”:

Estamos diante do fato (para o qual a última década na Alemanha proporcionou muitas comprovações) de que o aparelho burguês de produção e publicação assimila impressionantes quantidades de temas revolucionários e até consegue propaga-los sem questionar seriamente sua própria existência ou a existência da classe que o detém⁶².

Apropriação das pautas e das lutas da classe trabalhadora para desmobilização é feita- seja por meio de uma imprensa vinculada aos interesses da classe dominante, seja por meio das técnicas artísticas (para utilizar repertório em destaque no texto em análise), seja na Alemanha do início do século XX (onde se situa o autor do texto, Walter Benjamin), seja nos dias de hoje: é a transformação da luta contra a miséria num objeto de consumo. Converter reflexos, lampejos revolucionários em objetos de distração, do lazer⁶³.

O progresso político, em termos do avanço e das conquistas da classe trabalhadora no enfrentamento à sua exploração e opressão, está ligado, de forma impreterível, a melhor técnica artística de dada localidade e período histórico. Isso significa que a tensão entre forma (técnica) e conteúdo (progresso político) é constante, e, esse tensionamento é responsável pela movimentação cultural que constrói o sentido político de determinado momento histórico. Para Augusto Boal, em consonância com a perspectiva de Benjamin, “as condições em que um espetáculo é feito e para quem o é, determinam seus valores estéticos”, é “inócua separar o fenômeno estético do político e do moral, todo fenômeno estético é político e moral”, sob pena da arte ser vista como “reservada apenas aos cérebros privilegiados, aos sacerdotes especialmente dotados”⁶⁴.

Façamos uma reflexão que vincule o que temos, até o momento: de acordo com os ciclos da economia brasileira e respectivos momentos políticos, como as

⁶⁰ Op.cit. p.266.

⁶¹ Op.cit. p. 93.

⁶² Op.cit. p.92.

⁶³ BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. p.94.

⁶⁴ BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1984.p.23.

manifestações culturais se dinamizaram? Como temos o atrelamento entre a melhor técnica artística e a tendência política progressista? Situados no recorte temporal e espacial que nos propusemos, o ciclo de modernização conservadora capitalista no Brasil nos anos 1960 foi acompanhado, no âmbito da cultura, pelos movimentos teatrais como Teatro Oficina, CPC da UNE, bossa nova e tropicalismo na música, e o cinema novo nas artes audiovisuais.

Para Celso Frederico, “toda a movimentação cultural da década de 1960 gravitou em torno do público estudantil e da classe média escolarizada”⁶⁵. Essa constatação de movimentação cultural ainda restrita e não acessível à classe trabalhadora é debatida e contextualizada por autores da época, como Oduvaldo Vianna Filho.

Oduvaldo Vianna Filho questiona desde o espaço onde o Teatro de Arena faz suas apresentações (como um teatro poderia entender-se como popular em um espaço para cento e cinquenta pessoas?), o público do Teatro de Arena composto exclusivamente de estudantes universitários e representantes da burguesia, até o papel do intelectual orgânico do teatro na nacionalização do teatro que acaba prescindindo, pelas condições materiais, de um aprofundamento teórico necessário.

Em dado momento, neste movimento de contradições, temos como síntese a peça teatral “A mais valia vai acabar, seu Edgar” do próprio Oduvaldo: primeira peça que conjuga elementos do teatro épico de Brecht e de agitação e propaganda em um texto que se propõe a trabalhar o conceito de mais-valia.

Ainda que tenham sido realizadas outras peças que já dispunham de elementos do teatro épico/dialético em sua composição antes da peça supramencionada, elas careciam da coerência na vinculação entre esses elementos e um conteúdo que realmente propusesse a dimensão formativa política para a classe trabalhadora: “Eles não usam black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, a peça que constitui a “recepção do teatro épico no Brasil”⁶⁶ não dinamizava sua centralidade de ação na greve (chave propulsora da peça teatral) e sim das inter-relações de seus personagens que faziam parte de um mesmo núcleo familiar de trabalhadores.

Revolução na América do Sul, de Augusto Boal, criticada à época pelos elementos alegóricos e ingenuidade no retrato crítico a contrarrevolução que se aproximava (a peça é de 1961), é, de acordo com Iná Camargo Costa, uma percepção

⁶⁵ FREDERICO, Celso. **Ensaio sobre Marxismo e Cultura**. Rio de Janeiro: Mórula, 2016. p.162.

⁶⁶ COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

intuitiva, ainda não totalmente consciente de seu autor sobre a concepção de teatro épico.

Nesses movimentos de nossa melhor crítica teatral frente ao conservadorismo estético e político, temos autores que se constituíram intelectuais com atuação política na esfera da cultura e para além dela. Muitos eram organizados em partidos políticos e outras organizações⁶⁷.

Constituam-se como intelectuais revolucionários, muitos deles traidores de sua classe de origem: não bastava abastecer o aparelho de produção sem modificá-lo, não caberia a eles o papel da imparcialidade artística, da contemplação, da valorização da arte por si mesma enquanto técnica deslocada das condicionantes de seu momento histórico, o fetichismo da mercadoria-arte precisava ser destruído:

A solidariedade do especialista com o proletário- eis o início dessa clarificação- só pode ser uma solidariedade mediada. Os ativistas e os representantes da nova objetividade podem comportar-se como quiserem: lhes é impossível eliminar do mundo o fato de que mesmo a proletarização dos intelectuais quase nunca cria um proletário. Por que? Porque a classe burguesa lhe entregou, por meio da educação, um meio de produção; e o privilégio da educação torna o intelectual solidário à classe burguesa e, mais intensamente, a torna solidária a ela.

Ainda para exemplificar a questão central que se coloca ao situar a arte e sua criação como uma solidariedade vivida com o proletariado, para além de um objeto contemplativo, de um artigo de consumo, Benjamin traz a figura do autor operativo e sua dependência funcional entre a tendência política correta e a técnica literária progressista, e, como autor operativo a figura do russo Tretiakov.

Tretiakov, o autor operativo de Benjamin (em contraponto ao autor informante), caracterizou sua ação na participação nos trabalhos referentes à cultura na Revolução Russa, no aprofundamento do que se constituiu como teatro de agitação e propaganda que, para além da função informativa, possuía como ação central a formação da classe trabalhadora por meio de apresentações teatrais que conjugavam dinâmicas cênicas participativas com o público com recursos audiovisuais e momentos de debate.

Do *Proletkult* russo e toda discussão sobre autonomistas (autoeducação proletária dos trabalhadores) e construção da agitação e propaganda no processo revolucionário com a condução do Partido Comunista Russo, passando pelo Blusa Azul

⁶⁷ Para um aprofundamento nesta temática ler a obra : BOAL, Julian. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000.

e seu “jornal vivo” criado por estudantes russos em 1923, e também pelo teatro proletário de Erwin Piscator, pelas construções do Centro Popular de Cultura, Movimento de Cultura Popular e T.O. no Brasil, temos momentos do teatro político de agitação e propaganda que, com elementos diversos desenharam (alguns desenharam ainda, como o T.O.) importantes capítulos de aprofundamento da arte como exigência dialética de atualização entre a melhor técnica artística e a transformação para superação da exploração, ou seja, a melhor tendência política, nas palavras (traduzidas) de Walter Benjamin.

O teatro político em sua forma de agitação e propaganda está “no cruzamento entre uma mobilização política do teatro a partir da direção revolucionária e uma corrente de massa para a qual a transformação revolucionária das relações sociais implica uma mudança radical na prática teatral”⁶⁸, havendo no teatro de agitação e propaganda uma capacidade inovadora da arte já que compreendida como decadência do sistema produtivo motivador de sua gênese (para alguns, a compreensão é de que seja expressão de uma cultura proletária⁶⁹). Augusto Boal classifica o teatro de agitação como o teatro “do povo e para o povo” em uma primeira categoria de teatro popular. É o espetáculo pensado e apresentado pelo povo, que também é seu destinatário⁷⁰. É um teatro que trata dos problemas populares mais importantes e urgentes.⁷¹ É teatro inovador para conhecer e intervir na realidade.

A capacidade “inovadora” da arte, não na compreensão essencialista da arte compreendida por si só como ente abstrato, mas de ser expressão da própria decadência do sistema produtivo motivador de sua gênese e a abertura para a crítica que permita o

⁶⁸ MOREL, Jean-Pierre. *As fases históricas do agitprop soviético*. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael Litvin (org). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.p.60.

⁶⁹ Nesse sentido é a compreensão de Lunatcharsky: “primeiro, tem no marxismo tudo o que precisa, ou a investigação profunda e exigente dos fenômenos sociais, base da sociologia e da crítica da economia política e a culminação da concepção filosófica do mundo. Nesse sentido, o proletariado já é o herdeiro de tesouros que ultrapassam as mais brilhantes realizações do cérebro humano.” COSTA, Iná Camargo. *O Agitprop e o Brasil*. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael Litvin (org). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p.27.

⁷⁰ BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**: Uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1984. p.25.

⁷¹ Em novembro de 2017, mediante o aprofundamento das contrarreformas promovidas pelo governo brasileiro que assumiu após a destituição sem respaldo popular, político, legislativo da presidenta eleita, A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal, que integra a Rede Internacional Teatro e Sociedade, realizou intervenção de Agitprop no Congresso Nacional contra a Contrarreforma da Previdência e em apoio à greve de fome dos militantes do Movimento dos Pequenos Agricultores (MAP). “Estar pronto a agir a qualquer momento, com rápida capacidade de planejamento, ensaio, intervenção e avaliação é uma característica dos coletivos de teatro político e brigadas de agitprop.” In: *Boletim nº 1 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do DF*. Acesso em 16 de janeiro de 2018.

novo necessário no processo de transição das formas de manifestação da produção e do antagonismo entre capital/trabalho, é contradição objetiva na percepção dialetizada da história.

O Renascimento, por exemplo, teve sua arte correspondente e seus pressupostos antropocêntricos como momento inaugural de uma identificação da arte burguesa que, com o avanço das forças produtivas se mostrou vinculada

a dissolução de todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com o seu cortejo de representações e concepções secularmente veneradas; todas as relações que se substituem envelhecem antes de se consolidarem. Tudo o que era sólido e estável se dissolve no ar (...) ⁷².

Sendo assim, temos que a necessidade material de avanço da burguesia a partir do século XVIII em termos continentais cria a necessidade de existência de vínculos planetários que permitem um intercâmbio generalizado e uma dependência generalizada entre vários locais do planeta. Temos “novas necessidades” que vinculam a produção material e a “produção espiritual” ⁷³, temos novas fases de compreensão das dinâmicas imperialistas ⁷⁴ e novas relações que são determinantes para a produção intelectual e para a arte.

Por novas fases de compreensão das dinâmicas imperialistas, conforme iniciamos nossa análise, entendemos as dinâmicas imperialistas a partir da análise da realidade brasileira e latino-americana. Compreender as dinâmicas econômicas e políticas nos insere no quadro social no qual a arte se emoldura, a arte do teatro inclusa, e essa moldura é moldura dada pela Modernidade e pelo Iluminismo.

⁷² MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. P.8

⁷³ Como nos esclarece José Paulo Netto na obra *Marxismo Impertinente*, temos a expressão “espiritual” o entendimento do trabalho imaterial, intelectual.

⁷⁴ Para entendermos o imperialismo desde uma perspectiva latino-americana utilizemos como suporte analítico a escola da Teoria Marxista da Dependência, o conceito de subimperialismo de Ruy Mauro Marini e suas leituras atuais a partir de Virgínia Fontes e outros trabalhos que atualizam a categoria, como o de Matias Luce, Roberta Traspadini e Nildo Ouriques. O léxico forjado na III Internacional acerca das diferentes formações econômico-sociais em um sistema hierarquizado, tais como países imperialistas, colônias e semi-colônias foi sendo modificado ao longo das duas guerras mundiais e processos de descolonização. Nesse diapasão, novas interpretações foram construídas, tais como neocolonialismo e imperialismo sem colônias para lidar com a realidade que se modificava. Ruy Mauro Marini, desde a América Latina, identificou na década de 1960, o subimperialismo como uma nova etapa do capitalismo dependente (a dependência como dicotomia países do centro-periferia e como estruturante para um capitalismo *sui generis* na América Latina, pois assentado em momentos e condições de produção/circulação próprios inseridos no sistema-mundo) na qual se formam novos elos para a continuidade e manutenção dos elementos deste, tais como a superexploração do trabalho e a continuidade de transferência de valor aos centros imperialistas em formas específicas de padrão de reprodução do capital.

A promessa da Modernidade e do Iluminismo (e a releitura dessa promessa na perspectiva neoliberal) de uma sociedade livre, igualitária e fraterna (seus pilares), a promessa de autonomia do sujeito de direito, a emancipação pelo direito não pode ser cumprida no capitalismo, isto porque as relações de produção, reprodução e circulação do capitalismo se organizam e existem a partir da exploração do trabalho assalariado.

Esta digressão é importante à medida que situamos nossa concepção de arte a partir da categoria trabalho e suas determinantes situadas no tempo e no espaço. Falarmos em trabalho produtivo, improdutivo, material, imaterial e seus desdobramentos na América Latina a partir de sua história de colonização e exploração. Da dependência que pode deslocar o eixo do centro para a periferia, do encobrimento do “outro” à descoberta do sujeito histórico a partir de outras sociabilidades que se encontram inseridas na sociedade capitalista e seus limites⁷⁶.

Por isso, partimos da afirmação de que arte é trabalho. Arte é produto do e também pressuposto deste. Arte é um desdobramento da centralidade do

⁷⁶ Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Rita Segatto são alguns dos estudiosos que dedicam suas análises à compreensão da perspectiva decolonial, ao atrelamento de uma análise política, econômica, sociológica e antropológica que perpassa as dimensões de raça, gênero e classe como chaves de leitura para as determinantes históricas de construção da América Latina. A Europa só existe enquanto Europa na Modernidade, quando se encobre o “outro”: indígenas americanos e africanos.

⁷⁷ Ainda na discussão sobre trabalho material e imaterial, produtivo e improdutivo, entende-se que “Trabalho produtivo não é senão a expressão sucinta que designa a relação integral e o modo pelo qual se apresentam a força de trabalho e o trabalho no processo capitalista de produção (...) se falamos de trabalho produtivo, falamos de *trabalho socialmente determinado*, de trabalho que implica relação nitidamente determinada entre o comprador e o vendedor do trabalho. O trabalho produtivo troca-se diretamente por dinheiro enquanto capital (...) E que, como capital, se contrapõe à força de trabalho. Em consequência, trabalho produtivo é aquele que, para o operário, reproduz somente o valor previamente determinado de sua força de trabalho, ao passo que, em sua condição de atividade geradora de valor, valoriza o capital: e opõe ao operário os valores criados por essa atividade na condição de capital. A relação específica entre o trabalho objetivado e o trabalho vivo, transforma o primeiro em capital e o segundo em trabalho produtivo. O produto específico do processo capitalista de produção – a mais-valia-é gerado somente pela troca com o trabalho produtivo. (...) Do que precede resulta que trabalho produtivo é uma determinação daquele trabalho que em si mesmo nada tem a ver com o conteúdo determinado do trabalho, com sua utilidade particular ou valor de uso peculiar no qual se manifesta. Um trabalho idêntico de conteúdo pode ser, portanto, produtivo e improdutivo.” MARX, Karl. **Capítulo VI inédito de O**

Capital. Resultados do processo de produção imediata. Trabalho Produtivo e Improdutivo. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.socialismo.org.br/economia-e-infra-estrutura/103-livro/1087-trabalho-produtivo-e-trabalho-improdutivo>. Acesso em 03 de março de 2017.

Um simples exemplo- sob o risco dos limites postos por exemplos- é passível de ilustrar o raciocínio de diferenciação entre trabalho produtivo e improdutivo. Para identificarmos se um trabalho é produtivo ou não, devemos inseri-lo no processo produtivo total no qual está inserido: o trabalhador assalariado se torna produtivo a depender das relações (várias) desse processo. Um trabalhador da área de segurança e vigilância “terceirizado” em uma Universidade Pública brasileira, ou seja, vinculado diretamente a uma empresa que faz a intermediação para a venda da força de trabalho para a Universidade, é improdutivo para a Universidade, onde é expressão para o valor de uso particular do trabalho, na medida em que este não é útil como coisa, mas como atividade, mas é trabalho produtivo para a empresa já que constitui momento do processo de autovalorização do capital.

trabalho no processo do ser humano se fazer humano, está inserida no desenvolvimento material (e não material) que separa o homem da natureza⁷⁸:

A produção (...) não se limita apenas a oferecer uma necessidade ao objeto material. Quando o consumo se libera da sua grosseria primitiva e perde seu caráter imediato (e o fato mesmo de permanecer preso a ele seria ainda resultado de uma produção prisioneira de um estágio de grosseiro primitivismo), o próprio consumo, como impulso, tem o objeto como mediador. A necessidade que experimenta desse objeto é criada pela percepção dele. O objeto de arte- como qualquer outro produto- cria um público capaz de compreender a arte e de fruir sua beleza. Portanto, a produção não produz somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto⁷⁹.

O objeto da arte é fruto da contradição entre as forças produtivas e as relações de produção, pois cabe ao artista encontrar uma imagem viva desse processo contraditório, uma concretização dialética manipulável⁸⁰. Nessa concretização dialética manipulável, o teatro, na lente sobre o qual é vislumbrado neste trabalho, é objetivação dramaturgicamente ativadora, capaz de gerar reflexão produtiva⁸¹. Essa reflexão produtiva se objetiva com a colaboração do público, concretizando negativamente o processo de coisificação por meio dos elementos do teatro dialético/épico.

O teatro deve enfrentar a barbárie capitalista na reinvenção contemporânea de métodos que constituem projetos artísticos de ruptura, radicais, como o teatro de Brecht e o de Augusto Boal: a arte deve estimular a atitude combativa e situada.

1.2 Entre o drama burguês e o teatro épico: movimentos, saltos e introdução à ideia de teatro dialético

Passemos, agora, à explicação do teatro épico/dialético e político no Brasil, seus efeitos, consequências e alguns de seus atores principais. Para tanto, busca-se compreender o teatro épico na realidade brasileira, a partir de uma leitura do Teatro de Arena e CPC da UNE e a recepção de Brecht no Brasil.

⁷⁸ MARX, Karl. **Cadernos de Paris e Manuscritos Econômicos e Filosóficos de 1844**. Tradução de José Paulo Netto e Maria Antonia Pacheco. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

⁷⁹ MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p.248.

⁸⁰ CARVALHO, Sérgio de. *Uma experiência com teatro dialético no Brasil* in: CARVALHO, Sérgio de (org). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p.21.

⁸¹ Op.cit.p.16.

Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*⁸², conceitua o teatro épico contemporâneo como gênero forjado e fundamentado a partir de Bertolt Brecht⁸³, como “termo técnico, gênero narrativo que possui características que a definem como estética e estilística literária”⁸⁴.

Ainda que não seja o objeto desta pesquisa a análise profunda da forma épica e observações estéticas sobre peças e seus entrelaçamentos com uma forma de se compreender o que é direito, faz-se necessário, em termos inaugurais de esclarecimento, que haja uma breve explanação sobre gêneros teatrais, contextualizações e a explicação do porque o gênero épico se faz presente enquanto crítica ao modelo do drama moderno burguês, com características estruturais diversas e categorias que dialogam com o método materialista dialético.

Hegel diferencia o épico do drama como a oposição entre a “totalidade dos objetos” e a “totalidade do movimento”, sendo o drama a forma superior que integra e ultrapassa os outros gêneros por aparecer, descontinuamente, sempre em épocas de crise⁸⁵.

Nesse sentido, Lukács entende que, ainda que o drama em crise exista, enquanto gênero literário, como uma intersecção entre o plano das categorias e a história, ele não é forma superior que supera outros gêneros (e assim não poderia o ser, já que alinhados estamos à linha de análise que inauguramos no tópico anterior do texto). O drama em crise pressupõe o individualismo consequente do aumento da fratura entre público e privado em tempos de intensificação da divisão social do trabalho: da crise da forma do drama burguês, surge o drama moderno⁸⁶.

O drama moderno prescindindo do drama burguês é concebido como a “dramaturgia que se produziu de Ibsen aos dias de hoje”⁸⁷ de acordo com Peter Szondi.

⁸² ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁸³ Brecht “é um dos escritores fundamentais deste século: por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social do teatro, utilizando a arte, como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização (...) contribuindo na construção do pensamento estético marxista”. “Brecht nasceu em 10 de fevereiro de 1898 em Augsburg na Baviera, filho de um industrial, nascido para ocupar seu lugar na produção ao lado dos patrões, Brecht não fabricará papel mas, sim, palavras para preencher papéis. Palavras que serão armas contra sua própria classe, tendo optado pelo lado dos operários, tornando-se o mais expressivo poeta revolucionário deste século.” PEIXOTO, Fernando. **Brecht: Vida e obra**. São

⁸⁴ op cit, p. 12.

⁸⁵ HEGEL, G.W.F. **Cursos de estética**. São Paulo: Edusp, 2004. Volume IV. p.137.

⁸⁶ LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.p.23.

⁸⁷ COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p.14.

Para Iná Camargo Costa, uma das grandes contribuições de Szondi foi excluir o drama burguês da sua reflexão sobre drama moderno, para ela⁸⁸:

(...) na medida em que não identifica uma mudança qualitativa no capitalismo (mais visível depois da Segunda Guerra Mundial), seu trabalho dá continuidade à obra de Lukács acrescentando o teatro épico como um capítulo entre outros do drama moderno e explicando os modos de inserção de autores mais recentes (como Sartre e Arthur Miller) num processo ainda inconcluso. Um claro avanço, apesar de tudo, foi a inserção do teatro épico como critério: com ele, Szondi pode analisar a dramaturgia do século XX a partir de dois outros conceitos/critérios derivados- as tentativas de salvar a forma do drama e de resolver a crise formal, sendo que neste caso o horizonte é sempre o teatro épico.

Aqui nos interessa a diferença entre o drama e o épico pelos seus pressupostos fundantes e leitura histórica a partir dos mesmos enquanto técnicas/gêneros literários teatrais que entrecruzam a produção de sentido com a contemplação da experiência, interessam-nos como essa dimensão estética dos gêneros nos fornece elementos de análise que compreenda o teatro em movimento, o teatro político, o teatro popular, o teatro que constitui uma concretização dialética manipulável.

Interessa-nos a compreensão de que o indivíduo autônomo livre (no sentido kantiano) é o pressuposto histórico do drama cujo veículo essencial é o diálogo⁸⁹, já no épico há a dissolução da aparência de naturalidade (e imutabilidade) das representações a partir do choque com sua perspectiva histórica material⁹⁰, há o distanciamento e a dissolução do indivíduo autônomo e livre para a assunção do ser humano inserido nas suas respectivas relações materiais e suas determinantes.

Objetividade, deslocamento entre sujeito e objeto, distanciamento e possibilidade de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a possibilidade de transformá-la⁹¹ são algumas das características do gênero épico.

A ilusão, o impacto mágico e escamoteador do teatro moderno dramático burguês de narrativa individualizada e do sujeito autônomo do gênero dramático são superadas por meio de um novo movimento “através do distanciamento- para que nós

⁸⁸ op.cit. p.15.

⁸⁹ ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁹⁰ CARVALHO, Sérgio de (org). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p.43.

⁹¹ ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.p.148.

mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, dessa forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras”⁹², elevando as emoções ao raciocínio e à ação transformadora da realidade concreta.

A ação transformadora concreta e os limites da mediação artística, no caso, do teatro, são bem ilustradas por uma história contada por Augusto Boal quando narra a ida do Teatro de Arena à Pernambuco em idos de 1961:

Tínhamos feito um show, só para camponeses, que terminava com atores cantando frenéticas saudações revolucionárias, braço esquerdo levantado, punho cerrado: “A terra pertence a quem trabalha! Temos que dar nosso sangue para tomá-la dos latifundiários!” Coisas que todo mundo pensava e achávamos conveniente repetir. Foi quando o camponês Virgílio, chorando entusiasmado com nossa *mensagem*, me pediu que com o elenco e os fuzis, fôssemos com seus companheiros lutar contra os jagunços de um coronel, invasor de terras. Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, e não davam tiros e só nós, artistas, éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que, se éramos de fato verdadeiros, não nos preocupássemos: eles tinham fuzis para todos. Fôssemos apenas lutar ao seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros *artistas*, e não verdadeiros camponeses, Virgílio ponderou que quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltávamos confortáveis para nossas casas⁹³.

O célebre episódio, segundo Augusto Boal, o fez compreender a falsidade da forma *mensageira* de teatro político⁹⁴ e, é como consequência do desenrolar de suas inúmeras experiências no decorrer dos anos subsequentes, em diversas partes do mundo, que Augusto Boal aprofunda os elementos fundantes do teatro épico/político para tornar concreto e consoante à realidade brasileira e latino-americana, a possibilidade de fazer-se teatro político com potencial e efetividade de ação transformadora.

Para Augusto Boal, se a poética aristotélica produz catarse, a poética de Brecht produz conscientização (pois em ambas o espectador delega poderes ao personagem, mas na primeira o personagem atua e pensa no lugar do espectador e, na

⁹² op.cit. p.151.

⁹³ BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000. p.185.

⁹⁴ Op.cit.p.186.

segunda, o personagem atua no lugar do espectador, mas reserva-se ao espectador o papel de pensar por si mesmo), na poética do oprimido propõe-se a própria ação⁹⁵:

O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação.

Na continuidade de sua explanação, e em uma análise sistemática de desenvolvimento de seu método, técnicas e estética do oprimido, observamos que Augusto Boal constrói sua poética do oprimido em mecanismos de aprimoramento da forma de se fazer teatro dialético. A ação não é uma ação que modifica por si mesma os meios de produção na qual está inserida, mas, tendo por objetivo a transferência dos meios de produção teatral ao povo, a ação é uma ação que, além de conscientizar, é ensaio. Da esfera de conscientização-reflexão brechtiana passa-se à conscientização-ação do oprimido boaliana. E o T.O. e sua poética permitem, com o desenvolvimento de seu arsenal, essa formação-conscientização-ação.

A ação é observada no aprofundamento dos elementos épicos: a interrupção, o debate, e, principalmente a utilização de linguagens não-verbais, de linguagens corporais. De gestual. De gestual interrompido (em outro momento, inserida como jogos e técnicas introdutórias ao método, a desmecanização do corpo será trabalhada como central no teatro-imagem e teatro-invisível). A ação não é produto de uma “ingênua credulidade quando acreditava que bastava entender a injustiça social como coisa não-natural para que a transformação do mundo estivesse ao alcance da mão”,⁹⁶ como afirmou Roberto Schwarz em sua compreensão sobre a leitura de Brecht, no Brasil, nos anos 1960.

A ação faz parte de um modelo de teatro radical com dimensão de seus limites. Os capítulos de teatro épico/político no Brasil ganham contornos de acordo com os limites da própria história da cultura política brasileira marcada, como afirmamos

⁹⁵ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.182.

⁹⁶ CARVALHO, Sérgio de. *Questões sobre a atualidade de Brecht*. In: CARVALHO, Sérgio de (org). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p.43.

anteriormente, por um Estado autocrático burguês com especificidades na configuração periférica dependente.

1.2.1 Recepção de Brecht no Brasil

Tanto nas técnicas, métodos e estética elaborada no trabalho de Augusto Boal como na dramaturgia de Brecht, há na concepção épica/política construída no processo da movimentação criativa constante e não linear, a provocação do espanto não pela catarse ou empatia com o herói e sim na descoberta e apresentação de situações que precisam ser interrompidos para a realização de seu objetivo:

Esta seria a primeira lição de uma estética teatral dialética: o discurso teatral, seja declaração de personagem, seja rubrica, não pode ser lido linearmente- sob pena de incompreensão. Há sempre um interlocutor; falante e ouvinte têm intenções retóricas, podem estar comprometidos com a verdade, ou querer encobri-la. E o discurso que se produz tem consciência de que deve ser ouvido e entendido criticamente pelo público (o segundo interlocutor). Este mínimo de percepção dialética é indispensável, o que vale para qualquer texto (...) Hegel definiu a dialética para Goethe como o espírito de contradição organizado⁹⁷.

Não é preciso que se torne empática a relação da personagem com o espectador, não é necessário um momento de identificação imediata, o que é imprescindível, até para que se vislumbre o “descortinar” das falsas e retóricas proposições dramáticas, são interrupções que permitam participações e compreensão do conteúdo por parte do espectador, o choque do estranhamento entre teatro e “mundo real”, o soterramento do fosso do palco que separa atores e plateia e a tentativa de ocupa-lo⁹⁸:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O distanciamento é a negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo, tornar conhecido. A função do distanciamento é a de anular a si mesma⁹⁹.

Essa dinâmica inaugurada pela concepção épica do teatro de Brecht é recepcionada no Brasil e vivenciada de maneira mais intensa a partir do final dos anos 1950. Iná Camargo Costa traz extensa e minuciosa pesquisa na qual destaca os

⁹⁷ COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima:** teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo, Expressão Popular: 2012.p.

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht.** Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. p.29.

⁹⁹ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 2014.p.152.

momentos de recepção do teatro épico de Brecht no Brasil e, desses encontros com o dramaturgo alemão, quais movimentos mais se aproximaram de um Brecht brechtianamente brasileiro¹⁰⁰.

Brecht passou a ser montado e discutido no Brasil depois de 1958¹⁰¹, sendo a peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri do Teatro de Arena de São Paulo, seu momento inaugural. Brecht no Brasil transmutava sem subsumir, isto é, sem anacronismos ou subsunções vulgares: da miséria alemã¹⁰² na qual estava inserido Brecht (e, portanto, de lá falava) ao capitalismo dependente contornado pelo desenvolvimentismo brasileiro, ultrapassar a pauta política, econômica e cultural da classe dominante era a intenção e proposta, de Brecht na Alemanha e do grupo que construía o Teatro de Arena no Brasil, ou seja, aqueles que se propuseram a estudar Brecht e a avançar na forma épica e no conteúdo político do teatro experienciado por aqui.

O Teatro de Arena de São Paulo surge em 1953 com a proposta de criar uma cultura nacional capaz de pensar o Brasil, nas palavras de um dos seus fundadores, Oduvaldo Viana Filho¹⁰³:

O Teatro de Arena de São Paulo caracteriza hoje todo um processo de desenvolvimento de uma nação que baseia sua sobrevivência em um método crítico de análise de sua própria realidade- o Brasil hoje precisa, em nome de sua sobrevivência, deixar sua passiva atitude diante da realidade objetiva, criando uma cultura nacional capaz de praticar sua investigação sobre ela.

Em 1958, quando a companhia estava em uma difícil situação financeira, a estréia da peça *Eles não usam black-tie* dá novo fôlego ao projeto; renova-se e introduz-se uma novidade em nossa dramaturgia: o proletariado como protagonista de uma peça teatral. Para Augusto Boal, também dramaturgo do Teatro de Arena, o sucesso dessa peça mostra a valorização das peças nacionais, em consonância com o momento que

¹⁰⁰ BADER, Wolfgang (org). **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.p.16.

¹⁰¹ Iná Camargo Costa explica que ainda que outras montagens teatrais tenham sido realizadas com os textos de Brecht em momento anterior, é com o texto de Gianfrancesco Guarnieri pelo Teatro de Arena de São Paulo que temos a introdução do trabalhador como protagonista e como fato principal condutor da ação e seus deslindes, uma greve. COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

¹⁰² Iná Camargo Costa traz essa expressão-chave a partir da obra de José Antônio Pasta. Para ela: Brecht é como uma espécie de balanço e expressão da miséria alemã (...) um ponto de partida quase perfeito para mim, porque a miséria brasileira é a miséria alemã multiplicada por ela mesma, ou potencializada. p.112.

¹⁰³ VIANA FILHO, Oduvaldo. *Teatro de Arena: histórico e objetivos*. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão e política**. P.26.

vivíamos nacionalmente de ascensão da luta de classes e diversos projetos, na esfera da cultura, que permitiam a vivência de novas realidades populares.

Depois que a forma do drama burguês entrou em crise, foram justamente os dramaturgos inspirados, como Guarnieri, nos problemas e lutas dos que não usam black-tie os maiores interessados na experimentação e desenvolvimento de um repertório técnico apto a encenar os assuntos que comprovadamente não cabiam no drama burguês. Brecht é absolutamente enfático nesse ponto: “O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, os frigoríficos se tornaram temas teatrais”¹⁰⁴.

Nessa peça, a chave de leitura principal que movimenta os três atos, é a greve e seu impacto em uma família de trabalhadores.

A crítica principal que se faz à peça, que inaugura um repertório brechtianamente brasileiro no teatro, pode ser resumida como a ênfase aos diálogos, aos conflitos internos das personagens e a casa da família como espaço cênico principal: eventos importantes estreitamente vinculados à chave de leitura principal da peça – a greve, como a assembleia e o piquete não são mostrados, são apenas relatados, o que acarreta, de acordo com Iná Camargo Costa, contradição entre forma e conteúdo: o conteúdo político/dialético tem apenas o embrião da forma épica e não sua dimensão estrutural principal.

O sucesso da peça trouxe fôlego ao Teatro de Arena e seu grupo de autores, dando condições para que os mesmos realizassem o Seminário de Dramaturgia, espaço de surgimento do que Iná Camargo Costa compreende como um importante aprofundamento dos debates sobre teatro épico brasileiro:

(...) ali foi possível travar contato mais ou menos sistemático com questões que iam de teatro de Piscator à proposta para o Brasil do realismo socialista, ou “realismo crítico” (...). Mas a atividade mais importante foi a discussão das peças submetidas ao grupo, com os resultados mais diversos- da desqualificação sumária de candidatos à dramaturgo à modificação radical de tendências anteriormente esboçadas, caso específico de Augusto Boal, que no período do Seminário escreveu um dos mais importantes exemplares do teatro épico brasileiro: *Revolução na América do Sul*¹⁰⁵

Revolução na América do Sul estreia no Rio de Janeiro em setembro de 1960: teatro com problemas populares, para o povo brasileiro¹⁰⁶ em um período no qual

¹⁰⁴ Op.cit. p.20.

¹⁰⁵ COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.p.39.

¹⁰⁶ Citação de uma fala de Oduvaldo Vinna Filho na obra de COSTA, Iná Camargo. Op cit. p.60.

o teatro não era mais visto como divertimento sem consequências; ele queria ser o agente da mutação da sociedade na qual estava inserido, através da sensibilização do público para com os problemas brasileiros¹⁰⁷.

Nesse sentido, com a preocupação precípua de seus autores de fazerem um teatro popular, o Teatro de Arena reforça-se como espaço para pensar a realidade brasileira da época a partir do estudo e realização de um teatro sobre os problemas do povo brasileiro, buscando a nacionalização do teatro e uma tradução dos mesmos por meio da linguagem teatral.

Revolução na América do Sul é uma peça que busca superar as “armadilhas” dramáticas que ainda são observadas na peça *Eles não usam black-tie* de Guarnieri, mas, segundo Iná Camargo Costa, ainda com grande grau de inconsciência sobre seu papel no cenário brasileiro do período por parte de seu autor, Augusto Boal. Inclusive ele, em sua obra *Teatro do Oprimido e outras Poéticas políticas*, não dimensiona sua peça nos parâmetros do teatro épico e, até mesmo concorda com críticos do período que apontavam a peça como ingênua e anárquica “na seleção de seus elementos” (circo, revista, canções didáticas).

A peça, portanto, sai da esfera do destaque ao personagem central e seus conflitos internos, elege um operário não politizado como personagem negativo, um antiprotagonista – o trabalhador, sem drama nem comédia¹⁰⁸ - e utiliza todo o conjunto de características do teatro épico: canções, coros, recursos de outras expressões artísticas como o circo e imagens fotográficas, para “fotografar o desastre” do processo de contrarrevolução brasileira do período. A peça faz críticas expressas ao cenário que ensejou o golpe civil militar e críticas não tão explícitas às análises de conjuntura hegemônicas na esquerda brasileira organizada no período.

De uma “revolução com hora marcada” a uma “Revolução da Honestidade” na qual tudo permanece como está e José, o trabalhador – antiprotagonista da peça – continua faminto, porém, honesto, a peça faz a crítica, traz conceitos como exploração do trabalho e categorias necessárias para a compreensão da sociedade brasileira, mas, segundo análise do próprio autor e de seus colegas do Teatro de Arena, não aprofunda

¹⁰⁷ BOAL, Julian. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000. p.18.

¹⁰⁸ COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

conceitos de como funciona a sociedade e a exploração do sistema econômico no qual o trabalhador está inserido¹⁰⁹.

Posta está a questão sobre os limites do Teatro de Arena na contradição entre o conteúdo político aventado nas peças com respectivos estudos teatrais e o propósito primordial de atingir a massa das/os trabalhadoras/es exploradas/os para que ela mesma determinasse os rumos da produção cultural no país: um teatro para pensar a realidade brasileira, para e com o povo. O Teatro de Arena consegue atingir esse público? Para alguns de seus autores não. Para alguns deles, os debates iniciados nos Seminários de Dramaturgia redundaram em um limite, em um “estrangulamento” não superável.

Esse “estrangulamento” – expressão trazida por Oduvaldo Vianna Filho, ocorre na contradição do Teatro de Arena como pequena empresa, e sua dramaturgia, que era destinada ao conjunto do povo brasileiro¹¹⁰:

O que Vianinha atacava não era a obra do Teatro de Arena, mas os meios de que ele dispunha para veiculá-la, e que Vianinha se propunha a ampliar e estender, a fim de que o teatro adquirisse uma posição de agente das forças sociais e não mais apenas a de simples objeto dessas forças (...) Se Vianinha decidiu se retirar do Arena, foi porque este não tinha como objetivo buscar as *massas populares* como público. O Teatro de Arena fazia temporadas em Sindicatos, trabalhava para operários e para as Ligas Camponesas; mas o objetivo de Vianinha não era fazer espetáculos para partes do público já reunido dentro das organizações políticas. O objetivo que pretendia alcançar eram as massas inorganizadas e não articuladas politicamente, vítimas do poderio econômico que, através de suas mídias, produzia alienação em massa¹¹¹.

Para Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, os limites de se conceber o Teatro de Arena como teatro popular estavam postos não pelo conteúdo que se construía, mas pela própria estrutura física e alcance do conteúdo produzido. As soluções que se buscavam estavam limitadas a soluções ideológicas e não práticas e o momento era de definição e escolhas para que as transformações práticas acontecessem. Ainda em 1958, ele traz em seu texto “Momento do teatro brasileiro”¹¹²:

¹⁰⁹ A cena da feira é colocada pelo autor como um exemplo dessa limitação teórica da peça. Na cena, ainda que esboçada, o conceito de mais-valia, conceito colocado na ação das personagens, não é explicado. Resta uma lacuna.

¹¹⁰ BOAL, Julian. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000. p.19.

¹¹¹ Op.cit. p.57.

¹¹² VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Momento do teatro brasileiro* in: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: Teatro, Televisão e Política**. p.23.

O teatro, com seu próprio desenvolvimento, ligando-se ao público, criando escolas, sofrendo todo o processo de conscientização dos problemas brasileiros que atravessa o nosso povo em geral, nossa cultura em particular, chega a um momento capital: definir-se. Definição. Ou a agora cômoda realização de espetáculos muito bem montados, partindo de peças absolutamente alienadas para o povo brasileiro (...)

Essas transformações práticas necessárias, sem espontaneísmos e com vinculação orgânica em movimentos partidários, sindicais e populares, são pensadas a partir de outros espaços para a construção daquilo que Vianinha compreendia como possibilidade emancipatória das massas a partir da discussão sobre ter o aparato dos meios de produção artística.

Militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o autor destacava a independência da criação coadunada com a linha de atuação partidária e entendia como estratégica a “imediata ligação do Teatro de Arena a entidades que facilitem e ampliem a capacidade administrativa do Arena” e sugeria ligações com “ISEB, FAU, sindicatos, partidos políticos” para a intervenção e o alcance cultural desejado¹¹³.

Na análise de Rafael Litvin Villas Bôas¹¹⁴, a visão de um dos fundadores do Teatro de Arena sobre as limitações desse teatro que não se desvincula da dinâmica empresarial, ainda que não desqualifique a produção artística realizada, resvala na impossibilidade do Teatro de Arena se compreender dentro do seu próprio propósito de existência:

Vianinha coloca em questão a existência de um coletivo teatral que, a despeito da qualidade de sua produção, não entra em confronto direto com o aparelho produtivo do sistema burguês, ou seja, que não tensiona radicalmente os limites flexíveis da hegemonia burguesa. Apesar de ressaltar no texto o avanço do Arena ao romper a divisão alienada do trabalho e o avanço político da compreensão da cultura não mais como “feira livre, bazar, mercadinho, o autor reconhece que “para fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa” seria necessário reorganizar os elos da produção cultural com as esferas da política e da economia, para produzir, em escala industrial, “conscientização em massa”. O CPC, resultado dialético das contradições referidas, seria, nesse sentido, a engrenagem cultural da perspectiva contra-hegemônica em andamento.

¹¹³ VIANA FILHO, Oduvaldo. *O artista diante da realidade (um relatório)*. In: PEIXOTO, Fernando. Op.cit. p.78.

¹¹⁴ VILLAS BOAS, Rafael Litvin. **Teatro Político e Questão Agrária: 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo**. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. 2009. p.94.

Mas o momento histórico permitia o avançar nessas contradições? Naquele momento, nos anos 1960, no Brasil, havia espaço para um avanço do teatro político enquanto instrumento contra hegemônico? O quadro até agora esboçado mostra que tentativas estavam sendo construídas, e o Teatro de Arena foi um exemplo disso. Com a atuação política e artística de seus membros, o Teatro de Arena compôs o cenário do movimento de busca pela nacionalização do teatro brasileiro.

A realidade brasileira e a vinculação entre arte, política e crítica da economia política balizaram suas ações. As peças *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* de Oduvaldo Viana Filho e *Mutirão em Novo Sol* de Nelson Xavier são alguns exemplos de peças teatrais que trazem elementos de inovação de acordo com essa concepção de cultura política que se abria como horizonte efervescente no Brasil. Todos os autores faziam parte do grupo do Teatro de Arena.

Para além do Teatro de Arena, outros grupos e movimentos políticos culturais mostravam-se no cenário como avanço na construção da resistência ao elitismo artístico estético e à tendência política conservadora. Em consonância com a ampliação das lutas organizadas pelos trabalhadores da cidade e do campo (é o momento de reconstrução das Ligas Camponesas), temos a criação de projetos de Universidade que se diferem do modelo fragmentado até então utilizado como modelo no Brasil e um efervescente movimento estudantil¹¹⁵ que movimenta a cena cultural.

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes¹¹⁶ surge, então, como consequência de se pensar novos arranjos, mais ampliados e capazes de estar onde o povo brasileiro estava, no teatro de rua, que “na verdade é teatro de sindicatos, faculdades, associações de bairro e rua”¹¹⁷:

O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes (...). Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo tipo de realização de trabalho de cultura popular (...) tentaremos montar peças simples, evidentes, que se desenrolam marcadas, rápida(...)

¹¹⁵ “Em 1965, de acordo com o Centro Brasileiro de Pesquisas, somente 8,52% da população estudantil era de origem operária e 62,49% dos estudantes eram mantidos economicamente pelas suas famílias.”

BOAL, Julian. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000. p.46.

¹¹⁶ “O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes foi um grupo composto, em sua maioria, de artistas, estudantes universitários e intelectuais, que tinham como objetivo a conscientização em massa. Por essa expressão devemos entender a transformação massiva da consciência política do povo brasileiro- no caso do CPC, isso seria feito através da utilização da arte em todas as suas formas.” BOAL, Julian. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000. p.13.

¹¹⁷ VIANA FILHO, Oduvaldo. *Teatro de Rua*. in: PEIXOTO, Fernando. op.cit. p. 98.

Foi no CPC, como forma de produção coletiva montada com o grupo do Teatro Jovem da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, que estreia *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* de Oduvaldo Viana Filho. A peça foi fruto do esforço de Vianinha em construir e expor cenicamente o conceito de mais-valia. Para isso, juntou-se a Carlos Estevam Martins do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), professor de sociologia, e a Chico de Assis para a construção da peça que se mostrou um sucesso de público.

Entre 1961 (constituído oficialmente em 08 de março de 1962) e 1964, ainda que com tensões internas (linhas políticas divergentes na UNE que disputavam o espaço), o fundamental papel do CPC na capilarização do teatro político é destacado: a UNE-Volante, por exemplo, esteve em diversas capitais do Brasil em 1962 com “o objetivo de divulgar as propostas e ações daquela entidade estudantil, e teve sua parte artística realizada pelo CPC”¹¹⁸.

Para não resvalar no equívoco de compreensão de que a existência e o início do CPC estão vinculados ao término do Teatro de Arena, ressaltamos que o intuito desse breve histórico do Teatro de Arena, bem como do CPC, está vinculado à compreensão do desenvolvimento do teatro político no Brasil a partir de material já sistematizado pelas referências mencionadas. O fato é que, naquele período de intensa movimentação popular e cultural, alguns dramaturgos do Teatro de Arena de São Paulo, um dos lugares reconhecidamente tidos como alternativas ao *mainstream* teatral e à escola europeia (mais especificadamente italiana) de teatro observavam limites em sua própria estrutura enquanto companhia teatral para alçar voos mais altos e coadunados com a continuidade de valorização do teatro popular e da cultura das massas.

Sendo assim, ainda que algumas das peças e atividades do Teatro de Arena tenham sido realizadas em outros espaços (como a atividade realizada entre julho e dezembro de 1961 no Nordeste para fazer apresentações dos espetáculos *O testamento do cangaceiro* de Chico de Assis e *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal junto ao MCP- Movimento de Cultura Popular de Pernambuco), a tensão no grupo estava colocada e vários de seus integrantes juntaram-se a outros movimentos como o MCP e o CPC, na busca pelo teatro popular¹¹⁹.

¹¹⁸ BOAL, Julian. . **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000. p.21.

¹¹⁹ XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. Co-autoria de Augusto Boal; colaboração de Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito Araújo. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular.2015.

O CPC foi extinto pela ditadura civil militar brasileira. O Teatro de Arena passou por diversas fases e transições, mas, obviamente, sua trajetória (na qual se imbricam o teatro Opinião, Oficina, entre outros) teve interrupções forçadas e violentas no período ditatorial no Brasil. Mas as sementes de uma nova consciência do teatro brasileiro estavam plantadas.¹²⁰ E a busca pelo teatro popular continuou seu caminho.

A peça *Mutirão em Novo Sol* é escrita por Nelson Xavier em meio a essa crise do grupo. Em uma das viagens dos integrantes do Teatro de Arena, acontece um encontro com a liderança camponesa Jôfre Corrêa Netto, presidente da Associação dos Lavradores de Santa Fé do Sul. Jôfre Corrêa Netto havia acabado de sair da prisão a que fora submetido devido a um levante rural ocorrido em 1959 em Santa Fé do Sul, no Estado de São Paulo.

Mutirão em Novo Sol traz a história de Jôfre e dos camponeses de Santa Fé do Sul, a história do movimento conhecido nacionalmente como Movimento Arranca Capim, movimento de resistência dos camponeses frente aos abusos dos latifundiários da região. A peça é emblemática por ser um dos primeiros exemplos de teatro de agitação, na esfera de compreensão das revoluções camponesas ocorridas no período (Revolução Cubana em 1959, movimentos na África nas colônias portuguesas, juntamente ao avanço das Ligas Camponesas no Brasil)¹²¹.

Pensada a partir de uma situação real e tendo como protagonistas as/os camponeses no período em que as lutas no campo se fortaleciam e ganhavam “corpo” dia-a-dia¹²², a peça nasce do relato vívido da luta real pela igualdade no campo pelos seus principais sujeitos. De acordo com Sérgio de Carvalho¹²³

¹²⁰ Sementes essas que, em um país da dimensão continental do Brasil, crescem e frutificam em momentos diversos. Em ensaio de 31 de dezembro de 1980, publicado em *Voz da Unidade*, nº 39, Fernando Peixoto destaca que, aquele tempo, ele vislumbrava resistências nas atividades teatrais do país porém, observou de maneira concomitante, que espetáculos perderam o vigor de contestação e a capacidade de levantar e discutir problemas vinculados diretamente à realidade objetiva do país. PEIXOTO, Fernando. *Teatro em fase de transição, ainda não testou a abertura*. In: PEIXOTO, Fernando (org). **Teatro em Movimento**. 3ª edição. São Paulo: Hucitec, 1989. p.209.

Nessa discussão sobre a ausência do teatro vigoroso, político no Brasil dos anos 1980 no panorama cultural, Iná Camargo Costa aponta para o esvaziamento do teatro dialético na expansão do teatro pós-moderno, teatro este fragmentado e ausente de sentido cênico situado. Silvana Garcia em sua obra *Teatro de Militância* também aponta esses momentos transicionais e Sérgio de Carvalho no seu texto *Introdução ao Teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*, também mostra que o nascimento da Companhia do Latão nos anos 1990 está atrelada à percepção do grupo criador de superação “do hegemônico mas moribundo teatro psicológico intersubjetivo e das abstrações pós-dramáticas que, incapazes de narrar, que fazem o elogio das paisagens oníricas ou míticas do esfacelamento do sujeito” (op.cit.p.16)

¹²¹ WELCH, Clifford Andrew. *Jôfre, Roque e a Guerra do Capim*. In: XAVIER, Nelson. Op.cit. 2015.p.85.

¹²² Vide a União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (Ultab) criada em São Paulo no final do ano de 1955, as Ligas Camponesas que se reestruturaram a partir de 1958. Para maiores

A peça inaugura uma sequência de peças de temática camponesa produzidas antes do golpe de 1964, (...) assume o ponto de vista dos explorados de forma radical; utiliza-se de elementos épicos como poucas vezes no teatro político no Brasil, sendo que os recursos aparecem pela necessidade de representar um caso concreto da luta de classes, numa situação histórica em que a “experiência brasileira” do mandonismo expunha seu lado nefasto.

No campo ¹²⁴, na cidade, nos espaços públicos, no deslocamento do palco para a rua compreendida como espaço de resistência frente ao acirramento da repressão no Estado brasileiro, tais movimentos supramencionados construíram e constroem uma dinâmica estética cultural que carrega traumas do processo de transmissão de experiências dialéticas teatrais devido à ruptura promovida pelo golpe empresarial militar de 1964 e a consequente interrupção do movimento iniciado de socialização dos meios de produção culturais na década de 1960.

1.2.2 Um balanço da reconfiguração do teatro épico/dialético forjado na realidade brasileira e latino-americana

O “hiato de quarenta anos que nos separa do denso acúmulo da dramaturgia política que marcou o Arena e o CPC”¹²⁵ e a necessidade de trazermos experiências dialéticas de retomada deste acúmulo em novos e outros patamares históricos, permitiu com que nos propuséssemos esse diálogo entre direito e teatro em um processo dialético, não linear, com embasamento no movimento do real.

Uma das consequências desse período é o desaparecimento dos trabalhos desenvolvidos pelo teatro político, épico, de agitprop dos registros da nossa história. Esse desaparecimento dificulta a pesquisa da história cultural da época, porém, trabalhos como o de Fernando Peixoto, Iná Camargo Costa, Julian Boal, Rafael Litvin Villas Bôas e o grupo que constitui o Centro do Teatro do Oprimido, nos possibilitam

informações ver: STEDILE, João Pedro (org). **A questão agrária no Brasil: história e natureza das Ligas Camponesas 1954-1964**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

¹²³ CARVALHO, Sérgio de. *Nota Introdutória*. In: XAVIER, Nelson. Op.cit.p.7.

¹²⁴ Para uma compreensão aprofundada sobre a questão do teatro político sob a ótica da questão agrária no Brasil no período compreendido entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, ver tese: VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro Político e questão agrária: 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

¹²⁵ VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro Político e questão agrária: 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

pensar essa aproximação entre esse legado e suas retomadas com o direito em seu aporte crítico e também situado.

O movimento até então desenhado na tese traz a compreensão de um determinado modelo de teatro, o chamado teatro épico em sua forma e dialético em seu conteúdo, situado na esfera dos gêneros literários/teatrais a partir da dramaturgia de Brecht na sua crítica ao gênero dramático moderno/dramático burguês. Por sua vez, um segundo recorte foi feito e a dimensão de compreensão desse modelo de teatro foi vislumbrado a partir da denominação de teatro político nos entrelaçamentos com a história brasileira recente, tendo em Augusto Boal e seu T.O. uma nova estética e configuração de modelo teatral com fundamentação nos elementos do teatro épico/dialético, mas reconfigurada ao se forjar na realidade brasileira e latino-americana.

Nesses recortes foi feita a tentativa de delinear alguns momentos que aliaram a trajetória de Augusto Boal e movimentos culturais do qual fez parte diretamente ou indiretamente, como o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura da UNE.

A escolha por exemplificar a trajetória desses grupos enquanto exemplo de teatro político no Brasil se deu por entendermos que: 1. A escolha do T.O. como modelo teatral só faz sentido a partir da trajetória de seu autor e dos aprofundamentos que ele faz de um teatro com matriz brechtiana, 2. A necessidade de entendermos essa matriz a partir do olhar situado na realidade brasileira.

A realidade política brasileira do período, a ditadura civil militar, acabou por exterminar as atividades de muitos desses grupos e coletivos teatrais. Muitos de seus integrantes partiram para o exílio fora do Brasil. Alguns grupos permaneceram em atividade, como o grupo União e Olho Vivo de São Paulo (que permanece em atividade até os dias atuais), porém, perseguidos e criminalizados.

Três episódios vividos no período da ditadura são mencionados por Augusto Boal exemplificam a perseguição e a violência aos grupos de teatro. Um ocorrido durante a apresentação do musical Opinião (“uma mistura de todas as revoltas, mistura de música e teatro, em um espetáculo com atores e plateias comungados”¹²⁶) em 1964 no Rio de Janeiro; o segundo durante a peça Arena conta Bahia e o corte diário de músicas pelo censor; o terceiro na Feira Paulista de Opinião em junho de 1968 com a

¹²⁶ BOAL, Augusto. **Aplausos e Tiroteios.** in: *Margem Esquerda- ensaios marxistas.* Nº3. São Paulo: Boitempo Editorial. Abril de 2004. p.52.

proibição de todo o espetáculo no dia da estreia, interdição do espaço e a resistência da equipe que, a cada noite, se apresentava em um teatro diferente. Boal relata o progressivo aumento da violência da repressão clandestina e seus crimes:

Dezembro vinha vindo, a cavalo. Enquanto os fascistas graduados preparavam o AI-5, a repressão clandestina já ensaiava seus crimes. Uma atriz foi raptada no Teatro de Arena por paramilitares disfarçados de espectadores, e reapareceu, cinco dias mais tarde, em um quartel, no Rio de Janeiro. Em outros estados do Brasil, vários raptos se sucederam- mais tarde, depois do segundo golpe, seriam assassinatos e não apenas prisões! Heleny Guariba foi, entre os artistas, o caso mais notório de execução sumária. No mesmo teatro Ruth Escobar em que estava, na sala de baixo, a nossa *Feira, Roda Viva*, de José Celso, baseado em texto de Chico Buarque, foi invadida, na sala de cima, atores espancados e cenários destruídos. A partir desse dia, nós e outras companhias teatrais, antes dos nossos espetáculos, ao invés dos usuais exercícios de aquecimento de corpo e voz, nos preparávamos para o enfrentamento praticando tiro ao alvo. Baixava o pano e tremiam as penas...será hoje? A temporada foi assim até o fim: em São Paulo jogaram uma granada de gás lacrimogênio na única estreita saída de nosso teatro lotado (...) No Rio, uma granada foi jogada contra o palco do Teatro João Caetano durante a matinê da *Feira*. Felizmente a granada era *made in Brazil* e não explodiu (...)

E completa o relato com o raciocínio de continuidade nos dias de hoje, ainda que em outra esfera, do perigo de ser artista de teatro no Brasil:

São águas passadas, sim... mas o rio continua correndo e trazendo novas águas, jamais potáveis. Hoje, quando o Centro do Teatro do Oprimido, que eu dirijo, trabalha em favelas cariocas, não é raro que nossos artistas populares tenham que se deitar no chão evitando balas perdidas, nas lutas entre gangues do narcotráfico, com a polícia de permeio. Hoje, pelo menos, não somos nós os seus alvos preferidos, mas... Será que as balas sabem disso? Foram avisadas que nós somos *apenas* artistas? No Brasil, ser artista de teatro é muito perigoso...¹²⁷

Augusto Boal foi um dos autores que deixou involuntariamente o Brasil em 1971, após ser preso e torturado, e percorreu um caminho, durante o exílio, que passou por Argentina, Uruguai, Chile, Bolívia, Colômbia, Peru, Equador, Cuba, México, e, após 1977, países da Europa como Portugal, França, Itália, Dinamarca, Suécia, entre outros. Neste plural e longo caminho traçou a poética do oprimido: a atividade teatral a serviço da descolonização e conscientização num ensaio geral para a necessária libertação.

¹²⁷ _____ . op.cit. p.54.

CAPÍTULO 2. EM BUSCA DE UM TEATRO POLÍTICO RADICAL

*Sorrindo amarelo, a burguesia transforma poetas e
pensadores
Em seus lacaios, todos eles. O templo da sabedoria,
Ela transforma em bolsa...
Brecht. O Manifesto.*

Para Brecht, é tarefa do artista: dismantelar a ideologia burguesa, fazer a críticas às forças que movem o mundo por meio da criação e exposição artística, e, promover uma arte a partir de uma teoria que caminhe em direção aos interesses da classe trabalhadora¹²⁸. Nosso recorte tem como objetivo dar continuidade à contextualização de teatro político no Brasil, aprofundando-o a partir da trajetória de desenvolvimento do T.O. de Augusto Boal, tendo por base as experiências que ele viveu durante seu exílio forçado¹²⁹ na América Latina e na Europa. Busca-se, nesse capítulo, contextualizar o T.O. em relação às escolas críticas latino-americanas, em especial à pedagogia do oprimido, que influenciará o T.O. e o DAnR.

Boal atuou como dramaturgo e diretor no Teatro de Arena de São Paulo, períodos esses que foram vivenciados em todas as suas fases: da busca da nacionalização do teatro com a procura de temas e peças nacionais e, diante da ausência destas últimas, da utilização de textos modernos realistas (“combater o italianismo do TBC, mas não a ponto de nos helenizarmos”¹³⁰), aos Seminários de Dramaturgia para a construção de peças nacionais (até então inexistentes na perspectiva de abordagem desejada pelo Teatro de Arena, qual seja, a de tratar de problemas reais e falar sobre a realidade brasileira). De 1971 a 1986, A. Boal viveu no exílio (primeiro na América Latina, depois na Europa).

Os desafios colocados no período diziam diretamente ao enfrentamento de uma conjuntura de ditaduras por toda a América Latina e processos de descolonização

¹²⁸ Observação inicial em relação às expressões povo e classe trabalhadora dispostas no texto: o texto deste capítulo utiliza as expressões como sinônimos por algumas vezes. Isso se deve a própria categorização que Augusto Boal propõe em suas obras e nas referências críticas latino-americanas que trouxemos até o momento.

¹²⁹ A trajetória percorrida por A. Boal no exílio foi pesquisada por ANDRADE, Clara. **O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras.

¹³⁰ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.244.

na África e na Ásia. O Sul em ebulição é diretriz de novas elaborações teóricas e práticas em todos os campos, inclusive no teatral, e, nele, tem em A. Boal o nome que mais repercutiu (e repercute¹³¹) em termos de um teatro de combate (ainda que, incongruente com a teoria que embasa a técnica dramaturgica simultânea nos moldes de um teatro-ação-transformação, o T.O. seja recortado e distorcido em suas práticas por empresas para aplicação na esfera dos “recursos humanos”, conforme abordado mais adiante, ainda nesse capítulo).

A construção da Poética do Oprimido é construção que atravessa décadas e se aprimora, inserindo novos elementos, a cada sistematização. Em sua última obra *A Estética do Oprimido*, A. Boal aprofunda a dimensão ontológica do espectador e situa essa estética como “revolução na cultura a partir da sublevação da base da pirâmide para depois pôr em prática seus achados (...) Democracia estética do povo contra a Monarquia da arte”¹³².

Boal denomina as categorias de teatro político que percorre, até culminar na sua categoria inédita de teatro popular. Temos, então, o povo como alicerce para contar-nos a história do teatro enquanto ação transformadora da realidade social.

A matéria sobre a qual o teatro político se debruça está necessariamente vinculada às fissuras de nosso tecido estrutural de sociedade, e com esse aparato, Boal forja as categorias de teatro popular nos anos 1970 e desenvolve os fundamentos do T.O. sob a influência de vários movimentos políticos e filosóficos concomitantes do período, como, por exemplo, a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire.

É importante notar que o lastro das escolas críticas latino-americanas de inspiração na filosofia da libertação está presente nos dois projetos em análise nas suas dimensões histórico-epistemológicas (e pedagógicas): DAnR e T.O. arvoram-se em sistematizações teóricas que, cada qual a sua maneira, trazem à tona categorias como povo e libertação. E, dessas categorias centrais, ambos designam novos conceitos que são fundamentais para a compreensão de seus respectivos desenvolvimentos e

¹³¹ Vários trabalhos já publicados, de origem acadêmica ou não, trazem estudos desde de experiências específicas desenvolvidas a partir das técnicas e métodos do T.O, até visões mais ampliadas com recorte geográfico, temático ou comparativo, além de estudos de trajetória. Um estudo de fôlego e com nova abordagem sobre o T.O, pois analisa seus pressupostos e possibilidades de atualizações (ou não) em chave de leitura crítica desde o marxismo é a tese de doutorado de BOAL, Julian. **Sob antigas formas em novos tempos:** o Teatro do Oprimido entre “ensaio da revolução” e adestramento interativo das vítimas. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Serviço Social da UFRJ. Fevereiro de 2017.

¹³² BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009.p.167.

imbricamentos, como, por exemplo, as categorias sujeito coletivo de direitos e espectadores.

O T.O., na própria trajetória de A. Boal, é “achado”¹³³ nas experiências vividas no Teatro de Arena (junto ao MCP e a CPC volante da UNE também em alguns episódios narrados por ele), durante o exílio, e, mais tarde, nas experiências no Brasil na esfera do Centro do Teatro do Oprimido- CTO- no Rio de Janeiro.

2.1 A Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire a partir do olhar do T.O. de A. Boal

A Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire surge, na década de 1960, com o objetivo de mudar a escolarização tradicional nos Círculos de Cultura de Pernambuco e no Programa Nacional de Alfabetização de Adultos no âmbito das ações do Movimento de Cultura Popular (MCP) em Angicos, no Rio Grande do Norte. O cerne da pedagogia freireana consiste na superação da visão do estudante-aprendiz como mero repositório de conteúdos descontextualizados, desvinculados da dinâmica entre a linguagem e a realidade (que ele denominou como “educação bancária”).

Essa superação se dá pelo ensino contextualizado enquanto ação de educar para a libertação dos seres humanos, portanto, a educação como processo essencialmente político é o que permite que a sociedade passe da consciência ingênua à consciência crítica, uma prática refletida que provém do movimento da *práxis* e que leva a outro movimento: o da politização para a transformação social. É o “quefazer” que vincula teoria e prática, reflexão e ação¹³⁴.

Raciocínio semelhante tem Augusto Boal quando afirma que podemos conceber a educação de duas maneiras: “por meio da educação ou da catequese”, sendo a domesticação o aspecto extremo da catequese:

As classes dominantes não educam, ainda que chamem pelo nome superior de Educação ao processo de assimilação do indivíduo. Catequizar consiste em impor mecanicamente os valores de uma cultura sobre a outra, ou sobre os indivíduos. Os países colonizadores

¹³³ Licko Turle nos explica em seu texto *Alfabetização Teatral: o encontro do Teatro Popular com a Pedagogia do Oprimido* que existem duas linhas explicativas para o suposto “nascimento” da pedagogia teatral de A. Boal, uma primeira que guarda estreita relação entre o pensamento de Paulo Freire e Boal e, uma segunda de que as histórias contadas por Boal a respeito de seus encontros “com um camponês nordestino, um operário do ABC paulista e uma indígena peruana analfabeta o fazem, segundo ele mesmo ‘descobrir’ o método”. E continua: “Flavio Sanctum também recorta estes episódios reforçando a ideia de ‘descoberta’ com o significado de ‘achado’, ‘encontrado ao acaso’”. TURLE, Licko in: MATTOS, Cachalote; SANCTUM, Flávio; SARAPECK, Helen; TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko; LIGIÉRO, Zeca. **Teatro do Oprimido e Universidade: experimentos, ensaios e investigações**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016. P.16-17.

¹³⁴ FREIRE, Paulo. **Extensão ou Comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

impõem os seus valores sobre os países colonizados, as classes dominantes sobre os dominados, os adultos sobre as crianças. A catequese é indiscutível, inquestionável, impositiva. Como diz Paulo Freire, intransitiva, dogmática. É assim, porque sim. A ditadura brasileira dá o exemplo mais notável de mentalidade catequética, não educadora. Ao justificar o seu plano de alfabetização por meio do sistema Mobral, informa que o objetivo de tal campanha é o de “levar a pessoa humana à aquisição de um vocabulário que permita um aumento de conhecimentos, uma compreensão das orientações e ordens (...) Alfabetiza para assegurar-se da obediência do povo.”¹³⁵

E prossegue:

Educação consiste numa relação dialética em que a sociedade educadora não só permite, mas necessita que o educando atue como sujeito, considerando que este não vai ser assimilado por uma sociedade já feita, não-modificável, mas que vai modificá-la segundo suas próprias necessidades e desejos.

A aproximação entre Boal e Freire dá-se em termos de trajetórias pessoais, construções teóricas e similaridade metodológica.

Paulo Freire, acusado no período da ditadura militar-empresarial de “subverter a ordem instituída” ficou exilado de 1964 a 1980 passando por diversos países da América Latina e Europa, tendo escrito sua obra *Pedagogia do Oprimido* durante o exílio no Chile. Augusto Boal, após ser preso e torturado, viveu quinze anos de exílio pela América Latina e Europa entre 1971 e 1986 e sistematizou sua obra *T.O.* e outras poéticas políticas na Argentina.

Após a morte de Paulo Freire, em 1997¹³⁶, em carta publicada na *Revista Pedagógica Pátio*, Boal homenageia Freire e o referencia como interlocutor e influenciador em suas obras e teoria:

(...) que para que se escreva em uma página branca é necessário um lápis negro, para que se escreva num quadro negro é necessário que o giz tenha outra cor. Para que eu seja, é preciso que sejam. Para que eu exista, é preciso que Paulo Freire exista. Com Paulo Freire, morreu meu último pai. Agora só tenho irmãos e irmãs...¹³⁷

A teoria aliada à prática em uma reflexão-ação na pedagogia do oprimido também é cerne do que o *T.O.* preceitua.

¹³⁵ BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de Teatro Popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1984. p. 97.

¹³⁶ A título de curiosidade: ambos morreram no mesmo dia e mês- 02 de maio-, Freire em 1997 e Boal em 2009.

¹³⁷ BOAL, Augusto. *Paulo Freire, meu último pai*. **Pátio Revista Pedagógica**. Porto Alegre, Artes Medicas Sul, 1 (2). p.50. agosto-outubro, 1997.

O oprimido é sujeito central em dois referenciais, nas esferas política, artística e pedagógica, que dialogam e se entrecruzam nas trajetórias e influências. Paulo Freire e Augusto Boal, ao desenvolverem suas metodologias assumiram declaradamente a opção pelo oprimido ao desenvolverem propostas de construção autônoma e livre do conhecimento em processos inseridos no contexto histórico da realidade vivida por ele.

Paulo Freire teve como preocupação principal, ao elaborar sua teoria da pedagogia do oprimido,

(...) buscar mecanismos da inserção crítica dos homens e das mulheres nas suas sociedades ao possibilitar-lhes terem voz, dizerem a sua palavra, biografarem-se. Serem seres-mais. Possibilitando-os serem sujeitos também da história e não apenas objetos da exploração, de servidão a serviço das classes opressoras, assim, essa busca de dignificar os/as oprimidos/as é a luta pelos direitos humanos mais autênticos para os vulneráveis, os esfarrapados, os oprimidos/as¹³⁸.

O que é a possibilidade de dar voz por meio do processo de libertação intermediado por uma prática pedagógica real e sensível, senão a visibilidade do Outro em uma solidariedade efetiva? Para Augusto Boal e Paulo Freire, não só efetiva como fundamentalmente afetiva na restituição de sua capacidade de ação em toda sua plenitude, afetividade que é conflito posto entre superação da exploração/opressão e emancipação humana.

Nita Freire ressalta a amorosidade sempre presente e radical na obra e práxis de Paulo Freire, assim como a necessidade amorosa de dialogicidade, a ética da tolerância e a necessidade dos sonhos, da utopia e da justiça social¹³⁹ sempre atreladas à profunda indignação ética em favor do respeito e da vida, de uma vida liberta das amarras da exploração e das opressões.

A libertação do educando de Freire é muito similar, e por que não afirmar, concomitante, a libertação do espectador de Augusto Boal, espectador esse “sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo”¹⁴⁰, espectador que também é educando.

¹³⁸ FREIRE, Ana Maria Araújo. *Acesso à justiça e pedagogia dos vulneráveis*. O pensamento de Paulo Freire e sua relação com o Direito como prática para a libertação. In: SOUSA Junior, José Geraldo et al (orgs). **O Direito Achado na Rua** volume 8: Introdução Crítica ao Direito à Comunicação e à Informação. Brasília: FAC Livros, 2017. p.69.

¹³⁹ SOUSA JUNIOR, José Geraldo de. [et al]. op.cit., 2017, p.75

¹⁴⁰ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p.236.

Uma nova educação, uma nova pedagogia para a construção de um mundo novo, uma educação popular para libertar e permitir a emancipação. Arte, pedagogia e política. Teatro, pedagogia e política comprometidos com a formação-ação coletiva, na conscientização sobre direitos enquanto espaços de nos reconhecermos como seres humanos livres não para vendermos nossas respectivas forças de trabalho, mas livres a medida que “o humano não se oculte na aparência e a necessidade e o desejo se tornem o termo de equivalência”¹⁴¹.

2.2 As categorias de teatro popular por Augusto Boal

O T.O. nasce na América Latina como resposta a uma situação concreta nas andanças do exílio de Augusto Boal. De acordo com Fernando Peixoto, também se constitui, em um cenário que traz várias experiências latino-americanas que Augusto Boal conheceu, experiências essas que se perfazem em um processo de “alfabetização política”¹⁴². Alfabetização política por meio de um teatro que “assuma efetivamente a revolucionária tarefa histórica de constituir-se em ato político diretamente vinculado à necessidade da classe proletária, ao lado das demais formas de luta empregadas pelos oprimidos”¹⁴³.

Este teatro com potencialidade de elemento transformador da sociedade “é uma experiência em liberdade”, “um estímulo para a ação que traz à noção de cultura uma amplitude original” ao romper “com os esquemas de pensamentos amparados e fornecidos pela estratificada cultura burguesa”¹⁴⁴.

Naquele momento histórico existiam diversas rupturas fáticas que promoveram leituras que deslocaram o eixo epistemológico científico da Europa para a América Latina, as dimensões fáticas abriram possibilidades de aprofundamento de um pensamento latino-americano crítico e preocupado com as particularidades latino-americanas inseridas no capitalismo.

Uma experiência que a literatura extensiva de A. Boal coloca como fundamental para a criação do T.O. é a atuação junto à Operação Alfabetização Integral-ALFIN no governo de Juan Velasco Alvarado. A. Boal descreve como o método

¹⁴¹ IASI, Mauro Luis. **Quando os trabalhadores perderem a paciência.** Poema disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_Le4eGKWy3A Acesso em 05 de dezembro de 2017.

¹⁴² PEIXOTO, Fernando. *A procura da identidade.* In: BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de Teatro Popular:** uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

¹⁴³ _____. op.cit.

¹⁴⁴ _____. op.cit, p. 12.

ALFIN, que possuía o objetivo de erradicar o analfabetismo no Peru em quatro anos e reunia um conjunto de educadores de várias áreas tendo como inspiração principal o método de Paulo Freire, possibilitou a organização sistemática da poética do oprimido.

Em um país com mais de 45 línguas distintas, alfabetizar passava pelas possibilidades de se acessar novas linguagens e, conseqüentemente novas formas de se conhecer a realidade e de transmissão de conhecimento. Da fotografia com a transferência dos meios de produção (máquina fotográfica) ao analfabeto para que este “falasse” em fotografia, ao reconhecimento de si enquanto sujeito e não objeto por meio da desmecanização do corpo como a concretização da desalienação, lançadas estavam – em toda a sua complexidade dialética – as premissas da poética do oprimido: a conversão do espectador em ator (nesse momento, A. Boal ainda não utiliza a palavra espect-ator).

Pensar o capitalismo dependente e a sociedade de classes na América Latina era deparar-se com uma realidade que pressupunha dois grandes desafios: o primeiro era pensar as novas formas do Imperialismo sob a hegemonia da superpotência capitalista dos Estados Unidos. O segundo era como enfrentar o imperialismo em época de grandes empresas corporativas¹⁴⁵. E ao teatro caberia fornecer as armas para o povo transformar a realidade.

Augusto Boal, ao explicar o instrumental teatral como ensaio para a revolução na e para a América Latina, escreve que os inimigos são “os imperialistas, as oligarquias, as burguesias (...) contra o povo precisam lançar bombas napalm, *lazy dogs*, *United Press*, Aliança contra o Progresso, *Walt Disney*, OEA, FMI, (...), toda as armas de sua cultura”¹⁴⁶.

Como resposta para o enfrentamento às armas lançadas pela cultura hegemônica, Boal recupera e refunda, com toda a bagagem experienciada no Teatro de Arena, o teatro popular latino-americano. Essa construção é realizada em conjunto com os diversos grupos que conhece e trabalha no Peru, Argentina, Uruguai, México entre outros, tendo sido essas experiências sistematizadas na obra de 1971, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*¹⁴⁷. Para Boal

¹⁴⁵ FERNANDES, Florestan. **Capitalismo Dependente e Classes Sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

¹⁴⁶ BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Editora Hucitec, 1984. p.90.

¹⁴⁷ Na obra mencionada há, por exemplo, em seu Apêndice nº 12, o relato da experiência que presenciou reunindo mais de setecentos trabalhadores do teatro latino-americano no México no mês de junho de 1974. Espetáculos provenientes de criações coletivas, o teatro campesino, o teatro que nasceu do

a questão não se tratava de ignorar as técnicas e obras de artistas europeus e norte-americanos, e sim de conhecer e estudar nosso teatro latino-americano. Diz Fernando Peixoto:

Um país não pode prescindir do contato crítico com outros processos culturais, não pode ter artistas artificialmente isolados numa imensa torre de marfim que se confundiria com suas próprias fronteiras, nem pode desprezar as conquistas técnicas de todos. A defesa da soberania consiste pura e simplesmente em criticamente assimilar a partir de uma consciência não submissa e não colonizada. O teatro brasileiro inserido no processo mais amplo e abrangente da cultura nacional, formou-se e constituiu-se através dos tempos, num movimento dialético de valores próprios em constante confronto com os valores chegados através dos colonizadores e invasores¹⁴⁸.

Partindo desta premissa, o trabalho perpassará as importantes construções de teatro político realizadas pelos partidos comunistas e socialistas no século XX, construções essa balizadoras de uma série de técnicas utilizadas na gênese do T.O.

Nesse diapasão, a “matéria-prima” do teatro popular atrelava-se (e atrela-se) aos problemas populares mais importantes e urgentes (em particular do teatro de agitação e propaganda) e, nesse sentido, o imperialismo¹⁴⁹ era um dos temas principais das apresentações, temos como exemplo o episódio “José da Silva e o Anjo da Guarda” da peça *Revolução na América do Sul*, “esta cena despertava os espectadores para a onipresença do imperialismo”¹⁵⁰.

enfrentamento à repressão dos vendedores de alimentos das ruas do interior do México, os exemplos são variados e Boal sentencia já no título do texto: “Existem muitas formas de teatro popular: eu prefiro todas”. BOAL, Augusto. Op.cit. p.120.

¹⁴⁸ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.p.62.

¹⁴⁹ A categoria imperialismo, enquanto expansão de domínio territorial, político e econômico, etapa de concentração de monopólios econômicos, traz como característica a fusão entre capital bancário e industrial e a prevalência do capital financeiro em relação aos dois nos dias de hoje, a exportação de capitais e sua vinculação na dialética colonial centro-periferia, soberania-dependência. Conflitos atuais e atualizações de leituras, por exemplo, a partir das vertentes da teoria marxista da dependência, são importantes para a leitura dos rearranjos no mundo do trabalho atual. Virgínia Fontes em seu *O Brasil e o capital-imperialismo* trava diálogo com vários autores para atualizar o imperialismo aos nossos dias. Com o questionamento central se vivemos uma crise do capitalismo ou se ele se alarga com a disseminação de expropriações primárias e secundárias, e o consequente apassivamento da classe trabalhadora, ela questiona a recente interpretação do mito da financeirização na esfera da TMD e afirma que o juro nada mais é do que uma cota-parte do mais-valor. Portanto, o conceito de Imperialismo em Lênin (fase superior do capitalismo), passando pela leitura original da TMD no âmbito da América Latina (que aprofunda a compreensão de nosso capitalismo sui generis nas categorias da superexploração do trabalho, dialética da dependência e subimperialismo) e suas releituras e diálogos atuais (Virgínia Fontes) é relevante e deve ser priorizado na compreensão da realidade latino-americana. A confirmação desta relevância se vê nos diversos grupos de pesquisa que surgem no Brasil após anos de “apagamento” da TMD e do legado de um dos mais importantes de seus teóricos, Ruy Mauro Marini.

¹⁵⁰ BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Editora Hucitec, 1984. p.26.

Na cena, José – o operário protagonista – conhece seu anjo da guarda. Imponente e com sotaque pronunciado, o anjo da guarda aparece para cobrar e receber os vários *royalties* que José deve ao exercer suas atividades diárias. Ao acender a luz, José é cobrado pelo Anjo a pagar os *royalties* da *Light*, ao tomar café para a *American Coffe Company* e assim por diante. Até que, ao fim da cena, diante da ameaça de suicídio de José, o Anjo cobra os *royalties* pelo uso da arma de fogo e a leva. O próprio Boal, em momento posterior, afirma que a cena, ainda que marcada pela obviedade, traz uma preocupação central dos povos latino-americanos.

No contexto sócio-político mundial, a resposta de ataque ao imperialismo onipresente se dava, então, em várias frentes nos processos de luta na América Latina e no mundo, como a radicalização da Guerra da Argélia, a revolução cubana em 1959, a revolução sandinista na Nicarágua no fim dos anos 1970.

Os problemas observados nos países imperialistas no-pós Segunda Guerra Mundial foram atrelados por eles ao acelerado processo de descolonização. A forma desses países imperialistas responderem foi o surgimento e a rápida consolidação das teorias desenvolvimentistas e suas respectivas políticas para os países periféricos com diretrizes dadas pelos órgãos multilaterais como FMI e Banco Mundial. Tínhamos então as políticas econômicas e as bases de escolas teóricas que justificavam o aprofundamento, sob outras bases, da espoliação da América Latina e superexploração de seus trabalhadores.

Na esfera da educação, por exemplo, em um primeiro momento, as ações diretas de propaganda da Aliança para o Progresso¹⁵¹ tiveram o objetivo de “conseguir a dominação por meio dos processos educacionais, combatendo a proliferação da doutrina marxista no pensamento educacional e no pensamento econômico da América Latina”, sendo o objetivo conseguido a partir do “controle –clandestino- por meio de instituições privadas (Fundação Ford, Rockefeller, Olin) e, por intercâmbio das Universidades dos Estados Unidos”¹⁵².

As ações indiretas, mediadas por organismos multilaterais, como o Banco Mundial, surgem como mudança na orientação tática do Departamento de Estado dos

¹⁵¹ Aliança para o Progresso foi uma política pensada e implementada pelo governo de J. F. Kennedy dos Estados Unidos. Tinha como intuito pensar uma política de integração americana que respondesse às influências do país implementador e combatesse as influências da União Soviética e o regime comunista.

¹⁵² LEHER, Roberto. **Um novo senhor da educação?** A política educacional do Banco Mundial para a periferia do capitalismo. in: <http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-3-Artigo-03.pdf>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

EUA que inicia o processo de inserção da educação como prioridade na agenda política desses organismos¹⁵³.

A consequência de tais inserções reverbera, por exemplo, nas contrarreformas inseridas no bojo dos governos ditatoriais no Brasil, da capilarização da ideologia do “Estado de segurança” na justificativa de diretrizes educacionais que se aproximavam, a cada legislação e propaganda nos meios de comunicação de massa monopolizados, a uma educação do capital e para o capital que está vinculada à aliança dependente e subordinada da burguesia brasileira com os centros hegemônicos do capital em um processo histórico marcado pelo desenvolvimento desigual e combinado.

A educação para além do capital¹⁵⁴, uma educação que conjugue cultura política e metodologias dialéticas na concreção de abstrações (sem prescindir da importância da abstração sob o risco de se ter uma prática vazia de sentido que acaba cooptada pela ordem posta na ideia de neutralidade) é aventada nas teorias críticas latino-americanas em análise.

Contextualização feita, vejamos como Augusto Boal, nos anos 1970, após anos na América Latina, compreende o que vem a ser um “teatro popular” que mostre a realidade em permanente transformação, suas contradições e “o movimento dessas contradições em direção à libertação dos homens”¹⁵⁵, dando início a sua construção do T.O.

As categorias de teatro popular sistematizadas por Augusto Boal trazem à tona a libertação, a descolonização e a consequente emancipação popular como mote fundacional de uma nova sociedade. As muitas dificuldades que enfrentavam os grupos de teatro popular na América Latina referiam-se, principalmente ao enfrentamento às

¹⁵³ “A descolonização e a Guerra Fria, indubitavelmente, estão subjacentes à nova orientação. Diante de um quadro em rápida transformação — um quarto da população mundial recentemente havia se revoltado contra o colonialismo e obtido a independência — McNamara reafirmou, em 1972, o propósito de “resguardar a estabilidade do mundo ocidental”. Nesta perspectiva, durante o seu mandato (1968-1981), McNamara e os demais dirigentes do Banco, abandonaram gradativamente o desenvolvimentismo e a política de substituição das importações, deslocando o binômio pobreza-segurança para o centro das preocupações; é neste contexto que a instituição passa a atuar verdadeiramente na educação: a sua ação torna-se direta e específica. O Banco volta-se para programas que atendam diretamente as populações possivelmente sensíveis ao “comunismo”, por meio de escolas técnicas, programas de saúde e controle da natalidade, ao mesmo tempo em que promove mudanças estruturais na economia desses países, como a transposição da “revolução verde” para o chamado Terceiro Mundo.” LEHER, Roberto. **Um novo senhor da educação?** A política educacional do Banco Mundial para a periferia do capitalismo. in: <http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-3-Artigo-03.pdf>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

¹⁵⁴ MESZÁROS, István. **Educação para além do capital**. São Paulo: Bitempo, 2004.

¹⁵⁵ BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Editora Hucitec, 1984. p.25.

ditaduras latino-americanas, ao imperialismo e as cicatrizes da colonização e suas consequências.

Já trouxemos alguns desses enfrentamentos e conseqüente hiato em nossa cultura política promovido pelo período de repressão estatal no Brasil em alguns episódios narrados no Capítulo 1. O intuito agora é desenhar um caminho, por meio da compreensão do que Boal entende como teatro popular na fundação do que chamou de T.O. e o seu diálogo com o DAnR. E, nesse diálogo, quais os limites dos projetos sob a ótica dos nossos desafios atuais. É possível que as aproximações entre os dois projetos apresentem releituras coadunadas com a crítica atual ao nosso tecido social e suas determinações? O T.O., como “um ensaio concreto, de uma situação concreta, num momento dado, num local determinado. [...] uma pesquisa, uma análise, uma busca”¹⁵⁶, é interessante na formação de que direito?

O teatro descrito como popular por Boal é muito importante para entender a ressignificação da rua como espaço a ser ocupado pelo trabalhador não de maneira difusa ou celebrativa, vazias de coerência do sentido de ocupar como ato político formativo. A agitação precede a conscientização que leva à transformação. Não são etapas. São movimentos com suas específicas mediações em unidades dialéticas que promovem sentido na análise sócio-econômica. Compreender o caminho do T.O. como teatro popular é situá-lo nos projetos em debate nos anos 1960, 1970 no Brasil e na América Latina e como esses projetos desembocam no amplo leque de teorias críticas latino-americanas e também na leitura crítica do caminhar dos próprios projetos hegemônico e contra-hegemônico em disputa.

Isso quer dizer que, ao elaborar sua sistematização categórica de teatro popular e adentrar o T.O., seu autor, como homem de sua época, intelectual orgânico e militante político pela libertação do oprimido, inseriu a dinâmica dos movimentos do real da América Latina como matéria-prima para a ação teatral. Como já colocamos, o imperialismo é a matéria-prima de sua peça *Revolução na América do Sul* de 1961, bem como de diversas experiências encenadas no Teatro Jornal realizado pelos artistas do Teatro de Arena em 1970; apreender a realidade e estudá-la para acionar, no palco-rua (aqui compreendido muito além do palco italiano) o ensaio para a transformação social radical.

¹⁵⁶ BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

Hoje, quais os temas que movem a construção do teatro político no Brasil? Como podemos lê-las na intersecção com o direito ?

Como o DANR em sua disputa pelas alternativas ao direito formal das constituições, códigos e leis, em seu deslocamento pela ontologia do Direito para a superação do binômio positivismo-jusnaturalismo, em sua vocação para consubstanciar-se em ponte interdisciplinar na inspiração-ação das ações táticas do direito pelas práticas jurídicas avançadas, pode comunicar-se para além do discurso lógico formal do enunciativo (que se mostra insuficiente)? Pode o teatro político, o T.O., ser o comunicador do direito a partir dos temas que nos movem pela transformação social?

Mas não basta o vislumbre do T.O. como comunicação alternativa para o DANR: a comunicação é um dos lastros da análise pois é início da trajetória de aproximação, como diz Augusto Boal, “as palavras são o vazio que preenche o vazio que existe entre um ser humano e outro (...). Palavra é ponte. Somos margem e somos ponte: somos palavras”¹⁵⁷. As palavras que dizem o direito não pelas convenções formais, mas pelo que encontramos, “sem viés deformante, bem no meio da rua”¹⁵⁸ são possibilidades cênicas em um contexto de formação-ação. Uma comunicação-ação de palavras situadas em uma relação dialética entre as mediações direito e teatro para temas que são pautas da classe trabalhadora, dos movimentos sociais.

Temas como Imperialismo, Reforma Agrária, luta de classes, são problemas que a forma hegemônica de representação da realidade que se estrutura na forma dramática de exposição dos conflitos individuais não abarca, logo, há a necessidade de formas condizentes com estes conteúdos. O teatro político em suas várias formas é uma delas, por isso a importância de sua atualidade na dialeticidade dramatúrgica. Por isso observamos sua importância para os sujeitos coletivos de direitos, categoria fundante do DANR.

Para fazermos esse exercício de leitura de categorias de teatro popular, de T.O. elaboradas por Boal nos dias de hoje, teremos como fio condutor o que alinhavávamos desde o início: as vinculações, releituras e desafios de propostas teóricas

¹⁵⁷ BOAL, Augusto. **Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p.104.

¹⁵⁸ Roberto Lyra Filho cunhou a denominação *Direito Achado na Rua* tendo por perspectiva epistemológica a alusão a um direito que emerge dos espaços públicos, a partir da emergência da consciência dos sujeitos coletivos de direitos. A inspiração poética para a expressão que forjou, veio de um trecho de um poema de Karl Marx traduzido por ele. “Kant e Fichte buscavam o país distante,/ pelo gosto de andar no mundo da lua,/mas eu tento só ver, sem viés deformante,/o que pude encontrar bem no meio da rua” LYRA FILHO, Roberto. *Filosofia Geral e filosofia jurídica em perspectiva dialética*. In: PALÁCIO, S.J Carlos (org.). **Cristianismo e história**. São Paulo: Loyola, 1982.p.147.

e práticas de educação popular para o DANR por meio das experiências possíveis com o T.O.

O movimento de resistência cultural do período do exílio de Augusto Boal continuava a percorrer seu caminho entre a redução da problemática artística a uma questão de pedagogia política¹⁵⁹ e a busca por um teatro político épico com elementos que levassem em conta as especificidades de nosso cenário latino-americano. Esse caminho levou ao que Augusto Boal denominou de uma *revolução copernicana ao contrário*:

Estamos realizando uma revolução copernicana ao contrário. Sempre fomos satélites da arte metropolitana. Agora estamos proclamando que somos o centro do nosso universo artístico. O teatro verdadeiro é o teatro latino-americano. Isto é, esse é o nosso teatro, portanto, é “o” teatro¹⁶⁰.

A originalidade de Boal na concepção de um teatro que considerasse as experiências latino-americanas para pensar e transformar a realidade cultural estética e política da região não significa que esse deslocamento de olhar prescindiu do acúmulo das teorias teatrais forjadas em outros desenhos fronteiriços, como a Europa, ao contrário, esse acúmulo é fundamental para a o salto boaliano de compreender o teatro como ensaio para a revolução revendo elementos estéticos do teatro épico, mas também forjando novas categorias sobre as bases desse mesmo teatro, atrelando experiências de estudo sobre a realidade brasileira com espetáculos teatrais e métodos artísticos experimentais.

Para Augusto Boal, a superação do colonialismo cultural, a valorização da produção cultural do povo da América Latina, dos indígenas, negros, mulheres, trabalhadores rurais era pressuposto da libertação cultural, libertação essa que coincide com a libertação popular: a apropriação dos meios de produção e criação para a superação da cultura dos colonizadores.

O povo como centro do fenômeno político e estético. Novas consciências para uma nova sociedade. Superar o colonialismo cultural cotidiano e persistente que

¹⁵⁹ GARCIA, Silvana. **Teatro de Militância**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

¹⁶⁰ BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Editora Hucitec, 1984. p.89.

“já se tornou invisível e passa despercebido”¹⁶¹ existe quando se tem um teatro divertido, popular e sobretudo educativo.

Da teologia à filosofia da libertação¹⁶², da filosofia da libertação à educação popular de Paulo Freire¹⁶³, temos um alinhamento¹⁶⁴ que serve à fortuna crítica do DANR e sua inserção na disputa dos espaços, linguagens e as possibilidades de reconhecimento das contradições explicitadas pelos conflitos que se traduz na voz do povo, sujeito histórico dotado de capacidade criativa, criadora e instituinte de direitos¹⁶⁴ e que também encontra eco no legado do T.O. de Augusto Boal.

Discorreremos brevemente, então, sobre duas maneiras pelas quais A. Boal categorizou o T.O. São estruturas explicativas que reúnem os elementos que compõem o T.O. na sua complexidade experienciada e estão dispostas em duas obras: a obra *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* publicado pela primeira vez em 1973 e *Técnicas latino-americanas de teatro popular*.

A primeira maneira encontrada por A. Boal na sistematização de seu método de teatro foi a metáfora da árvore do T.O.¹⁶⁵, nela, todas as técnicas, jogos e pressupostos são colocados sobre o solo fértil da ética, da política, da filosofia e da história, suas raízes são sensoriais e linguísticas, compostas por imagem, som e palavras. A sustentação do tronco e seus galhos são os jogos, Teatro Imagem e Teatro Fórum, suas copas: Teatro Jornal, Ações diretas, Teatro Legislativo, Teatro Invisível e Arco-íris do desejo.

A essa árvore dá-se o nome de Estética do Oprimido. Estética que ele retoma em sua última obra, de mesmo nome, onde faz sínteses e balanços sobre as experiências de T.O. pelo mundo tendo como fulcro de observação a razão sensível, a simbólica - “a sensibilidade, ao ser concretizada na obra de arte, tem forma e sentido. É

¹⁶¹ _____, op.cit. p.91.

¹⁶² DUSSEL, Enrique. **Método para uma filosofia da libertação**. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

¹⁶³ A Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire surge, na década de 1960 com o objetivo de mudar a escolarização tradicional nos Círculos de Cultura de Pernambuco e no Programa Nacional de Alfabetização de Adultos no âmbito das ações do Movimento de Cultura Popular (MCP) em Angicos, no Rio Grande do Norte. O cerne da pedagogia freireana consiste na superação da visão do estudante-aprendiz como mero repositório de conteúdos descontextualizados, desvinculados da dinâmica entre a linguagem e a realidade (que ele denominou como “educação bancária”). Essa superação se dá pelo ensino contextualizado enquanto ação de educar para a libertação dos seres humanos, portanto, a educação como processo essencialmente político é o que permite que a sociedade passe da consciência ingênua à consciência crítica, uma prática refletida que provém do movimento da práxis e que leva a outro movimento: o da politização para a transformação social. É o “quefazer” que vincula teoria e prática, reflexão e ação.

¹⁶⁴ SOUSA JUNIOR, José Geraldo de. **Direito como Liberdade**. O Direito Achado na Rua. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris Editor, 2011.

¹⁶⁵ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2012.p.17.

atividade cognitiva, não mero registro de sensações aleatórias, impressões fugidias, êxtase”¹⁶⁶ - e, com requinte, profunda a ontologia do espectador).

Os jogos surgem primeiro, reúnem “duas características essenciais de nossa sociedade: uma são as regras e a outra a liberdade criativa, a existência desta é fundamental para que a aquela não se transforme em servil obediência”¹⁶⁷.

O Teatro Imagem surge já no seu exílio, na Argentina, no intuito de desenvolver outras formas de percepção e apreensão do real que não as palavras, ampliando nossa “visão sinalética”.

O Teatro Fórum é “talvez a forma do T.O. mais democrática, conhecida e praticada, usa ou pode usar todos os recursos de todas as formas teatrais conhecidas, acrescentando os espectadores, que são convidados a entrar em cena: o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo”¹⁶⁸.

O Teatro Jornal surge ainda em 1970, com o Teatro de Arena, nas experiências de transformação de textos jornalísticos em cenas teatrais com o intuito de revelar significados que se ocultavam nas manchetes e reportagens, desmistificando a imparcialidade dos meios de comunicação.

O Arco-íris do desejo trata da teatralização das opressões internalizadas que guardam íntima relação com a vida social. A ação direta “consiste em teatralizar manifestações de protesto, marchas de camponeses, procissões laicas, concentrações operárias e outros grupos organizados”¹⁶⁹.

Todas as técnicas se entrelaçam e compõem sentido metodológico ao teatro dialético consubstanciado no T.O. Vastíssima é a literatura sobre cada uma das técnicas e também sobre a utilização dos jogos em vários espaços, especialmente nas práticas pedagógicas. No decorrer do trabalho, quando das conexões categóricas, de trajetórias, referenciais e práticas com o direito e o DANR, traremos maiores reflexões sobre esses elementos que compõem o método-árvore do T.O. Neste momento, para que o escopo central do trabalho reste demonstrado, seguiremos o caminho da sistematização anterior realizada na obra *Técnicas latino-americanas de Teatro do Oprimido*.

¹⁶⁶ BOAL, Augusto. **Estética do Oprimido**. Reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico. Rio de Janeiro: Garamond. 2009. p.83

¹⁶⁷ BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. O interessante desta obra de A. Boal é que ela traz uma fortuna crítica do T.O.

¹⁶⁸ _____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.18.

¹⁶⁹ _____. p. 20.

Essa classificação nos interessa porque é o nascedouro do Teatro Fórum desde a América Latina e também, pelo diálogo proporcionado com as categorias de teatro político com as quais pretendemos fazer a interlocução: as peças didáticas, o agitprop (qualquer semelhança com a ação direta mencionada na árvore do T.O. não é mera coincidência) ou teatro de agitação, e o próprio Teatro Fórum (parte do “arsenal”¹⁷⁰ do T.O.). O Teatro Fórum pode se perfazer em peças didáticas ou agitprop e ainda ter um elemento a mais que respalda toda a discussão sobre efetiva participação na formação-ação teatral: o espect-ator.

Para Augusto Boal, nesta sistematização presente no *Técnicas Latino-Americanas*, existem três categorias pelas quais o povo se envolve e faz teatro e cultura: nas duas primeiras a perspectiva do espetáculo é a perspectiva do povo, na terceira é a da classe dominante¹⁷¹: na categoria de teatro e cultura da classe dominante há a confirmação de uma forma hegemônica de manutenção das relações sociais existentes com a certeza de que chegamos em nosso melhor sistema possível, já nas categorias nas quais a perspectiva do espetáculo é a perspectiva do povo, a realidade é mostrada em todas suas contradições e o movimento dessas contradições leva à libertação dos homens, “mostrar que o homem está escravizado ao trabalho, aos hábitos, às tradições – e que tudo é modificável, que tudo é por nós transformável. E tudo está sendo transformado – muitas vezes, por baixo das aparências”¹⁷². A nós não interessa nos debruçarmos sobre a terceira categoria, qual seja, a do teatro de perspectiva antipovo cujo destinatário último é o povo.

A partir de agora, erigimos o conteúdo de nosso trabalho ao T.O. em seu aspecto formativo-didático para comunicação com o DAnR: nos interessa entender o T.O. como teatro do povo que possui como destinatário o povo em suas configurações de teatro de agitação: agitprop, peças didáticas e teatro que Boal chama de “nova categoria” porque nas outras categorias “o povo é unicamente receptor do produto teatral, nesta nova categoria o povo fabrica e consome o teatro”¹⁷³.

Interpretamos que as experiências históricas de agitprop no século XX, imbricadas com as movimentações de partidos comunistas e socialistas, como na Rússia

¹⁷⁰ Boal, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p.107.

¹⁷¹ BOAL, Augusto. **Técnicas latino americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1984, p. 25.

¹⁷² BOAL, Augusto. **Técnicas latino americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1984.p.21.

¹⁷³ BOAL, Augusto. **Técnicas latino americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1984. p. 42.

e na Alemanha e o Teatro Proletário de Erwin Picator, são marcos de afirmação das experiências mais próximas à socialização dos meios de produção do teatro, assim como o T.O. em sua trajetória iniciada na América Latina e difundida em todo mundo.

2.2.1 Primeira Categoria: Teatro do Povo que possui como destinatário o povo

Quem é o povo? O próprio Boal responde: “Aquele, que trabalha noite e dia, dia e noite sem parar! Há mil anos sem parar! Fizemos as correntes que nos botaram nos pés, fizemos a Bastilha onde fomos morar, fizemos os canhões que vão nos apontar... Há mil anos sem parar!”¹⁷⁴.

Interessa-nos aqui a caracterização de povo na arena da luta de classes e, portanto, povo enquanto classe trabalhadora oprimida e explorada, e, como consequência, interessa-nos o teatro como possibilidade de comunicação efetiva no enfoque da produção artística construída pelo povo.

Os espetáculos dessa primeira categoria têm uma dupla significação na comunicação teatral: é apresentada sob a ótica da classe trabalhadora e também a tem como sua destinatária. Aqui, a **rua** é o espaço pretendido para o deslocamento do eixo estético e político, por isso são espetáculos feitos, na sua maioria, em sindicatos, associações de bairro, praças, circos, ocupações urbanas, assentamentos e acampamentos rurais.

É o teatro que se perfaz em quatro possibilidades de experiências cênicas: Teatro de Agitação e Propaganda-Agitprop, Peças didáticas, Peças Culturais e o que ele denomina como Nova Categoria.

O teatro de Agitação e Propaganda- o agitprop- é teatro que se desenvolve tendo por base as situações mais urgentes da classe trabalhadora, quando realizado pelo CPC da UNE nos anos 1960 eram comuns as intervenções nos comícios eleitorais em época de eleições¹⁷⁵.

A nova categoria é o que, em momento posterior de sistematização de sua obra, ele denomina Teatro-Fórum, é a base na qual se alicerçam outras técnicas do T.O. e o aprimoramento das experiências realizadas ainda antes do exílio, no Teatro de Arena, com os espetáculos musicais Arena canta Tiradentes e Arena conta Zumbi. A figura do coringa é colocada, bem como a possibilidade de interação público/plateia

¹⁷⁴ BOAL, Augusto. **Técnicas latino americanas de Teatro Popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1984.

¹⁷⁵ BOAL, Augusto. Op.cit. p.26.

“sobre uma realidade em modificação” na desvinculação entre ator e personagem¹⁷⁶. Esse período de transições das experiências realizadas no Teatro de Arena para as experiências realizadas durante o exílio pela América Latina é importante para a configuração das premissas sobre as quais se estrutura o T.O., que em um primeiro momento é Teatro Fórum vinculado a técnicas que tem repertório construído pelo agitprop e pelas peças didáticas.

2.2.2 T.O., Agitprop e Peças didáticas: entrelaçamentos e perspectiva histórica

“O mundo da cultura nunca contemplou os trabalhadores de um modo geral”¹⁷⁷. Damos lastro a essa afirmação de Iná Camargo Costa e completamos: o mundo do direito nunca contemplou os trabalhadores de um modo geral. Esse vínculo é o sentido analítico da tese.

Com esta afirmação, Iná Camargo Costa inicia sua palestra no I Seminário Teatro de Rua em Movimento I¹⁷⁸ e remontando ao dimensionamento histórico do recorte político que se faz nos estudos teatrais, analisa o teatro de rua da Idade Média ao Agitprop.

Das duas linhas fundamentais do surgimento do teatro de rua no século XIX, uma delas é a linha de intervenção política dos socialistas que começa a ter a denominação de agitprop com a Revolução Russa de 1917¹⁷⁹ e iniciou seu desenvolvimento nos partidos socialistas e anarquistas na Alemanha e outros países da

¹⁷⁶ Augusto Boal na obra *Arena conta Tiradentes* explica que essa desvinculação entre ator e personagem não surgiu na experiência do Teatro de Arena na peça *Arena conta Zumbi*, é algo que remonta à tragédia grega e modernamente pode ser observada em peças como *A decisão de Brecht* e *Histórias para serem contadas de Oswald Dragun*. Explica-nos Boal: “(...) são dois exemplos que se assemelham e se diferenciam de Zumbi. Na peça argentina em nenhum momento se estabelece um conflito teatral; o texto tende à narração lírica: os personagens são narrados como se se tratasse de poesia, e os atores se comportam como se estivessem dramatizando um poema. Também no texto brechtiano narra-se distanciadamente o que no passado ocorreu como uma patrulha de soldados: a morte de um companheiro é mostrada diante dos juizes: o “tempo presente” é a narração do fato acontecido e não do fato acontecendo. Já em *Zumbi*- e isso não é qualidade nem defeito-, cada momento da peça era interpretada presentemente e conflitualmente ainda que a montagem do espetáculo não permitisse esquecer a presença do grupo narrador da história; alguns atores permaneciam no tempo e no espaço dos espectadores, enquanto outros viajavam a outros lugares e épocas.” BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.p.25.

¹⁷⁷ COSTA, Iná Camargo. *Teatro de Rua da Idade Média ao Agitprop*. in: COSTA, iná Camargo et al. **Teatro de Rua em Movimento 1: Seminários e Debates**. Programa Municipal de fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo: Tablado de Arruar. 2004. p. 25.

¹⁷⁸ Seminário que ocorreu entre os dias 03 e 06 de maio de 2004, no TUSP.

¹⁷⁹ A partir desse momento, a autora, tendo por base a obra *Teatro de Rua* de Farizio Cruciani e Clelia Falletti, desenvolve o raciocínio de alguns desdobramentos referentes a outras linhas e famílias de teatro de rua como o teatro de rua litúrgico-popular de Jacques Copeau e, posteriormente Jean Villar na França, no fim do século XIX. A autora entende que essas outras linhas também exercem muita influência no teatro brasileiro, especialmente no que se chama de teatro moderno no Brasil.

Europa no século XIX, sendo teorizada pela primeira vez por Romain Rolland na obra *Le Théâtre du peuple* de 1903. Na obra, ele propõe duas modalidades de teatro de rua, uma delas discutia questões políticas a partir das experiências da Revolução Francesa, com destaque a questão da República, haja vista o enfrentamento com a monarquia francesa, não por acaso, o espetáculo mais realizado pelo militante socialista e teatral se chamava “O 14 de julho”¹⁸⁰.

Então, temos experiências de teatro de agitação e propaganda por todo o mundo desde o fim do século XIX na perspectiva de teatro de intervenção política de matriz socialista. No Brasil, hoje, as Brigadas de Teatro do MST são os espaços nos quais o agitprop é observado como a retomada de uma luta por criação de uma cultura abarcada pela perspectiva política de transformação social. O trabalho desenvolvido pelas Brigadas teve início da parceria com Augusto Boal e o CTO no começo dos anos 2000.

Importante destacar que o estado da arte sobre o estudo do agitprop no Brasil e sua sistematização ainda está em um momento inicial. Iná Camargo Costa, Rafael Litvin Villas Bôas, Douglas Estevam¹⁸¹ e as Brigadas mencionadas têm realizado a pesquisa e disponibilizado materiais até então inéditos no Brasil. As fontes de pesquisa desse trabalho são as fontes disponibilizadas por estes autores atreladas a referências que, ainda que não tenham por objeto de estudo o agitprop, trazem elementos complementares para a análise pretendida¹⁸².

Com inspiração marxista, a reflexão deste gênero teatral passa pela crítica à mercantilização do teatro, o direito à existência da arte para além da forma-mercadoria e o diálogo entre várias manifestações artísticas (cinema, pintura, música) que levam a perspectiva da arte para enfrentamento político, à socialização dos meios de produção.

Como afirmam Rafael Litvin Villas Boas e Douglas Estevam, o agitprop “não deve ser reduzido a intervenções formais ou linguagens artísticas”¹⁸³, o agitprop

¹⁸⁰ COSTA, Iná Camargo. *Teatro de Rua da Idade Média ao Agitprop*. in: COSTA, iná Camargo et al. **Teatro de Rua em Movimento 1: Seminários e Debates**. Programa Municipal de fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo: Tablado de Arruar. 2004.

¹⁸¹ Recentemente, o pesquisador apresentou seu trabalho de conclusão de curso sobre o tema: *O autor como produtor: Tretiákov e a arte revolucionária soviética (1917-1924)*. na Universidade da Fronteira Sul sob orientação do Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas.

¹⁸² Nesse sentido as obras de CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clélia. **Teatro de Rua**. Tradução Roberna Baarni. São Paulo: Hucitec, 1999 e PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

¹⁸³ VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; ESTEVAM, Douglas. *Apresentação*. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael. **Agitprop: Cultura Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

possui a importante tarefa de levar às massas uma arte itinerante, uma cultura de classe, a problematização de questões reais vividas e a possibilidade de refletir coletivamente sobre elas, reflexão essa que possui como objetivo desnudar os véus da sociedade reificada, expor suas contradições e fraturas, e, como deslinde da própria ação teatral, a disposição para ação transformadora.

O fenômeno do teatro de agitação na Alemanha surge pela preocupação central do KPD, o Partido Comunista Alemão, em desenvolver um trabalho cultural junto à base através de espetáculos políticos teatrais. Criado em 1918, o KPD tinha como desafio não só o enfrentamento ao capitalismo, mas, no seu contexto interno, o enfrentamento à direção social-democrata colaboracionista com a burguesia e traidora do movimento operário. Em seu X Congresso, em 1925, a constatação de que a imprensa comunista é pouco lida pela base operária e a comprovação, através de dados, de que o número de participantes em suas atividades, incluídas as reuniões políticas, vinham diminuindo consideravelmente¹⁸⁴, o KPD lança como tarefa central fazer agitação em todos setores da vida política, econômica, social e cultural por meio de manifestações culturais, “pelo sucesso que fazem junto aos operários, organizados ou não organizados politicamente”¹⁸⁵.

Percursor do teatro político, diretor de teatro, cinema e um dos criadores do Teatro proletário e teatro épico, Erwin Piscator é figura central na configuração do agitprop alemão. Para Piscator,

a simplicidade na expressão e na estrutura, a ação clara e sem ambiguidade e a subordinação de toda intenção artística ao objeto revolucionário” são objetivos principais na feitura do teatro proletário que possui duas tarefas principais: “romper, enquanto iniciativa, com as tradições capitalistas, de modo a criar uma vontade coletiva de trabalho e relações de igualdade entre direção, cenógrafos, técnicos e espectadores”¹⁸⁶.

E continua: “esse teatro passará, pouco a pouco, dos ‘atores profissionais’ do mundo burguês aos recrutados entre os espectadores”¹⁸⁷. A essa dimensão de

¹⁸⁴ “(...) o número de seus participantes passou de 300 mil em setembro de 1923, para 95 mil no segundo trimestre de 1924: uma perda de um terço dos participantes em três meses” LUPI, Bernard. *Agitprop: uma cultura política vivida*. In: COSTA, Iná Camargo et al. **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p.99.

¹⁸⁵ _____ . op.cit. p.100.

¹⁸⁶ PISCATOR, Erwin. *O teatro proletário*. In: COSTA, Iná Camargo [et al] (orgs.). **Agitprop: Cultura Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.p.149-151.

¹⁸⁷ PISCATOR, Erwin. *O teatro proletário*. In: COSTA, Iná Camargo [et al] (orgs.). **Agitprop: Cultura Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.p.149-151.

socialização dos meios de produção teatral e de divisão social do trabalho, A. Boal chamou de espect-atores na década de 1970.

A matriz do pensamento de Piscator, o Teatro Proletário é síntese da compreensão do teatro de agitprop alemão no século XX. Ele e Brecht consolidam a concepção de teatro político, teatro didático e épico, concepção esta que influenciou e influencia a construção do teatro dialético e respectivo resgate pela centralidade da crítica ao capitalismo com rigor metodológico.

A partir de 1927, é organizado um coletivo de agitação e propaganda que realiza intervenções de natureza política em salas de reuniões, manifestações e em frente de empresas, com os operários destas. Criada a equipe de agitprop. O X Congresso define o agitprop como “um trabalho de educação amplo que consiste em passar para os participantes noções fundamentais da teoria marxista-leninista”, sendo a propaganda base para uma agitação eficaz em seu propósito¹⁸⁸.

Organizações como a ATBD, associação que lutava na frente cultural e fez parte da IFA (Central de Cultura Operária), teorizavam sobre as equipes já existentes de agitprop (vinculadas à KPD) no sentido de contribuir com a construção de noções de teatro operário, revolucionário. Afirma Bernard Lupi que a “relação entre as trupes de agitprop da KPD e a ATBD eram de ordem dialética e não dependente”¹⁸⁹.

As formas de intervenção das equipes de agitprop eram variadas e com público sempre direcionado: operários e massas populares presentes nos locais de trabalho e nas ruas. Nesse sentido, quando da explicação de suas premissas de realização do T.O., Augusto Boal também faz referência à importância de se ter um público específico para a realização do Teatro-Fórum, e, com isso, estudar a realização cênica-política e realizá-la, prioritariamente, em sindicatos, escolas, espaços onde estão reunidos oprimidos¹⁹⁰:

De fato, o maior problema para as trupes não é saber o que dizer, mas, sobretudo, como e onde dizer, porque a única experiência que as equipes que se criam possuem é a de seu ativismo. Se trata de se dirigir às massas de outra forma que não o discurso e a panfletagem. Sendo assim, a primeira etapa do trabalho para uma equipe é precisar, claramente, o objetivo político da ação. Querer fazer a revolução não é suficiente para em si mesmo deduzir uma linha prática clara. O primeiro trabalho consiste numa discussão geral de todos os membros da equipe para debater a palavra de ordem nacional que o comitê

¹⁸⁸ _____ . Op.cit.p.101.

¹⁸⁹ _____ . Op.cit. p.102.

¹⁹⁰ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

central de agitprop elabora a cada mês. (...) a discussão se fundamenta na leitura de jornais ou nas informações obtidas a partir das discussões levadas nas reuniões de célula ou reuniões sindicais. Nesta primeira fase, o coletivo tem o papel de uma escola de formação política na qual as diferentes concepções podem se opor, se confrontar, e sobretudo evoluir (...). Essa formação política é tão importante que os agitpropistas não consideram ter alcançado seus objetivos quando efetuam sua intervenção. Pelo contrário, a intervenção é o meio de se lançar a discussão com os operários, após lançar, é necessário que sejam capazes de levar o debate, de responder às questões e argumentarem¹⁹¹.

As intervenções realizadas pelas equipes de agitprop, então, são precedidas de discussão, seleção de argumentos e documentos que os subsidiem e, a essa construção coletiva, cabe demonstrar os dados dos documentos e analisá-los: os documentos são as provas dos argumentos defendidos.

Augusto Boal trabalha esse tipo de intervenção de várias formas, uma delas é o Teatro Jornal. A primeira edição do Teatro Jornal no Brasil foi realizada pelo Teatro de Arena em 1970 com o objetivo de “desmistificar” a pretensa objetividade do jornalismo, jornalismo este que no Brasil da ditadura empresarial militar, reproduzia os interesses que a sua própria configuração monopolista podia expressar: a manutenção da ordem repressiva sem qualquer tipo de questionamento.¹⁹² Para Boal, o teatro-jornal é realidade “porque apresenta a notícia diretamente ao espectador sem o condicionamento da diagramação”¹⁹³, além disso, apresentar o jornal em uma visão do todo para entender os fragmentos aparentemente sem sentido dispostos pela linha editorial, permite a verificação de manipulação da opinião pública por meio da própria disposição das notícias.

Neste primeiro momento de estudo pelo Teatro de Arena em idos de 1970, no Brasil, algumas técnicas foram pesquisadas e guardam profunda vinculação com as

¹⁹¹ LUPI, Bernard. *Agitprop: uma cultura política vivida*. In: COSTA, Iná Camargo et al. **Agitprop: cultura política**. São Paulo: expressão Popular, 2015. p.104.

¹⁹² Neste período de maior repressão e censura instituída da nossa história (vide o Ato Institucional nº 05 de 13 de dezembro de 1968, o Decreto-Lei nº 1.077 de 26 de janeiro de 1970, entre outros), diversos jornalistas se reuniram (alguns já organizados em partidos políticos em momentos anteriores) para o enfrentamento aos meios de comunicação hegemônicos que serviam de correia de transmissão da repressão. Muitos desses jornalistas, como Vladimir Herzog, foram torturados e mortos. Ao esforço dos jornalistas e respectivos veículos de comunicação “independentes” juntaram-se os esforços dos coletivos/grupos teatrais e toda uma esfera da cultura política brasileira que iniciava o processo de socialização dos meios de produção culturais (especialmente os teatrais). ver: CARVALHO, Cláudia Paiva. *Intelectuais, Cultura e Repressão Política na ditadura brasileira (1964-1967)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade de Brasília. 2013.

¹⁹³ BOAL, Augusto. **Técnicas latino americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1984.p.43.

técnicas desenvolvidas por Maiakovsky e suas “janelas da sátira”¹⁹⁴, pelo jornal vivo russo (muito importante nos primeiros momentos da Revolução Russa, assim como os pontos de agitação – *agitpunkty* – para a leitura e encenação das notícias, pois, desses pontos houve a aproximação definitiva com o Exército Vermelho, que constitui principal apoio da propaganda de massa), bem como pelo coletivo alemão Blusa Azul¹⁹⁵ e seu jornal vivo.

As técnicas pesquisadas pelo grupo do Teatro de Arena para seu teatro-jornal foram: leitura simples (“a notícia fora de seu contexto jornalístico adquire outro valor que lhe é dado pela relação ator-espectador, em cada espetáculo determinado”¹⁹⁶); improvisação (“os atores se informam da notícia e improvisam uma cena como um exercício de laboratório”¹⁹⁷); leitura com ritmo (interpretar com o ritmo dando à notícia o conteúdo do ritmo escolhido. “No caso da Primeira Edição do teatro-jornal do Teatro de Arena, elegeu-se o discurso de um deputado em favor da censura prévia de livros, revistas e jornais. O discurso é bastante medieval em seu conteúdo. Nada melhor que o canto gregoriano para evidenciar este significado subjacente.”¹⁹⁸); ação paralela (a notícia é lida concomitante às ações que a explicam ou a criticam); reforço (a notícia como roteiro de material já conhecido, de jingles a frases de anúncios famosos); leitura cruzada de notícias que mostrem os contrastes produzidos pela desigualdade (de preferência ilustrada por fotos); histórico (ao fato precede suas determinações históricas); entrevista de campo, concreção da abstração (“A morte é abstrata. Por isso é necessário tornar concretas certas palavras”).

No que se refere à técnica da concreção da abstração, o interessante é relacioná-la com outras técnicas:

Podemos ouvir, como na *Primeira Edição*, a notícia da morte de um operário que, sendo obrigado a entrar num forno sem o tempo de resfriamento necessário, teve o seu sangue cozido dentro de seu próprio corpo; esta notícia pode deixar-nos indiferentes sem ver

¹⁹⁴ “Janelas da sátira” eram cartazes, feitos por Maiakovsky, colados em vitrines vazias que apareciam como substitutos à imprensa tradicional. A partir delas surge o jornal vivo, notícias encenadas que se tornaram especialidade das trupes de agitação russa.

¹⁹⁵ De acordo com Pavel Ivanovich Novitsky, artista, fotógrafo e organizador de agitprop na URSS nos anos 1920, o Blusa Azul é “a forma clássica do jornal vivo teatralizado que se desenvolveu a partir do relato feito ao vivo (jornal oral), é uma agitação-forma, um espetáculo de atualidade nascido da Revolução; é uma montagem de fatos políticos e de acontecimentos cotidianos elaborada À luz de uma ideologia de classe: a do proletariado”. NOVITSKY, Pavel. *O que é a Blusa Azul*. In: COSTA, Iná Camargo [et.al.]. **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.p.145.

¹⁹⁶ BOAL, Augusto. **Técnicas latino americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1984.p.44.

¹⁹⁷ _____. Op.cit., p. 44.

¹⁹⁸ _____. Op.cit. p.44.

realmente o fato. Neste caso particular, após cenas de improviso, de “histórico” e outras técnicas, o elenco concretiza a morte do camponês através da morte, em cena, de pequenos animais queimados, de bonecas cujo fogo reproduz o cheiro do forno misturado com carne humana queimada¹⁹⁹.

O teatro-jornal, o teatro vivo e as tarefas do teatro de agitprop são modalidades de teatro político que tiveram grande destaque político, por exemplo, na Revolução Russa. As palavras de Lênin, em 1920, eram de priorização desta prática política-cultural: “Nós devemos reeducar as massas e só a agitação e propaganda podem reeducá-las”. Em um país (Rússia no fim dos anos 1910) em que havia um altíssimo nível de analfabetismo, o cinema pouco desenvolvido por falta de energia elétrica e a imprensa revolucionária tinha um alcance restrito^{200 201}, era necessário tornar as notícias conhecidas e proporcionar a mobilização política por meio do teatro²⁰².

A criação coletiva, em sua forma e conteúdo, proposta pelo Proletkult russo como práxis da formação cultural da classe trabalhadora era tarefa prioritária do Partido Social Democrata dos Trabalhadores russos desde o seu IV Congresso realizado em 1906.

A Militância cultural dos partidos revolucionários do início do século XX com o intuito de organizar uma ação cultural que fizesse avançar a consciência crítica traz-nos a compreensão do teatro de agitação como experiência que guarda profundo vínculo com as experiências históricas de ruptura com a forma política, econômica e cultural hegemônica.

¹⁹⁹ _____ . Op.cit., p. 46.

²⁰⁰ Sobre as questões do embate entre imprensa hegemônica, imprensa revolucionária e imprensa livre burguesa e liberdade de associação, Lênin escreve o texto “Organização Partidária e Literatura Partidária” no jornal do Comitê Central do Partido Social-Democrata dos Trabalhadores Russos em 13 de novembro de 1905. No texto, Lênin propõe a tomada das providências necessárias para o desenvolvimento de uma literatura e uma cultura vinculada ao Partido.

²⁰¹ Parte do texto encontra-se traduzida na obra: COSTA, Iná Camargo et al. **Agitprop: Cultura Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p.22-26.

²⁰² Explica-nos Iná Camargo Costa que o Exército Vermelho se torna o principal apoio da propaganda de massas (que antecede a agitação efetiva nos seus propósitos politizadores) quando realiza encenações de julgamentos referentes às suas ações. O fato de se locomoverem por várias cidades e conhecerem diversas realidades, permite com que haja a difusão das propostas dessa nova concepção de se fazer teatro político revolucionário. Vale transcrever trecho que situa a importância do Exército Vermelho e as consequências no último centro impulsionador do agitprop na Rússia, o Comissariado do Povo para Educação (Narkompros) presidido por Lunatcharsky e suas brigadas e trupes itinerantes de quinze pessoas: “Sem dúvida, trata-se de um progresso da organização, à medida que o poder se afirma e o front se desloca das operações militares para a luta contra a fome, a destruição da indústria e o despovoamento das cidades.” Nesse processo na Rússia inúmeras tensões entre a concepção autonomista de alguns grupos e a direção do Partido fez com que o Proletkult acabasse, assim como trupes de agitprop e a própria ideia revolucionária de se fazer a arte proletária.

O sentido revolucionário da *agitpropização* na prática cultural revela-se em duas possíveis leituras: uma primeira de atualização do próprio trabalho nos grupos de agitprop no sentido de recusa à institucionalização, além de constante auto-avaliação das ações que não se perfazem somente com as intervenções e uma segunda leitura no sentido de sua atualidade frente aos desafios postos.

O agitprop, no marco do teatro dialético, pode ser o gancho que insere releituras necessárias a projetos que possuem seus limites na própria acomodação de suas formas (T.O. e DAnR) e na contextualização dos projetos políticos em disputa no Brasil?

Ao ser questionada – em entrevista dada ao Jornal Brasil de Fato em 11 de abril de 2004²⁰³ - sobre a ausência de movimento social ou partido que coloque “na pauta do dia” a questão do projeto socialista no enfrentamento à indústria cultural alinhada à classe dominante, Iná Camargo Costa afirmou que não existirão condições subjetivas para esse enfrentamento se não existirem partidos e movimentos dispostos a assumir e tratar como tarefa urgente e relevante a pauta da produção artística alinhada à classe trabalhadora. Para ela, as condições objetivas estão dadas desde a Revolução de Outubro, mas para as organizações que insistem em “empurrar com a barriga” as ações reformistas contrarrevolucionárias, é muito conveniente a continuidade do que já está posto sobre a não disputa, a continuidade, um pseudoenfrentamento apenas retórico e de narrativas²⁰⁴.

À nossa democracia de cooptação atrelada ao predomínio do sindicalismo de resultado, resta recolher as migalhas do que as conciliações relegaram como herança em dias atuais. Mas colocar este enfrentamento na “pauta do dia” é suficiente para termos as formas de teatro popular de Boal como necessariamente vinculadas a um projeto de transformação social no Brasil atual?

O que Boal chama de nova categoria de teatro popular, o T.O., é experiência teatral difundida e praticada em todo mundo, para Iná Camargo Costa “é a experiência mais próxima da socialização dos meios de produção cultural teatral”. Em breve síntese, o T.O. criado nos anos 1970 como nova categoria de teatro popular, feito pelo povo e que tem como destinatário o povo, é, em sua gênese, prática de agitprop com diversas técnicas que trabalham conteúdos políticos atualizados.

²⁰³ **Intelectuais têm pavor de Revolução.** Entrevista de Iná Camargo Costa cedida ao Jornal Brasil de Fato em abril de 2012. Disponível em: <https://marxismo21.org/ina-camargo/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2016.

²⁰⁴ Essas últimas assertivas são conclusões da autora deste trabalho.

Esse projeto possui condições de disputar a indústria cultural? Essa disputa é possível? Em que parâmetros? Como alcançar trabalhadores não organizados em um aprofundamento da alienação na desmobilização gerada por uma *hegemonia às avessas*²⁰⁵?

Rafael Litvin Villas Bôas apresenta a distorção de sentido do T.O. quando instrumentalizado dentro de empresas, com seus trabalhadores precarizados, como redução de uma proposta complexa rumo à mercantilização e/ou infantilização. Entender o T.O. como uma compilação de técnicas e jogos é esvaziá-lo de sentido e reduzi-lo a uma forma na qual não se encaixa: a forma hegemônica pelos opressores, pela classe dominante.

No referido texto, o autor destaca que a criação de Augusto Boal deve estar na rota de radicalização permanente:

A formulação do T.O. pode ser entendida como uma resposta às rupturas e traumas que a ditadura civil-militar impôs ao Brasil em 1964. Uma tentativa de ativar uma metodologia de formação revolucionária, cujo estopim é a experiência de exploração dos oprimidos, visando a construção do poder popular²⁰⁶.

E assinala como desafio do T.O. hoje, a procura por sujeitos coletivos para que os mesmos tornem o T.O. um importante elemento estratégico para a multiplicação desses sujeitos e suas respectivas organizações. Lembrando nossa premissa, destacada desde o primeiro capítulo, de que forma/conteúdo constitui uma unidade dialética teatral, a proposta e objetivo do T.O. tem suas dimensões estruturais nos conteúdos alternativos aos conteúdos artísticos alinhados com a classe dominante. Conteúdos provenientes das contradições de nossa sociedade e de seus desdobramentos no tecido social e no desenho econômico e político constituem matéria para o T.O. É o conteúdo dialético alicerçado na negatividade ativa à prova de catarse, em uma dimensão cênica

²⁰⁵ Hegemonia às avessas é a explicação que o sociólogo Francisco de Oliveira dá a sua análise sobre o período referente aos governos do Partido dos Trabalhadores. Para ele, a radicalização dos conflitos de classes e ampliação da participação política que não ocorreram no período, deu mote à desmobilização, à uma hegemonia às avessas. Tem-se amplo apoio popular e, paralelamente, o esvaziamento de espaços importantes para o fortalecimento da organização da classe trabalhadora que se torna, antes de qualquer coisa, consumidora. Há a priorização de se forjar uma sociedade de consumidores, consumidores precarizados (ou precariados de acordo com Ruy Braga), pois a ausência de radicalização teve como pressuposto uma combinação da globalização financeira com o “transformismo” da alta burocracia estatal que entra no jogo capitalista pela via do controle dos fundos de pensão. OLIVEIRA, Francisco [et al]. **Hegemonia às avessas: economia, política e cultura na era da servidão financeira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

²⁰⁶ VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro do Oprimido: da relação com a estratégia política aos riscos da mercantilização**. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9756/7573>. Acesso em 05 de março de 2016.

que não se enquadra no diálogo dramático e na priorização das subjetividades fragmentadas e descontextualizadas.

A radicalidade do T.O. não é compatível com o atrelamento a formas nas quais não cabe: seja utilizando-o como instrumental de garantias de financiamento estatal, seja pela sua despolitização ao trabalhá-lo com a finalidade de “recrutar e domesticar trabalhadores” na “despolitização de suas formas para se trabalhar com recursos humanos em empresas”,²⁰⁷.

A discussão sobre o T.O. como projeto conformador e desatrelado à sua inerente configuração de conflito pelos próprios princípios nos quais se embasa, traz à tona a necessidade de que retomemos ao que, no primeiro capítulo, afirmamos serem os limites dos dois projetos em análise: o T.O. e o DANR são projetos que se adequaram a um desenho sócio-econômico de sociedade brasileira que deu continuidade à estratégia histórica da classe dominante no Brasil de cooptação e conciliação de interesses entre o arcaico e o moderno? Ou é possível lê-los com chaves de leitura que trabalhem os projetos a partir de reconfigurações em consonância com as contradições na busca por rupturas necessárias?

A questão de analisarmos a utilização do T.O. hoje com limites pode ser observada sob dois aspectos: 1. o prisma do anacronismo, ou seja, a aplicação de pressupostos de uma escola de teatro político que respondia a um determinado tempo histórico (respondia na resistência e enfrentamento à ditadura empresarial militar e também no enfrentamento à corrente de esquerda majoritária à época que entendia a revolução pelo pacto com a burguesia em uma visão etapista) e hoje não responde mais, ou, ainda que responda, está vinculado a um projeto de sociedade brasileira que refaz a premissa de conciliação de classes em outros patamares e não promove a ruptura necessária com o legado da ditadura (e, até mesmo, em termos econômicos mais ampliados, com o projeto neoliberal). Além disso, a consequência da continuidade dos pactos conciliatórios na esfera da política e da economia, leva a ausência de radicalização, pois há o alinhamento ao opressor/explorador; 2. O esvaziamento de significado do próprio T.O. quando mercantilizado.

Para nós, a segunda afirmação está necessariamente vinculada à primeira, a aposta na transformação de cidadãos em consumidores em uma economia marcada pelo

²⁰⁷ BOAL, Julian. **Sob antigas formas em novos tempos**: o teatro do oprimido entre “ensaio para a revolução” e adestramento interativo das vítimas. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Serviço Social da UFRJ. Fevereiro de 2017 (texto cedido pelo autor).

legado neoliberal de precarização das condições de trabalho, transforma a ampliação de participação política em ampliação de consumo. A consequência da “mercantilização da vida” é a desmobilização que encontra ressonância na burocratização sindical e atrelamento das organizações de trabalhadores a governos, retirando o sentido de independência e autonomia necessários para que haja um sindicalismo contra a ordem, livre em suas construções. Desmobilização também observada na fragmentação de grupos com pautas diversas que, ao invés de convergirem programaticamente pela transformação social, acabam por setorizarem as pautas.

Ruy Braga, a partir de estudo com trabalhadores de teleoperadoras na cidade de São Paulo, verificou que, sob a aparência de um quadro de desmobilização da classe trabalhadora alicerçado na gestação de um instinto reformista envergonhado de si mesmo, temos um autêntico instinto classista em estado prático, “ainda que carente de recursos programáticos, organizativos”²⁰⁸.

Está aí um desafio de interpretação para quem traz a classe trabalhadora e a nova divisão social do trabalho para a análise: podem – T.O. e o DAnR – ser interlocutores desses trabalhadores? Ampliando a concepção de direito para o não-direito que supera o imobilismo quando tática de avanço no acúmulo da luta de classes, ou seja, reconhecendo o trabalhador e suas lutas como instituintes de direitos? E, ao mesmo tempo, dimensionando os limites do próprio direito enquanto mediação burguesa? Não acreditar no direito é importante para sua compreensão dialética: utilizá-lo e instrumentalizá-lo não é questão de escolha, não nos é dado optar em usar ou não usar o direito, e, sendo assim, optar pelo seu uso no caso concreto é optar por entendê-lo em sua dimensão humanista dialética, por isso o DAnR pode ser tática de formação-ação teórica e pedagógica.

O uso contemporâneo do T.O. de forma majoritariamente despolitizada no Brasil²⁰⁹ têm vínculos profundos com o atrelamento anacrônico dos fundamentos do T.O. em uma sociedade que nunca cumpriu suas promessas de rompimento com as estruturas que produzem desigualdades. Seja na perspectiva neoliberal, seja na desenvolvimentista, a aliança e o consenso entre classes pautou e ainda pauta a “ordem do dia”.

²⁰⁸ BRAGA, RUY. **A política do precariado**: do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo, 2012. p.230.

²⁰⁹ _____. Op.cit., p.230.

O marco do *não retorno*²¹⁰, por diversas razões e determinações, não se estabeleceu. A opção dos últimos governos brasileiros de ampliar as políticas assistenciais nos programas de transferência de renda (não de distribuição de renda) e realizar maiores investimentos na área social, e, concomitantemente aprofundar as dinâmicas dependentistas da exploração do trabalho que configuram o trabalhador brasileiro como precariado²¹¹, fez com que os desafios postos que servem de conteúdo para a forma se modelem de maneira complexa.

Em uma sociedade que, ao invés de ampliação da participação política, o que observamos é a desmobilização e a despolitização, é emblemático observar a fragmentação das formas nas quais se manifestam mediações como a arte teatral e o direito. E é importante fazermos o constante exercício da crítica para podermos dar continuidade aos caminhos de projetos contra-hegemônicos que priorizem a formação como tática para transformação social.

O “complexo industrial de produção em série de aliados”²¹² é fruto da desmobilização de uma sociedade brasileira que tem como consequência o refluxo das lutas sociais e a intensificação das desigualdades econômicas²¹³, a criminalização sistemática dos movimentos sociais²¹⁴ e as práticas políticas rebaixadas respaldadas pelas instituições estatais²¹⁵.

²¹⁰ OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista**: o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2010.

²¹¹ A expressão é cunhada pelo sociólogo Ruy Braga ao situar as condições de precarização do trabalho no Brasil na confluência entre a terceirização empresarial, a privatização neoliberal e a financeirização do trabalho. O precariado pós-fordista periférico localizado nas indústrias de call center é o trabalhador que configura, na obra de Braga, a síntese das consequências do aprofundamento da hegemonia precária do modelo de desenvolvimento fordista periférico de acordo com que o autor chama de sociologia da inquietação operária: “(...) a experiência recente dos teleoperadores brasileiros nos remete à dimensão construtivista da sociologia da inquietação operária: pressionados pelos baixos salários, esse precariado pós-fordista inclina-se para os direitos sociais e para a qualificação profissional, que são alcançados pela combinação do emprego no call center com a faculdade particular noturna” BRAGA, RUY. **A política do precariado**: do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo, 2012. p.217.

A essa visão se contrapõe a análise de Jessé Souza para quem, na verdade, os trabalhadores brasileiros na nova configuração das indústrias de desenho pós-fordista são “uma fração de classe que realiza o desiderato máximo do capital desde seus inícios: o controle total da força de trabalho”.

²¹² BOAL, Julian. **Sob antigas formas em novos tempos**: o Teatro do Oprimido entre “ensaio da revolução” e adestramento interativo das vítimas. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Serviço Social da UFRJ.

²¹³ Brasil tem maior concentração de renda do mundo entre o 1% mais rico: 30% da renda está nas mãos dos 1% mais ricos de acordo com pesquisa realizada pela World Wealth & Income Database. Disponível em: <http://wid.world/country/brazil/>. Acesso em 24 de novembro de 2017. O último relatório divulgado pelo IBGE no ano de 2017 referente a dados sócio-econômicos apontou que os 10% mais ricos concentram 43,4% dos rendimentos. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/sociais/trabalho/9221-sintese-de-indicadores-sociais.html>. Acesso em 24 de novembro de 2017.

²¹⁴ Relatório Anual da Comissão Pastoral da Terra de 2016: *Violência: os recordes de 2016*. O relatório destaca o fato de, pela primeira vez, o MST ser enquadrado na chamada “Lei anti-terrorismo”: “2016 se caracterizou por ter sido o ano em que a criminalização dos movimentos do campo chegou a patamares

Por isso entendemos ser fundamental trazer à lume estudos que mostrem os trabalhadores, em diversos momentos da história, como vimos, dimensionando a arte, a cultura e o teatro como matérias prioritárias na construção de táticas revolucionárias. O interesse em interseccionarmos T.O. a partir do agitprop e das peças didáticas em momentos históricos de rupturas revolucionárias é entender que essa é uma das maneiras de fazermos leituras possíveis de contribuição do T.O. enquanto teatro político radical (em especial o Teatro Fórum que traz todas as outras técnicas) para o DANR, escola que se fundamentou nos movimentos sociais para um direito em movimento, um direito que é, antes de tudo, “liberdade militante”.

Então, possuindo o pessimismo como respaldo da análise atenta e o otimismo como pressuposto da ação revolucionária no horizonte de esperança “agitpropzado”, vejamos como algumas experiências brasileiras atuais estão trazendo esse enfrentamento à lógica de exploração e da opressão, atualizando forma e conteúdo do agitprop, das peças didáticas e, conseqüentemente do próprio T.O., e também como esses movimentos do teatro político no Brasil podem contribuir para a continuação dos caminhos trilhados pelo DANR na sua prática jurídica contextualizada, “na humanização que se realiza na história, como emancipação consciente inscrita na práxis libertária”²¹⁶.

No próximo capítulo, serão abordadas as hipóteses até agora colocadas em uma continuidade da análise que abarcará: 1. A contextualização do DANR enquanto projeto político, epistemológico e pedagógico (nas suas dimensões de ensino, pesquisa e extensão), as experiências de aproximação entre DANR e teatro e, também DANR e T.O. (a linha teórica dessas abordagens e seus desdobramentos); 2. Nas aproximações entre DANR e T.O. serão trabalhadas as dimensões de intersecções categóricas e pedagógicas sob a égide da crítica dialética proporcionada por autoras e autores da Sociologia crítica brasileira; 3. Nas aproximações categóricas analisaremos os sujeitos coletivos de direitos e também os espect-atores, na esfera pedagógica traremos relatos de experiência extensionistas tendo como recorte a Universidade de Brasília. O resgate do teatro político e seu dimensionamento no T.O. (a partir deste momento sendo síntese das

assustadores. Em Goiás, no município de Santa Helena, a ocupação de parte da Usina Santa Helena, por 1.500 famílias ligadas ao MST, desembocou num processo em que pela primeira vez o movimento foi enquadrado na Lei nº 12.850/2013, que tipifica as organizações criminosas”. Disponível em: https://www.cptnacional.org.br/component/jdownloads/send/58-dados-2016/14059-violencia-os-recordes-de-2016-cpt-assessoria-de-comunicacao?option=com_jdownloads. Acesso em 24 de novembro de 2017.

216 SOUSA JUNIOR, José Geraldo de. **Ideias para a cidadania e para a justiça**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor. 2008.p.87.

possibilidades de realização de variadas formas de teatro político, como o agitprop) é o caminho que seguiremos.

Cena II: Quando o filho do padeiro encontra Noel Delamare

Viva a rua!
Do estudante colorido
Do trabalhador braço-tempo-chão
Da mulher marcha-molotov,
Da ida sem volta
da volta em grandes abraços
Há braços arqueados, sentidos e cansados,
mas há também a história lenta, incerta,
pão, comida e ar
De todas: uma
Viva o campo, viva a rua
De dores polinizadas
De dores arraigadas
Viva a rua!²¹⁷

²¹⁷ Paula, Helga Maria Martins de. Viva a rua!. In: SOUSA JUNIOR, José Geraldo de (coord.). **Direito Achado na Rua**: concepção e prática. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015, p. 152.

CAPÍTULO 3. CONSTRUTOS TEÓRICOS PARA A VINCULAÇÃO ENTRE AS CATEGORIAS SUJEITOS COLETIVOS DE DIREITOS E ESPECT-ATORES: A POÉTICA DO OPRIMIDO E O HUMANISMO DIALÉTICO NA ESTRADA DE UM PROJETO DE FORMAÇÃO-AÇÃO

Tendo apresentado a contextualização histórica e teórica de formação e desenvolvimento do Teatro do Oprimido, cumpre, agora, abordar as razões para o encontro proposto no trabalho entre o T.O. e o DAnR, entre Lyra Filho e sua densa perspectiva teórica (que embasa o DAnR) e suas categorias principais, e Augusto Boal, cuja contribuição teórica que culmina na nova categoria espect-ator. Na sua dimensão pedagógica dá-se o encontro do DAnR, enquanto prática da teoria que se funda na dialética social do direito do humanismo dialético, e do T.O., no que esse pode contribuir para aprofundamentos e releituras.

3.1 As dimensões teórica, política e pedagógica do DAnR

O Direito Achado na Rua – DAnR – foi criado como uma linha de pesquisa e um curso para capacitar assessorias jurídicas de movimentos sociais buscando “ser a expressão do processo que reconhece na atuação jurídica dos novos sujeitos coletivos e das experiências por eles desenvolvidas de criação de direito”²¹⁸. O DAnR forja novas categorias de análise, de forma a delinear o espaço político no qual se desenvolvem práticas emancipatórias para a construção de direitos (ainda que *contra legem*), reconhecer a natureza jurídica desses novos sujeitos e as suas práticas.

Se o caminho não parece linear, esta não é uma coincidência, é a emergência de dois momentos que se sobrepõem na lente de captura da proposta de análise interseccionada: quando nos perguntamos de que direito partimos para sua compreensão, queremos demarcá-lo segundo um construto teórico-prático que delinea “visões de um ponto”: o ponto da realidade das relações sociais em visões que denotam a complexidade de uma teoria do direito que teve seu início em Roberto Lyra Filho (que, por sua vez, teve seu início em Hegel, Marx e outros pensadores da humanidade sem se restringir a purismos ficcionais acadêmicos ou a rigidez que, se por um lado depura e marcadamente permite a análise de elementos de um objeto, por outro, não nos

²¹⁸ SOUZA JUNIOR, José Geraldo de. **Direito como Liberdade**. O Direito Achado na Rua. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 2011.p.48.

permite avançar “repensar o todo, remontar a película, criar sequências, substituir as angulações”²¹⁹) e possui sua continuidade no presente com o DANR.

O DANR nasce no início dos anos 1980, no âmbito da NAIR – Nova Escola Jurídica Brasileira concretizada por Roberto Lyra Filho.

A NAIR²²⁰, nos anos 1980, representou a confluência de diversos intelectuais²²¹ que pensaram o fenômeno jurídico em um complexo contexto de acirramento dos antagonismos na sociedade brasileira paramentada na impossibilidade de exercício do livre pensamento e ação.

Roberto Lyra Filho, com sua proposta filosófico-jurídica que visava “antes de tudo, reexaminar o Direito não como ordem estagnada, mas como a positivação, em luta, dos princípios libertadores, na totalidade social em movimento”²²² tinha como objetivo, na esfera teórica “se opor à tradição morta” (do direito em suas ideologias dominantes), esfera na qual redimensionou o direito com a sua construção do humanismo dialético, e, na esfera da práxis (que forma a unidade principal de sua dialética na dinâmica das relações sociais), em “uma justiça militante, não metafísica, nem idealista, nem abstrata, mas conscientizada, em toda etapa, na práxis vanguardeira, em oposição às resistências imobilistas e retrógradas”²²³.

Com isso, traz seu riscado definitivo nas contribuições críticas ao direito no cenário brasileiro: Lyra Filho não renega seus precursores, ao contrário propõe um redimensionamento da crítica materialista dialética que redonda no mais radical dos projetos epistemológicos jurídicos desenvolvidos até hoje, isto porque se consubstancia em um sistema coeso de ideias articuladas não-dogmáticas que são pontos de partida para a continuidade de um debate crítico a ser pavimentado no espaço das demandas emergentes por direitos.

²¹⁹ LYRA FILHO, Roberto. **Karl, meu amigo**: Diálogos com Marx sobre o direito. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris Editor, 1983. p.35

²²⁰ “a Nova Escola Jurídica Brasileira adotou o nome NAIR- , antes de tudo em homenagem a Nair Heloísa Bicalho de Sousa, cientista social e esposa do nosso mais antigo e fiel companheiro, José Geraldo de Sousa Junior. Esta NAIR-gente foi, assim, a madrinha da NAIR-Escola, porque, desde o primeiro momento, nos incentivou, embora não seja responsável pelas nossas opções teóricas e práticas. Adotando seu nome quisemos transmitir, igualmente, a sugestão de brilho e luminosidade, pois também julgamos receber alguma luz, varando as trevas estéreis e repetitivas das ideologias jurídicas tradicionais.” LYRA FILHO, Roberto. *Humanismo Dialético*. in: **Direito e Averso**. Boletim da Nova Escola Jurídica Brasileira, n.3, jan/jul 1983, p.27.

²²¹ Incluem-se aqui, entre outros Luís Alberto Warat.

²²² LYRA Filho, Roberto. *Humanismo Dialético*. in: **Direito e Averso**. Boletim da Nova Escola Jurídica Brasileira, n.3, jan/jul 1983, p.39.

²²³ Op.cit.p.40.

Suas reflexões vão desde um conteúdo epistemológico para um direito não dogmático, heterodoxo e dialético, até análises literárias²²⁴ e obras de poemas com o codinome Noel Delamare²²⁵.

Exercícios de não engessamento nas leituras teóricas são imprescindíveis para que possamos avançar dentro do próprio método (dialético), e Lyra Filho, falecido no ano de 1986, com certeza teria interesse no prosseguimento de estudos em sua matriz analítica que conjugassem as complexidades do movimento do real em sistematizações cuidadosas para não deturpação de seu sentido epistemológico.

O humanismo dialético, suporte filosófico de seu pensamento, buscava uma superação “no diálogo entre a herança liberal, a dialética de Hegel, a ontologia jurídica do jovem Marx, a sociologia crítica marxiana dos anos maduros, a contribuição da sociologia crítica pós-marxista e a hermenêutica material”²²⁶. Essa superação ocorre porque “incorpora, transfunde e reenquadra os materiais assim discriminados”²²⁷.

Mais do que um ecletismo que poderia ser “julgado” como esvaziamento teórico, Lyra Filho analisou com critério dialético o fenômeno jurídico, o que possibilitou, na dimensão da prática do direito uma abordagem com suporte inédito para uma reflexão coadunada com a classe trabalhadora, com os movimentos sociais, sujeitos de transformação da história.

A complexidade do pensamento de Lyra Filho contrasta com qualquer análise reducionista que tente fazer o exercício da crítica não pela síntese (humanismo dialético), mas pelas partes de construção desta síntese²²⁸.

O próprio Lyra Filho, ao identificar-se com uma leitura heterodoxa do marxismo, afirma que usar o método dialético pressupõe expor as contradições de

²²⁴ LYRA FILHO, Roberto. **A concepção do mundo na obra de Castro Alves**. Rio de Janeiro: Borsoi, 1972.

²²⁵ Noel Delamare é o codinome artístico de Roberto Lyra Filho. Formado em Letras pela Universidade de Cambridge, antes de se tornar professor em 1962 na UnB, atuou como jornalista, tradutor e advogado, já utilizando o codinome Noel Delamare para suas produções artísticas. A escolha pela utilização do codinome se deu pelo seu interesse em desvincular a produção de poesias, ensaios e traduções de seus trabalhos de sociologia e filosofia jurídicas.

²²⁶ LYRA FILHO, Roberto. *A Nova Escola Jurídica Brasileira*. In: **Revista Notícia do Direito Brasileiro**. Brasília, nº7, p.513.

²²⁷ _____, op.cit. p.513.

²²⁸ Lyra Filho nega as ideologias tradicionais dominantes do direito, mas, para além da negação, ele propõe a negação da negação, em um movimento que propõe o “resgate da dignidade política do direito, o apoio aos movimentos progressistas libertadores, reagir e opor-se a relativistas e reacionários, bem como defender um socialismo democrático”. LYRA FILHO, Roberto. **O direito que se ensina errado**: sobre a reforma do ensino jurídico. Brasília: Centro Acadêmico de Direito da UnB, 1986.p.16.

construções teóricas em um processo de crítica e autocrítica que deve ser feito não como “uma colagem de instantâneos” e sim como a “compenetração de contrários”:

(...) a concepção do homem como essencialmente liberdade (concebida como potencial de libertação na práxis, em que cumpre dinamizá-la) não é de nenhum modo incompatível com a visão do “ser humano” e a sua existência histórica *então* concebidos não como *cabides* das relações sociais, porém como lugar da conscientização dessas relações, que o condicionam, sem acapachar-se em “determinações” mecânicas. Assim é que se poderiam quebrar os elos da cadeia de influxos e modelagens, que nos enformam, para nos recriarmos, livres, em outras formas, superadoras. Nessa tarefa coletiva, o Homem se desideologiza gradualmente, buscando o processo de desalienação que componha o fragmento possível, a cada instante, do Homem Total²²⁹.

A síntese de Lyra Filho, que nega a ideologia dominante no jurídico e deságua no “humanismo real” e na desideologização em bases marxianas²³⁰, é o alicerce teórico da dialética social do direito que dá sustentação inicial ao DANR.

Roberto Lyra Filho faz a crítica ao direito sob a égide de suas leituras em Hegel e Marx, e com grande domínio sobre o tema e ineditismo, traz a proposta de um direito achado na rua que se perfaz como teoria do humanismo dialético. Achar o direito na rua e entendê-lo de maneira crítica nos anos de repressão militar, significava refletir o direito não como dogma ou doutrina incontestável, mas como podemos vê-lo a partir da história da luta de classes e da possibilidade de conscientização dos espoliados e oprimidos para que os mesmos se habilitem “à intervenção eficaz no processo histórico”,²³¹.

O DANR surge após a morte de Lyra Filho em 1986 não como uma escola “ecclética” ou movimento de direito alternativo²³², mas sim como uma alternativa ao

²²⁹ LYRA FILHO, Roberto. **Karl, meu amigo: diálogos com Marx sobre o Direito**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1983. p.68. Negar as ideologias que veem a alienação como “processo histórico de exteriorização no qual o homem perdeu sua essência no trabalho”.

²³⁰ Partindo da alienação como “processo histórico de exteriorização no qual o homem perdeu sua essência no trabalho”, a desalienação é processo de desideologização a medida que o ser humano deixa de estar vinculado ao mascaramento proporcionado pela ideologia dominante que se perfaz na própria divisão social do trabalho e no desentranhamento e estranhamento do homem com relação ao produto de seu trabalho e a si mesmo.

²³¹ LYRA Filho, Roberto. . *Humanismo Dialético*. in: Direito e Avesso. Boletim da Nova Escola Jurídica Brasileira, n.3, jan/jul 1983, p.45.

²³² O Direito Alternativo no Brasil surge nos anos 1970 e consolida-se nos anos 1980 como corrente crítica heterogênea que tratou o direito “não como mero reprodutivismo acadêmico, tão a gosto da pequena burguesia, encastelada no exercício “autônomo” de seus “ofícios técnicos”, tampouco reivindicando a práxis como ação teórica (...)” a ideia, com o direito alternativo era inserir um campo crítico no jurídico, dentro da chamada “crise de paradigmas que informa a sociedade moderna”. São autores preocupados em, por exemplo, a reflexão sobre uma magistratura alternativa, com práticas alternativistas nos Tribunais. São exemplos de expoentes do movimento do Direito Alternativo no Brasil:

direito (e é isso que nos interessa no seu diálogo com o T.O enquanto teatro político radical instrumentalizado como arma²³³ pelo povo oprimido). Assim como ao DANR

Amílton Bueno de Carvalho, Lédio Rosa de Andrade, Rui Portanova, entre outros. ARRUDA JR, Edmundo Lima [et al] org. **Lições de Direito Alternativo**. São Paulo:Editora Acadêmica, 1992.

²³³ Diz Augusto Boal: “O Teatro é uma arte marcial”, existe obra com este título, porém, optamos aqui por transcrevermos, na integralidade, o texto publicado no Jornal Folha de São Paulo em 20 de dezembro de 2000: “Mas... Por que globalizamos? Existem hoje duas ideologias neste mundo doente: uma diz que a humanidade é uma, somos humanos irmãos -o Estado deve oferecer básicas oportunidades a todos, sem levar em conta berço e conta bancária. É muito simples de entender. A outra, mais complicada, necessita, para ser entendida, da ajuda de uma fábula antiga, a da jangada da Medusa. Conta a história de naufragos à deriva: sem comida, decidiram matar e comer os moribundos; os aleijados depois; e, aí, criancinhas indefesas. Queriam se salvar. Foram-se comendo uns aos outros, até que, na jangada, sobrou um único sobrevivente. Quase morto de fome, começou a comer a si mesmo, primeiro pelas partes dispensáveis de seu corpo: dedos e braço esquerdo, a perna do mesmo lado. E acabou por comer os intestinos, já que não tinha encontrado nada de mais substancioso e nutritivo nem na cabeça nem no coração, órgãos inúteis! As últimas coisas que o naufrago comeu foram a própria língua e a boca! Depois não comeu mais nada. No Brasil, os poderosos ainda estão comendo só as crianças de rua, os sem-terra, os sem-teto, os sem-tela, os negros, os desempregados... Mas virá o dia em que comerão a si mesma menos -aqueles que possuem "know-how off shore", é claro. Essa ideologia canibal também se chama "modernidade". Canibalismo é moderno! Dizem que esquerda e direita são coisas da Revolução Francesa. Talvez seja verdade, mas falemos do que existe: humanistas e canibais. Basta de hipocrisias! Nesse confronto -Tiradentes versus Joaquim Silvério, como dizia Barbosa Lima Sobrinho-, estão vencendo os canibais! Goleada sem misericórdia!

No mundo que pretende se robotizar -uso esse sinônimo para não ficar repetindo sempre a mesma palavra: globalizar!-, a obra de arte perde sua razão de ser, dá lugar ao produto único: o mercado opera em nós a prótese do desejo, extirpa nosso desejo e implanta em nós o desejo do mercado. Para vender cada vez mais, tenho de cantar com a garganta do cantor de sucesso, não com a minha; bailar com as pernas de outro bailarino, não com as que tenho; ver o mundo com olhos alheios, não os meus. Chorar a lágrima que me jogaram no rosto, sorrir o sorriso que me esculpiram na face, como pedra. Eu peço: cantemos com a nossa voz, bailemos com o nosso corpo, digamos a nossa palavra. Essa deve ser a arte dos humanistas, daqueles que negam a robotização, afirmam as diferenças e delas acham a unidade: somos homens, somos mulheres, temos a pele negra e temos a pele branca, temos olhos azuis e olhos castanhos, mas a nossa esperança é verde! Somos diferentes pelas culturas onde crescemos, pelos países em que vivemos. Somos iguais pela determinação em sermos nós mesmos, em nos recusarmos a ser extensões do "mercado-rei", chimpanzés de auditório! A globalização deseja o monólogo: para combatê-la, o diálogo é necessário. Nos sindicatos e nas igrejas, nas escolas e nos partidos, nas ciências e nas artes, na solidão do divã do psicanalista e nas reuniões multitudinárias do teatro na praça. O teatro é um meio privilegiado para descobrirmos quem somos, pois criamos imagens do nosso desejo. Por que o teatro? Porque existem artes, como a música, que organizam o som e o silêncio no tempo - outras, como a pintura, que organizam a forma e a cor, no espaço-, e artes como o teatro, que organizam ações humanas no espaço e no tempo.

Ao organizarem as ações humanas, revelam estruturas sociais, interações. Mostram de onde viemos, onde estamos e para onde vamos (se não tomarmos cuidado). Por isso devemos fazer teatro, todos nós, para que saibamos quem somos!

O teatro é um espelho onde vemos nossos vícios e virtudes, disse Shakespeare. Pode-se também transformar em espelho mágico, como no Teatro do Oprimido, espelho que podemos invadir e, ao penetrá-lo, ensaiar modificações dessa imagem, fazê-la melhor, mais ao nosso gosto. Nesse espelho vemos o presente diante de nós, mas podemos também inventar o futuro dos nossos sonhos. Sabemos que o ato de transformar é transformador. Ao mudarmos nossa imagem estaremos mudando a nós mesmos, para mudarmos depois o mundo.

Teatro é arte e sempre foi arma. Hoje, para nós, mais do que nunca, lutando pela nossa sobrevivência cultural, o teatro é a arte que revela nossa identidade e é a arma que a preserva. Sabemos que para resistir não basta dizer não. Desejar é preciso! É preciso sonhar. Não o sonho tecnicolorido da televisão, que substitui a dura realidade em preto e branco, mas o sonho que prepara uma nova realidade.

Uma nova realidade onde se busca unificar a humanidade, sim, mas não uniformizar os seres humanos. Nessa tarefa, o teatro pode ajudar.

interessa ser uma alternativa ao direito (e não somente um direito alternativo), a construção histórica e atualidade do T.O. refere-se não a sua adequação em um teatro alternativo na sociedade opressora (daí a crítica profunda de Julián Boal em sua tese) e sim uma alternativa ao teatro do opressor/explorador sendo que este último funde a estética moderna burguesa aos novos-velhos horizontes toyotistas/pós-fordistas:

Jorgem Ishizawa dizia que o teatro da burguesia é o espetáculo acabado. A burguesia já sabe como é o mundo, o seu mundo e pode, portanto, apresentar imagens desse mundo completo, terminado. A burguesia apresenta o espetáculo. O proletariado e as classes exploradas, ao contrário, não sabem ainda como será o seu mundo; consequentemente, o seu teatro será o ensaio e não o espetáculo acabado²³⁴.

O DAnR surge juntamente com o movimento do Direito Alternativo e do Pluralismo Jurídico no Brasil. São escolas críticas que surgem no contexto da ditadura empresarial militar e se delineiam com maior precisão no período da transição democrática, tendo por objetivo o questionamento do fenômeno jurídico e seus desdobramentos, em especial o seu uso político como compreensão de novos parâmetros epistemológicos para uma nova cultura democrática.

A cultura democrática que se erigia no período de reconstitucionalização exigia reflexões e ações no campo jurídico, e parte dessas reflexões que moldaram a compreensão da inserção de novos paradigmas para o direito, se deu pelo DAnR.

Os seus limites são dados pelo próprio tempo histórico: a aposta na ampliação de participação política pelo reconhecimento das vias institucionais é marcadamente uma necessidade de superação, superação que esta já na base da própria fundamentação teórica da categoria operativa do humanismo dialético e também dos sujeitos coletivos de direitos, desde que vistos como o próprio movimento da fortuna crítica sistematizada do DAnR, que atrela a categoria sujeito coletivo de direito às relações assimétricas entre classe, gênero e raça, trazendo a premissa fundadora da categoria sob novo olhar.

O DAnR, mais do que bela metáfora que nos arrebatava no plano de nossa sensibilidade na apreensão dos significados das palavras, é a práxis como critério do

Hoje, o teatro é uma arte marcial! BOAL, Augusto. **O Teatro como arte marcial**. Texto publicado pelo Jornal Folha de São Paulo em 20 de dezembro de 2000. Endereço eletrônico:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2912200010.htm> . Acesso em 20 de dezembro de 2017.

²³⁴ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 216.

real, é o humanismo dialético em movimento: a rua como espaço “onde se dá a formação de sociabilidades reinventadas que permitem abrir a consciência de novos sujeitos para uma cultura de cidadania e participação democrática”²³⁵.

O Direito Achado na Rua constrói-se como alicerce de uma cultura jurídica em três dimensões: política, teórica e pedagógica. Suas categorias centrais são a rua e os sujeitos coletivos de direitos, a rua das sociabilidades reinventadas em consciências renovadas e os sujeitos que são sujeitos de transformação social e se reconhecem enquanto coletividade:

(...) uma nova concepção de Direito que emerge transformadora dos espaços públicos- a rua- onde se dá a transformação de sociabilidades reinventadas que permitem abrir a consciência de novos sujeitos para uma cultura de cidadania e participação democrática²³⁶.

Desse movimento dialético de se conceber o direito os sujeitos podem se libertar, pois:

A dialética é lógica ontológica e, em suas conotações, ontognosiológica, pois não consiste apenas em um estilo de pensamento correto- e, assim, lógica- e uma postura que se coliga à natureza contraditória das coisas, em totalidade e movimento – e assim ontológica- porém, ao mesmo tempo, numa proposta do complicado critério de coincidência do pensamento e do “ser” das coisas mesmas – e, assim, gnosiológica²³⁷.

Lyra Filho e o DAnR apostam no direito. Trata-se de uma aposta feita num contexto histórico no qual se assumir em uma postura política crítica, e também jurídica, significava estar do lado certo da História, qual seja, o lado dos oprimidos e espoliados. É um direito que possui como crivo sua existência ética-política no rol de uma pluralidade concreta:

É certo denunciar a “ideia do Direito” que pretendia apresentar-se como autônoma, situada num compartimento estanque e desentranhada, por completo, do fluxo histórico-social (isto é contraditado pelos fatos); mas dentro deste fluxo, o fenômeno, articulado no processo, não some, sem mais, na enxurrada²³⁸.

²³⁵ SOUSA JUNIOR, José Geraldo. **O Direito como liberdade**. O Direito Achado na Rua. Brasília: Sérgio Antonio Fabris Editor, 2011.

²³⁶ SOUSA JUNIOR, José Geraldo. **O Direito como Liberdade**. O Direito Achado na Rua. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris Editor, 2011.

²³⁷ LYRA FILHO, Roberto. **Karl, meu amigo: diálogos com Marx sobre o Direito**. Porto Alegre: Fabris, 1983.p.22.

²³⁸ _____. op.cit.p.40.

Ao mesmo tempo em que Lyra Filho resgata Marx (mas se recusa a afirmar-se como marxista) e é influenciado por vasto leque de pensadores de matriz cristã e idealista, assume o compromisso de libertação do oprimido, se aproximando às várias correntes críticas do pensamento latino-americano.

Com essa postura, permite-se elaborar uma densa construção teórica que alia a compreensão sobre a atuação jurídica numa perspectiva plural de juridicidade. Nas palavras de José Geraldo de Sousa Junior: “compreender e refletir sobre a atuação jurídica dos novos sujeitos sociais com base na análise das experiências populares de criação do direito”²³⁹.

O que é emancipatório não é o Direito²⁴⁰, e ele nem pode o sê-lo já que, em sua forma tradicional ele não irrompe a própria ordem e a consequência é a adequação e acomodação à ordem, convivência e reconhecimento frente ao mesmo direito que se almeja superar. O que pode emancipar-se são os sujeitos em movimento, os sujeitos reconhecendo-se enquanto sujeitos explorados e oprimidos e prontos a irromper a ordem: e, nesse sentido DANR e T.O. têm papéis definitivos, seja pela compreensão firme e sem tergiversar de que sujeitos coletivos de direitos são os movimentos sociais, assim como espect-atores são fortes movimentos sociais. Sem estes, a dinâmica de transformação não acontece.

O entendimento de que nas mediações existentes nas contradições do tecido social busca-se um necessário acirramento das tensões, de forma que a rua deixe de ser subjetividade de consciência individual e passe a ser a concretude do não-direito, de uma nova forma não exclusiva de reconhecimento mas de um “direito à revolução”. Um direito que seja processo de desentranhamento e desalienação²⁴¹:

No caso específico do Direito, o processo de desentranhamento, ou desalienação, se preferirem, exige que os seres humanos compreendam o Direito como algo em construção, em dinâmico processo contínuo de afirmação e negação, em poucas palavras deve-se iniciar por dessacralizar o direito, representando-o como produto humano²⁴².

²³⁹ SOUSA JUNIOR, José Geraldo (org.). **Introdução Crítica ao Direito**. Série O Direito Achado na Rua, volume 1. Brasília: Universidade de Brasília, 1993.

²⁴⁰ Acerca do debate entre emancipação e Direito, ver SANTOS, Boaventura de Sousa. **Poderá o Direito ser emancipatório?** In: Revista Crítica de Ciências Sociais, 65, maio 2003:3-76. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/podera_o_direito_ser_emancipatorio_RCCS65.PDF Acesso em: 08/01/2018.

²⁴¹ Desalienação em um processo de desideologização do direito.

²⁴² IASI, Mauro Luís. **Direito e Emancipação Humana**. in: Revista da Faculdade de Direito. São Bernardo do Campo: Metodista, vol.2, n.2, 2005, p.189.

Retomá-lo no sentido de produto humano é entendê-lo como trabalho na condição de se perfazer o ser humano em seu sentido concreto (assim como a compreensão de arte que trouxemos no primeiro capítulo deste trabalho), não em uma dimensão essencialista, idealista ou absolutilizada, e sim, em uma perspectiva inserida nos raciocínios anteriores de entendermos o trabalho como determinação ontológica fundamental da humanidade.

Nossa tarefa na práxis da libertação é entender as limitações promovidas pela auto-alienação do trabalho na sociedade:

Se o trabalho é apreendido como atividade produtiva ontologicamente formadora da humanidade, não é difícil compreender, por outro lado, que os indivíduos “alienados” só podem ser resultado da alienação do próprio trabalho. A atividade produtiva passa a ser compreendida como a fonte da consciência, e a “consciência alienada” é o reflexo da atividade alienada ou da alienação da atividade, isto é, da auto-alienação do trabalho²⁴³.

Nesse sentido, a dimensão formativa, pedagógica do direito tem papel central: ao forjar novas subjetividades pautadas na apreensão crítica e desmascarar o véu da reificação, apreender-se o fenômeno do direito desde sua complexa engenharia que parte da especificidade da forma jurídica. A dimensão formativa comunica o direito: apreende-se o fenômeno em sua forma específica de nossa sociabilidade capitalista e faz-se a crítica mediante a própria interpretação dos movimentos do real. Como esses movimentos não surgem das vontades individuais ou ainda dos simples anseios pela mudança social em um “enlace transempírico com endereço teleológico”²⁴⁴, faz-se necessária que a comunicação seja a práxis dos sujeitos que podem transformar. Oprimidos/sujeitos coletivos de direitos/espoliados/trabalhadores/espect-atores não adestrados. Sob pena de se pensar uma dialética sem sujeito, portanto, “acéfala” nas palavras de Lyra Filho²⁴⁵.

Na verdade, ainda que seja imprescindível conhecermos e entendermos a crítica ao sujeito de direito como elemento indecomponível do fenômeno interno de

²⁴³ MESZÁROS, Istvan. **A teoria da alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2011. p.80.

²⁴⁴ LYRA FILHO, Roberto. **Karl, meu amigo**: diálogos com Marx sobre o Direito. Porto Alegre: Fabris, 1983.p.19.

²⁴⁵ “Acontece que, perante a supressão do ser hegeliano e a indeterminação ou supressão de outro ser transempírico, valendo, problematicamente, para essas “ontologias” marxistas, o marxismo, em si, ficou desorientado, entre a intuição aguda mas não fundamentada, de Lênin que postula o Absoluto no processo e o paradoxo de Engels, segundo o qual o absoluto é o processo mesmo(...) E onde fica, então o núcleo que enforma “as relações essenciais” quer dentro dos fenômenos, quer nas construções mentais que pretendem vazá-lo em categorias?” LYRA FILHO, Roberto. **Karl, meu amigo**: diálogos com Marx sobre o Direito. Porto Alegre: Fabris, 1983.p.62.

construção do próprio direito na relação com a forma-mercadoria no sistema de produção mercantil, essa compreensão não é engessada e não é dialético entendê-la como negação imobilista do uso do direito, já que este é realidade fática. Caso contrário não faria o mínimo sentido vinculá-la ao centro nervoso de compreensão do fenômeno jurídico. Ela faz sentido quando da apreensão pelos próprios sujeitos alienados de sua condição no movimento da história para agirem na ruptura mediante o acirramento das lutas decorrentes das contradições imanentes de se reconhecer enquanto classe.

A essa práxis que pode ser vista sob diferentes ângulos em uma realidade multifacetada denominamos humanismo dialético. A essa práxis que tem o condão de colocar em movimento as contradições sob as lentes e pés situados dos sujeitos é que damos o nome de Direito Achado na Rua.

Ainda que se afirme como não-marxista, é inegável que o construto teórico bem como a prática de Roberto Lyra Filho na NAIR e no DAnR fazem deles nosso principal referencial e interlocutor na apreensão da crítica do direito que se ampara na dialética marxista. Neste trabalho, as obras *Karl, meu amigo: diálogos com Marx sobre o direito*, bem como a percepção de filosofia do direito do autor em *Humanismo Dialético* são as bases das análises e das vinculações com outras matrizes teóricas críticas.

Não há uma teoria do direito sistematizada em Marx. A utilização de seu método para estudar o fenômeno jurídico possui diversas interpretações e vertentes. Colocamos algumas das quais possuímos conhecimento, desde o Brasil, para desentranharmos de onde partem as críticas e intermediações possíveis com o Direito Achado na Rua em sua continuidade na construção da crítica ao direito, construção essa iniciada com Roberto Lyra Filho e seu humanismo dialético. Digo continuidade pelo entendimento, posto em termos descritivos, mas também analítico, de que o DAnR é projeto político, teórico e pedagógico, e, enquanto projeto que se estrutura – em sua gênese e continuidade capilarizada em vários espaços de atuação, incluindo a Universidade e as Assessorias Jurídicas Populares – na matriz dialética materializada nas contradições fáticas postas, esse renova-se e reinventa-se como projeto a todo momento.

Se fazemos a crítica pelo viés do atrelamento do DAnR a um projeto político que mostrou e mostra suas frágeis limitações hoje em processos de esgotamentos de apostas por vias de ampliação de reconhecimentos institucionais (ainda que essas apostas tenham sido feitas, em um determinado momento, como estratégia

apenas e não como objetivo último) que reverberam no fim da ilusão de compreendermos o direito como emancipatório em si mesmo pela possibilidade de se ser apenas antidogmático e não monista, temos também a comprovação da importância da dimensão pedagógica do projeto DAnR em sua influência nas Assessorias Jurídicas Populares Brasil afora. Por exemplo, na ocupação de espaços nas Universidades para o redimensionamento de matrizes curriculares e inserção do Direito Achado na Rua como base epistemológica de análise de um direito crítico, na própria fundamentação de vieses de aprofundamento de pesquisas empíricas nas ciências sociais ou seja, no tripé ensino/pesquisa e extensão na Universidade, mas, também, para além dele (mas com sua respectiva mediação) na comunicação direta com os movimentos sociais, pois o DAnR têm neles sua gênese.

No acirramento das contradições e conseqüente movimento da *práxis*, é pressuposto da práxis conhecer a crítica ao direito e usá-lo para não cairmos em um imobilismo não dialético, sabendo de seus limites e tendo sempre como horizonte o seu fim enquanto forma de regulação social de uma forma historicamente situada na propriedade privada. A crítica ontológica que assume mediações práticas tendo por horizonte a ruptura revolucionária com as formas impostas pelo capitalismo pode e deve ser refletida e posta em movimento pelos sujeitos coletivos de direito (que são espectadores concomitantemente).

O não imobilismo em relação ao direito, as mediações práticas, consubstanciam-se na busca dos sujeitos pela sua respectiva emancipação. A emancipação é humana, não do direito, ainda que o uso do direito para novas possibilidades de leitura dos movimentos desses sujeitos seja o início da consciência de transformação. Uma emancipação política possível em um cenário de reconhecimento das lutas.

Aqui caímos em um paradoxo se pensarmos em um reconhecimento no âmbito da dinâmica da forma-Estado, mas, se atrelarmos a essa interpretação a dimensão do reconhecimento desses mesmos sujeitos enquanto sujeitos conscientes do condicionamento de suas vontades dado pela própria relação econômica e, portanto, prontos para irromper o tecido social e acirram a luta, é possível utilizarmos, com todos os “poréns” a expressão (reconhecimento).

Trata-se de uma compreensão de política enquanto ação humana pela libertação. O DAnR, em suas elaborações teóricas mais recentes, tem pensado esse paradoxo nas leituras atualizadas sobre constitucionalismos, do constitucionalismo

achado na Rua aos Estados Plurinacionais latino americanos²⁴⁶, as reflexões abrigam releituras do Pluralismo Jurídico, um pluralismo jurídico comunitário participativo com fundamentação antiestatal e extraestatal²⁴⁷.

Entender os sujeitos como categoria jurídica e como pressuposto de transformação na práxis é pensar os mecanismos de comunicar o direito de maneira condizente à própria crítica. Partindo, portanto, da dimensão pedagógica de ouvir o DANR para redimensionar a práxis rumo à radicalidade, um dos desafios postos ao DANR é a continuidade de seu legado no espaço no qual encontra sentido: a rua, dinamizando processos que acessem teoria e prática dos sujeitos coletivos de direitos.²⁴⁸

Nos processos de comunicação nas esferas do ensino, pesquisa e extensão do DANR, tem se mostrado prática corrente a utilização de metodologias que trabalham a razão sensível, a complementação da razão instrumental dada pelas possibilidades de intuir e mostrar em outros saberes e formas de conhecer, o que podemos entender como particularidades que nos unem.

O pensamento inquieto “capaz de articular um conhecimento que se funda na superação de categorias óbvias e até então consideradas insubstituíveis”,²⁴⁹ abre espaço “para teorias que incorporem à matéria conceitos de historicidade e de processo, de liberdade e de consciência (...)”²⁵⁰. Processos de sínteses criadoras e criativas que podem ocorrer no diálogo de várias expressões das atitudes humanas: o conhecimento artístico situado e bem fundamentado nos acúmulos das interpretações artísticas do

²⁴⁶ Nesse sentido ver as teses de: LACERDA, Rosane Freire. “**Volveré y Seré Millones**”: Contribuições Descoloniais dos Movimentos Indígenas Latino-Americanos para superação do Mito do Estado-Nação. Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade de Brasília. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16394/1/2014_Rosane%20Freire%20Lacerda_Vol%201.pdf. Acesso em 09 de março de 2017.

Ver também: LEONEL JUNIOR, Gladstone. **A Constituição do Estado Plurinacional da Bolívia como instrumento de hegemonia de um projeto popular na América Latina**. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós Graduação em Direito da Universidade de Brasília. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18029/1/2014_GladstoneLeoneldaSilvaJunior.pdf. Acesso em 9 de março de 2017.

²⁴⁷ Sobre a teoria do Pluralismo Jurídico, entre outros, ver WOLKMER, Antonio Carlos. **Pluralismo Jurídico**. Fundamentos de uma nova cultura no Direito. 3ª ed. São Paulo: Editora Alfa Omega, 2001.

²⁴⁸ Esse é um exercício realizado e sistematizado em pesquisas acadêmicas na linha de pesquisa no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB e também na Pós-Graduação em Direitos Humanos no âmbito do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Cidadania da UnB, bem como em projetos de pesquisa e extensão vinculados ao DANR como o projeto Promotoras Legais Populares do DF coordenado pelas Professoras Bistra Apostolova, Livia Gimenes Dias da Fonseca e o projeto Assessoria Jurídica Popular Roberto Lyra Filho sob coordenação do Professor José Geraldo da Sousa Junior, bem como o programa PET- Programa de Educação Tutorial- sob a coordenação do Professor Alexandre Bernardino Costa no período de

²⁴⁹ SOUSA JUNIOR, José Geraldo. **Sociologia Jurídica**: condições sociais e possibilidades teóricas. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris Editor, 2002. p. 72.

²⁵⁰ _____. Op.cit.p.72.

mundo em um deslocamento do olhar cognoscente pode ser o antídoto em relação ao “monólogo da razão sobre as formas possíveis de conhecer e de compreender o mundo”,²⁵¹.

No enunciado dialético da contradição posta no exercício do diálogo entre essas duas formas de se conhecer o mundo – direito e arte, direito e teatro – “pode o discurso artístico suprir o labor filosófico e num delírio declamatório dizer o indizível” em uma atitude de exteriorização da razão sensível e sua importância para a compreensão do mundo:

No plano epistemológico, a propósito, tem sido estimulante a vertente que trabalha a interlocução interdisciplinar e complexa para acentuar o diálogo entre saberes, demonstrando que o conhecimento não se realiza por uma única racionalidade, mas, ao contrário, pela integração entre diferentes modos de conhecer que nos habilitem a discernir o sentido e significado da existência e a elaborar sínteses interpretativas que além de nos permitir compreender o mundo, contribuam para transformá-lo. Trata-se, como acentua Roberto Lyra Filho, de operar padrões de esclarecimento, recusando o monólogo da razão causal explicativa, para abrir-se a outras possibilidades de conhecimento: o fazer, da atitude técnica; o explicar e compreender, da atitude científica; o fundamentar, da atitude filosófica; o intuir e mostrar, da atitude artística; o divertir-se, da atitude lúdica; o revelar, da atitude mística.²⁵²

“Um passeio fora das pesadas coações do reino da Razão instrumental”²⁵³, a síntese de uma racionalidade propiciada pelo encontro entre o direito (achado na rua) e o teatro (do oprimido) pode ser uma síntese criativa que, a partir de elementos como seus sujeitos (coletivo de direitos/espect-atores) e seus cenários (a rua), reimplicam o olhar cognoscente e também a ação de mudança social.

A questão deste trabalho não é acessar a razão sensível do jurista ou de como este pode utilizar a arte (teatro, literatura) para dizer o direito. O que está posto é que essa relação entre mediações (teatro e direito) deve ser observada a partir de momentos nos quais se torna possível fundir duas linguagens aparentemente diferentes para transmitirem um conteúdo de formação-ação de pilares para a efetiva e contínua consciência com o objetivo de libertação da exploração e opressão. E os sujeitos que

²⁵¹ SOUSA JUNIOR, José Geraldo. **Sociologia Jurídica**: condições sociais e possibilidades teóricas. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris Editor, 2002.p.73.

²⁵² SOUSA JUNIOR, José Geraldo. **Justiça Poética**. Disponível em: <http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2011/06/justica-poetica.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

²⁵³ LOWY, Michel. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.11.

operam essa transformação social são a classe que-vive-do-trabalho²⁵⁴, o povo oprimido ‘nas ruas, cidades, favelas’, nos interessa o direito dito/teatralizado pelos sujeitos coletivos de direito/espect-atores.

3.2. Podem os espect-atores se transformarem em sujeitos coletivos de direitos?

Como teatro e direito são construídos pelo povo em dinâmicas contra-hegemônicas, espect-atores se tornam sujeitos coletivos de direito em um uso tático do direito para ampliação de participação política. Mais do que isso, para o fortalecimento dos laços que permitem a inserção direta na realidade, o teatro pode ser ensaio para a revolução – desde que arma manejada pelo povo: o uso do direito pode ser a munição.

Rafael Litvin Villas Boas no texto *Teatro do Oprimido: da relação com a estratégia política aos riscos da mercantilização*²⁵⁵ afirma que um dos principais desafios do T.O. hoje, consiste em “procurar sempre pelos sujeitos coletivos que organizam movimentos e processos de contestação da ordem”, fazendo com que o método “se torne um elemento importante para a estratégia dessas organizações”.

Adentramos então, no chão que pretendemos pavimentar desde o início da tese: como o povo oprimido pode construir autonomia de intervenção, instrumentalizando o T.O. na construção de direitos.

A partir daí, dois horizontes se mostram: um primeiro diz respeito a quem são esses sujeitos coletivos para o direito e de como eles podem se transmutar de espect-atores para sujeitos coletivos de direito.

Um segundo horizonte é o que diz respeito a aposta do T.O. como teatro político, dialético, radical para promover não só o reconhecimento/conhecimento do direito por meio de suas normas (esse é um dos aspectos de exteriorização do fenômeno jurídico, aspecto, inclusive que é a centralidade da crítica do pluralismo jurídico no qual o DANR se apoia), mas, principalmente, por meio da construção de novos direitos por esses sujeitos: de conhecer o fenômeno jurídico e dizer o não-direito, ou seja, um direito que se constrói em bases dadas pela práxis dos sujeito coletivos-espect-atores e um

²⁵⁴ ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do Mundo do Trabalho. 15ª edição. São Paulo: Cortez. 2011.

²⁵⁵ Disponível em: <https://institutoaugustoboal.org/2015/02/28/teatro-do-oprimido-da-relacao-com-a-estrategia-politica-aos-riscos-da-mercantilizacao/>

direito atrelado no âmbito fenomenológico a ser uma legítima organização social da liberdade.

A liberdade é uma tarefa que se realiza na História, ela não existe em si, ela constitui em “quebrar as algemas que aprisionam o ser humano nas opressões e espoliações que o alienam para que esse se faça sujeito ativo”,²⁵⁶ e só conseguimos cumprir essa tarefa em conjunto.

No teatro, essa ruptura ao sujeito universal, individual, ahistórico – que se consolida com a forma dramática, a “poética idealista” hegeliana e possui origens na poética coercitiva aristotélica – dá-se com o advento da forma épica, da “poética marxista” que Brecht situa no sujeito como ser social histórico, capaz de conscientizar-se de sua condição objetificada/reificada por meio da linguagem artística, inclusive do teatro.

Vários são os elementos que caracterizam essa transição dos gêneros teatrais, inaugurando a crítica dialética amparada no método de interpretação marxista e, juntamente com outros teatrólogos como Erwin Piscator, experiências históricas vividas na Revolução Russa como o agitprop, a possibilidade de intervenções artísticas que iam da perspectiva realista/naturalista a perspectiva surrealista, fizeram com que a discussão sobre ser possível um teatro proletário, um teatro popular, se tornasse possível em uma linha indissociável entre conjuntura histórica, manifestação artística e construção política-jurídica.

As classificações das poéticas dramática e marxista e suas diferenças foram sistematizadas por Brecht. À classificação feita por Brecht, acrescentamos a poética do oprimido de A. Boal, nela, “primeiro o espectador volta a representar, a atuar: teatro invisível, teatro fórum, teatro imagem, etc”, e completa que, além de atuar “é necessário eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais: sistema coringa”,²⁵⁷.

Essa compreensão de mudança de paradigmas de sustentação das poéticas teatrais centrando sua atenção na dimensão do sujeito é primordial para fazermos nossa vinculação com o Direito em sua matriz de compreensão da mudança que se dá pelos sujeitos: a dimensão ontológica fundada nos paradigmas filosóficos críticos do direito.

²⁵⁶ SOUSA JUNIOR, José Geraldo. *O Direito Achado na Rua: concepção e prática*. Plataforma para um Direito Emancipatório. In: SOUSA JUNIOR, José Geraldo (coord). **O Direito Achado na Rua: concepção e prática**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.p.26.

²⁵⁷ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p.177.

Roberto Lyra Filho elabora seu humanismo dialético sob bases de críticas ao marxismo neopositivista de herança stalinista e, desde o início de sua obra *Karl, meu amigo: diálogo com Marx sobre o Direito* traz a imprescindibilidade de situarmos o ser social histórico nas sociedades que ainda não ultrapassaram a exploração e as variadas formas de opressão, além de destacar como, pelas lutas emancipatórias desses sujeitos podemos culminar em um desenvolvimento cultural pleno.

E, na continuidade de trajetória desta escola crítica do Direito, o DAnR, em uma mirada sociológica situada, traz a categorização de quem são esses sujeitos, os sujeitos coletivos de direito. Na poética do oprimido, os sujeitos coletivos de direito dialogam em forma e conteúdo, em texto e contexto histórico libertário.

Cabe retomar, aqui, a pergunta central desse trabalho, sobre como podem se dar essas mediações – arte e direito – enquanto instrumentais de acirramento das fissuras de um tecido social, para que esse se irrompa em forma e conteúdo para uma nova síntese dialética. Essa nova síntese existe a partir dos acúmulos dos projetos do DAnR e do T.O e também não prescinde à crítica de instrumentalizações que esvaziam o sentido das propostas de ambos projetos (no primeiro ao localizá-lo em uma empiria que carece de fundamentação ontognosiológica²⁵⁸, no segundo com a adequação de formas do T.O. em atividades de conteúdo desvinculado da explicitação da dinâmica de opressão/exploração das relações sociais, atividades estas que são fragmentos de incompreensão ou má-fé por parte de quem as utiliza).

3.2.1 Sujeitos coletivos de direitos: pensando a categoria com novas chaves de leitura

A vinculação entre direito e normas jurídicas está de tal forma naturalizada pela nossa compreensão de direito que suas raízes filosóficas, políticas e científicas são abstraídas da compreensão do próprio fenômeno jurídico.

258

Conhecer o fenômeno jurídico e desnaturalizar o senso comum teórico dos

²⁵⁹ jurist atrelado ao normativismo jurídico (e como consequência aplicar essa

²⁵⁸ Justamente por ter uma vinculação imediata às demandas dos movimentos sociais, os sujeitos coletivos de direito por excelência, o DAnR é criticado pelas vertentes das doutrinas tradicionais do direito, por ter em sua herança sistematizada, pesquisas que reverberam na análise de experiências, práticas e momentos emblemáticos desses movimentos sociais por meio de metodologias de pesquisa-ação e pesquisa participante, ampliando as leituras jurídicas no leque da interdisciplinaridade e nas metodologias participativas e qualitativas no rol das ciências sociais aplicadas.

²⁵⁹ WARAT, Luís Alberto. **Saber crítico e senso comum teórico dos juristas**. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/17121>. Acesso em 03 de janeiro de 2018.

desnaturalização em releituras categóricas fundantes de teorias críticas do direito), é tarefa que perpassa várias esferas, é pressuposto de análise teórica do DANR e de seu humanismo dialético.

A concepção tradicional filosófica de sujeito, metafísica, atemporal e universal²⁶⁰, que abre um amplo rol de explicações de Platão, Aristóteles a Kant, passando pela filosofia de matriz cristã medieval e Hegel como ápice da construção filosófica da categoria sujeito de direito na sociedade capitalista, contrapõe-se a categoria de sujeitos de direito do DANR em aspectos centrais:

1. São novos sujeitos sociais, situados historicamente e que ressignificam o direito por meio de construções contra-hegemônicas que questionam não só o monismo jurídico (a exclusividade normativa estatal), mas também a própria dimensão de convergência para uma universalidade definida por um centro (em uma crítica expressa às organizações políticas que até então operariam como centro das ações sociopolíticas, como as Igrejas, os sindicatos, entre outras. Estas seriam instituições em crise que precisariam encontrar novas vias para o reencontro com os sujeitos coletivos).

2. A amplitude de uma autonomia que existe na construção de identificação entre os sujeitos que faz com que os mesmos se aproximem naquilo que lhes é comum.

São novos personagens que entram em cena ou são os mesmos personagens em dinâmicas mais complexas nas relações sociais?

Por que sujeito novo? Antes de mais nada porque criado pelos próprios movimentos sociais no período: sua prática os põe como sujeitos sem que teorias prévias os houvessem constituído ou designado. Em segundo lugar, porque se trata de um sujeito coletivo e descentralizado, portanto, despojado das duas marcas que caracterizam o advento da concepção burguesa da subjetividade: a individualidade solipista ou monádica, como centro de onde partem ações livres e responsáveis e o sujeito como consciência individual soberana, de onde irradiam ideia e representações, postas como objeto, domináveis pelo intelecto. O novo sujeito é social; são os movimentos populares em cujo interior indivíduos, até então dispersos e privatizados, passam a definir-se a cada efeito resultante das decisões

²⁶⁰ Nas teorias tradicionais do direito temos o idealismo e o direito abstrato do sujeito individual. Em Kant o sujeito moderno aparece em embrião: ele ainda não adquiriu status de centralidade na análise (lembramos que ainda estamos em um momento histórico transicional e aos resquícios de um feudalismo decadente temos um capitalismo iniciado), a liberdade abstrata como valor universal e atemporal esbarra na normatividade coercitiva do direito, há, no plano ideal, uma relação geométrica entre a liberdade de um sujeito e de outro: o limite da liberdade de um é a liberdade do outro que a coerção do direito determina. Em Hegel, o sujeito adquire centralidade: como filósofo máximo da burguesia, Hegel traduz os anseios desta na figura do sujeito de direito absoluto, proprietário e livre. Na poética hegeliana, a vontade individual de um personagem é a concreção de um valor moral ou de uma opção ética: todas as ações exteriores de personagens têm origem no espírito livre desse personagem. É o sujeito absoluto.

e atividades realizadas. Em terceiro lugar, porque é um sujeito que, embora coletivo, não se apresenta como portador da universalidade definida a partir de uma organização determinada que operaria como centro, vetor e telos das ações sociopolíticas e para a qual não haveria propriamente sujeitos, mas objetos ou engrenagens de máquina organizadora. Referida à Igreja, ao sindicato e às esquerdas, o novo sujeito neles não encontra o velho centro, pois já não são mais centros organizadores no sentido clássico e sim “instituições em crise” que experimentam a crise sob a forma de um deslocamento com seus públicos respectivos, precisando encontrar vias de reatar relações com eles²⁶¹.

Ao fato de se trazer à tona a dimensão ontológica do ser social em detrimento do ser individual, traz-se a justificativa de que coletivo não significa convergência em se reconhecer em uma universalidade definida. A “descentralização” desse sujeito, que é coletivo, é dada pelo fato de que ele se reconhece, por exemplo, nas pautas identitárias, há um deslocamento da centralidade do reconhecimento como classe trabalhadora para outras “vias” que respaldam essas relações sociais.

Façamos um histórico da construção da categoria sujeito coletivo de direitos:

A categoria tem seu lastro na chamada teoria dos novos movimentos sociais, de estudos na esfera da sociologia do final dos anos 1970 que observavam o processo de instauração de práticas políticas novas por novos atores “capazes de se auto-organizarem e se auto-determinarem, à margem ou até mesmo em contraposição aos espaços constituídos para sua expressão tradicional”²⁶², e, essa movimentação em contextos sociais diversos levou “à busca de alternativas teóricas para a reflexão sobre contradições e conflitos expressos pelos Movimentos Sociais contrários ao arcabouço teórico vigente, apto a explicar as contradições e conflitos da classe operária”²⁶³.

Esse arcabouço vigente considerado insuficiente para pensar a realidade à época se dá no próprio dimensionamento fático da transição tendencial do chão de fábrica para as comunidades onde habitam os trabalhadores²⁶⁴, e, dessas comunidades para os espaços públicos.

²⁶¹ CHAUI, Marilena. *Prefácio*. in: SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

²⁶² SOUSA JUNIOR, José Geraldo. **Sociologia Jurídica: condições sociais e possibilidades teóricas**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 2009. p.53.

²⁶³ _____. *op.cit.*p.54.

²⁶⁴ Na esfera do DANR temos o processo de fixação do Acampamento da Telebrasilíia nos anos 1990 por meio do Núcleo de Prática Jurídica e Escritório de Direitos Humanos e Cidadania da Faculdade de Direito que contribuiu na intermediação nas demandas dos moradores do local pelo acesso ao direito à moradia

Essa transição tendencial que desloca o *ethos* do ativismo social tem seu lastro na burocratização dos movimentos sindicais que acaba por atribuir-se papel de pacificador de conflitos sociais e regulador da precariedade posta, apoiando acordos neocorporativistas alinhados aos interesses do mercado e atuando na administração direta do aparelho do Estado, esvaziando a proposta combativa de organização via sindical.²⁶⁵

Sendo assim, o descontentamento e a inquietação dos trabalhadores encontra novos espaços e se perfaz em novas dinâmicas que possuem diálogo direto com novas configurações na divisão social do trabalho.

Aqui, neste breve exercício de reflexão vamos propor a leitura da categoria sujeitos coletivos de direitos em três movimentos, sendo o terceiro a possibilidade de síntese nos vínculos entre os espect-atores do T.O. e os sujeitos coletivos de direitos do DAnR:

- a) Pela Sociologia do Trabalho e a leitura sobre esse deslocamento do *locus* do ativismo social como reforçadora de uma práxis política contestatória frente ao acirramento da retirada de direitos sociais;
- b) Pela consubstancialidade como categoria que surge na epistemologia feminista nos estudos das relações assimétricas entre gênero, classe e raça;
- c) Pelo reconhecimento de que a prática política, por meio do método do T.O existente em uma poética do oprimido, revela espect-atores como sujeitos coletivos de direito.

Trata-se do sujeito coletivo de direito no capitalismo dependente e periférico: o precariado. O que Francisco de Oliveira chama de “unificação dos subalternos” tem sua base na investigação de como a mercantilização do trabalho por meio de uma economia financeirizada reverberou na redução de empregos vinculados diretamente à produção industrial e fez crescer uma força de trabalho sub-remunerada, desempregada e desprotegida, o que Ruy Braga chama de “precariado”. O precariado é, para o autor, “um vasto contingente de trabalhadores jovens, em especial mulheres e

com dignidade em uma região central do Distrito Federal. Para maiores informações ver: COSTA, Alexandre Bernardino e FONSECA, Lívia Gimenes Dias. *O Direito Achado na Rua e os movimentos sociais*. In: RÊSES, Erlando da Silva [et.al.] (org.). **Universidade e Movimentos Sociais**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

negros à procura de uma primeira oportunidade no mercado formal de trabalho”. São os setores precários das classes trabalhadoras nacionais representados pelos terceirizados, na sua maioria jovens, que possuem experiência política delimitada a um quadro de fragmentação das estruturas organizativas sociais, o que faz com que em termos políticos tradicionais, esse jovem não se veja representado em nenhum espaço.

Esse jovem é o consumidor que, ao mesmo tempo em que vive a deterioração das condições de trabalho, tem acesso ao crédito e se mostra ao mundo enquanto consumidor: “Por enquanto a ostentação está só na imaginação. Só tenho um Mizuno que custou R\$ 1.000. Eu paguei em prestação, porque na lata não é fácil não”²⁶⁶. É o jovem que se move em extremos do espectro político, que, para além da discussão sobre a polarização entre partidos políticos, reapropria-se de espaços que lhe foram espoliados pela privatização das cidades e consequente segregação dos bairros populares: seja por meio dos chamados *rolezinhos* nos shopping centers das cidades, seja pelos movimentos de ocupação das escolas públicas iniciado em São Paulo em setembro de 2015²⁶⁷ e que se espalhou por todo o Brasil²⁶⁸.

A juventude periférica é aquela que possui seu desejo de lazer e consumo cerceado pelo ódio de classe e o racismo presentes na sociedade brasileira e “plasmado nas instituições” que reverberam na repressão estatal violenta.

O reconhecimento da juventude periférica e de seus movimentos como emblemáticos para a instituição de direitos por meio da reapropriação de espaços públicos dos quais foram segregados, coloca-os como sujeitos coletivos de direitos no cenário de crítica à privatização das cidades que se apoia na especulação imobiliária; mas não somente na reapropriação dos espaços públicos esse movimento se dá, ele se dá também na capacidade de articulação política renovadora que se insere em uma “forma de exercício de autonomia e consciência de um projeto coletivo de mudança social a

²⁶⁶ Anderson da Silva, dezoito anos, citado em Letícia Macedo e Paulo Toledo Piza, “Rolezinho” nas palavras de quem vai”, G1, 15 de janeiro de 2014, disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/rolezinho-nas-palavras-de-quem-vai.html> apud: BRAGA, Ruy. **A rebeldia do precariado**. Trabalho e neoliberalismo no Sul Global. São Paulo: Boitempo, 2017.p.233.

²⁶⁷ Em setembro de 2015, a Secretaria de Educação do Estado de São Paulo anunciou o fechamento de 94 escolas e a transferência de 310 mil estudantes. A reação foi um movimento de ocupação de mais de 200 escolas. Com apoio popular e a resiliência mostrada pelos estudantes, o projeto da Secretaria de Educação foi cancelado. A juventude que se politizou no processo de enfrentamento obteve uma importante vitória.

²⁶⁸ Em Goiás, a implementação do modelo das Organizações Sociais (OS) para a educação pública, gerou protestos e ocupações de mais de 30 escolas em todo estado a partir de janeiro de 2016. <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-01/contrarios-novo-modelo-de-gestao-estudantes-ocupam-27-escolas-em-goias>. Acesso em 05 de dezembro de 2017.

partir das próprias experiências”,²⁶⁹ de enfrentamento ao racismo, à violência institucional e à espoliação.

Esse jovem precariado que se encontra nas margens do capitalismo periférico, superexplorado, desprotegido no que tange às regulamentações trabalhistas, se encontra também na origem de novos movimentos sociais na atualidade que entrelaçam a questão da segregação racial estrutural, a dimensão de gênero e a insatisfação com um modelo econômico de aprofundamento da mercantilização do trabalho e da terra.

Mas esses novos movimentos atrelam às pautas prioritárias a questão da proteção dos direitos sociais e trabalhistas já que não organizados nos moldes tradicionais?

Para Nancy Frasier, a globalização financeira teria enfraquecido de tal forma os sistemas protetivos de direitos sociais, que os movimentos sociais acabaram por afastar-se dessa esfera em benefício das lutas feministas, étnicas, raciais e anti-homofóbicas.

A mudança de escala da acumulação do capital impulsionada pela globalização financeira teria enfraquecido em definitivo os sistemas nacionais de proteção, inviabilizando a mobilização do orçamento público pelo Estado, tão necessária à desmercantilização do trabalho, da terra e do dinheiro. Conscientes desses limites, os movimentos sociais contemporâneos teriam abandonado um duplo movimento: afastando-se tanto da proteção quanto da mercantilização, em benefício das lutas feministas, étnicas, raciais e anti-homofóbicas²⁷⁰.

Para Ruy Braga a crise do sindicalismo e dos sistemas nacionais de proteção não é capaz de explicar o abandono da defesa dos direitos sociais e trabalhistas pelos movimentos sociais, ao contrário: a análise do autor é de que há potencial mobilizador no vislumbre do precariado como protagonista tanto do movimento de emancipação quanto no de proteção social frente ao aprofundamento da mercantilização global.

Para o autor, “os ataques neoliberais aos direitos sociais e trabalhistas (...) prepararam a retomada, mesmo que em ritmos muito díspares, das lutas sociais em escala nacional”,²⁷¹. A aposta é na convergência para uma nova centralidade

²⁶⁹ SOUSA JUNIOR, José Geraldo. **Sociologia Jurídica: condições sociais e possibilidades teóricas**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 2002.p.57.

²⁷⁰ FRASIER, Nancy. *Triple Movimiento? Entender la politica de la crisis a la luz de Polanyi*, New Left Review, n.81, jul.2013 apud BRAGA, Ruy. **A rebeldia do precariado: trabalho e neoliberalismo no Sul Global**. São Paulo: Boitempo, 2017.p.251.

²⁷¹ BRAGA, Ruy. _____p.253.

aglutinadora no Sul Global²⁷² que conjugue tanto as lutas identitárias, emancipatórias, como as lutas de proteção aos direitos sociais em escala nacional na figura do precariado.

A capacidade do precariado em “superar suas limitações estratégicas e internacionalizar sua experiência política” poderá propiciar uma “reinvenção democrática” a partir de uma “agenda capaz de aproximar trabalho e democracia no movimento real de um protagonista político globalizado”²⁷³.

Retorna-se a centralidade do trabalho na caracterização dos novos movimentos sociais, sem prescindir da complexidade do atrelamento estrutural dos elementos de gênero e raça para configuração do desenho das pautas e lutas do povo oprimido/espoliado/explorado.

Retomando a centralidade do trabalho na análise, não nos contrapomos à fundamentação da categoria jurídica sujeito coletivo de direito, ao contrário, atentamos para a importância da categoria, sua perspectiva histórica e ao próprio processo de formação-ação da consciência dos sujeitos pois “não basta o proletariado assumir-se enquanto classe (consciência em si), mas é necessário se assumir para além de mesmo (consciência para si)”²⁷⁴.

Não há antagonismo entre a leitura da natureza jurídica definida para a categoria sujeitos coletivos de direitos e as novas e complexas configurações da divisão social do trabalho e suas consequências organizativas: como ação coletiva que enfatiza a organização dos sujeitos não somente em seus locais de trabalho, mas também nos bairros populares, no campo e na rua como arena da luta política no enfrentamento aos governos autoritários, à retirada de direitos sociais, a categoria se renova a cada vislumbre que fazemos a partir do olhar dos próprios sujeitos.

Várias chaves de leituras categóricas/teóricas podem ser realizadas²⁷⁵, a partir das contribuições já realizadas no âmbito do DANR, para adentrarmos os

²⁷² “Em síntese, entendemos que a expressão Sul Global contém uma dimensão explicitamente política, atada aos protestos e às denúncias das relações de exploração, opressão e espolição impostas pelo Norte global à semiperiferia do sistema (...)” em: BRAGA, Ruy. **A rebeldia do precariado**. Trabalho e neoliberalismo no Sul Global. São Paulo: Boitempo, 2017.p.31.

²⁷³ BRAGA, RUY. **A rebeldia do precariado**. Trabalho e neoliberalismo no Sul Global. São Paulo: Boitempo, 2017.p.222.

²⁷⁴ IASI, Mauro Luis. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.p.33.

²⁷⁵ Nas leituras na esfera do feminismo consolidadas no DANR temos as categorias de interseccionalidade /consustancialidade embasando o reconhecimento de grupos e movimentos sociais de mulheres como sujeitos coletivos de direitos. A interseccionalidade surge do black feminism no final dos anos 1970 como uma resposta ao feminismo branco e heteronormativo. É uma categoria se que aprofunda nos debates

universos diversos construídos pelos sujeitos coletivos de direitos em sua *práxis*. Nossa preocupação nesse sentido foi trazer uma categoria forjada na sociologia crítica brasileira capaz de dialogar com a proposta do trabalho em sua dimensão global, trazemos a necessidade de radicalização no uso tático do direito e do teatro em um vínculo que só tem sentido quando realizado pelos sujeitos capazes de se organizarem e de transformarem a realidade.

A preocupação de uma fragmentação pela ausência de unidade dos sujeitos não pode deixar de ser observada pela lente de produções teóricas que dissipam essa suposta fragmentação e propõem vieses novos, no movimento do real, de reflexão sobre as relações sociais.

Expliquemos: a própria fortuna crítica do DANR em suas contribuições teórico-práticas ao longo dos anos, vem consolidando parâmetros analíticos para a definição da natureza jurídica dos sujeitos coletivos de direitos nessa perspectiva assimétrica das relações sociais que levam em consideração a dimensão da classe/trabalho, gênero, raça e sexualidade.

Assim também a movimentação na assimilação do arcabouço teórico-prático do T.O.: temos a poética marxista de Brecht (que A. Boal assim define²⁷⁶) no alicerce da poética do oprimido que também possui profundas influências da pedagogia do oprimido de Paulo Freire²⁷⁷ e do Teatro Experimental do Negro- TEN- de Abdias do Nascimento²⁷⁸.

firmados a partir dos anos 1990, especialmente com a norte-americana Crenshaw. A consubstancialidade também se atrela a busca de uma epistemologia feminista e na dimensão da não hierarquização das opressões em uma relação assimétrica entre gênero, classe e raça e surge no fim dos anos 1970 com a francesa Danielle Kergoat. Existem diferenças entre as duas categorias no que se refere à “multiplicidade de pontos de entrada”: para Kergoat a multiplicidade de pontos de entrada (tais quais gênero, raça, classe, região, religião, casta, etnia, entre outras) leva a um perigo de fragmentação das práticas sociais, além disso não é certo que todas essas pontos remetem às relações sociais. Em que pese as diferenças e o fato das expressões não constituírem sinônimos, observamos que a ideia central que já mencionamos e que se encontra nos debates sobre as duas categorizações na epistemologia feminista é o que interessa nas leituras feministas do DANR. Nesse sentido ver: FONSECA, Livia Gimenes Dias [et al]. **Direito Achado na Rua, volume 5: Introdução crítica ao direito das mulheres**. Brasília: CEAD/FUB, 2011.

²⁷⁶ Ao explicar as diferenças entre a poética idealista hegeliana e a poética marxista de Brecht, afirma A.Boal: “Brecht se contrapõe à Hegel frontalmente, totalmente, globalmente. Portanto, é um erro utilizar, para designar sua poética, um termo que significa um gênero da poética de Hegel. A poética brechtiana não é simplesmente épica: é marxista, e, sendo marxista pode ser lírica, dramática ou épica”. BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.150.

²⁷⁷ Como já assinalamos brevemente no capítulo 2 deste trabalho.

²⁷⁸ O TEN foi fundado no Rio de Janeiro em 1944 por Abdias do Nascimento com o intuito de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da arte e da educação. O projeto disponibilizava cursos de alfabetização, iniciação à cultura geral, noções de teatro e, nas palavras do próprio fundador, visava “defender a verdade cultural do Brasil” ao mostrar o negro despido dos estereótipos recorrentes observados nas representações teatrais brasileiras. Em 1954, ainda nos EUA, A.

Na temática de gênero no T.O. temos trabalhos como Marias do Brasil²⁷⁹ e Madalenas²⁸⁰, além de experiências que vinculam saúde mental e gênero, gênero e encarceramento, entre outros.

Uma observação inicial vincula a maioria desses projetos, especialmente na temática de gênero, à Universidade: são projetos de extensão e pesquisa que possuem aporte no *locus* universitário (sobre isso falaremos com mais detalhes no próximo capítulo).

Fazer essas amarrações entre DAnR e T.O. mostra-se fundamental para que possamos traçar as aproximações que nos interessam para resposta da hipótese central. Se, em um primeiro momento situamos trajetórias e arsenais teóricos nos quais os projetos se assentam, nesse segundo momento lançamos as condições atuais dos projetos para a resposta de quem são os sujeitos que por meio do teatro (político/do oprimido) devem usar o direito taticamente para, muitas vezes, insurgir em não-direitos que se consubstanciam no direito à resistência²⁸¹ perante a consciência da desideologização.

A importância de elencar a categoria sujeito coletivo de direito à categoria analítica central do DAnR tem desdobramentos na sua própria dinâmica de sua continuidade não só como projeto pedagógico (linha de pesquisa em Programa de Pós-Graduação, disciplina de graduação, curso de extensão para assessorias jurídicas populares de movimentos sociais), mas como projeto político: hoje, a radicalidade necessária para se fazer resistência a uma conjuntura de adensamento do

Boal escreve a peça “O cavalo e o Santo” que é encenada pelo TEN. Outras peças de A.Boal foram encenadas pelo TEN ao longo dos anos como “Laio se matou” e “O logro”. A relação próxima de Boal e Abdias é mencionada na autobiografia do primeiro: “Foi no Vermelho que conheci Abdias. Antes, minha relação com os negros era de piedade: sentia pena dos negros da Penha. Depois, passou a ser de admiração: como era possível, cercados por tanto preconceito, que os negros sobressaíssem, fosse no que fosse? No teatro, por exemplo, personagem negro era escravo ou criado. Para o papel de *Otelo*, nem pensar! Pele: estigma! Meus personagens passaram a ser menos piegas e mais revoltados. Passei a gostar de subversivos combatentes: abaixo a melancolia!” Disponível em: <https://institutoaugustoboal.org/tag/teatro-experimental-do-negro/>. Acesso em 26 de agosto de 2016.

²⁷⁹ Marias do Brasil é um grupo criado em 1998, no Centro do Teatro do Oprimido-CTO- no RJ, composto de trabalhadoras domésticas. O grupo realiza diversas atividades pelo Brasil, especialmente de Teatro Fórum.

²⁸⁰ O Teatro das Oprimidas- laboratório Madalena- foi pensado por Bárbara Santos, curinga do CTO. Trabalha-se com as diversas técnicas de T.O., a dimensão de gênero na rede de opressões expressas e internalizadas. Oficinas são realizadas em todo Brasil e existem diversos laboratórios de Madalenas, geralmente vinculados às Universidades. Vide o grupo Ocupa Madalena em Goiânia/GO: <http://ocupamadalena.wixsite.com/ocupamadalena> Acesso em 03 de setembro de 2016.

²⁸¹ Direito à resistência desde um “olhar vigilante das exigências do direito justo”. A expressão é utilizada pelo constitucionalista português J.J Gomes Canotilho no sentido de compreensão de definição do que é jurídico a partir da realidade fática amparada “num domínio político-democrático materialmente legitimado”, ou seja, o direito como prática social que supera a “aridez formal e o conformismo jurídico” do positivismo vazio.

neoconservadorismo que reverbera em retrocessos em todas as esferas, inclusive no direito, deve ser pensada sobre uma dinâmica que conjuga o pertencimento de classe às pautas identitárias, combate à exploração e opressões, em uma relação assimétrica pois observável em diferentes ângulos de uma não hierarquização das opressões.

Entendermos que nossa inexorável sujeição jurídica nas relações sociais de produção e circulação não nos obstaculariza para a prática de enfrentamento a essa sujeição, é atentarmos para a dialeticidade entre teoria e prática, forma e conteúdo no movimento do real. São “janelas dialéticas” para uma práxis de movimentos realizados pelos sujeitos coletivos de direito na sociedade que revelam o esgotamento da forma jurídica atual em uma nova sociedade.

É com base nesse aporte que compreenderemos a vinculação entre DANR e T.O.: a matriz brechtiana do teatro épico em sua poética marxista ressignificada por A. Boal na sua poética do oprimido por meio do teatro popular que, lido em chave histórica com momentos de rupturas do tecido social (o agitprop na Revolução Russa, por exemplo) e na complexidade da crítica ao trabalho alienado, permite a retomada da centralidade do trabalho para atrelá-la à chave de leitura da consubstancialidade como superação desses limites na esfera de apreensão teórica do direito.

3.2.2 “Espectadores: que palavra feia!” Do sistema coringa aos espect-atores

Como vincular sujeito coletivo de direito com *espect-atores*? Existe o vínculo imediato: os sujeitos coletivos de direitos são grupos, coletivos, movimentos sociais que se constroem como protagonistas de suas histórias quando perfazem-se em lutas e reivindicações e apresentam a positivação da liberdade conscientizada a partir dos princípios de justiça social revelada no próprio processo conscientizador: o direito, então, é a dinâmica, o processo, não a norma vazada deste processo. E os sujeitos não são determinações prévias de uma natureza abstrata que existe descolada de suas determinações históricas: as contradições de uma dinamicidade nos fluxos e refluxos entre classes sociais abre o direito para a necessária historicização de sua natureza provisória atrelada às formas capitalistas.

Aos sujeitos coletivos de direitos, sujeitos históricos engendrados na própria dinamização das crises sociometabólicas do capital, cabe a desconfiança e o ataque ao direito enquanto manutenção da ordem desigual e sua pretensa capacidade de mediação de conflitos, cabe a resistência e a construção de alternativas ao direito. Se o DANR é uma alternativa que coaduna proposta teórica e formação-ação por meio de sua

perspectiva pedagógica situada, observar a releitura e atualizações de categorias fundantes faz parte da própria dialeticidade metodológica.

Vimos destacando ao longo do texto a proximidade entre DAnR e T.O em alguns aspectos:

Nas suas gêneses: ambos surgem de formulações e experiências advindas do enfrentamento à ditadura empresarial militar no Brasil. A dinâmica social ensejava enfrentamentos que ganharam dimensões continentais quando da observação das diversas correntes do pensamento crítico latino-americano no período. Há um entrelaçamento entre elas, existem vínculos que vão desde trajetórias (vide Augusto Boal e Paulo Freire), alicerces epistemológicos (o povo oprimido e a *práxis* libertária são as chaves de novos paradigmas que promovem um “giro decolonial” dos saberes, poderes e fazeres) e propostas políticas que reverberam na leitura do processo de reconstitucionalização no Brasil no período de “transição democrática”. Um período fundamental para consolidar os alicerces teóricos e políticos do DAnR: pensamento crítico contestador do direito normativo monista e criador de novas bases interdisciplinares de construção do direito.

Nessas bases interdisciplinares de construção do direito, os diálogos com a sociologia (da teoria dos novos movimentos sociais partem os sujeitos coletivos de direitos), com a educação popular (a influência de Paulo Freire na comunicação horizontal entre educador e educando e respectiva superação da dicotomia teoria-prática), com a arte (Luís Alberto Warat na sua aposta na dimensão da razão sensível do jurista para a comunicação de um direito, bem como a sua justiça poética que rompe a razão instrumental-razão essa eminentemente científica e espelho da “monocultura do saber”,²⁸² moderno, redutora da subjetividade do sujeito) são parâmetros construtores criativos que podem levar a sínteses que permitem a continuidade do próprio projeto enquanto projeto pedagógico (mais uma vez, situado: teoricamente nas teorias críticas do direito brasileiras, e pedagogicamente como estruturante de uma educação popular para entender o direito a partir de seus sujeitos construtores).

²⁸² Esse conceito é trazido por Boaventura de Sousa Santos no sentido de considerar verdadeiro e existente apenas o saber científico respaldado na construção da racionalidade moderna ocidental. Existem algumas observações sobre esse conceito que faremos ao longo do quarto capítulo. Essas observações serão respaldadas pela linha de análise teórica escolhida para pensarmos o DAnR e o TO nas suas próprias bases teóricas críticas, isto é, TO enquanto teatro político de matriz dialética materialista e DAnR enquanto humanismo dialético que apreende a dialética do direito por meio da construção social dos sujeitos históricos em seus avanços e recuos. Em suas possibilidades emancipatórias nas mediações postas pelas relações sociais.

O Teatro do Oprimido-T.O., pode ser um “fósforo” no candelabro de dois polos (em um deles está o DAnR)²⁸³ que ilumina a caverna do mundo moderno onde o “homem resta acorrentado sob a sombra de uma ideologia jurídica, de uma aparência”,²⁸⁴ , nossa hipótese atrela a impossibilidade de irrompermos o tecido social caso a radicalidade de ação dos sujeitos coletivos de direito não seja a base dessa “iluminação” desalienante.

Isso quer dizer que a mediação narração do direito como apaziguador de conflitos é incompatível com a própria dinâmica de transformação de espect-atores em sujeitos coletivos de direitos: o acirramento e forte polarização das lutas sociais nos mostram ações organizadas pelos próprios sujeitos coletivos de direitos que precisam superar a performance catártica e pontual apoiada em um presentismo sem possibilidades efetivas de transformação, isto quer dizer que a rua deve ser espaço de continuidade de formação-ação e não apenas como momentos fragmentados de performance, e, nisso, o T.O enquanto teatro político, de agitação e propaganda, pode ser um caminho.

Esses sujeitos coletivos se constroem nas suas lutas e possuem como centro convergente um descontentamento amorfo que se traduz na junção de uma divisão social do trabalho que aprofunda as complexidades das relações entre mercadoria-força de trabalho/tempo/espaço em extração da mais-valia absoluta ...e consequente desproteção do trabalho à medida que.... A questão dos locais de organização dos sujeitos (bairros, sindicatos, campo, cidade) é superdimensionado na rua: a rua, nas transições de identificação de pautas políticas comuns nas manifestações é disputa entre sujeitos de direitos e novas roupagens do conservadorismo político, jurídico e do neoliberalismo econômico.

Os sujeitos coletivos de direitos só existem enquanto segunda dimensão do processo de consciência, a consciência de grupo²⁸⁵ , e, enquanto movimento social em

²⁸³ Essa metáfora é utilizada por Rosamaria Giatti Carneiro como mote para explicar a experiência de junção entre DAnR e T.O como práticas contra hegemônicas de se apreender o conhecimento e “iluminar” a caverna na qual estamos aprisionados desde quando a Modernidade nos relegou a representações ou mostras abstratas da realidade externa. Trataremos desse tema no capítulo quatro. CARNEIRO, Rosamaria Giatti. **Em busca do Sol: o Direito, o conflito e o Teatro do Oprimido**. São Paulo: AnnaBlume, 2012.

²⁸⁴ _____ . Op. Cit..p.98.

²⁸⁵ A consciência de grupo é a consciência da vivência particular dos modos de produção que não destrói as relações anteriormente interiorizadas e seus valores correspondentes: luta-se contra a ordem exploratória, mas afirma-se a existência da própria exploração estando inserido nela. O inconformismo e a resistência possuem seus limites na própria sociabilidade posta. Não se trata de diminuir ou relativizar os instrumentos de luta e enfrentamento às opressões/exploração, mas sim de compreender os limites

fase inicial (preariado) ou movimento social forte (elemento imprescindível para o teatro épico/dialético), os sujeitos coletivos de direito são as movimentações decorrentes dos processos formativos dos *espect-atores*.

Os *espect-atores* são todos aqueles oprimidos que podem intervir na realidade mediada pelo teatro, mais especificamente, o T.O., e, de maneira, mais corrente, por meio do Teatro Fórum-T.F.

No T.F. “o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo (...) o fim é um começo”²⁸⁶, é o começo de uma transformação social necessária, transformação que ocorre quando um conjunto de determinações das relações sociais convergem para o avanço da classe explorada. Ao T.O. pelo DANR cabe dar subsídios, por meio de uma formação de base, estrutural, aos *espect-atores* para que se tornem sujeitos coletivos de direitos (sabendo os limites e contradições das mediações pelo direito, mas reinterpretando o significado do direito com suas práticas):

O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recuse a tomar partido- é teatro de luta! É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena²⁸⁷

Para que ocorra essa possibilidade de utilização do teatro como espaço de denúncia, descrição do conflito, da situação de opressão e respectiva inserção daqueles que assistem à peça (ainda como espectadores), faz-se necessária a observação de alguns pressupostos para que não se descaracterize a própria proposta do T.O. como teatro político e linguagem de acesso à consciência de grupo (de si/para si), tais como: saber o público para o qual nos dirigimos (públicos homogêneos ou heterogêneos), regras prévias para o alcance do efeito desejado (para que não se perca o objetivo de: 1. entender como uma opressão se produz, 2. descobrir táticas e estratégias para evita-la,

desses instrumentos. O direito e o teatro podem ser armas e ensaios para mobilização de nosso inconformismo e resistência, podem forjar novos movimentos de politização, mas não são capazes, enquanto mediações situadas nessa sociedade, de se bastarem enquanto instrumentos emancipatórios. São vislumbres de pedagogias da resistência para formação-ação. E só se perfazem pelos *espect-atores* enquanto sujeitos coletivos de direitos, movimentos sociais em início (preariado), movimento social forte (imprescindível para o teatro épico/dialético).

²⁸⁶ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. P.19.

²⁸⁷ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.30.

3. O ensaio das práticas para evitar a opressão), identificação visual imediata por parte do público, movimentos e gestos que tenham significado e significante, além de cenas construídas com a dimensão exata da falha social que será retratada e discutida, são regras e elementos do T.F que foram descobertos e não inventados.

O Teatro-Fórum não é teatro-propaganda, não é o velho teatro didático; ao contrário, é pedagógico, no sentido de que todos aprendemos juntos, atores e plateia (...) o Teatro Fórum se aplica ao estudo de situações sociais bem definidas e claras-opressões interiorizadas devem ser estudadas com as técnicas do Arco-Íris do desejo.²⁸⁸

Fazemos essa diferenciação aqui no seguinte sentido:

A linha de pesquisa que vincula direito e teatro neste trabalho tenta dimensionar de maneira global a trajetória e as técnicas inseridas no método do T.O de Augusto Boal, porém, devido a necessidade de recorte temporal e de objeto da análise, optamos por dimensionar o foco do estudo nas técnicas de T.O que mais se aproximam da concepção de um teatro político de matriz dialética que dialogue com o DAnR na sua categoria dos sujeitos coletivos de direitos. Nesse sentido, o Teatro Fórum e o Teatro Legislativo são os momentos de um círculo hermenêutico teatral que mais aproximam a ideia de transpassar a análise histórica e um vínculo que, ainda que instrumentalizado, não se respalde exclusivamente nessa instrumentalização, permitindo a abertura para novas análises: que seja realizado não só o despertar da razão sensível no direito, mas que sejam retomadas bases de formação-ação contínua que superem a instrumentalização do T.O no próprio direito.

Com a linha analítica que estamos trazendo, tendo a interpretação marxista tanto na teoria que subsidia o DAnR como na poética do T.O²⁸⁹, poética que constitui

²⁸⁸ BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e Não-Atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.50-51.

²⁸⁹ A poética do Teatro do Oprimido é trazida na obra *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* como uma nova poética, com novos elementos, a partir da síntese das duas poéticas teatrais antagônicas colocadas como principais influências: a poética dramática idealista de matriz hegeliana e a poética épica marxista de Brecht. Nesta mesma obra, A. Boal reproduz tabela (elaborada por Brecht) com as principais. Reproduziremos a tabela para análise dos imbricamentos desses elementos nos desdobramentos da poética do oprimido.

Tabela: Diferenças entre as chamadas formas “dramáticas” e “épicas” de teatro, segundo Brecht:

Forma “dramática”- Poética Idealista	Forma “épica”- Poética Marxista
--------------------------------------	---------------------------------

síntese das poéticas idealista e marxista teatrais e sistematiza um novo método e estética teatral atrelada às experiências vivenciadas por A. Boal em seu exílio na América Latina e também como autor, diretor do Teatro de Arena, pretendemos dar continuidade na explicação de como a poética do oprimido, o T.O., em sua dimensão inovadora, iniciou

1. O pensamento determina o ser (o personagem-sujeito);	1.O ser social determina o pensamento (personagem-objeto);
2. O homem é dado com fixo, imanente, inalterável, considerado como conhecido;	2.O homem é alterável, objeto de estudo, está “em processo”;
3. O conflito de vontades livres move a ação dramática; a estrutura da peça é uma estrutura de vontades em conflito;	3.Contradições de forças econômicas, sociais ou políticas movem a ação dramática, a peça se baseia em uma estrutura dessas contradições;
4. Cria a “empatia” que consiste em um compromisso emocional do espectador que lhe retira a possibilidade de agir;	4.Historiciza a ação dramática, transformando o espectador em observador, despertando sua consciência crítica e capacidade de ação;
5. No final, a catarse purifica o espectador;	5.Através do conhecimento, o espectador é estimulado à ação;
6. Emoção;	6.Razão
7. No final, o conflito resolve na criação de um novo esquema de vontades;	7.O conflito não se resolve e emerge com maior clareza a contradição fundamental;
8. A <i>harmatia</i> faz com que o personagem não se adapte à sociedade e é a causa principal da ação dramática;	8.As falhas que o personagem possa ter pessoalmente (<i>harmatias</i>) não são nunca a causa direta e fundamental da ação dramática;
9. A <i>anagnorisis</i> justifica a sociedade;	9.O conhecimento adquirido revela as falhas da sociedade;
10. A ação é presente;	10.É narração;
11. Vivência;	11.Visão de mundo;
12. Desperta sentimentos	12.Exige decisões

Esta tabela com as diferenças entre os gêneros dramático/idealista e épico/marxista encontra-se em: BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.152-153.

o processo da socialização dos meios de produção teatral por meio do sistema “Coringa”.

Falaremos do sistema “Coringa” como processo que modifica a estrutura de texto e de elenco e inaugura a possibilidade de aprimoramento dos elementos do teatro épico/marxista nos trabalhos do T.O, além de ser o início do vislumbre da derrubada da barreira final entre espectador e palco: os *espect-atores*.

“Um sistema não se propõe porque sim. Vem sempre em resposta a estímulos e necessidades estéticas e sociais”,²⁹⁰ :

O teatro moderno tem enfatizado demais a originalidade. As duas guerras deste século, a guerra permanente de libertação das colônias, a ascensão das classes subjugadas, o avanço das tecnologias, desafiam os artistas, que respondem com uma chuva de inovações, especialmente formais (...): cada nova conquista da ciência fundamenta a conquista seguinte, nada se perdendo, tudo se conquistando. Ao contrário cada nova conquista do teatro tem significado o arrazamento do já conquistado. Portanto, o principal tema da técnica teatral moderna ficou sendo a coordenação de suas conquistas, de forma a que cada novo produto venha enriquecer o patrimônio existente e não substituí-lo. E isto deve ser feito dentro de uma estrutura que seja inteiramente flexível e absorvente de qualquer descoberta e ao mesmo tempo imutável e sempre idêntica de si mesma. A criação de novas regras, e convenções em teatro, dentro de um sistema que permaneça imodificado, permite aos espectadores conhecerem as possibilidades do jogo de cada espetáculo (...).

O sistema “coringa”, sistema criado no que A.Boal chama de “fase dos musicais” do Teatro de Arena, é uma proposta de “forma permanente de se fazer teatro” que reuni um conjunto de elementos dos gêneros épico e dramático em sua dramaturgia e encenação visando demonstrar, sempre, a estrutura dos conflitos na qual se movem os personagens, procurando-se, assim, “restaurar a liberdade plena do personagem sujeito, dentro dos esquemas rígidos da análise social.”²⁹¹ Há uma coordenação da liberdade do personagem, e essa coordenação é dada pela base infraestrutural, isso porque prioriza-se a concepção do personagem-objeto da poética épica/marxista em detrimento ao personagem-sujeito da poética idealista hegeliana (e aristotélica).

Ele apresenta essa nova forma de se fazer teatro como enfrentamento à situação hostil vivenciada no Brasil à época, situação essa experimentada pelos demais

²⁹⁰ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.263.

²⁹¹ _____op.cit.p.267.

setores da atividade nacional. Para uma nova realidade social, uma nova forma de teatro, afinal, as formas se adequam aos conteúdos.

Trata-se de uma nova dinâmica teatral que correspondia às necessidades daquela época específica, de grande crise econômica e escasso público teatral. Como todo sistema surge a partir de demandas e necessidades de cada momento histórico e suas específicas relações políticas, econômicas e sociais, também a arte se reinventa e revoluciona.

O sistema “coringa” foi a síntese de experiências que se iniciaram com a nacionalização dos clássicos teatrais e passaram pela fase da exaustiva análise das singularidades do período realista (“peças em que se comia macarrão e se fazia café e a plateia aprendia exatamente a isso: fazer café e comer macarrão”²⁹²) do Arena, é o “particular típico”²⁹³.

Os pilares muito marcantes desse sistema “Coringa” iniciado no Arena, e que Boal aprimora no método do T.O. são: a não especialização, ou seja, todos os atores do grupo realizavam todas as atividades, não há papéis fixos para cada ator – até mesmo pela dificuldade em se contratar mais atores – e, assim, todos assumiam diversos personagens, com exceção do protagonista. Além de todos realizarem todas as atividades, não existiam mais as mesmas barreiras definidas entre palco e plateia, havia um narrador onisciente que explicava, mediava e interligava as cenas do espetáculo.

O sistema se alicerça em uma estrutura de texto e, em uma estrutura de elenco que constituiu, de acordo com A. Boal, um “sistema permanente de fazer teatro”²⁹⁴ (“permanente apenas dentro da transitoriedade das técnicas teatrais”). Em relação à estrutura de variação de texto, retomavam-se elementos épicos, como a dedicatória, a explicação (que é sempre narrar um fato histórico brasileiro emblemático

²⁹² BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p.262.

²⁹³ “A particularidade é, antes de mais nada, uma categoria objetiva do processo objetivo da realidade, do mesmo modo que o são a singularidade e a universalidade. Uma das conquistas mais importantes do marxismo consiste na descoberta de que o processo de abstração que produz a universalidade não é, em primeira instância, resultado de uma abstração intelectual, mas tão somente o reflexo, na consciência humana, do processo social objetivo (...). O homem faça o que fizer, encontra sempre diante de si uma mesma e única realidade (com suas categorias e etc). Mas os nossos diversos modos de reagir à realidade nos induzem a interpretar e agrupar categorias em relação tendencial à natureza dos objetivos refletidos (...) a diversidade das observações não elimina a unidade objetiva da realidade do ambiente. É deste modo que a particularidade se manifesta em relação a qualquer realidade, em todos os aspectos da nossa vida.” LUKÁCS, Gyorg. **Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.p.33.

²⁹⁴ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p.268.

numa perspectiva crítica contada desde uma construção coletiva do próprio Teatro de Arena), a presença de coros e, principalmente, “uma quebra na continuidade da ação dramática escrita sempre em prosa e dita pelo Coringa, que procura colocar a ação segundo a perspectiva de quem conta, no caso, o Arena e seus integrantes (...) podendo conter qualquer recurso próprio da conferência como slides, leituras de poemas (...)”²⁹⁵, mas a escolha pela utilização dos elementos do teatro épico não descartava o uso de elementos de outros gêneros teatrais. As cenas²⁹⁶, por exemplo, possuíam a figura do protagonista que tinha a função de despertar a emoção no espectador pela empatia, elemento que provém de outros gêneros, como o dramático. Ao protagonista cabia “a realidade mais concreta” e ao coringa que “é a abstração mais conceitual”, “entre o naturalismo fotográfico de um singular, e a abstração universalizante do outro, todos os estilos estão incluídos e são possíveis”²⁹⁷.

A figura do Coringa, que constituía narrador e mediador na relação entre palco e plateia, introduzia a peça, realizava vinculações entre as cenas (interdependentes), e realizava o fechamento do espetáculo.

A esse Coringa pensado em uma nova forma de fazer teatro pelo Arena (e que iniciou sua trajetória na peça Arena conta Zumbi e ganhou contornos definitivos na peça Arena conta Tiradentes²⁹⁸), transmutou-se a figura do Curinga²⁹⁹ do T.O.: a ideia de mediação se mantém, mas ela se torna mais imediata no estabelecimento de vínculos com a plateia, pois este curinga é um cidadão comum. Flávio Sanctum³⁰⁰ chama o Curinga do T.O. de Curinga pedagogo: diferentemente do Coringa do Arena que possuía texto prévio e situações determinadas, o Curinga do T.O., em especial do Teatro Fórum, é o “cidadão comum” que media pedagogicamente a relação dada em uma

²⁹⁵ BOAL, Augusto. Op.cit.p.280.

²⁹⁶ A estrutura do espetáculo do sistema coringa é dividida em Dedicatória, Episódios (cenas interdependentes) que se ligam pelos Comentários que deverão advertir a plateia sobre as mudanças, as Entrevistas apenas para ocasionais necessidades expositivas para revelar à plateia “o verdadeiro estado anímico do personagem” e a Exortação final “em que o Coringa estimula a plateia segundo o tema tratado em cada peça”.

²⁹⁷ BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Livraria Editora Sagarana, 1967.p.33.

²⁹⁸ São peças que fazem parte da “fase dos musicais” do Teatro de Arena. “O critério da semelhança é a medida da ineficácia” com esta afirmação, A.Boal inicia a explicação de superação da fase naturalista/realista do Teatro de Arena para a fase dos musicais, do particular típico, dos elementos do teatro épico para a construção coletiva de uma reinterpretação de fatos históricos brasileiros emblemáticos das lutas contra a exploração e as opressões.

²⁹⁹ Utilizaremos a mudança de grafia para diferenciar os dois tipos de coringas: o Coringa do Teatro de Arena e o Curinga do T.O. Essa mudança de grafia é realizada quando da publicação da obra sobre Teatro Legislativo referente ao mandato de A. Boal como vereador na cidade do Rio de Janeiro de 1993 a 1996.

³⁰⁰ SANCTUM, Flavio. Os curingas de Boal. in: MATTOS, Cachalote [et.al] (orgs.). **Teatro do Oprimido e Universidade**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.

encenação na qual não sabe seu desenrolar previamente (o desenvolvimento da cena depende da participação efetiva do público na própria cena): o Curinga-Pedagogo é a figura que viabiliza o próprio T.O na ausência de barreiras entre ator e espectador que, quando entra em cena, se torna espect-ator.

As funções do Coringa e do Curinga diferem-se na estrutura cênica, mas permanecem sendo mediações, são técnicas diferentes e curingas com possibilidades diferentes de atuação e aproximação com a plateia, ainda que permaneça a estrutura de mediação da figura.

A explicação sobre as funções do coringa parte do pressuposto que é, a partir dele, que conseguimos perfazer o círculo dialético entre *espect-atores* e o teatro como ensaio para a transformação social, para a “revolução”: os *espect-atores* são aqueles que entram no espaço cênico, pensam soluções para questões colocadas, e são os sujeitos que podem permitir a transformação efetiva e real quando da ação de ruptura ou de resistência (resistência que caracteriza a luta por direitos que não altera a estrutura mas permite o avançar rumo à ruptura em contextos de acirramento das contradições).

Nesse sentido, vinculam-se os *espect-atores* aos sujeitos coletivos de direitos, que também são os sujeitos capazes de forjar espaços para o reconhecimento e a criação de direitos. Para além dos termos normativos, uma vez que esses direitos forjam-se na luta – na rua – não como fragmentos performáticos na utilização apenas recreativa do teatro (do T.O.), mas como sínteses criativas que o teatro proporcionou enquanto ensaios de transformação social em espaços de formação-ação de educação popular³⁰¹.

Do coringa/curinga ao *espect-ator*, do *espect-ator* aos sujeitos coletivos de direitos, da narração-mediação/incômodo/explicação (pedagógica/didática) do coringa/curinga ao improvisado/ensaio do *espect-ator*, do improvisado/ensaio do *espect-ator* à ação direta dos sujeitos coletivos de direitos: do samba-canção carnavalizado ao agitprop curingado, as experiências realizadas enquanto formação-ação.

Os *espect-atores* constituem uma categoria forjada por Augusto Boal no método do T.O. não só como o fim da barreira entre ator-protagonista e espectador, mas como uma releitura dos próprios pressupostos cênicos de profissionalização, do objetivo

³⁰¹ A escolha por iniciarmos uma reflexão sobre educação popular vem atrelada ao que discorreremos a seguir sobre os espaços nos quais localizamos o T.O no Direito. Em uma breve abertura sobre o tema, podemos afirmar que o T.O tem sido muito utilizado nas práticas extensionistas de educação popular no âmbito das assessorias jurídicas populares, em conjunto com a pedagogia do oprimido de Paulo Freire e a noção de comunicação como escopo horizontal de construção de conhecimento.

da criação artística como construção coletiva e horizontalizada, nesse sentido, é teatro político com profundas raízes nas experiências de agitprop, nas peças didáticas de Brecht, em Paulo Freire, na experiência na ALFIN no Peru durante os anos 1970. Espect-atores podemos ser todos, mas essa categoria se perfaz como importante chave de leitura para transmutar-se em sujeito coletivo de direito apenas quando vislumbrada em conjunto com todo o alinhamento teórico crítico que posiciona o sujeito coletivo de direito no movimento da história pela classe trabalhadora organizada, pelos movimentos sociais, caso contrário, a interpretação poderá acarretar uma outra lente de análise: a do reducionismo do T.O. como um conjunto de técnicas e jogos cênicos descontextualizados.

O reducionismo do T.O. a jogos técnicas pode ser vinculado à interpretação reducionista desta afirmação de que “todos somos atores” e que o T.O. é instrumento, portanto, de uma “libertação” individual, metafísica, catártica, o que desconfigura por completo a proposta do T.O. atrelado a sua matriz dialética. Essa redução interpretativa logo se desfaz em um estudo das obras de Boal e sua profunda explanação dos vínculos entre teatro e política para transformação social, tomando a poética marxista de Brecht, e o personagem vinculado a situações determinadas (o personagem-objeto que ele contrapõe ao personagem-sujeito absolutamente livre da poética hegeliana e aristotélica): “Galy Gay não é Galy Gay, não existe pura e simplesmente- Galy Gay não é Galy Gay senão é tudo o que Galy Gay, em situações determinadas, concretas, é capaz de fazer.”³⁰².

Boal não se engessa e se atualiza, incorpora as pautas no método mas não esvazia-se em fragmentos, há sempre um fio condutor, esse fio é o da libertação/emancipação. As proximidades com Roberto Lyra Filho nesse sentido são comprovadas pelas suas visões “heterodoxas”. Visões heterodoxas, humanistas e coerentes com a proposta dialética de pensarmos o mundo nas mediações do direito e da arte.

Os *espect-atores* são sujeitos coletivos de direitos na própria participação na estrutura do T.F.? Ou eles se transmutam em sujeitos coletivos de direitos quando vêm suas reivindicações, conhecimentos, fazeres e saberes inseridos nas dinâmicas sócio-políticas que reverberam nos humanos direitos? Os *espect-atores* se perfazem em

³⁰² BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.156.

sujeitos coletivos de direitos apenas quando participam da esfera política centralizada, legislativa, por meio do Teatro Legislativo?

O delineamento teórico para a resposta destes questionamentos vem de Brecht: “o teatro épico pressupõe, além de um certo nível técnico, um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender esse interesse contra todas as tendências adversárias”,³⁰³.

A nós, cabe entendermos como lidar com o problema central de nosso tempo: como fazer com que as lutas da classe trabalhadora no século XX, suas formas de manifestação artística, de teatro e de direito contra-hegemônico não resvalém no esquecimento e sirvam de memória coletiva para pensarmos não só uma nova narrativa da história mas uma intervenção política efetiva precedida de uma formação-ação, que, com todos os limites, deve ter como horizonte a emancipação humana.

³⁰³ BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro :Editora Nova Fronteira. p.169.

**CAPÍTULO 4. DIREITO, TEATRO POLÍTICO E PRÁXIS FORMATIVA:
QUANDO ESPECT-ATORES SE TORNAM SUJEITOS COLETIVOS DE
DIREITOS: A PRÁXIS COMO CRITÉRIO DO REAL**

Podemos “dizer” o direito em um poema?

*Diz o douto doutor suma sapiência: jamais! O direito em
regras postas se perfaz!*

Mas quem fez as regras ó douto doutor suma sapiência?

*Quem pode dizer o direito, quem tem autorização para dizê-
lo...prescrevê-lo em grandes ou pequenas doses a depender da
transgressão, no tamanho do furto do pedaço de chão...no
direito todos cabem desde que não se aproxime da caixa do
outro logo ao lado.*

Ó doutor suma sapiência: eu posso dizer o direito?

*Depende...o jovem saber dizer Hodie mihi, cras tibi? E Homo
hominis lúpus?*

*Com um grande esforço o jovem repete: Hodie mihi, cras tibi?
E Homo hominis lúpus? (20x)*

*Ótimo, ótimo. Agora só lhe faltam os trajes, tome essa gravata,
pegue esse paletó e repita essa oração com muita convicção. A
fé no direito é como o nó desta gravata, adequa-se ao nosso
pescoço como as regras adequam-se a esse tribunal: na sua
exata e justa medida!*

*Ó douto doutor suma sapiência: e esses enforcados aqui atrás
de nós? Suas gravatas não serviram?*

*Digo e repito (pois isso sei fazer bem): tudo está na sua exata e
justa medida!*

*E então ambos perdem a voz e ao se comunicarem com gestos,
afrouxam suas gravatas que lentamente escorregam pelo
corpo. Demonstrando desespero, o douto doutor suma
sapiência entra em sua caixa e começa a escrever as
expressões latinas que tanto preza, quando o jovem se
aproxima, ele fecha a caixa rapidamente³⁰⁴.*

³⁰⁴ Esse texto foi redigido em idos de 2003 após meu primeiro contato com a obra de Luís Alberto Warat. À época, ainda estudante de direito no interior de São Paulo, tive acesso ao livro Manifesto do Surrealismo Jurídico. O poema foi utilizado na aula de abertura da disciplina Sociologia do Direito que ministrei, como professora, na UFG Jataí nos anos de 2012, 2013 e 2014.

Na obra *O Direito Achado na Rua: Concepção e Prática*³⁰⁵, um dos desafios atuais colocados como centrais para a continuidade do DANR refere-se à necessidade de incorporação de diferentes linguagens e saberes relacionados à práxis e à participação social dos sujeitos coletivos de direitos nos espaços políticos. A questão colocada nesse trabalho é como o T.O. auxilia enquanto método o ensino do direito. Mais do que isso, é precisar como as dinâmicas que estão postas permitem esse diálogo por meio dos *espect-atores*/sujeitos coletivos de direitos.

Nesse sentido, precíua é a tarefa de situarmos historicamente alguns episódios nos quais vislumbramos a classe trabalhadora dimensionando a mediação artística como construtora de visões de um direito que não mais se atrela a sua forma de dominação e reforçador de desigualdades: sendo assim, a linguagem do teatro se faz presente na utilização de mecanismos de formas jurídicas para pensar “um senso de justiça revolucionária que se forja na própria fornalha da luta”³⁰⁶.

Do Tribunal revolucionário do Exército Vermelho russo³⁰⁷ que transformou o direito por meio de suas práticas em um espaço de “educação revolucionária” nos

³⁰⁵ SOUSA JUNIOR, José Geraldo. **O Direito Achado na Rua: Concepção e Prática**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.

³⁰⁶ TROTSKY, Leon. Sobre os Tribunais Militares. Apud: COSTA, Iná Camargo. *Posfácio: Evoé, jovens à vista!* In: VILLAS BÔAS, Rafael [et al] (orgs.). Residência Agrária da UnB. **Teatro Político, Formação e Organização Social**, avanços, limites e desafios dos anos de 1960 ao tempo presente. São Paulo: Outras Expressões, 2015.p.150.

³⁰⁷ No Capítulo 2 adentramos de maneira breve na origem do agitprop, do teatro de agitação e propaganda na Rússia em 1905, com aprofundamento de técnicas e diretrizes com a Revolução de 1917. A experiência do Exército Vermelho de simulação de julgamentos em tribunais com a instauração de processos efetivos de julgamento de camaradas que praticassem atos contrários ao exército revolucionário: delitos militares julgados pelos próprios soldados em uma inovação no sentido da “democratização entre soldado e comando”, foi um dos momentos de configuração de importância educativa à medida que “se livrava da hipocrisia da antiga justiça”. Vejamos o que o Comandante do Exército Vermelho, León Trotsky, coloca em texto do ano de 1919: 1) o senso de justiça revolucionária se forja na própria fornalha da luta. Por isso não pode ser previamente codificado. (...) O mesmo ato tem diferentes significados em diferentes momentos e o tribunal revolucionário é sempre um instrumento de defesa das conquistas e dos interesses da revolução em condições transitórias; 2) a justiça revolucionária, não usa a máscara dos direitos iguais para todos (que não existem nem podem existir em uma sociedade de classes). A justiça revolucionária se proclama abertamente um órgão da luta da classe trabalhadora contra seus inimigos burgueses, por um lado, e, por outro, contra os violadores da disciplina e da solidariedade nas fileiras da própria classe trabalhadora. Justamente por ter se livrado da hipocrisia da antiga justiça, a nossa assumiu uma importância *educativa* imensa; 3) o tribunal revolucionário deve ter ideia clara da sua importância e assegurar que sua decisão, além de punir um ato específico, contribua para a educação revolucionária. É por isso que a *formulação da sentença* tem importância máxima. Os nossos tribunais, inclusive os militares, são constituídos por operários e camponeses (...) É necessário que, ao redigir a sentença, o júri tenha em mente não apenas o caso, mas a ampla massa de soldados, operários e camponeses. Uma sentença deve ter caráter de agitação: ele deve ao mesmo tempo dissuadir uns e estimular a confiança e a coragem em outros. TROTSKI, Leon. “Sobre os Tribunais Militares” apud COSTA, Iná Camargo. *Posfácio- Evoé: Jovens à vista!* In: VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro Político, formação e organização social: Avanços, limites e desafios da experiência nos anos 1960 ao tempo presente**. Caderno 4. São Paulo: Outras Expressões, 2015. p.150.

anos 1910, passando pela rua dos movimentos sociais organizados e a retomada da centralidade do processo de agitação, das peças didáticas e do TF no Brasil de hoje³⁰⁸, sem se esquecer das possibilidades experienciadas nos espaços extensionistas do direito, em especial aqueles que possuem como alicerce a metodologia forjada na educação popular, os vínculos são variados, mas sempre tendo em vista a centralidade de pensarmos a arte/teatro e o direito de maneira contra-hegemônica e de enfrentamento para o aprofundamento da formação-ação cultural.

Ao Direito Achado na Rua, que existe e resiste em sua proposta de compreender o direito como prática educativa emancipatória nos movimentos de aproximação e diálogo com as forças de transformação social, cabe a assimilação de linguagens teatrais populares, de aporte dialético (não exclusivamente performático) como desafio em dois meandros: o primeiro de desatrelar a hegemonia do pensamento da linguagem artística exclusivamente sob a ótica da subjetividade do indivíduo (jurista, estudante, educador) na ordem posta, de fazer um “direito sensível e mediador de conflitos”, o segundo, no vislumbre de que as experiências históricas nos apontam *espect-atores*/sujeitos coletivos de direitos que devem ter suas histórias visibilizadas, contadas, pois elas possuem em sua estrutura a radicalidade necessária para um senso de justiça forjado na própria fornalha de luta.

Construir a memória do teatro político radical brasileiro e de momentos emblemáticos na história da classe trabalhadora, do povo, é tarefa do direito que se coloca insurgente e questionador da ordem – das ideias, dos poderes, saberes. Para que, assim, as práticas de formação jurídica se façam no intuito de sanar as deficiências do ensino jurídico tradicional, para que novas formas de se pensar o jurídico – através da arte da classe trabalhadora – se faça reflexão-ação, voz e imagem construtoras de poder popular.

A práxis formativa que vincula teatro político, direito e educação se dá em vários espaços, em vários momentos históricos a partir da classe trabalhadora, do povo oprimido. Cabe a nós trazeremos breve referência a título de sistematização (e possibilidade de aprofundamentos futuros) e propormos que, no espaço do direito que se

³⁰⁸ Nesse sentido, as Brigadas de Teatro do MST e seus respectivos trabalhos sistematizados nas obras: COLETIVO NACIONAL DE CULTURA- Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré. **Teatro e Transformação Social**. Volume 1. Teatro Forum e Agitprop. Caderno das Artes-Rede Cultural da Terra. Novembro, 2007.

COLETIVO NACIONAL DE CULTURA- Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré. **Teatro e Transformação Social**. Volume 2. Teatro Épico. Caderno das Artes-Rede Cultural da Terra. Novembro, 2007.

coloca popular, acessível, contra-hegemônico e vinculado aos movimentos sociais, essas experiências se façam presentes não só metodologicamente, mas na concretização de novos horizontes sociais, políticos, econômicos e epistemológicos (especialmente com nosso teatro político de agitação brasileiro que se perfaz nas experiências de T.O. junto aos movimentos sociais).

O espaço das Assessorias Jurídicas Populares no âmbito da extensão jurídica é o *locus* no qual possuímos maiores informações sobre inserção do T.O. nas práticas de ensino do(s) direito(s). Não por acaso, são os momentos nos quais, na maioria das vezes³⁰⁹, as atividades saem dos “muros da Universidade” e se expandem nas articulações com movimentos sociais, comunidades e grupos.

Segundo Costa, “a extensão universitária constitui-se como a oportunidade do saber científico desenvolver-se com sua abertura para a sabedoria criada e posta em prática na dinâmica social”³¹⁰, e, sendo assim, “a sociedade ganha por desenvolver processos de autonomia na sua luta emancipatória e, a Universidade ganha na medida em que aprende com a comunidade suas formas de realização social”³¹¹.

Como já afirmado, o DANR, projeto que é coordenado atualmente na UnB pelos Professores José Geraldo da Sousa Junior e Alexandre Bernardino da Costa, tem sua origem como curso à distância para assessorar movimentos sociais em suas demandas jurídicas a partir dos anseios e propostas desses movimentos. Ao

³⁰⁹ A percepção de extensão nas assessorias jurídicas populares é a construção do conhecimento dialogado, horizontal, com embasamento na educação popular de Paulo Freire. O assunto será melhor abordado no tópico II.4.3.5, mas gostaríamos de já deixar as seguintes indicações de leitura:

MEDEIROS, Érika Lula de. **Por uma pedagogia da justiça**: a experiência de extensão em direitos e direitos humanos do Escritório Popular do *Motyrum* da UFRN. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Cidadania do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares da UnB. 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/21476>.

GOES JUNIOR, José Humberto. **Da pedagogia do oprimido ao direito do oprimido**: uma noção de direitos humanos na obra de Paulo Freire. 2008. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Jurídicas da UFPB. Disponível em: <http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2013/08/dissertacao-humberto-betinho-goes-ufpb.html>.

RIBAS, Luiz Otávio. **Direito Insurgente e pluralismo jurídico**: assessoria de movimentos populares em Porto Alegre e no Rio de Janeiro (1960-2000). Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFSC. 2009. Disponível em: <http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2011/02/luiz-otavio-ribas-e-advocacia-popular.html>.

CORREIA, Ludmilla Cerqueira. **Loucura e Cidadania**: perspectivas de assessoria jurídica popular no contexto da Reforma Psiquiátrica Brasileira. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB. 2018. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/>.

ALMEIDA, Ana Lia Vanderlei de. **Um estalo nas Faculdades de Direito**: perspectivas ideológicas da Assessoria Jurídica Universitária Popular. 2015. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Jurídicas da UFPB. Disponível em: <http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/8352/2/arquivototal.pdf>.

³¹⁰ COSTA, Alexandre Bernardino. **A experiência da extensão universitária na Faculdade de Direito da UnB**. Brasília: Ed. UnB, 2007.p.11

³¹¹ _____. Op.cit.p.11

conhecimento técnico jurídico (uso tático do direito) somam-se possibilidades de ações que se estruturam a partir de temas, conflitos e problemas dos grupos, comunidades, movimentos sociais, e, para que haja a devida abertura de diálogo horizontalizado com os mesmos, metodologias de educação popular são experimentadas constituindo esteios de práxis transformativa de mundo.

O advogado popular, o estudante de direito, vinculado aos processos sociais concretos se enxerga e atua tendo como diretriz nas suas experiências com os movimentos “um conhecimento emancipatório que habilite seus membros a resistir e a construir a solidariedade pelo exercício de novas práticas sociais, que conduzirão a formas novas de cidadania coletiva”³¹².

Essa forma de atuação que remonta a um “encharcamento de realidade”³¹³ implica não somente a implementação de técnicas e estratégias pedagógicas mais atualizadas, mas também um reexame dos conteúdos que balizam a compreensão do fenômeno jurídico³¹⁴, na superação de um ensino jurídico concebido a partir de limites estreitos do legalismo positivista.

O ensino do direito dogmático e conservador remonta a própria origem das faculdades de direito no Brasil, as quais surgem “em um momento de crescimento do país, com o intuito de suprir as necessidades burocráticas a partir da formação intelectual de uma classe burguesa genuinamente brasileira que pudesse guiar a esfera jurídica e política do Brasil”³¹⁵ e vêm no bojo do modelo de faculdade elitizada chegada tardiamente³¹⁶ no país e se perfazendo no modelo de “manutenção da exclusão social e da restrição de acesso em um espaço institucional pensado para a alta elite”³¹⁷.

A Universidade no Brasil foi instituída como espaço de formação das elites, seguindo as padronizações europeias de disciplinas fragmentadas, cátedras, o modelo

³¹² GORS DORF, Leandro. *A Advocacia Popular: novos sujeitos e novos paradigmas*. In: Rede Nacional de Advogadas e Advogados Populares-RENAP-, **Cadernos RENAP** nº6, março de 2005.

³¹³ MEDEIROS, Erika Lula de. **Por uma pedagogia da justiça**: a experiência de extensão em direitos e direitos humanos do Escritório Popular do *Motyrum* da UFRN. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Cidadania do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares da UnB. 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/21476>.

³¹⁴ WARAT, Luis Alberto. **Epistemologia e ensino do direito**: o sonho acabou. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

³¹⁵ MACHADO, Antonio Alberto. **Ensino Jurídico e mudança social**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.p.93.

³¹⁶ Explica-nos Darcy Ribeiro que a Universidade mais antiga no Brasil surgiu apenas em meados dos anos 1920, constituída pela reunião de escolas pré-existentes que “apesar de congregadas, permaneceram estanques e autossuficientes.”

³¹⁷ SIQUEIRA, José do Carmo Alves [et al] (orgs.). **O direito do campo no campo do direito**: universidade de elite *versus* universidade de massas. São Paulo: Outras Expressões; Dobra Editorial. 2012.p.48.

adotado quando da criação da USP³¹⁸, que se ampara no fetichismo das elites: uma universidade para a manutenção das estruturas excludentes.

A peça *Auto dos 99%*, texto escrito em 1962 por Antonio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estêvam, Cecil Thiré, Marco Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho no âmbito do CPC, teve o intuito de por meio de uma “sátira desenfreada ridicularizar a Universidade com grossa ironia e deboche irreverente e demolidor”³¹⁹, a ideia era incentivar a discussão sobre a Reforma Universitária e fazer a crítica incisiva ao modelo de cátedra e a cristalização de uma concepção de conhecimento vazio e desvinculado ao contexto nacional:

História que já foi de todos, de todos, menos do Brasil. Brasil seco, mirrado, de costela de fora, de pires na mão(...)

Então se abriu a faculdade, Para toda a humanidade, Para o Brasil e sua infelicidade! E então a gente viu, Pela peça até agora, que aqui no Brasil, Fica sempre de fora nessa coisa estudantil, de entrar pra faculdade, uma parte ponderável, de nossa mocidade. Salve! Salve! Quem é analfabeto (CORO): 57%, 57%, 57%, não vai pra faculdade.(...)

Cátedras do Brasil! Parasitas da nação! Que bela lição! A Universidade é uma quimera, uma balela. Um conto de fadas, uma conversa fiada. O colega pode crer. O colega há de saber (...) Estamos todos em forma pela reforma que não virá. O reitor nos informa: “Como reforma? Se Universidade não há?”³²⁰.

A peça possui vários elementos do teatro de agitação (o que corrobora a interpretação de ser o CPC um dos capítulos emblemáticos da história do teatro político de agitação no Brasil) e se configura como uma das peças mais publicadas à época, estreando como leitura dramática no II Seminário sobre Reforma Universitária da UNE em 1962. Também, de acordo com Peixoto, foi “um dos textos mais perseguidos pela

³¹⁸ “(...) a criação da USP refletiu muito das tendências que caracterizam a conturbada passagem da década de 1920 para a de 1930. Além do impacto político que representou a vitória da Revolução de 1930 apoiada pela aliança mineiro-gaúcha, houve depois a derrota das oligarquias paulistas na Revolução Constitucionalista de 1932, além disso, esse período foi marcado por uma profunda renovação intelectual que se deu junto com a emergência de uma nova sociedade urbana, a implantação do capitalismo industrial, a crise do poder oligárquico tradicional e o surgimento de um novo autoritarismo. Nesta perspectiva, a USP foi para sua época uma iniciativa modernizante, inovadora e criativa, porém, não foi um projeto destinado a satisfazer os anseios das massas oprimidas. Ao contrário, foi concebida por setores mais dinâmicos das classes dominantes e destinava-se claramente a formação de novas elites (...)” TRINDADE, Hélgio. *Por um novo projeto universitário: da Universidade em ruínas à Universidade Emancipatória*. in: SOUSA JUNIOR, José Geraldo de (org.); ...[et al]. **Da Universidade Necessária à Universidade Emancipatória**. Brasília: Editora UnB, 2012.p.112.)

³¹⁹ PEIXOTO, Fernando (org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989. p.20.

³²⁰ VIANA FILHO, Oduvaldo e outros. *Auto dos noventa e nove por cento*. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989. p.117.

repressão: onde era anunciado, chegava a polícia...”³²¹. Um texto provocativo em uma realidade em ebulição, tendo o movimento estudantil protagonismo em discussões profundas sobre a realidade brasileira.

Da crítica ao ensino tradicional acrítico e monolítico amparado nos acordos com organismos internacionais e um projeto privatizador da educação à crítica a uma falsa democratização que possui lacunas e fragilidades nas dicotomias entre “centros de excelência” (geralmente nos grandes centros do país) e universidades ou *campi* do interior do país com grandes problemas estruturais (quadro docente e técnico-administrativo reduzido, ausência de planejamento em relação aos locais de realização de pesquisa, bibliotecas, entre outros), a universidade é local de disputa e é nela, que o ensino do (s) direito (s) apresenta sua primeira manifestação.

O espaço universitário, então, é um espaço em disputa permanente, Darcy Ribeiro, quando da criação da Universidade de Brasília³²², destacava a necessidade de partir-se do Brasil “como problema” para recriarmos uma “universidade necessária”

Uma Universidade que não tem um plano de si mesma, carente de sua própria ideia utópica de como quer crescer, sem a liberdade e a coragem de se discutir amplamente, sem um ideal mais alto, uma destinação que busque com clareza, só por isto está debilitada e se torna incapaz de viver o seu destino³²³.

A ideia que permeava a criação da Universidade de Brasília era a possibilidade de um ensino integrado e de uma Universidade que possuísse o “povo e seu destino como nosso tema e nosso problema”³²⁴, “que realizasse a conciliação da produção de conhecimento com as necessidades sociais brasileiras, concretizando o sentido utópico transformador da Universidade”³²⁵.

Este projeto foi interrompido abruptamente pela ditadura, com perseguições e retaliações a professores, estudantes e comunidade acadêmica em geral³²⁶, com

³²¹ PEIXOTO, Fernando (org.). op.cit.p.20.

³²² A UnB foi criada pela Lei nº 3.998 de 15 de dezembro de 1961.

³²³ RIBEIRO, Darcy. **Universidade para que?** Brasília: Ed.UnB. Série UnB. 1986.p.9.

³²⁴ _____. Op.cit.p.14.

³²⁵ SOUSA JUNIOR, José Geraldo. *Da Universidade necessária à Universidade Emancipatória*: balanço da gestão de um sonho. In: SOUSA JUNIOR, José Geraldo [et al] (orgs.). **Da Universidade necessária à Universidade Emancipatória**. Brasília: Editora UnB, 2012.p.7.

³²⁶ Roberto A. Salmeron traz os detalhes do cenário da repressão e perseguição na esfera da UnB a partir do golpe militar: “A Universidade de Brasília tinha 305 docentes. Foram expulsos 16 e 223 demitiram-se (...)Os estudantes, compreendendo a situação moral em que os professores se encontravam, manifestaram-lhes solidariedade com diversos atos e declarações (...). Não conhecemos outro exemplo, no Brasil nem no exterior, de tanta harmonia de pontos de vista e união da maioria dos professores e dos estudantes em defesa da autonomia de uma universidade.” SALMERON, Roberto A. **A Universidade interrompida**:

consequências em relação ao ensino jurídico que acabou por incorporar a fase de reforma do ensino superior “que iria compreender uma disciplinarização do ensino superior dentro da perspectiva desenvolvimentista e de segurança nacional”³²⁷.

Ainda que nossa compreensão seja vinculada a ampliação dos espaços e dos sujeitos que tensionam o tecido social no sentido de, por meio das mediações jurídicas e artísticas, permitir esses deslocamentos inclusive no *ethos* universitário, é importante demonstrarmos que, mesmo no espaço limitado da Universidade e da compreensão unidimensional do que é ciência, existem movimentações e práticas insurgentes no sentido de que a ciência “é uma forma social da construção de conhecimentos e compreensões sobre a realidade, e, como tal, constitui poder político em disputa”³²⁸.

A relevância dessa delimitação é que nos situamos na inviabilidade de termos o T.O. como método no ensino jurídico tradicional (o direito que se ensina errado³²⁹ em conteúdo e forma).

A método do T.O., enquanto teatro político, dialético e popular, se insere numa percepção que se coaduna em conteúdo e forma com o DANR na perspectiva de intervenção na realidade em uma formação-ação instrumentalizada em benefício das causas populares, tendo a interdisciplinaridade como eixo.

Faz parte inescapável da compreensão do DANR suas dimensões política, teórica e pedagógica: ele nasce a partir do humanismo dialético e se realiza na junção entre teoria e prática em um ensino crítico que orienta a educação do direito para a

Brasília 1964-1965. Brasília: Editora UnB, 2012. p.251. Cabe destacar que a UnB foi a primeira Universidade a criar uma Comissão própria para resgate da memória do período, a Comissão Anísio Teixeira de Memória e Verdade da UnB, estabelecida pela Resolução da Reitoria nº0085/2012. O relatório completo da Comissão encontra-se no endereço eletrônico: http://www.comissaoverdade.unb.br/images/docs/Relatorio_Comissao_da_Verdade.pdf. Acesso em 05 de fevereiro de 2018.

Destaca-se também, sobre a temática o volume 7 da coleção O Direito Achado na Rua: SOUSA JUNIOR, José Geraldo de [et al] (orgs.). **O Direito Achado na Rua: Introdução Crítica à Justiça de Transição na América Latina**. Brasília, DF: UnB, 2015.

³²⁷ COSTA, Alexandre Bernardino e AGUIAR, Roberto Armando Ramos. *O legado da ditadura para a educação jurídica brasileira*. In: SOUSA JUNIOR, José Geraldo de. de [et al] (orgs.). **O Direito Achado na Rua: Introdução Crítica à Justiça de Transição na América Latina**. Brasília, DF: UnB, 2015.p.394.

³²⁸ MEDEIROS, Erika Lula de; PAULA, Helga Maria Martins de; CORREIA, Ludmila Cerqueira; CONCEIÇÃO, Mariana Pereira; RODRIGUES, Priscila Bessa; SANTOS, Raquel Cerqueira; RAMPIN, Talita Tatiana Dias. *O Direito Achado na Rua: Exigências críticas para a Pesquisa, a Extensão e o Ensino em Direito e Direitos Humanos*. In: SOUSA JUNIOR, José Geraldo de (coord). **O Direito Achado na Rua: concepção e prática**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.p.176.

³²⁹ LYRA FILHO, Roberto. **O Direito que se ensina errado: sobre a reforma do ensino jurídico**. Brasília: Centro Acadêmico do Direito, 1984.

transformação da sociedade, superando a concepção pedagógica produtivista,³³⁰ em uma identificação do Direito como fenômeno sócio-jurídico que propõe “o estímulo a compromissos que propiciem conciliar o exercício da vida profissional com um uso do direito que possa contribuir para com o alargamento dos canais de acesso à justiça e participação política”³³¹.

Ensino-crítico, pesquisa-ação e extensão pela educação popular são os pilares do que surgiu como um projeto de pesquisa e se tornou uma diretriz de análise sócio-política-jurídica das relações sociais, falaremos sobre elas situando-as no projeto a partir de suas metodologias e práticas educativas para o ensino, pesquisa e extensão do direito.

Dentre os diferentes olhares e abordagens podem ser observadas nas possíveis aproximações entre DANR e T.O., destaca-se, aqui, a vinculação dos projetos em seus aportes pedagógicos, de uma educação popular que é alicerçada em formas críticas de se pensar e construir o direito em duas perspectivas: uma primeira de desconstrução da concepção hegemônica de direito como sinônimo de lei estatal e uma segunda de formação para identificação do direito nas próprias dinâmicas realizadas pelos sujeitos coletivos de direitos.

Mas, além de tentarmos dar uma sugestão diante do desafio posto de observação dos vínculos entre os projetos, lança-se, aqui, algumas inquietações acerca dos desafios políticos e teóricos do DANR em um movimento de constante renovação e atualização. Nesses movimentos, o encontro com o teatro político no projeto do T.O. e a possibilidade de *espect-atores* perceberem-se como sujeitos coletivos de direitos pode ser o início de uma interlocução ainda inicial.

Se o teatro está na rua, a rua grita Dionísio³³² e Dionísio carnavaliza o direito, a proposta é de dimensionar o samba-canção carnavalizado latino-americano em um agitprop curingado que conjugue as dimensões estéticas e pedagógicas do Direito Achado na Rua nas mediações artísticas teatrais.

No âmbito desta pesquisa, para fins de continuidade nos encaminhamentos acerca das leituras interseccionadas entre DANR e T.O., optamos por duas sistematizações distintas: uma primeira aborda em quais momentos da fortuna crítica do

³³⁰ SAVIANI, Demerval. **A pedagogia no Brasil: história e teoria**. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. (Coleção Memória da Educação)

³³¹ MACHADO, Antonio Alberto. **Ensino Jurídico e mudança social**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.p.239.

³³² WARAT, Luis Alberto. **A Rua grita Dionísio! Direitos Humanos na alteridade, Surrealismo e Cartografia**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.

DAnR, o T.O. fundamentou práticas pedagógicas e o desenvolvimento de renovações/releituras teóricas categóricas. A segunda, traz exemplos de dois momentos emblemáticos de nossa cultura política nos quais os *espect-atores* perfizeram-se e perfazem-se como sujeitos coletivos de direitos.

Na primeira abordagem definimos os recortes de ensino, pesquisa e extensão na esfera do DAnR para delimitarmos as atividades, projetos e publicações nas quais observamos a aproximação entre o DAnR e o T.O. No segundo aporte, delimitamos, a partir de análise de Iná Camargo Costa, os dois momentos nos quais o teatro político de agitação e propaganda, em suas características principais faz-se presente hoje no Brasil. Finalmente, lançamos propostas e desafios para, a partir dessas duas singularidades (T.O e DAnR) encaminharmos novas possibilidades de sínteses tendo em vista uma arte e um direito da, para e com a classe trabalhadora, o povo oprimido e explorado na sua facticidade de desconstrução da falsa universalidade que permeia a manutenção das estruturas de poder/saber e fazer (inclusive no ensino jurídico).

Assim, analisa-se como o T.O e o direito se comunicam para a formação jurídica de maneira ampliada, tendo como pressuposto de análise a compreensão de *espect-atores* enquanto movimento social e estudantes de direito que atuam junto aos movimentos sociais como principais aproximadores do direito e teatro. A seguir, descreve-se e analisa-se a aproximação do DAnR com linguagens artísticas variadas, e busca-se responder se existem experiências de ensino, pesquisa e extensão no âmbito do DAnR que se aproximam do método do T.O.

4.1 DAnR e T.O.: quando *espect-atores* se tornam sujeitos coletivos de direitos?

Teatro é forma, mas também conteúdo, não basta instrumentalizá-lo para o direito. Sendo assim, não há relação de hierarquia ou de antagonismo entre forma (teatral) e conteúdo (político teatral jurídico). Logo, a questão deste trabalho não é acessar a razão sensível do jurista ou de como este pode utilizar a arte (teatro, literatura) para dizer o direito. O que está posto é que essa relação entre mediações (teatro e direito) deve ser observada a partir de momentos nos quais se torna possível fundir duas linguagens aparentemente diferentes para a transmissão de um conteúdo de formação-

ação de pilares para a efetiva e contínua consciência³³³ com o objetivo de libertação da exploração e opressão no processo de educação dialética. E os sujeitos que operam essa transformação social são a classe que-vive-do-trabalho³³⁴, o povo oprimido “nas ruas, cidades, favelas”. Teatro e direito são construídos pelo povo em dinâmicas contra-hegemônicas, espect-atores se tornam sujeitos coletivos de direito em um uso tático do direito para ampliação de participação política, mas, mais do que isso, para o fortalecimento dos laços de classe que permitem a inserção direta na realidade. A. Boal já afirmava que o teatro pode ser ensaio para a revolução desde que arma manejada pelo povo: o uso do direito pode ser a munição.

Mas não qualquer teatro, o teatro nos moldes dramáticos reforça o mito do homem individual racional como medida para o processo catártico generalista que acaba por reforçar a dinâmica de alienação à medida que se mostra uma racionalidade limitada à lógica rasteira de uma estrutura reificada e alienada. A forma do teatro dramático burguês não cabe na proposta em análise³³⁵.

E aí reside o “nó górdio” pedagógico: não se diz o direito, se diz o não-direito (a negação da negação, no encaço de Lyra Filho), sua condição histórica precível enquanto direito moderno burguês, supera-se essa forma de direito específica e se diz o não-direito enquanto enunciações de liberdade e horizonte em momento de exortação³³⁶, se instrumentaliza o uso do direito nas condições e limites colocados nas próprias relações sociais. Diz-se a estrutura de funcionamento da forma-direito para que se irrompa o conteúdo-liberdade humana enquanto legítima organização social. Irromper a forma como síntese de novas construções dialéticas.

³³³ A questão da consciência que se transmuta de individual para consciência em si (de reivindicação), de grupo é a consciência na qual estamos dimensionando essa vinculação do T.O. como possibilidade de novas linguagens para o Direito.

³³⁴ ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**. Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2009.

³³⁵ Aqui gostaríamos de fazer uma observação para não resvalarmos no reducionismo da análise: há de se considerar os acúmulos realizados ao longo da história da arte, do teatro, mas, como afirma o próprio A. Boal, faz-se necessária nova síntese de acordo com o momento histórico e suas respectivas relações sociais, pois a arte não cabe em conceitos rígidos e no engessamento de lógicas reducionistas.

³³⁶ Como explicamos anteriormente, o momento de exortação, na estrutura do espetáculo do sistema coringa, é o momento final da peça teatral por meio de uma prosa declamada ou canção coletiva.

4.1.1 O pai do Cabaret Macunaíma: surrealismo jurídico, razão e sensibilidade - a visão do DANR na aproximação com a arte

Contra a *pinguinização* do direito e pela transformação da razão instrumental jurídica em razão sensível, Luís Alberto Warat foi um dos que sentenciou: morte ao direito sem justiça! Morte ao direito sem sensibilidade!

O jurista sensível não deixa de ser jurista simplesmente por se sensibilizar, ele permanece, em sua dimensão concreta e simbólica, sendo aquele que diz o direito que é marco inicial de sustentação das bases das desigualdades reais que não deixam de ser formais também, afinal, em nossa equação ainda dramática no contexto do palco-barreira dos tribunais e legislações, é o direito unidade indissociável da ordem que se erige na ausência da realização plena do humano que há em nós enquanto conquista de uma tarefa histórica para a emancipação.

O estudante do curso de Direito tem presente na maior parte de sua trajetória de formação no espectro limitador de um direito que se ensina errado, a pedagogia do medo³³⁷. Ele existe nas relações sociais fetichizadas pelas ações da vida real, ao produtivismo de um mercado que golpeia no invisível/visível de nossos estômagos (como afirma Bete, personagem da peça *Direito de se comer Direito*³³⁸), e narra nossas vidas, em um presente sem futuro à la Harold Crick com nuances de José da Silva em diálogo com seu anjo da guarda.

No Brasil, A aproximação mais imediata e direta do Direito com a linguagem artística no delineamento de metodologias diversas para o ensino do direito se deu com Luis Alberto Warat³³⁹ e sua concepção de “carnavalizar o direito”, ou seja, sob o aporte da figura de um Cabaret antropofágico, o Cabaret Macunaíma³⁴⁰, o professor da UnB conduziu um grupo de estudantes que se encontrava com

³³⁷ GÓES JUNIOR, José Humberto. **O que é direito, para que se possa ensiná-lo?**: as percepções dos sujeitos sobre o direito, o “ensino jurídico” e os direitos humanos. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB. 2016.

³³⁸ Peça de teatro construída coletivamente pela Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré, durante a segunda etapa de formação de curingas do MST no Centro do Teatro do Oprimido, no Rio de Janeiro, em 2001, sob a direção de Augusto Boal. COLETIVO NACIONAL DE CULTURA- Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré. **Teatro e Transformação Social**. Volume 1. Teatro Forum e Agitprop. Caderno das Artes-Rede Cultural da Terra. Novembro, 2007. p.36-47.

³³⁹ Luis Alberto Warat foi professor de Direito em na UFSC, no RS, na Argentina e na UnB. Possui várias publicações vinculadas aos estudos em filosofia jurídica, linguagem jurídica, psicanálise e direito, direito e arte e mediação jurídica. De sua perspectiva de direito e arte, surgiram as “Casas Warat” criadas por professores brasileiros e argentinos em 2007 em Salvador/BA, como um centro de estudos multidisciplinar, hoje existem projetos em Goiás, São Paulo e Argentina. Para informações detalhadas ver: <http://luisalbertowarat.blogspot.com.br/>. Acesso em 05 de fevereiro de 2018.

³⁴⁰ Cabaret Macunaíma foi um projeto de pesquisa e extensão vinculado ao grupo Arte e Direito do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da UnB.

regularidade, em espaços abertos, para a leitura de poemas, execução de performances, “na construção de processos de autonomia e singularização, a partir do deslocamento de uma visão de um mundo racionalista para outra sensível, dionisíaca, surrealista e carnavalizada”³⁴¹. Para Warat, a ciência do direito está, em sua “caixa alienante” necessariamente vinculada à dogmática e ao senso comum teórico, este último seriam “noções-representações-imagens e saberes presentes nas diversas práticas jurídicas como um pano de fundo de uma forma de se fazer direito como única possível”, portanto, o senso comum teórico dos juristas é a “expressão de um imenso leque de fatores e variáveis surgido do saber acumulado e das experiências que conformam as estruturas cognoscitivas e os raciocínios lógico-demonstrativos do homem da ciência”

³⁴².

Ciência que procede uma maniqueísta divisão entre “o objetivo e o subjetivo, o de dentro e o de fora” dando a noção de objetividade “a um processo de construção que, longe de fotografar com fidelidade uma realidade, a objetiviza” e, ao confundirmos esta última com objetividade, “colocamos os objetos do mundo numa perspectiva econômica e política de dominação”³⁴³.

A partir do surrealismo jurídico proposto por Warat, entende-se a arte para o direito como maneira de se dizer o direito pela incerteza, pelos desejos marginais, pela profundidade sensível e autonomia vinculada a seu sentido erótico e lúdico.

Assim também Noel Delamare escreve seus poemas bissextos na obra “Da cama ao comício”, da denúncia de lastro fortemente erótica e confessional, ele lança o re-encantamento do mundo pela ótica da libertação sexual, e, conseqüentemente a libertação humana³⁴⁴: “Em Noel Delamare, a transsexualidade não isola, integra, porque a poesia é pessoal-totalizada, e, desta maneira, alcança a fidelidade abrangedora, (...): uma libertação sexual, como aspecto de transformação de mundo, para o socialismo não-autoritário”³⁴⁵.

³⁴¹ GAMA, Marta. **Surrealismo Jurídico**: a invenção do Cabaret Macunaíma. Uma concepção emancipatória de direito. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB. 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/2736>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

³⁴² WARAT, Luís Alberto. *Manifestos para uma Ecologia do Desejo*. In.: **Territórios Desconhecidos**: a procura surrealista pelos lugares do abandono do sentido e da reconstrução da subjetividade. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004. p. 182.

³⁴³ *Ibidem*. p.31

³⁴⁴ DELAMARE, Noel. **Da cama ao comício**: poemas bissextos. Disponível em: https://issuu.com/assessoriajuridicapopular/docs/1984_da_cama_ao_com_cio_lyra_filho. Acesso em 03 de janeiro de 2018.

³⁴⁵ *Ibidem*. p.5

O traço comum na análise da concepção de arte que perpassa a interlocução com o DANR por Warat e Delamare (e todo um conjunto de reflexões e pesquisas³⁴⁶ a partir das contribuições jurídico-filosóficas-artísticas de Warat), é o de nova práxis no direito dimensionada na subjetividade dos corpos, na autonomia subjetivista dos desejos em um “confronto constante dentro da estabilidade da qual acreditamos existir”³⁴⁷.

Retomando Nietzsche e a falsa dicotomia entre a razão apolínea e o pulsar dionisíaco (o surrealismo, reivindicado por Warat na leitura do jurídico, traz a importância do mito como uma alternativa profana à dominação religiosa sobre o não-racional, por isso sempre há o aporte de falsas dicotomias que reverberam em uma subjetividade mitológica³⁴⁸), bem como a linguagem e suas interações para compreender o real, a linha preponderante nos trabalhos que vinculam arte e direito no âmbito do DANR é a demarcação de uma linha analítica que aprofunda a subjetividade e a autonomia como catarses promovidas pela arte em sua dimensão individual com enfoque na formação do jurista.

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito, uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa³⁴⁹.

O surrealismo jurídico que aporta na dimensão artística do DANR sob a influência de Warat traz complexidades que, se de um lado, utilizam um arcabouço teórico explicativo de fontes diversas ao método materialista dialético, por outro revive

³⁴⁶ Podemos aqui mencionar a tese de doutorado de Marta Gama na qual a sociopoética é trabalhada em um projeto de extensão com estudantes do curso de direito: GAMA, Marta. “Pensar é seguir a linha de fuga do voo da bruxa”: pesquisa sociopoética com estudantes de Direito sobre a arte na formação do jurista. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB. 2013.

Ver também: ROCHA, Eduardo Gonçalves. **Teoria constitucional-democrática e subjetividade**: problematizando o sujeito de direito. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB. 2013.

Nesse sentido também temos obra de Luísa de Marillac sobre a importância da abertura do Direito para outras linguagens com a consequente superação da falsa dicotomia entre a subjetividade curiosa e a objetividade do mundo com a disposição rebelde de transformá-lo: MARILLAC, Luísa de. **Entre togas, capas e anéis**. Porto Alegre: Núrias Fabris Editor, 2009.

³⁴⁷ WARAT, Luis Alberto. *A Ciência Jurídica e seus Dois Maridos*. In.: **Territórios Desconhecidos**: a procura surrealista pelos lugares do abandono do sentido e da reconstrução da subjetividade. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004. p. 168.

³⁴⁸ Neste sentido, no movimento surrealista da década de 1930, André Breton coloca que o surrealismo deve dar-se como tarefa “a elaboração do mito coletivo de nossa época, cujo papel seria ao mesmo tempo erótico e subversivo.”

³⁴⁹ LOWY, Michel. **A Estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.9.

a “tentativa intensa, por vezes desesperada, de re-encantar o mundo” , o mundo do direito monolítico e castrador³⁵⁰ .

Na esfera do combate à lógica unívoca do positivismo jurídico, temos estudos que remontam à identificação de “experiências e esforços organizativos de magistrados, em condições sociais e teóricas de questionar os imperativos da cultura jurídica liberal a partir do não-esgotamento das energias utópicas”³⁵¹ .

Nesse sentido, o apelo para a ampliação de instrumentos de compreensão e de explicação do ensino (em sentido ampliado) jurídico e a vocação interdisciplinar do DAnR o aproxima de várias manifestações artísticas, “sempre no sentido de suprir insuficiências epistemológicas, científicas em sentido estrito, buscando, (...), outros modos de conhecer e de designar o jurídico, ”³⁵² se trata, portanto, “do que se cuida (...) fecundar a inquietação enquanto atitude capaz de operar sínteses de esclarecimento que rejeitem o monólogo da razão sobre as formas de conhecer e de compreender o mundo”³⁵³ .

Em relação específica ao teatro, temos experiências que iniciaram seu amadurecimento nos projetos de extensão vinculados ao DAnR (nos quais nos debruçaremos a seguir) e também publicações de peças teatrais e relatos de experiências acerca de vivências junto aos movimentos sociais.

No primeiro sentido, o roteiro de teatro elaborado pela Professora Nair Heloísa Bicalho de Sousa³⁵⁴ a partir de diários escritos por duas caminhantes e de entrevistas com participantes e coordenadores das Marchas³⁵⁵ Oeste, Sul e Sudeste realizadas pelo MST, no ano 1997 no Distrito Federal que consta na série O Direito

³⁵⁰ A expressão remonta à psicanálise no sentido de perda dos impulsos humanos do desejo.

³⁵¹ APOSTOLOVA, Bistra Stefanova. **Perfil e Habilidade do jurista**: razão e sensibilidade. In: Notícia do Direito Brasileiro, Brasília, v.5, p.117-131. Ano: 1999.

³⁵² SOUSA JUNIOR, José Geraldo de. Cinema e Direitos Humanos: a Construção Social do Humano e a Semântica do castigo em “O vento será sua herança”. In: GRUNE, Carmela. Direito no Cinema Brasileiro. São Paulo: Saraiva jur.2017.

³⁵³ SOUSA JUNIOR, José Geraldo de. *Prefácio* in: GRUNE, Carmela. Direito no Cinema Brasileiro. São Paulo: Saraiva jur.2017.

³⁵⁴ Professora do curso de Serviço Social da UnB e membro do Núcleo de Estudos e Pesquisa para a Paz e Direitos Humanos (CEAM-UnB).

³⁵⁵ A Marcha Nacional por Emprego, Justiça e Reforma Agrária ocorreu um ano após o Massacre de Eldorado dos Carajás. A marcha contou com três colunas: uma com integrantes dos estados do sul e São Paulo partindo da capital paulista, outra reuniu Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e Bahia saindo de Governador Valadares e a terceira contava com militantes do Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Rondônia, Goiás e Distrito Federal saindo de Rondonópolis. Cada coluna percorreu cerca de 1000 quilômetros, com o objetivo de chegar em Brasília dia 17 de abril, exatamente um ano após o massacre. Informações disponíveis em: <http://www.mst.org.br/nossa-historia/97-99/>. Acesso em 02 de janeiro de 2018.

Achado na Rua³⁵⁶, volume 3, *Introdução Crítica ao Direito Agrário*, faz menção direta ao Teatro do Oprimido logo em sua introdução: “lembre que existem diferentes formas de expressar o conhecimento da realidade. E que o teatro, como um jogo, é manifestação legítima e oportuna das contradições sociais”, e prossegue: “em seu Teatro do Oprimido, Augusto Boal utiliza-se da linguagem cênica para refletir na dramatização os conflitos sociais e a busca de soluções, com o público³⁵⁷”.

A peça é dividida em cinco atos com variações de duas a cinco cenas cada ato, possui elementos do teatro épico como coro e narrador e apresenta a Grande Marcha dos Sem-Terra à Brasília que foi composta de mais de 1500 trabalhadores percorreu mais de 150 cidades brasileiras e durou 60 dias:

Esta longa marcha à Brasília revela momentos significativos, compreensíveis a partir do teor dramático do evento, colocando em cena sofrimento e alegria, cansaço e ânimo, as palavras de ordem e as brincadeiras, os símbolos e as relações interpessoais que se mesclaram na experiência dos 60 dias de caminhada. Um mergulho no discurso dos marchantes permitirá a construção de uma narrativa completa desta odisseia cabocla³⁵⁸.

A odisseia cabocla pelas narrativas dos participantes tem como cenário principal “a luta por direitos”, descrição de figurinos (bandeira, hino, foice e enxadas), músicas de autorias diversas (Ademar Bogo, Milico, Willy C. de Oliveira) para o coro que remontavam místicas, trazendo a voz das trabalhadoras e trabalhadores do MST sobre a percepção dos mesmos acerca desse importante momento para o movimento social e para a história do Brasil.

A perspectiva de gênero (“Geralmente os homens discriminam as mulheres. A nossa Marcha não é assim. A luta é de todos: direitos iguais. Teve companheirismo entre homens e mulheres (...) No movimento, nós combatemos o machismo”³⁵⁹), a participação de crianças, jovens e idosos, até a cena única com a entrada solene em Brasília, todos os atos são interligados com as falas das/os marchantes a partir da observação da autora e de cadernos/anotações dos militantes.

³⁵⁶ A série O Direito Achado na Rua possui oito volumes até o momento. Todos os volumes constam nas referências trazidas neste trabalho.

³⁵⁷ SOUSA, Nair Heloísa Bicalho de. *A Marcha dos Sem-Terra: o Brasil em Movimento por Reforma Agrária, Emprego e Justiça*. In: SOUSA JUNIOR, José Geraldo et al (orgs.). **O Direito Achado na Rua**, Volume 3. Introdução crítica ao Direito Agrário- Brasília, Universidade de Brasília, Decanato de Extensão, Grupo de Trabalho de apoio à Reforma Agrária, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. 2002.p.383.

³⁵⁸ *Ibidem*. p.386.

³⁵⁹ *Ibidem*.p.392.

Já no volume 8 da coleção *O Direito Achado na Rua: Introdução Crítica ao Direito à Comunicação e à Informação*³⁶⁰, o texto *Resistência e Arte: o Teatro do Movimento de Mulheres Camponesas*³⁶¹ analisa e descreve experiências junto ao grupo teatral do Movimento de Mulheres Camponesas de Santa Catarina, o MMC: Resistência e Arte. O teatro é colocado como estrutural na consolidação do processo de formação política, articulação e reconhecimento dos espaços “que permitem construir a dignidade humana através das formas de vida próprias das mulheres do campo”³⁶².

Observamos então, sob diversas óticas, aproximações do DANR com expressões artísticas que demarcam representações da dimensão artística nas mais diversas expressões, dentre elas, o teatro.

4.1.2 A primeira aproximação entre DANR e T.O.

Rosamaria Giatti Carneiro fez a primeira pesquisa que associa diretamente o DANR e o T.O., sua dissertação de 2005 “Em busca do Sol: o direito, o conflito e o Teatro do Oprimido”³⁶³ sob orientação do Prof. José Geraldo de Sousa Junior.

A partir de um estudo de campo com mulheres da comunidade do Paranoá/DF do Centro de Cultura e Desenvolvimento do Paranoá-CEDEP - “optou-se por considera-los enquanto impressões e não através da coleta e análise rígidas de dados decorrentes de uma experiência de campo”, a hipótese defendida no trabalho é a de que “só a mediação transformadora contribui para a construção da autonomia, e que também o teatro pode contar com essa dimensão”³⁶⁴.

Usando a metáfora de um candelabro que ilumina a “caverna” da Modernidade, um dos “fósforos” é a mediação que parte “de uma forma na qual o intuito de satisfação do desejo substitui a aplicação coercitiva e terceirizada de uma sanção legal”³⁶⁵, o modelo de mediação waratiano, e, o outro fósforo é o Teatro do Oprimido como “mais uma entrada para a construção da autonomia”³⁶⁶. A pesquisadora

³⁶¹ TÁBOAS, Ísis Menezes; PEREIRA, Letícia; PIOVESAN, Rosângela. *Resistência e Arte: o Teatro do Movimento de Mulheres Camponesas*. In: SOUSA JUNIOR, José Geraldo de et al (orgs). **O Direito Achado na Rua**. Volume 8. Introdução Crítica ao Direito à Comunicação e à Informação. Brasília: FAC UnB, 2017.p.415-422.

³⁶² *Ibidem*..p.417.

³⁶³ A dissertação foi publicada pela Editora Annablume no ano de 2012. CARNEIRO, Rosamaria Giatti. **Em busca do Sol: o direito, o conflito e o Teatro do Oprimido**. São Paulo: Annablume, 2012.

³⁶⁴ CARNEIRO, Rosa Maria Giatti. **Em busca do sol: o direito, o conflito e o teatro do oprimido**. São Paulo: Annablume, 2012.p.158.

³⁶⁵ _____. Op.cit.p.142.

³⁶⁶ _____. Op.cit.p.158.

parte do paradigma pós-moderno³⁶⁷ recuperando a discussão da potencialidade da arte como superação do presentismo por meio da compreensão sensorial que só a arte proporciona.

Erich Fromm e Warat são os alicerces teóricos para os vínculos com o T.O. na dimensão da subjetividade do sujeito autônomo, nas palavras da pesquisadora:

(...) o teatro do oprimido poderia ser assim, com a mediação transformadora, uma prática pedagógica de autonomia. De Maria Zélia à Joana, muito aconteceu: uma nova Maria Zélia, mais autônoma, mais alegre, mais ativa, mais bonita, mais senhora de si e de sua história, com mais liberdade para, considerada, por ela mesma, mais competente, mais conhecedora e mais indagadora, menos ameaçada pela liberdade de e pelas correntes da caverna moderna (...)³⁶⁸.

A liberdade sob o prisma individual e a análise subsidiada na falsa dicotomia subjetivo/objetivo prescindindo do aporte teórico dialético da base do DAnR e seu humanismo dialético, desloca o eixo de análise do T.O. de sua matriz materialista e o coloca como prática para processos de subjetivação para construção de mais liberdade para si na importância da arte “para o resgate da emoção no campo jurídico”.

Enquanto a mediação waratiana insere-se como “mecanismo alternativo de encaminhamento de conflitos cuja intenção é a reconstrução simbólica do conflito”³⁶⁹, o T.O seria instrumentalizado como agente reconstrutor simbólico em práticas pedagógicas dimensionadas nas subjetividades individualmente consideradas de perceber o conflito, com isso, não se dimensiona o sujeito construído pela poética do oprimido tendo por base o personagem na poética brechtiana. Ao forjar a poética do oprimido, A. Boal destaca o personagem (que podemos estender à figura do *espectator*) como livre desde que “dentro dos esquemas rígidos da análise social”³⁷⁰, isto “impede a apresentação do mundo como perplexidade, como destino inelutável (...)”, e nós acrescentamos, impede-nos da catarse que precede a acomodação individual na dimensão de uma sensibilidade descontextualizada.

“Brecht não quer dizer que as vontades individuais não intervêm nunca: quer afirmar, isso sim, que não são nunca o fator determinante da ação dramática

³⁶⁷ _____ op.cit.p.15.

³⁶⁸ _____ op.cit.p.196.

³⁶⁹ _____ op. cit.p.158.

³⁷⁰ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.p.272.

fundamental”, ou seja, supera-se “o caos subjetivista com uma liberdade coordenada”,³⁷¹ pela própria dinâmica das relações sociais, pela própria legitimação do ser como ser social “Em nenhum momento Brecht fala contra a emoção; seria absurdo negar à emoção à Ciência Moderna (...) sua posição é inteiramente favorável à emoção que nasce do conhecimento, e contra a emoção que nasce da ignorância”³⁷².

Nossa leitura não é pelo resgate da emoção no campo jurídico apenas pois partimos da interpretação do não-direito e de uma leitura questionadora do direito como emancipatório. A vinculação que fazemos entre DAnR e T.O. parte de suas matrizes teóricas notadamente marxistas, historicizando os projetos no tempo e no espaço para atentarmos suas possibilidades e limites políticos, teóricos e pedagógicos a partir da concretude da transformação social proporcionada por *espect-atores* que também são sujeitos coletivos de direitos ao redimensionarem o direito por meio da arte em um aporte dialético não de mediação pelo desejo, e sim de exacerbação do conflito decorrente das dimensões estruturantes das relações sociais.

4.1.3 Extensão, DAnR e T.O.: as experiências com a AJUPRLF e PLPsDF

No início do capítulo destacamos o vínculo desde a gênese do DAnR com a extensão popular no sentido de imbricamento das perspectivas teóricas e metodológicas do primeiro com a dimensão de ação dialógica da segunda e a importância de situarmos as experiências que mais permitem o vislumbre da formação-ação a partir dos sujeitos coletivos de direitos.

Em obra sobre os 25 anos de experiência de extensão universitária de O Direito Achado na Rua³⁷³, os vários projetos de extensão relatados trazem a perspectiva da educação popular como pressuposto do diálogo criativo e atitude reflexiva diante do mundo.

A educação popular, então, é o ponto de partida para compreensão da extensão no DAnR, o que já nos permite situar também que a perspectiva do *locus* universitário da formação-ação.

³⁷¹ _____, op.cit.p.272.

³⁷² _____, op.cit.p.156.

³⁷³ SOUSA, Nair Heloísa Bicalho de; FONSECA, Livia Gimenes Dias da; COSTA, Alexandre Bernardino; BICALHO, Mariana Faria (orgs). *O Direito Achado na Rua: 25 anos de experiência de extensão universitária. Participação*. Revista do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília, Brasília, ano 10, n.18, dez.2010.p.43-53.

Como já dissertamos ao longo do texto, a origem do DAnR remonta à sua natureza extensionista e vinculada à educação popular ao se vincular inexoravelmente aos diversos vieses das AJUP por meio das solicitações dos movimentos sociais.

Tendo, então, por centralidade o vínculo da libertação dos sujeitos coletivos de direito de seu julgo exploratório/opressor, ao dimensionar sua análise e prática “na relação de compromisso político com os sujeitos coletivos organizados e movimentos sociais cuja atuação expressa práticas instituintes de direitos, e a combinação de instrumentais pedagógicos, políticos e comunicacionais com a dimensão jurídica”.³⁷⁴

E, nesse sentido, nos vínculos mais expressivos que buscamos na perspectiva de unir DAnR e T.O como práxis para transformação (seja em uma abordagem mais ampliada-que priorizamos- na dimensão ontológica de consciência para libertação dos sujeitos coletivos de direitos; seja no viés de uma formação jurídica que se entrelaça em necessária significação da própria prática formativa), as práticas extensionistas de educação popular no direito são as que mais se aproximam do método do T.O., pela possibilidade de trabalharem novas metodologias em uma esfera interdisciplinar, em especial as Assessorias Jurídicas Populares. Trabalhos de AJP em manicômios judiciários³⁷⁵ e em estabelecimentos prisionais³⁷⁶ são descritos em alguns artigos de estudantes extensionistas³⁷⁷.

374Correia, Ludmilla Cerqueira; ESCRIVÃO, Antonio; SOUSA JUNIOR, José Geraldo de. *Exigências críticas para a assessoria jurídica popular*: contribuições de “O Direito Achado na Rua”. in: FERREIRA, Antonio Casimiro [et al]. (orgs.). *Direitos, Justiça e Cidadania: O Direito na Constituição da Política. Atas do Primeiro Encontro da Secção “Sociologia do Direito e da Justiça da APS”*. **CesContexto**. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto_debates_xix.pdf. Acesso em 12 de novembro de 2017.

³⁷⁵ **Teatro do Oprimido na Saúde Mental** (2010/04) - A parceria estabelecida há cinco anos entre o Centro de Teatro do Oprimido e o Ministério da Saúde, por intermédio do Fundo Nacional de Saúde, para capacitação e acompanhamento de profissionais da área de saúde mental do SUS nas técnicas do Teatro do Oprimido, tem levado a transformações políticas e a uma relação mais humana entre os pacientes, seus familiares, estes profissionais e a sociedade. Mais de 250 profissionais já foram capacitados e estão aplicando as técnicas do Teatro do Oprimido em hospitais psiquiátricos (inclusive em Manicômios Judiciários) e centros de atendimentos, os Caps. O programa ocorreu nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe.

³⁷⁶ Augusto Boal, Julita Lengruher e Paul Heritage no tempo do governo de Nilo Batista no Rio de Janeiro, organizaram um programa de Direitos Humanos no sistema carcerário que logo se estendeu a outros estados. No programa eram utilizadas basicamente as técnicas do Teatro do Oprimido. <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2017/07/prisao.pdf>.

O programa T.O nas prisões abarcou atividades em presídios dos estados do Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso do Sul, Rio Grande do Norte, Piauí, São Paulo, Pernambuco, Rondônia, Distrito Federal e Minas Gerais dos anos de 1998 a 2006 e o objetivo era a formação de multiplicadores de T.O entre os servidores do sistema prisional. No documentário

³⁷⁷ Nesse sentido ver: <http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2016/03/relato-de-experiencia-com-o-teatro-do.html>. <http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2016/04/teatro-do-oprimido-e-assessoria.html>

No âmbito do direito, especialmente no que se refere às práticas das AJP, o T.O. é utilizado em seus jogos e técnicas, especialmente como introduções ao Teatro Forum.

A AJP constitui “uma prática jurídica diferenciada voltada para a realização de ações para garantia de acesso à justiça”, realiza atividades “de assistência jurídica e educação popular em direitos humanos, organização comunitária e participação popular com grupos e movimentos populares”³⁷⁸ constituem pressupostos das AJP:

a compreensão do Direito como um instrumento de transformação social; a noção ampliada sobre o Direito de acesso à Justiça; a defesa de um pluralismo jurídico comunitário e a educação popular como abordagem pedagógica para educação jurídica emancipatória.³⁷⁹

O caráter multiplicador e dinâmico das experiências de educação jurídica popular plasmadas nas experiências das AJP é percebido nos sujeitos “uma vez que apropriados do conhecimento jurídico têm o papel multiplicador em suas comunidades e espaços de intervenção”³⁸⁰.

A advocacia popular inicia-se no Brasil na década de 1960 no contexto da ditadura³⁸¹ e ganha maior organicidade na década de 1980 quando da transição democrática, em consonância com as correntes críticas do direito que já mencionamos. De uma prática nascida de advogadas e advogados populares vinculados a movimentos sociais, a AJP começa a ser assimilada enquanto prática contra-hegemônica no ensino jurídico e surge como possibilidade, em especial no âmbito da extensão, de uma vertente de formação teórica-prática que, por sua natureza não assistencialista, e, por suas influências e condições dialógicas permite um agir político que redefine o direito a partir dos próprios movimentos sociais assessorados. Assim, as AJUP, assessorias jurídicas universitárias populares, passam a atuar em uma frente dupla: são assessorias jurídicas junto aos movimentos populares e também constituem projetos de extensão nas faculdades de Direito.

³⁷⁸ RIBAS, Luiz Otávio. **Direito Insurgente e pluralismo jurídico**: assessoria de movimentos populares em Porto Alegre e no Rio de Janeiro (1960-2000). Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFSC. 2009. Disponível em: <http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2011/02/luiz-otavio-ribas-e-advocacia-popular.html>.

³⁷⁹ _____, op.cit.p.21.

³⁸⁰ MEDERIOS, Erika Lula de. et al. *O Direito Achado na Rua*: Exigências críticas para a pesquisa, a extensão e o ensino em Direito e Direitos Humanos. in: SOUSA JUNIOR. José Geraldo de (coord). **O Direito Achado na Rua**: concepção e prática. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.p.186.

³⁸¹ Idibal Piveta, o César Vieira do Teatro União e Olho Vivo de São Paulo atuava como advogado popular na libertação de presos políticos do regime ditatorial.

Como já afirmamos, o T.O. tem sido observado, em suas técnicas e jogos, em AJUP como metodologia de educação popular.

Aqui, a partir de nosso recorte espacial e da vinculação mais imediata dos projetos, em um primeiro momento, teremos breves relatos sobre a participação em algumas oficinas de T.O. realizadas no âmbito da AJUP RLF durante o primeiro semestre do ano de 2016, assim como uma oficina de apresentação realizada no primeiro semestre de 2015 na formação anual das PLPs DF.

O Núcleo de Assessoria Jurídica Popular Roberto Lyra Filho (AJUPRLF) da UnB surgiu em 2012 por um grupo de advogados e advogadas populares, estudantes de graduação e pós-graduação, que passaram a atuar junto a movimentos sociais do DF e se tornou um projeto de extensão da Faculdade de Direito da UnB com sede no Núcleo de Prática Jurídica³⁸².

Em comum entre todas/os estas/es estudantes e militantes, havia como base teórico-epistemológica o pensamento de Roberto Lyra Filho e as construções cognitivas da corrente teórica “O Direito Achado na Rua” (sediada na própria UnB), além das compreensões de educação popular e de “extensão como comunicação” de Paulo Freire³⁸³.

Ao longo de sua trajetória diferentes movimentos sociais foram assessorados (Via Campesina, Movimento Nacional de Catadores de Materiais Recicláveis, entre outros) atualmente a AJUPRLF atua em duas frentes: junto ao MTST³⁸⁴ e ao Mercado Sul Vive³⁸⁵ em Taguatinga/DF.

³⁸² O NPJ da UnB nasce sob a égide de dois projetos que o antecedem: em 1984 é criado um escritório modelo de prestação de assistência gratuita e também o desenvolvimento do Núcleo de Prática Jurídica e Escritório de Direitos Humanos e Cidadania (NPJEDHC) atuando em Ceilândia, e o Acampamento da Telebrasilândia que foi assessorado pelo Núcleo em demandas referentes ao direito à moradia, “com a materialização do direito à moradia como condição básica e núcleo essencial à afirmação dessa dignidade.” SOUSA JUNIOR, Jose Geraldo de; COSTA, Alexandre Bernardino (org). **Direito à memória e à moradia:** realização de direitos humanos pelo protagonismo social da comunidade do Acampamento Telebrasilândia. Brasília: Universidade de Brasília [s/d]. Hoje, o NPJ/UnB funciona em Ceilândia e é o local onde são oferecidas as disciplinas de prática jurídica do curso de direito da UnB, e também do funcionamento de projetos de extensão como o projeto Direitos Humanos e Gênero: Promotoras Legais Populares, Assessoria Jurídica Popular Roberto Lyra Filho e projeto Maria da Penha: atenção e proteção às mulheres em situação de violência doméstica e familiar.

³⁸³ PEREIRA, Diana Melo et al. *Um relato da práxis da AJUP Roberto Lyra Filho (UnB) em seu primeiro ano de existência*. In: InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/download/23639/18567>. Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

³⁸⁴ Parte da experiência de atuação da AJUPRLF com o MTST encontra-se na seguinte dissertação: MARTINS, Karoline Ferreira. **O direito que nasce da luta: a construção social do direito à moradia e à cidade pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Teto do Distrito Federal**. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18604>. Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

Já o curso de formação Promotoras Legais Populares-PLPs- DF surge em parceria com o Ministério Público do Distrito Federal e ONGs no ano de 2005, a partir das experiências na Bolívia, Peru, Chile, Rio Grande do Sul e São Paulo³⁸⁶.

(...) o curso, dentro de um modelo de educação popular, busca na práxis explorar a noção de Direito como construção social, isto é, uma concepção que não se reduz a textos legais, formulações doutrinárias ou decisões judiciais, mas que emerge dos processos desenvolvidos nas lutas dos movimentos sociais na linha de pensamento de O Direito achado na Rua³⁸⁷.

Os projetos foram mencionados pois são projetos no âmbito do DANR e que já iniciaram uma aproximação com o método do T.O. em suas oficinas de formação internas e também junto aos movimentos assessorados.

No ano de 2016, durante o primeiro semestre, algumas discussões e oficinas de T.O. foram realizadas na abertura anual de formação da AJUPRLF. As oficinas foram realizadas no espaço do Mercado Sul Vive, em Planaltina, e contaram com a participação de estudantes de graduação de vários cursos da UnB. No primeiro semestre de 2015 foi realizada uma oficina de abertura do curso de formação Promotoras Legais Populares do DF.

Um questionamento inicial foi: por que o método de T.O. – que é contemporâneo e tão próximo ao método de Paulo Freire (base de formação de ambos projetos) – não estava na construção de metodologias possíveis de educação popular?

A constatação é a de que o método vem sendo utilizado nos espaços à medida que se busca diferentes abordagens que não são tão comuns ao direito, mas que já se mostram aprimoradas e consolidadas nos próprios movimentos sociais.

O desafio lançado aos projetos mencionados é o de continuidade do trabalho desenvolvido na trincheira das lutas contra-hegemônicas do/no Direito na esfera de sua formação-ação ampliada.

³⁸⁵ O Mercado Sul Vive é uma ocupação cultural de trabalhadores e moradores de Taguatinga/DF que existe desde fevereiro de 2015. Nas palavras dos próprios moradores, o intuito de ocupar ocorreu no sentido de “ que as lojas abandonadas, ruínas ociosas que vêm ao longo de mais de 10 anos afetando a segurança e a saúde física, social, ambiental e cultural do Mercado Sul deveriam ser ocupadas. Por acreditar que o direito de viver não deve estar submetido aos interesses da especulação imobiliária, que prefere os espaços fechados, decidimos ocupá-los e reabri-los com o proposito de recuperar mais um cantinho da cidade para a vida e convívio saudável e coletivo.” Para maiores informações ver: <http://www.mercadosul.org/>

³⁸⁶ FONSECA, Livia Gimenes Dias da; COSTA, Alexandre Bernardino. *O Direito Achado na Rua e os Movimentos Sociais*. In: RESES, Erlando da Silva (org). **Universidade e Movimentos Sociais**. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2015.p.226.

³⁸⁷ _____. op.cit.p.227.

O lastro de atuação ampliada de ambos projetos possui farta literatura consubstanciada em dissertações, teses e monografias, além de artigos científicos e as publicações da coleção O Direito Achado na Rua e Coleção Direito Vivo.

Os relatos de experiências, pesquisas participantes e ensaios mostram emergir os sujeitos coletivos de direitos a partir das práxis que são captadas em fragmentos pela lente d'O Direito Achado na Rua (na forma de seu coletivo). Os sujeitos coletivos de direitos não só em suas potencialidades mas na concretização de suas reivindicações mais imediatas. Os trabalhos também nos mostram que a transformação se dá na relação entre os interlocutores, representados pelos estudantes que participam dos projetos.

A complexidade de delimitarmos os imbricamentos entre *espect-atores* e sujeitos coletivos de direitos nas duas frentes em ação dialética, quais sejam, os estudantes e os movimentos sociais, nos abrem margem para inserirmos a afirmação de que a síntese possível se dá nas possibilidades de continuidade dessas ações com reflexos nas próprias releituras de categorias do DANR e do atrelamento ao T.O. não só como jogos ou técnicas fragmentadas, mas como método de base para um ensino crítico, para a pesquisa-ação e para a extensão popular.

Como proposta para um ensino crítico, o compêndio de Introdução ao Estudo do Direito de Roberto Lyra Filho sob a lente do método do T.O.

A grande afinidade e início de aproximação entre as AJUPs e o método T.O., permite-nos propor um observatório de T.O. nas AJUPs tendo como momento inicial o mapeamento das metodologias de educação popular nas AJUPs, quais possuem como método o T.O., quais as temáticas aventadas e qual a possibilidade de um estudo sistematizado da importância do T.O. enquanto teatro político radical nesses espaços.

4.2 Espect-atores em mutação: os sujeitos coletivos de direitos: é o T.O. teatro político radical?

Para Iná Camargo Costa, “há um vínculo profundo entre as formas do Teatro do Oprimido e as diversas formas de teatro de agitação e propaganda inventadas pelos socialistas desde o final do século XIX que se multiplicaram durante a revolução soviética e no Brasil foram apenas esboçadas pelo CPC”³⁸⁸.

³⁸⁸ _____.p.33.

O teatro político, de agitação e propaganda, popular, radical, convenientemente apagado da memória coletiva através dos meios de produção cultural hegemônicos a partir da ditadura empresarial militar no Brasil, é aquele que provém de experiências da classe trabalhadora e sua respectiva formação cultural alicerçada na ideia de cultura e arte como formação política, como expressão de um modo de existir e resistir frente à exploração.

Se na década de 1960, no Brasil, iniciávamos uma história de protagonismo efetivo do povo no âmbito da política cultural, ela foi interrompida com a ditadura, aprofundada em seus domínios com o neoliberalismo dos anos 1990 e secundarizada pelas nossas últimas configurações políticas hegemônicas (ainda que uma hegemonia às avessas).

A A.Boal, em seu exílio, coube a proposta, a partir de suas experiências com o Teatro de Arena no Brasil, com projetos de educação popular e movimentos sociais na América Latina, de um teatro do povo que tem como destinatário o povo: o Teatro do Oprimido-T.O.

As várias técnicas que perfazem o método do T.O. (dimensionadas pelo seu autor na figura de uma árvore com suas raízes, tronco, folhas, frutos e solo) foram brevemente mencionadas em capítulo anterior. Todas são experienciadas e minuciosamente analisadas dentro de um arcabouço estético, político e prospectivo.

No âmbito do recorte que propusemos, destacamos as conexões que vinculam o T.O. como teatro político radical a partir da ótica dos *espect-atores* que podem ser interpretados como sujeitos coletivos de direitos quando observam-se nas suas propostas efetivas de transformação social a partir da criticidade ao modelo hegemônico posto: são *espect-atores* todos oprimidos que ensaiam a ruptura desta opressão ao conhece-la na forma mas também em seu conteúdo e se fazerem sujeitos-protagônicos. Para o teatro épico, político e para o DAnR, os sujeitos que promovem a transformação social são os movimentos sociais fortes.

E é justamente o mais forte movimento social da América Latina o responsável pela retomada dos conceitos de teatro épico, teatro de agitação e propaganda, e vinculá-los ao T.O.: o MST por meio de sua Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré e um trabalho que passa pela parceria firmada em 2001 com Augusto Boal e o CTO para formação de multiplicadores, a ações de formação política e artística, criação coletiva de peças e a real e efetiva socialização dos meios de produção culturais.

Importante destacar que não há o intuito de analisar as peças sistematizadas³⁸⁹, nosso destaque se dá a partir do reconhecimento deste trabalho de teatro como uma retomada, em novas e firmes bases, do teatro político radical, de matriz boaliana (mas não somente, também de matriz brechtiana e vinculadas às experiências de agitprop russas e alemã).

São *espect-atores* e sujeitos coletivos de direitos que criam e transformam a partir de um teatro político radical que pode e deve ser suporte de formação-ação para o não-direito sob a égide da educação popular.

³⁸⁹ As peças encontram-se em dois volumes: COLETIVO NACIONAL DE CULTURA- BRIGADA NACIONAL DE TEATRO PATATIVA DO ASSARÉ. **Teatro e Transformação Social**. Volume 1. Teatro-Forum e Agitprop. Caderno das Artes. Rede Cultural da Terra. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado. Novembro, 2007.

COLETIVO NACIONAL DE CULTURA- BRIGADA NACIONAL DE TEATRO PATATIVA DO ASSARÉ. **Teatro e Transformação Social**. Volume 2. Teatro Épico. Caderno das Artes. Rede Cultural da Terra. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado. Novembro, 2007.

CONCLUSÃO

(...) não se deve nunca esquecer que o verdadeiro interlocutor deste tipo de teatro é o povo, e o local escolhido para o diálogo deve ser a praça.

Augusto Boal

No primeiro polo a opção pelo DAnR vem na sua dimensão sócio-política de não imobilismo (criticar e negar o direito enquanto forma de dominação e exploração, mas apostar em sua dimensão pedagógica nos espaços nos quais se faz presente para o enfrentamento: Universidade, Assessorias Jurídicas Populares, entre outros). Esse não imobilismo nos leva para o segundo polo. Nele temos a possibilidade de pensarmos transição a partir dos sujeitos concretos para apreensão do método e da compreensão de transformação social. Mas essa compreensão consiste em não desistir do direito. E de utilizarmos interlocuções com métodos semelhantes para que consigamos superar as próprias contradições do direito (e das interlocuções), nesse sentido, a aposta é o teatro, mas não qualquer teatro: o teatro popular, dialético, político radical, o Teatro do Oprimido.

Não desistir do direito na sua esfera de formação-ação, de construção de consciência³⁹⁰, de acúmulo político, teórico para a ação. Portanto, seu uso tático é o Direito Achado na Rua, o Direito pode se achar n'O Capital sim (e não tem como ser de outra maneira, dada as relações materiais), mas a transformação social necessária para o fim da forma de produção e circulação de mercadorias moderna, se dá na concretude das relações que não prescindem de sujeitos.

Sujeitos coletivos de direito são o reconhecimento de um momento da formação-ação da consciência que antecede a consciência de classe, mas é imprescindível para que a mesma se construa, a consciência de grupo, de pertencimento.

Nesse sentido, supera-se o imobilismo da negação do direito por meio da ação da classe trabalhadora explorada e também oprimida em dimensões que se

³⁹⁰ O processo de negação de uma parte da ideologia pela vivência particular das contradições do modo de produção, que pese toda sua importância, não vai destruir as relações anteriormente interiorizadas e seus valores correspondentes de uma só vez. Isso quer dizer que apesar de “consciente” de parte da contradição do sistema (por exemplo, dos baixos salários, da opressão da mulher, de sua identidade étnica, etc) a pessoa ainda trabalha, age, pensa, sob influência dos valores anteriormente assumidos (...) a consciência manifesta o inconformismo e não a submissão, reivindica a solução de um problema ou a injustiça (...) IASI, Mauro Luis. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.p.30

entrelaçam estruturalmente, especialmente se falamos em Brasil e América Latina, as dimensões de raça e gênero.

Isto posto, na atualização de uma leitura heterodoxa, sem prescindir da leitura ortodoxa no movimento dialético de construção de uma crítica genuinamente brasileira (assim como o Brecht brechtianamente brasileiro acima mencionado), atrelarmos nossa negação do direito (na compreensão do mesmo como o modo que regulamenta e permite a existência das relações capitalistas de exploração) ao imobilismo é impensável. O negar o direito passa pela compreensão de que a melhor maneira de o extinguir sem reformismos ou possibilidades de emancipação dentro do capitalismo (uma imprecisão metodológica inicial que inviabiliza qualquer análise), é pensá-lo e construí-lo dentro da concretude que as relações materiais permitem como possibilidade de formação para o acúmulo necessário da classe trabalhadora em sua luta, destacando o protagonismo efetivo dessas nessas lutas. Isso significa que a crítica ao sujeito de direito é pressuposto analítico para entendermos que sua crítica não faz com que ele desapareça (claro que não é esse o pressuposto da crítica, porém, assim como Lyra Filho o faz, é necessário esclarecer a diferença entre a crítica pela negação e o imobilismo). Quer dizer, os sujeitos existem, estão inseridos nas relações sociais. São eles quem se configuram enquanto sujeitos históricos. Sujeitos históricos que transformam. Sujeitos históricos que alteram a engrenagem do intercâmbio formal de equivalentes na relação de produção.

Quando uma greve paralisa a circulação de mercadorias, são esses sujeitos, protagonistas nas lutas por melhorias salariais, melhores condições de trabalho, que estão na linha de frente do enfrentamento e resistência à exploração.

Ainda nesse sentido, Istvan Meszaros afirma que “declarar que agir no interior de formas políticas pertence à velha sociedade” (em vista da continuidade da existência de uma esfera política separada) é tão verdadeiro em suas perspectivas últimas quanto inadequado para transformá-la (sobre libertação, emancipação e Estado).

Algumas experiências foram brevemente mencionadas nesse trabalho com o objetivo de lançarmos algumas indagações sobre a pertinência de vincularmos projetos em duas esferas distintas-teatro e direito- a partir da trajetória histórica em seus pontos de conexão/divergência e da centralidade do trabalhador na construção de ambos. Uma leitura inicial situa o trabalhador na categoria sujeitos coletivos de direitos e também de espect-atores: podemos dizer que estes se perfazem tanto no teatro como no direito, na perspectiva em análise, enquanto movimentos sociais.

A mirada proposta tenta na chave de leitura da educação popular para a formação-ação, trazer os limites temporais dos projetos mas também suas potencialidades quando erigidos sob a chama da radicalidade, isto é, da compreensão dos limites de se entender arte e direito enquanto mediações da ordem posta, mas apostar em seus usos táticos, de maneira interligada, para uma formação-ação que possibilite irromper a nossa frágil epiderme social que sofre com as cicatrizes de continuidades históricas que reverberam no aprofundamento da exploração e das opressões.

A rua é a metáfora e cerne epistemológico, político e pedagógico da concepção de Direito que trazemos à tona. A rua também é o espaço do teatro político em movimento, da socialização dos meios de produção culturais, da transformação social que engloba política e estética. Nesse sentido, nos afastamos de percepções de arte e direito que são mais correntes: os elementos do teatro moderno burguês e da poética idealista/metafísica e também a carnavalização do direito atrelada à matriz de análise pós-moderna da sensibilidade em detrimento da necessidade (não a necessidade do desejo pulsante de impulso dionísico nietzschiano, mas a necessidade atrelada a nossa condição de ser social).

Não partimos do fetichismo da conscientização social ou da aposta do direito e do teatro como emancipatórios por si só: partimos de leituras que nos permitem o uso de ambos para compreendermos o movimento da e na história e, assim, contextualizarmos memória e emancipação humana. As condições que possuímos para isso é a condição que nosso cenário nos dá: hoje, a aposta tática no uso do direito abarca não só a superação do monismo estatal mas da sua própria conformação de alicerce do modo de produção capitalista.

Por fim, não se trata de acessar a razão sensível do jurista para que ele utilize a arte (teatro, literatura) para dizer o direito, de forma a se humanizar. Trata-se de realizar, por meio das mediações entre teatro e direito, uma fusão dessas duas linguagens com o objetivo de que os sujeitos coletivos de direitos / espect-atores possam interferir na consciência social e no contínuo processo de libertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Fernando Riaza. Barcelona: Ediciones Obrís S.A. Hyspamerica, 1983.

AGUIAR, Roberto. **O que é justiça: uma abordagem dialética**. São Paulo: Editora Alfa Ômega, 1987.

ALMEIDA, Ana Lia Vanderlei de. **Um estalo nas Faculdades de Direito: perspectivas ideológicas da Assessoria Jurídica Universitária Popular**. 2015. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Jurídicas da UFPB. Disponível em: <http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/8352/2/arquivototal.pdf>.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho**. São Paulo: Editora Boitempo, 2009.

_____. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho.

APOSTOLOVA, Bistra Stefanova. **O Direito como obra literária**. In: Revista Constituição e Democracia. Brasília, UnB-SindjusDF. Outubro de 2006. p. 04-06.

_____. **Perfil e Habilidade do jurista: razão e sensibilidade**. In: Notícia do Direito Brasileiro, Brasília, v.5, p.117-131. Ano: 1999.

ARRUDA JUNIOR, Edmundo Lima de (org). **Lições de Direito Alternativo**. São Paulo: Editora Acadêmica, 1992.

BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1987.

BAMBIRRA, Vânia. **O capitalismo dependente latino-americano**. 3ª edição. Florianópolis: Insular, 2015.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BETTI, Maria Sílvia. O corpo a corpo de um dramaturgo em tempos sombrios: concepções dramatúrgicas no trabalho de Oduvaldo Vianna Filho pós AI-5. In: PARANHOS, Kátia R (org.). **História, Teatro e Política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.

_____. **Revolução na América do Sul**. Rio de Janeiro: Massao Ohno Editora, 1971.

_____. **Técnicas latino-americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário**. 2ª edição. São Paulo: Hucitec, 1984

_____. **A estética do oprimido: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico**. Rio de Janeiro: Funarte/Garamond, 2009.

_____. **Crônicas de Nuestra América**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1977.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

- _____. **Jogos para atores e não atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. **O corsário do rei.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- _____. **Teatro de Augusto Boal.** São Paulo: Editora Hucitec, 1990.
- _____. Aplausos e tiros in: JINKINGS, Ivana (coord.). **Revista Margem a esquerda n°3.** São Paulo: Editora Boitempo, 2004.
- _____. **Arco-Íris do desejo: método Boal de teatro e terapia.** São Paulo: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, Julián. **As imagens de um teatro popular.** São Paulo: Editora Hucitec, 2000.
- _____. **Sob antigas formas em novos tempos: o teatro do oprimido entre “ensaio para revolução” e adestramento interativo das vítimas.** 2017. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Faculdade de Serviço Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017..
- BORON, Atílio. **Teoría(s) de la dependencia.** In: Realidad económica. Buenos Aires: IADE, n. 238, agosto-septiembre 2008, p. 20-43.
- BRAGA, Ruy. **A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista.** São Paulo: Editora Boitempo, 2012.
- _____. **A rebeldia do precariado.** Trabalho e neoliberalismo no Sul Global. São Paulo: Boitempo, 2017
- _____; et al. **Hegemonia às avessas: Economia, política e cultura na era da servidão financeira.** São Paulo: Editora Boitempo, 2010.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Tradução de Fiana Paes Brandão. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. **Poemas. 1913-1956.** São Paulo: Editora 34, 2000.
- BRIGADA NACIONAL DE TEATRO DO MST PATATIVA DO ASSARÉ. **Teatro e Transformação Social.** Volume 1. Teatro-Forum e Agitprop. Caderno das Artes. Rede Cultural da Terra. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007.
- _____. **Teatro e Transformação Social.** Volume 2. Teatro Épico. Caderno das Artes. Rede Cultural da Terra. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007.
- CARCANHOLO, Reinaldo (org.). **Capital: essência e aparência.** São Paulo: Expressão Popular, vol. 1, 2011.
- CARNEIRO, Rosamaria Giatti. **Em busca do sol: o Direito, o conflito e o Teatro do Oprimido.** São Paulo: Annablume, 2012.
- CARVALHO, Sérgio de. **Ópera dos Vivos.** Estudo Teatral em quatro atos da Companhia do Latão. São Paulo: Outras Expressões, 2014.
- _____; MACIANO, Márcio. **Companhia do Latão: 7 peças.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. (org). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão.** São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CASTELO, Rodrigo. **O social liberalismo: auge e crise da supremacia burguesa na era neoliberal.** São Paulo: Expressão Popular, 2013.

CASTRO-POZO, Tristan. **As redes dos oprimidos**. Experiências populares de multiplicação teatral. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Prefácio*. in: SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

COGGIOLA, Osvaldo. **O poder e a glória: Crescimento e Crise no Capitalismo de Pós-Guerra (1945-2000)**. Porto Alegre: Editora Pradense, 2010.

_____. **Da Revolução Industrial ao Movimento Operário**. As origens do mundo contemporâneo. Porto Alegre: Editora Pradense, 2010.

COSTA, Alexandre Bernardino; FONSECA, Livia Gimenes da; SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de; BICALHO, Mariana de Faria. **O Direito Achado na Rua: 25 anos de experiência de extensão universitária**. Participação: Revista do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília, Brasília, ano 10, n. 18, dez. 2010.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____; CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

_____. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

_____. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

CORREIA, Ludmilla Cerqueira. **Loucura e Cidadania: perspectivas de assessoria jurídica popular no contexto da Reforma Psiquiátrica Brasileira**. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB. 2018. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/>.

_____; ESCRIVÃO, Antonio; SOUSA JUNIOR, José Geraldo de. *Exigências críticas para a assessoria jurídica popular: contribuições de “O Direito Achado na Rua”*. in: FERREIRA, Antonio Casimiro [et al]. (orgs.). *Direitos, Justiça e Cidadania: O Direito na Constituição da Política. Atas do Primeiro Encontro da Secção “Sociologia do Direito e da Justiça da APS”*. **CesContexto**. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto_debates_xix.pdf. Acesso em 12 de novembro de 2017.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Marxismo e política: a dualidade de poderes e outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. **A democracia como valor universal**. São Paulo: Livraria e Editora Ciências Humanas, 1980.

CRESWELL, John W. **Pesquisa de métodos mistos**. Tradução Magda França Lopes. 2ª edição. Porto Alegre: Penso, 2013.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Tradução Magda Lopes. 3ª edição. Porto Alegre: Artmed, 2010.

CRUCIANI, Fabrizio, FALLETTI, Clelia. **Teatro de Rua**. Tradução de Roberta Baarni com o capítulo Teatro de Rua no Brasil de Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Rio, 1991.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

DUSSEL, Enrique. **Método para uma Filosofia da Libertação**. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

_____. **A produção teórica de Marx: um comentário aos Grundrisse**. Tradução de José Paulo Netto. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

_____. **Filosofia da libertação na América Latina**. 2 ed. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Loyola, s. d.

_____. **1492: o encobrimento do outro (a origem do “mito da modernidade”)** – Conferências de Frankfurt. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Para uma ética da libertação latino-americana: erótica e pedagógica**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Loyola; Piracicaba: UNIMEP, vol. 3, s. d.

_____. **Para uma ética da libertação latino-americana: política**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Loyola; Piracicaba: UNIMEP, vol. 4, s. d.

_____. **20 teses de política**. Tradução de Rodrigo Rodrigues. Buenos Aires: CLACSO; São Paulo: Expressão Popular, 2007.

ENGELS, Friedrich; KAUTSKY, Karl. **O socialismo Jurídico**. Tradução Livia Cotrim e Márcio Bilharinho Naves. São Paulo: Boitempo, 2012.

ESCRIVÃO FILHO, Antônio e SOUSA Jr, José Geraldo de. **Para um debate teórico-conceitual e político sobre os Direitos Humanos**. Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2016.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

_____. **Brasil em compasso de espera**. São Paulo: Hucitec, 1980.

_____. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

_____. **Marx, Engels, Lênin: a história em processo**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

_____. **Poder e contra poder na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FONSECA, Livia Gimenes Dias da. **A luta pela liberdade em casa e na rua: a construção do Direito das mulheres a partir do projeto Promotoras Legais Populares do DF**. 2012. Dissertação (Mestrado em Direito). Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

FONTES, Virgínia. **O Brasil e o capital-imperialismo: teoria e história**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

FREDERICO, Celso. **Ensaio sobre Marxismo e Cultura**. Coleção Contra a corrente. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2016.

_____. **O jovem Marx: 1843-1844 – as origens da ontologia do ser social**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

- _____. **Conscientização – Teoria e prática da libertação**. São Paulo: Centauro, 2001.
- _____. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 2000.
- _____. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- _____. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- FRIGOTTO, Gaudêncio e CIAVATTA, Maria (organizadores). **Teoria e Educação no labirinto do capital**. 4ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- FURTADO, Celso. **A economia latino-americana: formação histórica e problemas contemporâneos**. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978
- _____. **Formação econômica do Brasil**. 18 ed. São Paulo: Nacional, 1982.
- GAMA, Marta. **Arte e Direito começam a virar a página**. In: Revista Constituição e Democracia. Brasília, UnB-SindjusDF. Outubro de 2006. p. 13.
- _____. **Surrealismo Jurídico: a invenção do Cabaret Macunaíma**. Uma concepção emancipatória de direito. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB. 2007.
- GARCIA, Silvana. **Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 1990.
- GÓES JUNIOR, José Humberto de. **“O que é Direito, para que se possa ensiná-lo?”**. As percepções dos sujeitos sobre o Direito, o “Ensino Jurídico” e os Direitos Humanos. 2015. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- GRAMSCI, Antônio. **Concepção dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. **Cadernos do Cárcere**. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- _____. **Teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GOHN, Maria da Glória. **Novas teorias dos movimentos sociais**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2014.
- HARNECKER, Marta. **Estratégia e tática**. Tradução de Aton Fon, Adilson Oliveira Lucena, Ângela Telma Oliveira Lucena e Geraldo Martins de Azevedo Filho. São Paulo: Expressão Popular, 2003.
- HERRERA FLORES, Joaquín. **A reinvenção dos direitos humanos**. Trad. Carlos Roberto Diogo Garcia; Antônio Henrique Graciano Suxberger; Jefferson Aparecido Dias. Florianópolis: Ed. Fundação Boiteux, 2009.
- _____. **Teoria crítica dos direitos humanos: os direitos humanos como produtos culturais**. Trad. Luciana Caplan, Carlos Roberto Diogo Garcia, Antônio Henrique Graciano Suxberger e Jefferson Aparecido Dias. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009.

IASI, Mauro Luis. **O dilema de Hamlet: o ser e o não ser da consciência.** São Paulo, Viramundo, 2014.

_____. **Ensaio sobre consciência e emancipação.** 2ª edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

_____. **As metamorfoses da consciência de classe.** O PT entre a negação e o consentimento. 2ª edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.

_____; COUTINHO, Eduardo Granja (organizadores). **Ecos do golpe: a persistência da ditadura 50 anos depois.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2014.

JAMENSON, Frederic. **Brecht e a questão do método.** Tradução: Maria Silvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KASHIURA JÚNIOR, Celso Naoto. **Crítica da igualdade jurídica: contribuição ao pensamento jurídico marxista.** São Paulo: Quartier Latin, 2009.

_____. **Sujeito de direito e capitalismo.** São Paulo: Outras Expressões, 2014.

KONDER, Leandro. **As artes da palavra: elementos para uma poética marxista.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

_____. **Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista.** 2ª edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

_____. **Em torno de Marx.** São Paulo: Editora Boitempo, 2010.

LACERDA, Rosane Freire. **“Volver é y seré millones”:** Contribuições Descoloniais dos Movimentos Indígenas Latino Americanos para a Superação do Mito do Estado-Nação. 2014. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

LANDER, Edgard. **Marxismo, eurocentrismo e colonialismo.** Tradução de Simone Rezende da Silva. In: BORÓN, Atílio A.; et al (org.). **A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas.** Buenos Aires: CLACSO; São Paulo: Expressão Popular, 2007.

LEFEBVRE, Henri. **Lógica formal, lógica dialética.** Tradução de Carlos Néilson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

LEHER, Roberto. **Um novo senhor da educação?** A política educacional do Banco Mundial para a periferia do capitalismo. Disponível em:

<http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-3-Artigo-03.pdf>.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura Política no texto teatral.** Tradução de Werner S. Rothschild. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LENIN, Vladimir Ilitch. **Sobre o Estado: conferência de Lenin em 1919 na Universidade Sverdlov.** São Pulo: Edições ISKRA, 2013.

_____. **Imperialismo, estágio superior do capitalismo (ensaio popular).** São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (org.). **Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

LOBO, Pítias Alves de. **Núcleo de Educação Popular 13 de Maio: uma contribuição política da classe trabalhadora.** 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

LOWY, Michel. **A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. (org.). **O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais.** Tradução de Cláudia Schilling e Luís Carlos Borges. 2 ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

LUCE, Mathias et al (organizadores). **Padrão de reprodução do capital: contribuições da teoria marxista da dependência.** São Paulo: Boitempo, 2012.

LUKÁCS, Georg. **Existencialismo ou Marxismo.** Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Senzala, 1967.

_____. **Arte e Sociedade.** Escritos estéticos 1932-1967. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

_____. **Introdução a uma estética marxista. Sobre a categoria da particularidade.** Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Marx e Engels como historiadores da literatura.** Tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. **Marxismo e teoria da literatura.** Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

_____. **O romance histórico.** Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Materialismo e dialética: crise teórica das ciências da natureza.** Brasília: Editora Kiron, 2011.

LYRA FILHO, Roberto. **Karl, meu amigo: diálogo com Marx sobre o direito.** Porto Alegre: Editora Fabris, 1983.

_____. **O que é direito.** 17ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. **Concepção do Mundo na Obra de Castro Alves.** Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1972.

_____. **Introdução ao Direito como Ciência Social.** In Revista Brasileira de Filosofia. Vol. 23, março 1973.

_____. **A criminogênese à luz da criminologia dialética.** Preleção oficial da 5ª semana internacional de criminologia. São Paulo, 1975.

_____. **O Direito que se ensina errado.** Brasília: Centro Acadêmico de Direito da UnB, 1980.

_____. **Para um Direito sem Dogmas.** Porto Alegre: S. A. Fabris, 1980.

_____. **Para uma visão dialética do direito.** In: SOUTO, C. E FALCÃO, J. Sociologia e Direito: Textos básicos para a disciplina de sociologia jurídica. São Paulo: Pioneira, 2. ed, 1980.

_____. **Problemas atuais do Ensino Jurídico**. In: IV Encontro Paraense de Estudos Jurídicos, O.A.B. PA Ilha do Mosqueiro, 14-8-81, Conferência, Brasília, Editora Obreira, 1981.

_____. **Razões de Defesa do Direito**. Discurso lido a 25 de julho de 1981, no Auditório “Dois Candangos”, da Universidade de Brasília, como patrono da Primeira turma de bacharelados em Direito do ano (primeiro semestre), Brasília, Editora Obreira, 1981.

_____. **A nova escola jurídica brasileira**. Direito e Avesso, Brasília, n. 1, p. 15, 1982.

_____. **Direito do capital e direito do trabalho**. Porto Alegre: Fabris, 1982.

_____. **Filosofia Geral e Filosofia Jurídica em Perspectiva Dialética**. In Palácio, C., (org.) Cristianismo e História. São Paulo: Loyola, 1982.

_____. **Introdução ao Direito**. Direito e Avesso. Brasília, n. 2, julho/dezembro, 1982.

_____. **Normas Jurídicas e Outras Normas Sociais**. In Direito & Avesso, Boletim da Nova Escola Jurídica Brasileira, ano I, n.º 1, Brasília: Edições Nair, 1982.

_____. **A reconciliação de Prometeu**. Brasília, Centro de Estudos Dialéticos, 1983.

_____. **Humanismo Dialético**. Direito e Avesso. Brasília, n. 3, p. 15-106, janeiro-julho, 1983.

_____. **Marx e o Direito**. Águas de São Pedro: ANPOCS, 1983.

_____. (sob o pseudônimo de Noel Delamare). **Da Cama ao Comício, Poemas Bissexto**s. Brasília: Edições Nair, 1984.

_____. **Desordem e Processo: Um posfácio explicativo**. In: LYRA, Doreodó Araújo (org.). **Desordem e Processo – Estudos sobre o Direito em homenagem a Roberto Lyra Filho**. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris, 1986.

_____. **A nova escola jurídica brasileira**. Revista Notícia do Direito Brasileiro – Nova Série, Brasília, n. 7, p. 497-507, 2000.

_____. **Filosofia jurídica: Pequena bibliografia em perspectiva contemporânea**. Revista Notícia do Direito Brasileiro – Nova Série, Brasília, n. 9, p. 381-403, 2002.

_____. **A ciência do Direito**. Revista Notícia do Direito Brasileiro – Nova Série, Brasília, n. 11, p. 269-288. 2005.

MACHADO, Antônio Alberto. **Ensino Jurídico e mudança social**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MANZANO, Sofia. **Economia política para trabalhadores**. São Paulo: Cadernos do ICP – Instituto Caio Prado Jr., 2013.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Ideología y política**. 18 ed. Lima: Amauta, 1987.

_____. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. 3 ed. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.

MARILLAC, Luisa de. **O Direito entre togas, capas e aneis**. Porto Alegre: Núria Fabris Editora, 2009.

MARINI, Ruy Mauro. **América Latina: dependência e integração**. São Paulo: Brasil Urgente, 1992.

_____. Dialética da dependência. In: MARINI, Ruy Mauro. **Dialética da dependência: uma antologia da obra de Ruy Mauro Marini**. Petrópolis: Vozes; Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 105-165.

_____. O conceito de trabalho produtivo: nota metodológica. In: _____. **Dialética da dependência: uma antologia da obra de Ruy Mauro Marini**. Petrópolis: Vozes; Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 243-253.

_____. O ciclo do capital na economia dependente. Tradução de Mathias Luce. In: Ferreira, Carla; et al (org.). **Padrão de reprodução do capital**. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 21-35.

_____. **Subdesenvolvimento e revolução**. Tradução de Fernando Correa Prado e Marina Machado Gouvêa. 3 ed. Florianópolis: Insular, 2012.

MARTINS, Carlos Eduardo. **Globalização, dependência e neoliberalismo na América Latina**. São Paulo: Editora Boitempo, 2011.

MARTINS, Karoline Ferreira. **O direito que nasce da luta: a construção social do direito à moradia e à cidade pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Teto do Distrito Federal**. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18604>.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, Arte e Literatura: textos escolhidos**. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **O Capital. Crítica da Economia Política. Livro I: o processo de produção do capital**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **O 18 Brumário de Luis Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **A ideologia alemã. Teses sobre Feuerbach**. Tradução de Sílvio Donizete Chagas. São Paulo: Centauro, 2002.

_____. **Os despossuídos: debates sobre a lei referente ao furto de madeira**. Tradução de Daniel Bensaid, Nélio Schneider e Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2017.

MASCARO, Alysson Leandro. **Estado e Forma política**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATSUNAGA, Patrícia Saeme. **Trabalho do Latão**. 2013. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura-Literatura Comparada). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MATTOS, Cachalote et al. **Teatro do Oprimido e Universidade: experimentos, ensaios e investigações**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.

MAZZEO, Antonio Carlos. **Estado e burguesia no Brasil: as origens da autocracia burguesa**. São Paulo: Boitempo, 2015.

MEDEIROS, Érika Lula de. **Por uma pedagogia da justiça: a experiência de extensão em direito e em direitos humanos do escritório popular do Motyrum da UFRN**. 2016. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

- MÉSZAROS, Istvan. **A montanha que devemos conquistar**: reflexões acerca do Estado. Tradução de Maria Izabel Lagoa. São Paulo: Boitempo, 2015.
- _____. **Filosofia, Ideologia e Ciência social**: ensaios de negação e afirmação. Tradução de Ester Vaisman. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. **O conceito de dialética em Lukács**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. **A crise estrutural do capital**. Tradução Francisco Raul Cornejo et al. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- _____. **O poder da ideologia**. Tradução Magda Lopes e Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. **A educação para além do capital**. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- METAXIS: Centro do Teatro do Oprimido, 30 anos: **Teatro do Oprimido na Maré**. Rio de Janeiro: Centro de Teatro do Oprimido, 2016.
- MIAILLE, Michel. **Introdução crítica ao direito**. Tradução de Ana Prata. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.
- MILARÉ, Sebastião. **Hierofania**. O teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2010.
- MIRANDA, Adriana e VERAS, Mariana. **Roberto Lyra Filho**: o jurista e o artista. In: Revista Constituição e Democracia. Brasília, UnB-SindjusDF. Outubro de 2006. p. 10-11.
- MOTTA, Rodrigo Pato Sá; et al (org.). **Comunistas brasileiros**: cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.
- NAVES, Márcio Bilharinho. **Marxismo e Direito**: um estudo sobre Pachukanis. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. (organizador). **O discreto charme do Direito Burguês**: ensaios sobre Pachukanis. Série Ideias 8. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- NETTO, José Paulo (organizador). **Curso Livre Marx-Engels**: A criação destruidora. São Paulo: Boitempo, 2015.
- _____. **Introdução ao estudo do método de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- _____. **Marxismo impertinente**: Contribuições à história das ideias marxistas. São Paulo: Cortez, 2004.
- _____. **Ditadura e Serviço Social**: Uma análise do Serviço Social no Brasil pós-1964. São Paulo: Cortez Editora, 2015.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Os direitos do antivalor**: a economia política da hegemonia imperfeita. São Paulo: Editora Vozes, 1998.

_____. et al. **Os sentidos da democracia:** políticas do dissenso e hegemonia global. São Paulo: Editora Vozes, 1999.

_____. **Crítica à razão dualista.** O ornitorrinco. São Paulo: Editora Boitempo, 2003.

PACHUKANIS, Evgeni. **A teoria geral do direito e o marxismo.** Coimbra: Centelha, 1977.

_____. **Teoria Geral do Direito e Marxismo.** Tradução Paula Vaz de Almeida. São Paulo: Boitempo, 2017.

PARANHOS, Kátia R (org.). **História, Teatro e Política.** São Paulo: Boitempo, 2012.

PASCUAL, Alejandra Leonor. **Terrorismo de Estado. A Argentina de 1976 a 1983.** 1997. Tese (Doutorado em Direito). Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha:** um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

PAZELLO, Ricardo Prestes. **A produção da vida e o poder dual do pluralismo jurídico insurgente:** ensaio para uma teoria de libertação dos movimentos populares no choro-canção latino-americano. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

_____. **Direito Insurgente e Movimentos Populares:** o giro descolonial do poder e a crítica marxista ao direito. Curitiba. Curso de Pós-Graduação (Doutorado) em Direito da Universidade Federal do Paraná, 2014.

PEIXOTO, Fernando. **Vianinha:** Teatro, Televisão e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Brecht:** Vida e Obra. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.

_____. **Brecht:** uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

_____ (org.). **O melhor teatro do CPC da UNE.** São Paulo: Editora Global, 1989.

_____. **Teatro em Pedacos.** 2ª edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em questão.** 2ª edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em movimento.** 3ª edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

PEREIRA, Diana Melo et al. **Um relato da práxis da AJUP Roberto Lyra Filho (UnB) em seu primeiro ano de existência.** In: InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais. Disponível em: periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/download/23639/18567.

PINHEIRO, Milton (org.). **Ditadura:** o que resta da transição. São Paulo: Editora Boitempo, 2014.

PRADO JUNIOR, Caio; FERNANDES, Florestan. **Clássicos sobre a revolução brasileira.** 2ª edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.

_____. **Formação do Brasil contemporâneo:** colônia. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

_____. **História econômica do Brasil.** São Paulo: Círculo do Livro, s. d.

PRESSBURGER, Miguel. A proposta do Instituto Apoio Jurídico Popular. In: **AJUP. Direito insurgente: anais de fundação do Instituto Apoio Jurídico popular (1987-1988)**. Rio de Janeiro: AJUP, 1988.

QUIJANO, Aníbal. **Bien vivir: entre el 'desarrollo' y la descolonialidad del poder**. In: *Viento sur*. Madrid: Viento Sur, n. 122, mayo 2012, p. 46-56.

_____. “Colonialidad del poder y clasificación social”. Em: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; et al (eds.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre; IE.

_____. Os fantasmas da América Latina. In: NOVAES, Adauto (org.). **Oito visões da América Latina**. São Paulo: SENAC, 2006.

_____. **Poder y crisis en América Latina**. In: *Páginas*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, n. 109, junio 1991, p. 40-59.

RAMPIN, Talita Tatiana Dias. **A tutela coletiva como pressuposto conformador do Estado Democrático de Direito Brasileiro**. 2011. Dissertação (Mestrado em Direito). Faculdade de Direito. Franca, UNESP. 2011.

RESES, Erlando da Silva (organizador). **Universidade e Movimentos sociais**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

RIBAS, Luiz Otávio. **Direito insurgente e pluralismo jurídico: assessoria jurídica de movimentos populares em Porto Alegre e no Rio de Janeiro (1960-2000)**. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

RIBEIRO, Darcy (org.). **Universidade de Brasília: projeto de organização, pronunciamento de educadores e cientistas e Lei nº 3998 de 15 de dezembro de 1961**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

_____. **A América Latina existe?** Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília: Editora UnB, 2010.

RIDENTI, Marcelo; AARÃO REIS, Daniel (org.). **História do Marxismo no Brasil**. Volume 6: Partidos e Movimentos após os anos 1960. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROCHA, Eduardo Gonçalves. **Teoria constitucional-democrática e subjetividade: problematizando o sujeito de direito**. 2013. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Direito da UnB. 2013.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SALMERON, Roberto A. **A universidade interrompida: Brasília 1964-1965**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa; et al (org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. **Poderá o Direito ser emancipatório?** In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 65, maio 2003:3-76. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/podera_o_direito_ser_emancipatorio_o_RCCS65.PDF

SARTRE, Jean Paul. **Questão de Método**. Tradução de Bento Prado Junior. 3ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

SAVIANI, Demerval. **Escola e democracia** (Coleção Educação Contemporânea). Campinas. São Paulo: Autores Associados, 2008.

_____. **A pedagogia no Brasil: história e teoria**. Campinas, SP: Autores Associados, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Editora34, 2000.

_____. **Sequências Brasileiras: Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SECCO, Lincoln; PERICÁS, Luiz Bernardo (org.). **Intérpretes do Brasil: clássicos, rebeldes e renegados**. São Paulo: Boitempo, 2014.

SOUSA, Nair Heloísa Bicalho de. *A Marcha dos Sem-Terra: o Brasil em Movimento por Reforma Agrária, Emprego e Justiça*. In: SOUSA JUNIOR, José Geraldo et al (orgs.). **O Direito Achado na Rua**, Volume 3. Introdução crítica ao Direito Agrário-Brasília, Universidade de Brasília, Decanato de Extensão, Grupo de Trabalho de apoio à Reforma Agrária, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. 2002.

SOUSA JUNIOR, José Geraldo de (coordenador). **O Direito Achado na Rua: Concepção e Prática**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.

_____. (org.). **Da Universidade necessária à Universidade emancipatória**. Brasília: Editora UnB, 2012.

_____. **Movimentos sociais e práticas instituintes de direito: perspectivas para a pesquisa sócio-jurídica no Brasil**. Conferências na Faculdade de Direito de Coimbra. Universidade de Coimbra: Coimbra Editora, 1999/2000.

_____. et al (org.). **Introdução crítica ao Direito. Série O Direito Achado na Rua. Volume 1**. Brasília: Editora UnB, 1992.

_____. et al (org.). **Introdução crítica ao Direito do Trabalho. Série O Direito Achado na Rua. Volume 2**. Brasília: Editora UnB, 1993.

_____. et al (org.). **O Direito Achado na Rua, volume 3: Introdução crítica ao Direito Agrário**. Brasília: Editora UnB, 2002.

_____. et al (org.). **O Direito Achado na Rua, volume 4: Introdução crítica ao Direito à Saúde**. Brasília: Editora UnB, 2008.

_____. et al (org.). **O Direito Achado na Rua, volume 5: Introdução crítica ao Direito das Mulheres**. Brasília: Editora UnB, 2011.

_____. et al (org.). **O Direito Achado na Rua, volume 7: Introdução crítica à Justiça de Transição na América Latina**. Brasília: Editora UnB, 2015.

_____. et al (org.). **O Direito Achado na Rua, volume 8: Introdução crítica ao Direito à Comunicação e Informação**. E-book disponível no endereço eletrônico: https://faclivros.files.wordpress.com/2017/03/faclivros_direitoachadorua8.pdf

_____. **Movimentos sociais – emergência de novos sujeitos: o sujeito coletivo de direito**. In: SOUTO, Cláudio; FALCÃO, Joaquim (org.). **Sociologia e direito**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1999.

_____. **Sociologia jurídica: condições sociais e possibilidades teóricas**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris, 2002.

_____; et al. **Observar a justiça: pressupostos para a criação de um observatório da justiça brasileira.** Brasília: Ministério da Justiça; PNUD, 2009 (Série Pensando o Direito, v. 15).

_____. **Por uma concepção alargada de Acesso à Justiça.** Revista Jurídica, Brasília, v. 10, n. 90, Edição Especial, abr./-mai. 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/Rev_90/Artigos/PDF/JoseGeraldo_Rev90.PDF>. Acesso: 04 de julho de 2017.

_____. **Direito como liberdade: O Direito Achado na Rua.** Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris, 2011.

_____. **Justiça Poética.** Disponível em: <http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2011/06/justica-poetica.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

_____. *Prefácio* in: GRUNE, Carmela. **Direito no Cinema Brasileiro.** São Paulo: Saraiva jur, 2017.

_____. *Cinema e Direitos Humanos: a Construção Social do Humano e a Semântica do castigo em “O vento será sua herança”.* In: GRUNE, Carmela. **Direito no Cinema Brasileiro.** São Paulo: Saraiva jur.2017.

_____; COSTA, Alexandre Bernardino (org). **Direito à memória e à moradia: realização de direitos humanos pelo protagonismo social da comunidade do Acampamento Telebrasília.** Brasília: Universidade de Brasília [s/d]

STÉDILE, João Pedro (org.). **A questão agrária no Brasil: o debate na esquerda 1960-1980. Volume 2.** São Paulo: Expressão Popular, 2012.

____ (org.). **A questão agrária no Brasil: história e natureza das Ligas Camponesas 1954-1964. Volume 4.** São Paulo: Expressão Popular, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII).** Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TABLADO DE ARRUAR (organizador). **Teatro de rua em movimento 1: seminários e debates.** São Paulo: Tablado de Arruar, 2004.

TURLE, Licko, TRINDADE, Jussara. **Teatro (s) de Rua do Brasil: a luta pelo espaço público.** São Paulo: Perspectiva, 2016.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da Práxis.** São Paulo: Expressão Popular, 2007.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC: a mais-valia vai acabar, seu Edgar e mundo enterrado.** São Paulo: Expressão Popular, 2016.

VIEIRA, César. **União e Olho Vivo comemorando seus 40 anos apresenta: Em busca de um teatro popular.** 4ª edição atualizada. Brasília: FUNARTE/Ministério da Cultura, 2006.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin et al (org.). **Teatro Político, Formação e Organização Social. Avanços, limites e desafios da experiência dos anos 1960 ao tempo presente.** Universidade de Brasília/Faculdade UnB Planaltina/Escola Nacional Florestan Fernandes PPG/ Mader/Curso Residência Agrária. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

_____. **Teatro Político e questão agrária: 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo.** 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

_____. **Teatro do Oprimido: da relação com a estratégia política aos riscos da mercantilização.** Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9756/7573>.

WALLIMAN, Nicholas. **Métodos de pesquisa.** Tradução Arlete Simille Marques. São Paulo: Saraiva, 2015.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgências político-epistémicas de refundar el Estado.** Tabula Rasa, Bogotá, n.9, p.131-152, jul. /dez. 2008.

_____. Interculturalidad y Colonialidad del Poder: un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; et al. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.** Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

WARAT, Luiz Alberto. **Introdução Geral ao Direito.** Volume I: Interpretação da lei: temas para uma reformulação. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris, 1994.

_____. **A Rua Grita Dionísio!** Direitos Humanos da Alteridade, Surrealismo e Cartografia. Rio de Janeiro: Lumen Juris Editora, 2010.

_____. **Mosaicos de materialismo magico.** Porto Alegre: Livraria dos Advogados, 2009.

_____. **Direitos Humanos: subjetividade e práticas pedagógicas.** Porto Alegre: Síntese, 2009.

_____. **Surfando na Pororoca.** Florianópolis: Fundação Boiteux, 2005.

_____. **Territórios Desconhecidos: a procura surrealista pelos lugares do abandono dos sentidos e da reconstrução da subjetividade.** 1º. ed. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

_____. **Epistemologia e Ensino do Direito: o Sonho Acabou.** 1º. ed. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

_____. **Por Quien Cantan las Sirenas.** Joacaba: UNOESC, 1996.

_____. et al. **Filosofia do Direito - Uma Introdução Crítica.** São Paulo: Editora Moderna, 1996.

_____. **O Direito e sua Linguagem.** 2. ed. Porto Alegre: Sergio Fabris, 1995.

_____. **Manifestos Para Uma Ecologia do Desejo.** São Paulo: Acadêmica, 1990.

_____. **O Manifesto do Surrealismo Jurídico.** São Paulo: Acadêmica, 1988.

_____. **A ciência Jurídica e os seus Dois Maridos.** Porto Alegre: Faculdades Integradas de Santa Catarina, 1975.

WOLKMER, Antonio Carlos. **Introdução ao pensamento jurídico crítico.** 8 ed. São Paulo: Saraiva, 2013.

_____. **Pluralismo jurídico: fundamentos de uma nova cultura no direito.** 3 ed. rev. e atualiz. São Paulo: Alfa Ômega, 2001.

Lista de Sítios Eletrônicos Visitados

<https://www.youtube.com/watch?v=1zOhxb7WyVg>

<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=125515>

<http://www.socialismo.org.br/economia-e-infra-estrutura/103-livro/1087-trabalho-productivo-e-trabalho-improductivo>

https://www.youtube.com/watch?v=_Le4eGKWY3A

<http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-3-Artigo-03.pdf>

<https://marxismo21.org/ina-camargo/>

<https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/sociais/trabalho/9221-sintese-de-indicadores-sociais.html>

https://www.cptnacional.org.br/component/jdownloads/send/58-dados-2016/14059-violencia-os-recordes-de-2016-cpt-assessoria-de-comunicacao?option=com_jdownloads

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2912200010.htm>

http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/podera_o_direito_ser_emancipatorio_RCCS65.PDF

http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16394/1/2014_Rosane%20Freire%20Lacerda_Vol%201.pdf

http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18029/1/2014_GladstoneLeoneldaSilvaJunior.pdf

<http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2011/06/justica-poetica.html>

<https://institutoaugustoboal.org/2015/02/28/teatro-do-oprimido-da-relacao-com-a-estrategia-politica-aos-riscos-da-mercantilizacao/>

<http://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/17121>

<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/rolezinho-nas-palavras-de-quem-vai.html>

<http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-01/contrarios-novo-modelo-de-gestao-estudantes-ocupam-27-escolas-em-goias>

<https://institutoaugustoboal.org/tag/teatro-experimental-do-negro/>

<http://ocupamaddalena.wixsite.com/ocupamaddalena>

<http://repositorio.unb.br/handle/10482/21476>

<http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2013/08/dissertacao-humberto-betinho-goes-ufpb.html>

<http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2011/02/luiz-otavio-ribas-e-advocacia-popular.html>

<http://repositorio.unb.br/>

<http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/8352/2/arquivototal.pdf>

<http://repositorio.unb.br/handle/10482/21476>

http://www.comissaoverdade.unb.br/images/docs/Relatorio_Comissao_da_Verdade.pdf

<http://luisalbertowarat.blogspot.com.br/>

<http://repositorio.unb.br/handle/10482/2736>

https://issuu.com/assessoriajuridicapopular/docs/1984_da_cama_ao_com_cio_lyra_filho

<http://www.mst.org.br/nossa-historia/97-99/>

<https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2017/07/prisao.pdf>

<http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2016/03/relato-de-experiencia-com-o-teatro-do.html>

<http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2016/04/teatro-do-oprimido-e-assessoria.html>

<http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2011/02/luiz-otavio-ribas-e-advocacia-popular.html>

<http://repositorio.unb.br/handle/10482/18604>