



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS V
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E SOCIAIS APLICADAS
CURSO DE BACHARELADO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

SABRINA LIMA DOS SANTOS

**A POLÍTICA SENSUAL: A DIMENSÃO ESTÉTICA NAS RELAÇÕES
INTERNACIONAIS E O TEATRO DO OPRIMIDO NO BAIRRO RANGEL**

**JOÃO PESSOA - PB
2018**

SABRINA LIMA DOS SANTOS

**A POLÍTICA SENSUAL: A DIMENSÃO ESTÉTICA NAS RELAÇÕES
INTERNACIONAIS E O TEATRO DO OPRIMIDO NO BAIRRO RANGEL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Graduação em Relações Internacionais da
Universidade Estadual da Paraíba como
requisito parcial à obtenção do título de
bacharel em Relações Internacionais.

Área de concentração: Relações
Internacionais

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Loyolla
Kuhlmann.

**JOÃO PESSOA - PB
2018**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S237p Santos, Sabrina Lima dos.
A política sensual [manuscrito] : a dimensão estética nas relações internacionais e o teatro do oprimido no bairro Rangel / Sabrina Lima dos Santos. - 2018.
34 p. : il. colorido.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Internacionais) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e Sociais Aplicadas, 2018.
"Orientação : Prof. Dr. Paulo Kuhmann, Coordenação do Curso de Relações Internacionais - CCBSA."
1. Artes e Relações Internacionais. 2. Virada estética. 3. Teatro do oprimido. I. Título

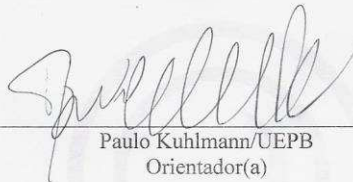
21. ed. CDD 700

SABRINA LIMA DOS SANTOS

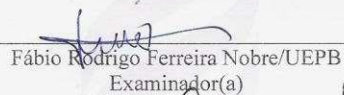
**A POLÍTICA SENSUAL: A DIMENSÃO ESTÉTICA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS
E O TEATRO DO OPRIMIDO NO BAIRRO RANGEL.**

Monografia apresentada ao Curso de Relações
Internacionais da Universidade Estadual da
Paraíba.

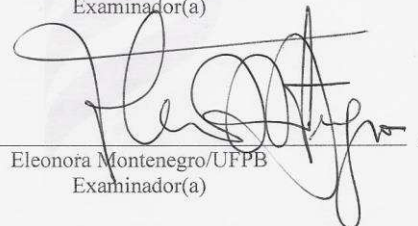
Aprovado(a) em 28, 11, 2018.



Paulo Kuhlmann/UEPB
Orientador(a)



Fábio Rodrigo Ferreira Nobre/UEPB
Examinador(a)



Eleonora Montenegro/UFPB
Examinador(a)

AGRADECIMENTOS

A essa grande energia que cria e nutre a vida. Viva o Amor!

À minha mãe Lucineide que é o grande amor da minha vida! A mulher que me guia, que me protege, que sempre esteve ao meu lado fazendo de tudo para me ver feliz. À minha Vó Bia que me ensina a amar do jeitinho gostoso e leve, como a terra fofinha de Touro. A minha irmã Laurinha que eu tanto amo e quero que seja muito feliz! Vocês são a energia feminina que me alimenta e quando tudo lateja aqui dentro de mim é quando eu lembro que vocês fazem parte do meu eu.

Ao meu pai Nilton que sempre me apoia e lembra da fortaleza que sou. Eu te amo, meu querido. Grata por sempre está caminhando ao meu lado.

Aos meus familiares que mesmo nos momentos difíceis da vida estavam me ajudando a continuar firme a minha formação.

À Tata, Rapadura e Chulé. Minha família paraibana, pequenininha mas cheia de amor e companheirismo. Tata, te amo minha irmã! Como foi gostoso e enriquecedor compartilhar os momentos de alegria, euforia, agonia, perdas, construções e contradições desta vida; você foi essencial nessa caminhada. Tu me acolhesse na tua vida tão carinhosamente e intensamente, que serei eternamente grata. Você me ensinou a amar as mulheres como parte de mim. Obrigada por tudo, companheira! Vamos ficar morando juntas até nossos 50 anos. E não esquece: Estamos juntas!

À minha grande companheira, Jady, que sempre cuida de mim com muito carinho desde que cheguei em João Pessoa. Grata por ter me ajudado a concluir essa pesquisa, lendo quando podia, trazendo comida quando eu ficava enfurnada horas na biblioteca e pelas taças de vinho entre um capítulo e outro. Você trouxe mais leveza... uma leveza de um nado de um peixinho. Nunca quero sair de pertinho, querida, a amo.

Ao meu professor querido, orientador e amigo Paulo Kuhlmann que me inspira na arte de educar e em amar ao outro como parte de mim. Gratidão pela educação na busca da emancipação e por semear um mundo mais justo, humano e carinhoso. Você é luz!

À professora Eleonora Montenegro que acolheu com carinho essa pesquisa e que tanto admiro como uma pessoa de amor e uma profissional de fervor. Teu movimento é ímpeto, Dodora, e faz me apaixonar cada vez mais pela arte do Teatro. Me sinto muito honrada de tê-la como avaliadora desta pesquisa. Gratidão, querida, pelos ensinamentos passados e por ter aceitado participar de uma etapa tão importante da minha vida.

Ao professor Fábio Nobre que aceitou me avaliar e que durante a graduação me estimulou muito ao pensamento crítico. Agradeço muito.

Ao brincante eterno Dalzapata, que aceitou a implementação desse projeto com alegria no Centro de Referência da Juventude no Rangel. Seu amor pela arte me instiga e me faz crer ainda mais na potência da arte para a construção de um mundo mais justo, mais brincante e amoroso. Grata por ter confiado no meu trabalho e por ter-me me acolhido com carinho.

À Família Pua que me acolheu desde 2015 e que me tornou mais louca ainda. Grata pelos projetos que construímos e desconstruímos, pelas loucuras que a gente se arrisca só pra ver esse mundão mais colorido e pelo apoio durante a graduação. A gente é a gente!

À todas amigas e amigos que cruzaram meu caminho em João Pessoa, que me ajudaram em momentos difíceis e que compartilhavam momentos únicos em meio a noite boêmia pessoense. Grata!

Axé! Axé! Axé!

Atenção Cientistas!
Ah Ah!
Uuuuuul!

(Cidadão Instigado - Ficção Científica)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. VIRADA ESTÉTICA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS: A ARTE COMO O LUGAR DAS SENSACIONES E DA TRANSFORMAÇÃO POLÍTICA.....	9
3. O TEATRO DO OPRIMIDO E OS JOGOS TEATRAIS: UMA DIMENSÃO SENSÍVEL NA PERCEPÇÃO DOS FENÔMENOS POLÍTICOS.....	14
4. O TEATRO DO OPRIMIDO E OS JOGOS TEATRAIS NO BAIRRO DO RANGEL.....	22
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
6. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS.....	33

A POLÍTICA SENSUAL: A DIMENSÃO ESTÉTICA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS E O TEATRO DO OPRIMIDO NO BAIRRO RANGEL

Sabrina Lima dos Santos¹

RESUMO: A criação artística é uma atividade essencialmente humana e se funda em uma relação íntima do indivíduo com o todo. A partir dessa constatação a Estética é conhecida como a ciência sensível, ou seja, é o conhecimento do sujeito que tem origem nas suas emoções, sensações, sentidos, imaginação. É a vida sensual do ser humano que forma as suas próprias representações e simbologias em relação a si, ao outro e à realidade em que vive. É pensando nessa forma de conhecimento essencialmente humana que os estudos da Virada Estética propõem uma forma alternativa de percepção e de análise dos fenômenos políticos e sociais nas Relações Internacionais, onde também se vislumbra as artes como estratégias potentes de expressão da sociedade sobre as diversas dinâmicas que acontecem no mundo. Dessa forma, serão pontuados momentos importantes da oficina teatral do Teatro do Oprimido no Bairro do Rangel, em João Pessoa, que dão margem para visualizar as artes como estratégia de percepção de eventos políticos e sociais na tentativa de descentralizar e ressignificar as representações, simbologias e discursos dominantes que não contemplam as experiências da comunidade, construindo uma autonomia política local e entendendo a virada estética como uma forma de análise importante das relações internacionais.

Palavras-chaves: Virada Estética. Teatro do Oprimido. Artes e Relações Internacionais.

1. INTRODUÇÃO

A Virada Estética é uma importante área de estudo das Relações Internacionais, desenvolvida principalmente por Roland Bleiker, se manteve invisibilizada desde antes da década de 2000. Após esse período, a Virada Estética tem feito contribuições importantes e trazendo um novo entendimento sobre as relações internacionais. O estudo se repousa sobre a ideia de como a dimensão estética contribui para a percepção dos fenômenos políticos e para a ressignificação de representações hegemônicas e dominantes, que corroboram com uma análise limitada das relações internacionais e seus efeitos, dando ênfase na expressão dos indivíduos sobre essas representações. Será através das sensações, emoções e desejos individuais expressos em um espaço coletivo que vai ser promovida a participação política dos sujeitos.

¹ Graduanda em Relações Internacionais na Universidade Estadual da Paraíba e artista da área musical e cênica. email: sabrina.limadossantos@gmail.com

O espaço teatral e seus jogos se fincam nas expressões e na subjetividade humana, assumindo um papel fundamental de comunicação entre os indivíduos. Além disso, o teatro é uma ferramenta importantíssima de percepção do sujeito em relação ao seu contexto social e político, sendo despertada pelo desenvolvimento do aspecto sensível do ser humano. A arte é um resgate dos sentidos, do corpo, da imaginação e da criação, permitindo que os indivíduos passem por uma reflexão sobre as estruturas sociais e políticas de opressão, oferecendo estímulos de enfrentamento a essas estruturas e buscando a transformação da realidade. Esse processo é o poderoso processo de libertação, da emancipação do ser e é fonte de percepção e transformação política. Dessa forma, o fenômeno teatral contribui no processo de atuação política e de percepção dos fenômenos políticos, a fim de construir indivíduos que consigam questionar as representações hegemônicas e opressoras, através da percepção e do estímulo das sensações, fazendo com que consigam passar suas mensagens e se tornando capazes de expressar seus desejos e questionamentos sociais em um espaço coletivo.

A partir disso, desenvolveu-se, no Bairro do Rangel na Paraíba, uma oficina de teatro no Centro de Referência da Juventude, utilizando os jogos teatrais do Teatro do Oprimido, onde é o ator que cria sua própria história, a fim de provocar o desenvolvimento da emancipação e autonomia dos sujeitos, percebendo o teatro como uma forte ferramenta de questionamento e de transformação da realidade, assumindo um potencial de uma nova práxis política.

A pesquisa teve como objetivo geral analisar a Virada Estética e as artes, em especial o Teatro do Oprimido, como forma de revolução estética nas relações internacionais. Os objetivos específicos foram realizar uma discussão teórica conectando a Virada Estética com o Teatro do Oprimido e transformação política e social, e ponderar a oficina teatral no Bairro Rangel, que teve como finalidades: analisar o potencial do teatro como ferramenta de manifestação política, fomentando a cidadania e a reflexão dos indivíduos; perceber e explorar a arte no processo de formação de autonomia dos sujeitos e de uma identidade coletiva, buscando a mensagem de cada indivíduo e trabalhando-a em grupo; criar expressões coletivas que contemplem as diversas mensagens estéticas; capacitar os participantes a se observarem, observarem o seu entorno, e perceber sua capacidade de expressar-se e de transformar seus corpos e movimentos através dos jogos teatrais; montar coletivamente uma peça composta por monólogos e cenas que conseguissem transmitir as mensagens decodificadas do grupo e realizar um espetáculo a fim mostrar as percepções do grupo em relação ao seu entorno.

No primeiro capítulo do presente trabalho será abordado a importância da Virada Estética para uma alternativa de análise das relações internacionais. Já o segundo capítulo levantará a capacidade do Teatro do Oprimido e dos jogos teatrais como ferramentas de

percepção, análise e transformação dos fenômenos políticos e, por fim, o terceiro capítulo irá discorrer sobre a implementação da metodologia do teatro do oprimido e dos jogos teatrais no Bairro do Rangel, em João Pessoa, Paraíba.

2. VIRADA ESTÉTICA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS: A ARTE COMO O LUGAR DAS SENSACIONES E DA TRANSFORMAÇÃO POLÍTICA

Criar é fazer existir, dar origem, é fazer Arte. É descobrir um universo de possibilidades infinitas em meio a uma realidade de intimidade entre o Eu interno e o mundo, o externo. A descoberta do potencial criativo deu margem para o surgimento de um novo processo na relação homem-natureza, caracterizado, de acordo com Fischer (1987, p.28), por uma “consciência criadora”. Foi pelo fato de saber que se podia colher elementos da natureza, transformá-los, tornando-os funcionais e experimentando esses instrumentos que o homem começou a ser artista. Logo, a arte é a expressão da realidade da relação do homem com a natureza que se relaciona com a estrutura sensorial.

A Virada Estética nas Relações Internacionais repousa sua base na percepção de que é a partir da estética que se “é possível repensar fenômenos políticos concebidos como dados e não problemáticos e identificar sua origem, natureza, e implicações, engajando-se em práticas representações de forma criativa, que permitam desafiar as formas de pensamento e de representações do político e focar como elas são internalizadas em nossas mentes, hábitos e consciência coletiva” (JESUS E TÉLLEZ, 2014, p. 6).

A arte expressa uma relação estética da condição de existência do homem com o seu meio. Estética está relacionada com o sensível. Estética é a vida sensorial, sensual do Homem. Ela compreende a síntese da origem da percepção do homem através dos seus sentidos, das suas sensações. É o conhecimento sensível através da percepção. Dessa forma, a arte se alicerça e se nutre na relação homem - natureza, na existência do homem em consonância com o meio, com o mundo exterior. Esse equilíbrio tão necessário - quanto complexo - parte de uma essência do sujeito que repousa na busca pela sua plenitude, na busca incessante pela completude do seu “Eu” interno, uma busca essencial e mágica, que nasce do desejo do homem da sua integração ao meio externo, do desejo de existir, conhecer e mudar o mundo. A arte, seria então, o “meio de tornar-se um” (FISCHER, 1987, p.12).

Dessa forma, a estética assume um caráter político quando as formas e práticas da arte interferem na partilha do sensível, no compartilhamento entre os sujeitos das suas expressões, significações e na sua reconfiguração em recortes de espaços/tempos, sujeitos/objetos, comum/singular, criando um espaço comum. Assim, a estética seria um modo de ser que tem gênese na percepção e compreensão do sensível (RANCIÈRE, 2004).

De acordo com Rancière a arte é política e configura um espaço comum, coletivo,

E o que liga a prática da arte à uma questão do comum é a constituição, tanto material, quanto simbólica, de certo tipo de espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas da experiência sensível, (...) pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço (RANCIÈRE, 2004, p.20).

Desse modo, pode-se entender que o espectro político está intrínseco à arte e se encontra na sua dimensão estética, e que a estética seria, então, uma nova forma de fazer e criar política, onde o sujeito está disposto em uma dimensão do conhecimento sensível, da criatividade, da vida sensual, da imaginação. Assim sendo, a estética e a política são bases da subjetividade do sujeito, das suas paixões, sensações e compreensões, onde acabam admitindo um aspecto subversivo e de transformação do seu meio (MARCUSE, 1977).

Nota-se que a arte possibilita criar espaços-tempos e relações na tentativa de redesenhar seu território comum, tanto material quanto nas suas representações de dominação, admitindo potencial político a partir da sua maneira de simbolizar as relações de poder nas estruturas da sociedade, os conflitos e das identidades sociais de diversos grupos sociais. Para Rancière (2004), a política surge na configuração e na reconfiguração de um espaço comum a partir de um compartilhamento do conhecimento sensível dos sujeitos. O autor vai caracterizar essa dinâmica estética e política de “partilha do sensível”.

Portanto, é através da “partilha do sensível” que se permite a criação e a recriação de símbolos, conceitos, representações e identidades, assumindo um papel importante de questionamento dos fenômenos políticos e sociais estabelecidos e que assumem espaços dominantes na sociedade, na vida comum. É a partir desse caráter político que a estética contribui para uma percepção e uma compreensão alternativa nos estudos de Relações Internacionais (JESUS E TÉLLEZ, 2014).

As abordagens estéticas nas Relações Internacionais assumem um papel importante nas análises dos acontecimentos políticos e sociais a partir do momento em que elas permitem compreender os conceitos e as representações políticas a partir do conhecimento sensível, entendendo os efeitos emocionais, e desafiando as representações políticas estabelecidas.

Segundo, Jesus e Téllez (2014), os conceitos e as representações nas Relações Internacionais são performáticos, fruto de um entendimento subjetivo que gera um sistema de símbolos, que acabam sendo cristalizados em discursos políticos dominantes e que partem de uma mimese desses significados na Política Internacional.

O poder nesses sistemas de conhecimento constitui novos objetos discursivos e locações privilegiadas que viabilizam a expressão legítima e inteligível. A estética pode oferecer uma interpretação que capta processos contenciosos historicamente específicos, os quais garantem a permanência simbólica de conceitos a partir de práticas institucionalizadas, e desafia a autoridade do local de enunciação dominante (JESUS; TÉLLEZ, 2014, p. 61).

Nesse sentido, as representações dispostas pelos discursos dominantes são estabelecidas de uma forma mimética que anula os traços de uma possibilidade de transformação a partir do conhecimento sensível do homem, estabelecendo uma ideia de realidade e de fatos políticos e sociais imutáveis. As posições entre significante e significado são posicionadas de forma inalterada e sendo percebidas de forma racional e objetiva, impedindo uma reflexão e corroborando para uma ideia de controle de outras formas de conhecimento tão potencializadoras quanto, como o conhecimento estético. Os estudos estéticos emergem nas Relações Internacionais como um novo entendimento de que os fatos políticos não devem ser vistos como algo estático, e muito menos mimético. Eles são fatos que representam uma realidade social que impacta na vida sensual dos sujeitos, que se relacionam por uma constante troca de emoções e valores culturais (BLEIKER, 2001).

Dessa forma, a estética nas Relações Internacionais destaca a importância dos sujeitos locais a partir da percepção sensível dos fenômenos políticos sociais, propondo uma descentralização da formação de símbolos e concepções do aparelho institucional dominante e transferindo para um lugar que dá luz a um entendimento sensível dos sujeitos de um determinado coletivo. Esse reposicionamento dos pensamentos, como dito por Bleiker (2001), permite dar relevância nas análises políticas a atores² que são silenciados nos processos de estabelecimento de políticas internacionais, ressignificando as estruturas entre significante e significado.

A virada estética nas Relações Internacionais se sustenta na máxima de que as representações do representado vão ter gênese na sua condição política, onde o sujeito

² Durante essa seção a palavra assumirá a conotação de sujeitos.

representa um objeto - um discurso, um ato, um comportamento - partindo de uma percepção que está intimamente ligada com a sua condição política dentro do mundo e que parte da sua sensibilidade, interpretação e abstração nesse lugar (BLEIKER, 2001). Shepherd (2016) caracteriza essa relação política entre representado/representação de “encontros estéticos”, ou seja, esses encontros relacionam as nossas sensações e percepções diante das representações a partir da nossa localização política, e é justamente nesses “encontros estéticos” que a virada estética concentra a essência das suas análises.

Segundo Hozic (2016), as abordagens estéticas têm sua dimensão epistemológica e vão além, abarcando, também uma dimensão ontológica. A sua dimensão epistemológica se finca em ultrapassar os limites de análises para além de um determinismo e de uma natureza do mundo tal qual ele é, fomentando um retorno para um universo de sensações e de abstrações que compõem os signos e as representações do meio externo. Já a sua dimensão ontológica, visualizada por Bleiker, repousa na essência da política em perceber os sujeitos, as suas abstrações e as suas agências e como elas se expressam no mundo.

Compreende-se, então, que as abordagens positivistas das Relações Internacionais são incapazes de visualizar essa relação política e de sensações entre o representado e sua representação, enquanto as abordagens estéticas desconstruem as narrativas dominantes e restauram as agências e a visibilidade dos atores locais, dos sujeitos que sentem, emergindo um novo processo de transformação política que parte da emancipação dos sujeitos (STEELE, 2016).

Bleiker (2001) fala sobre as representações estéticas dos discursos dominantes e que elas são frutos da relação de poder e das elites intelectuais e por isso devem ser contestadas, pois esses discursos são opressivos, violentos e excluem discursos de atores marginalizados. A sua análise parte do pós 11 de setembro e de como a estética da insegurança dos Estados Unidos reverberou na política mundial, culminando numa histeria coletiva internacional contra o “terrorismo”; por outro lado, as fotos chocantes divulgadas internacionalmente das torturas contra os presidiários em Abu Ghraib gerou um sentimento de insegurança em outros sujeitos não dominantes de discursos, mas essa sensação foi excluída e silenciada pela performance dominante do discurso de insegurança do país americano (STEELE, 2016). A Virada Estética se contrapõe a essa relação de poder que compõe os significantes/significados descentralizando essas representações estéticas dominantes e nutrindo um processo de emancipação dos sujeitos de discursos marginalizados.

Sendo assim, entende-se que a Virada Estética está intimamente ligada ao processo de Emancipação. Segundo Freire (2005), Emancipação é uma ação profunda de libertação do

homem em busca pelo direito de “ser” e de ser percebido em um sistema de representações dominantes e opressoras e, para isso, é preciso percorrer um caminho de autorreflexão do seu lugar no mundo, de percepção da sua localização política na sociedade. Entender a condição de marginalização em meio às representações dominantes é a fonte do processo de libertação e de transformação política, irrigados pelas sensações, por um desejo de criar e imaginar um novo mundo, de querer se sentir parte de um todo.

É perceptível a noção da percepção e da transformação dos fenômenos políticos pela abordagem estética, bem como a busca de emancipação e reconciliação no trabalho da teatróloga e socióloga Frédérique Lecomte em Burundi, na África, onde o teatro é utilizado como ferramenta estratégica de construção da paz, autonomia e reconciliação em zonas de conflitos e em regiões traumáticas e violentas que são efeitos do genocídio aterrorizante de Ruanda, ocorrido em 1994. O projeto *Théâtre & Réconciliation*³ consegue transformar os conflitos entre os Hutus e os Tutsis em processos reconciliadores através dos jogos teatrais de Lecomte, que se centralizam no Humor Burlesco, caracterizado por uma apresentação das próprias imperfeições dos indivíduos para causar um sentimento de desestabilização. A partir dessa sensação de constrangimento, o sujeito percebe a gravidade e busca alternativas criativas para suportar/superar o trauma. Assim, o ator⁴ no jogo procura visualizar a realidade traumatizada e busca alternativas através de uma expansão teatral do absurdo. Dessa forma, o jogo teatral se torna uma forma de libertação a partir da possibilidade de imaginação e de criação através da sensibilização humana. O palco se torna uma experiência catártica e restaura o senso crítico e de união da comunidade para enfrentar a realidade e os conflitos que os envolvem e, a partir disso, construir propostas de transformação que partam do local (LECOMTE, 2015).

Pode-se destacar, também, o *Theatre for Development*, projeto idealizado por Michael Etherton que consistiu em oficinas teatrais para o desenvolvimento e garantia dos direitos das crianças. O projeto se estendeu por várias regiões do Sul da Ásia - Índia, Bangladesh, Paquistão, Sri Lanka e Nepal - e conseguiu criar um espaço cênico onde as crianças expressavam as suas percepções e suas sensações em relação às suas condições na comunidade para as autoridades locais. A partir desse momento, emergiu-se um diálogo que se concentrou na garantia dos direitos dos jovens e das crianças que estavam sendo marginalizados. Os impactos do *Theatre for Development* foram positivos a partir da autoafirmação da identidade e da percepção das

³Ver sobre o projeto e o processo de criação teatral de Frédérique Lecomte no site oficial <https://www.theatreconciliation.org/> e no seu livro *Théâtre & Réconciliation*, publicado em 2015.

⁴ Nesse caso, é o sujeito do fenômeno teatral.

crianças e dos jovens socialmente marginalizados em relação ao seu meio, corroborando aprofundamento com a agência política dos sujeitos (BOON; PLASTOW, 2004).

Théâtre & Réconciliation e Theatre for Development são exemplos profundos do uso da arte e da sua dimensão estética enquanto fonte criadora de uma nova realidade, de uma transformação política que se fincou nas sensações, na criação, na imaginação e nos desejos de sujeitos locais. Os *insights* alternativos sobre os fenômenos políticos que foram gerados nos projetos são representações não dominantes que estão entre a sensibilidade e o pensamento.

Entender a dimensão política da arte e visualizar que as sensações provocam e desafiam o senso comum, é notar que a virada estética tem um potencial interessante para uma transformação política que parte da autonomia dos sujeitos e não de discursos de poder miméticos que excluem expressões importantes sobre os fenômenos políticos mundiais.

3. O TEATRO DO OPRIMIDO E OS JOGOS TEATRAIS: UMA DIMENSÃO SENSÍVEL NA PERCEPÇÃO DOS FENÔMENOS POLÍTICOS

Entende-se até aqui que toda manifestação artística tem uma dimensão política. Política não como uma disputa pelo poder, mas sim como um espaço configurado para compartilhar experiências e percepções individuais (que transbordam para o senso comum) de sujeitos capazes de argumentá-las e de organizá-las; espaço esse representado por uma dimensão estética através da “partilha do sensível”. É nessa dimensão que o invisível se torna visível, dando início a um processo que tem uma gênese comunitária e que é capaz de criar novas formas de compreensão política (CARMO, 2018; MOUFFE, 2007).

É a partir da construção desse espaço de partilhamento que o Teatro do Oprimido (TO) se sustenta. Augusto Boal⁵ visualiza a estética como uma comunicação das sensações; uma organização dos sentidos individuais em um espaço coletivo. Com isso, o potencial de transformação do TO se encontra no compartilhamento de histórias e de percepções pessoais, sendo, então, a ação de expressar um princípio para pensar em coletivo a resolução de problemas, repolitizando as múltiplas facetas da realidade social e o agenciamento social e político (BOAL, 2009; CARMO, 2018).

⁵ Importante teatrólogo brasileiro e criador do método Teatro do Oprimido. É reverenciado no mundo inteiro por companhias teatrais, ONG's, escolas, profissionais da educação e movimentos sociais, sendo o Teatro do Oprimido o método mais utilizado ao redor do mundo. As suas principais obras são *A Estética do Oprimido*, *Jogos para atores e não-atores* e *Teatro do Oprimido* e outras poéticas políticas. Foi fundador do Centro do Teatro do Oprimido, localizado no Rio de Janeiro e em funcionamento desde 1986.

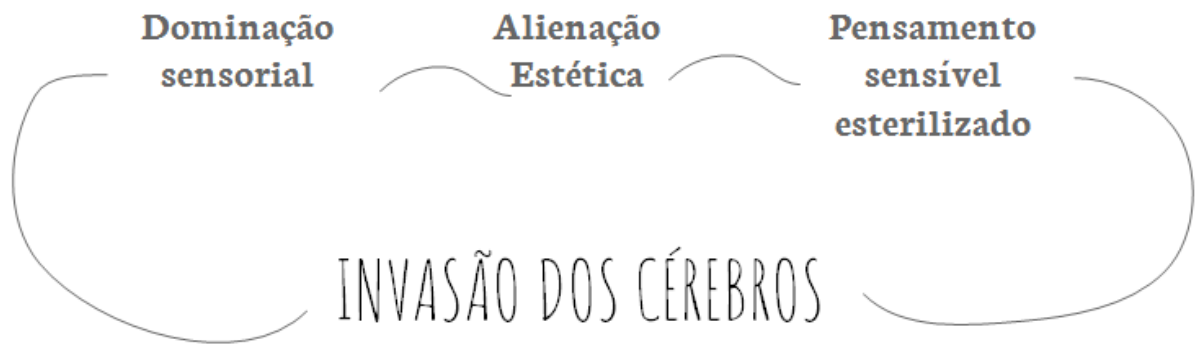
O método do Teatro do Oprimido se finca no desenvolvimento da Estética do Oprimido que parte de uma ideia em que as classes oprimidas devem, a partir da prática artística, expressar seu ponto de vista sobre a realidade, criando um processo estético particular que desperta o conhecimento sensível e ativa diversas formas de pensar a transformação da realidade opressiva, ressignificando a autonomia e a emancipação dos sujeitos (BOAL, 2009; SANCTUM, 2001; FREIRE, 2005).

Esse processo estético do TO está irrigado por duas formas de expressão de pensamentos que são inerentes a todo ser humano: o Pensamento Sensível e o Pensamento Simbólico. O Pensamento Sensível representa as sensações, as emoções, o sentir; é a Estética, sendo a Ciência do Conhecimento sensível. O Pensamento Simbólico é a comunicação racional simbolizada pelas palavras e é uma forma de pensamento não-verbal que é articulado e capaz de resolver problemas, responsável, então, pelo ato de conhecer e orientar a estrutura dinâmica do Conhecimento Sensível. Portanto, o ato de pensar com palavras têm gênese nas sensações (BOAL, 2009).

Dessa forma, “os sentidos têm sentido! não são meras sensações que se apagam com o tempo: têm sentido e direções!” (BOAL, 2009, p. 27) e a união dos dois pensamentos - Sensível e Simbólico - é a base para a relação entre memórias, ideias, emoções e sensações, sendo que mesmo quando o pensamento simbólico não se expressa, o pensamento sensível está sempre ativo e configura um curso de ações que orienta a expressão do sujeito, que pode ser expresso em palavras ou não. “Existem, portanto, duas formas de pensar: Pensamento Simbólico (noético, língua) e Pensamento Sensível (estético, linguagem)” (Boal, 2009, p.40).

O que acontece é que as representações políticas que são dispostas por um discurso dominante são baseadas em uma estética de especialização dos corpos e que esteriliza o Pensamento Sensível, gerando um sujeito apático às percepções dos fenômenos políticos sociais. Essa Sociedade da Especialização⁶ nutre um processo de afastamento das capacidades e das sensações de criar. Dessa forma, o pensamento sensível vai sendo atrofiado e o conhecimento sensível limitado, atribuindo ao sujeito uma estética que reprime e domina os corpos, estabelecendo uma dominação sensorial. Boal vai denominar esse processo de alienação estética e cultural de Invasão dos Cérebros (BOAL, 2009; SANCTUM, 2011).

⁶ Nomenclatura criada pela autora.



Fonte: Própria autora.

A ideia de dominação sensorial da Invasão dos Cérebros se assemelha ao pensamento de Marcuse da repressão cultural sobre as massas trabalhadoras. Marcuse (Rodrigues, 2015, p. 228) aponta que a razão tecnológica - ou instrumental- é alimentada na sociedade moderna e se encontra sobre a razão política, estabelecendo uma lógica de dominação eficiente e sutil sobre os indivíduos de uma forma em que ela se sustenta em argumentos técnicos que assegura um discurso monetário e objetificado de melhoria da vida do trabalhador. A partir disso, o indivíduo admite uma característica apática que se consolida pelo falso prazer oferecido pelo poder de compra e que é necessário incorporar a ideia do lúdico e do prazer de criar para que o sujeito resgate, ou melhor, rearmonize, sua capacidade crítica e alimentando uma sociedade não repressiva, trazendo o imaginário, a criatividade e o pensamento sensível, despertando uma dimensão estética da sensualidade que nutre o prazer⁷ e não uma especialização dos corpos.

Boal (2009, p.54) afirma que essa dominação sensorial se apropria dos canais de comunicação estética mais potentes: Som, Imagem e Palavra. A partir disso, o autor sugere que o teatro é o encontro de todos esses canais de comunicação, onde a Estética do Oprimido está presente no som, na palavra e na imagem e busca o estabelecimento de uma Estética Democrática a partir do Teatro do Oprimido e de outras manifestações artísticas, que permitem a ebulição das criações dos seus participantes, de uma forma que fomenta a sua autonomia e a sua expressão sobre as representações dominantes que os silenciam politicamente diariamente.

Isso acontece porque o Teatro do Oprimido tem como principal objetivo transformar o espectador - o povo - passivo no fenômeno teatral, em ator - sujeito e transformador da cena

⁷ Para Marcuse, a noção de prazer não está atrelada somente ao desejo sexual, mas sim às sensações que estão atreladas às satisfações das vontades humanas. Portanto, a ideia da dimensão sensual, apontada durante todo o texto, se refere à dimensão sensorial dos sujeitos.

dramática -. Boal vai chamar essa transformação de Poética do Oprimido, o espectador se torna espect-ator, de uma forma que fomenta a sua autonomia e a sua expressão sobre as representações dominantes que os silenciam politicamente diariamente, ativando uma exercitação do pensamento sensível e promovendo uma síntese em conjunto com o pensamento simbólico, libertando o oprimido através de um ensaio de intervenções políticas e coletivas, que supera a cena dramática e transpassa para um intervenção na própria realidade (BOAL, 1975; SOEIRO, 2012).

A conversão do espectador em ator do Método do Teatro do Oprimido se dá por meio de quatro etapas que visam a desmecanização do corpo e o desenvolvimento do conhecimento sensível. A primeira etapa, Conhecimento do Corpo, é o contato inicial com o fenômeno teatral e consiste em uma sequência de exercícios que buscam a consciência corporal, as possibilidades do corpo, os seus limites, as suas deformações sociais e a libertação da estrutura muscular. O objetivo é sentir a alienação muscular imposta pela especialização dos corpos e máscaras sociais - papéis sociais do sujeito - e desfazer essas estruturas musculares mecanizadas. É preciso desmontá-las, investigá-las e analisá-las para que o participante desenvolva a consciência corporal, se tornando capaz de montar outras estruturas musculares de múltiplas máscaras sociais, ou seja, desenvolver a capacidade de interpretar diferentes papéis sociais (BOAL, 1975).

A segunda etapa, Tornar o Corpo Expressivo, consiste em uma sequência de jogos que prioriza a expressão somente através do corpo, desenvolvendo uma expressão não-verbal e abandonando formas de expressões mais comuns. O objetivo é desenvolver a capacidade expressiva do corpo, já que só desenvolvemos diariamente a comunicação verbal, diminuindo a competência de comunicação corporal (BOAL, 1975).

Segundo Spolin (1963), Fisicalização é a forma teatral em um nível corporal e não verbal. Seria exatamente uma experiência sensual concreta que nutre a liberdade de expressão física e sensorial, ou seja, a linguagem física mantém o aluno-ator em um relacionamento com o mundo sensível, promove e encoraja o processo de desmecanização do corpo, sendo um princípio para a educação estética.

A terceira etapa da metodologia do Teatro do Oprimido, O Teatro como Linguagem, representa o começo da prática do teatro como linguagem, sintetizado por um processo progressivo de participação ativa e direta do espectador no espetáculo. As duas primeiras etapas focam no trabalho do ator participante; já esta etapa destaca o tema a ser discutido e estimula a ação do espectador, com graus de intervenção direta do espectador na cena, modificando o

texto, a interpretação ou se tornando o próprio ator, demolindo a 4ª parede⁸ do sistema teatral. Por fim, a quarta etapa, O Teatro como Discurso, é o próprio espetáculo protagonizado pela camada popular, que é a quem interessa o Teatro do Oprimido, produzido através de uma educação dialógica, horizontal e construtora de autonomia, e dialética, percebendo e transformando as contradições sociais e os fenômenos políticos (BOAL, 1975; FREIRE, 2005).

1. Conhecimento do Corpo



2. Tornar o corpo expressivo



3. O Teatro como Linguagem



4. O Teatro como Discurso



Fonte: Própria autora.

Para Bertold Brecht, a estética é o seio de transformação da organização social que visa uma educação político-estética. A teoria do teatro didático desenvolvida por esse dramaturgo utiliza um método pedagógico chamado de Peça Didática e busca essa educação político-estética através do jogo teatral; é o jogo teatral didático que estimula a capacidade de identificação e o repertório de ação dos participantes. A proposta brechtiana sugere que o espectador é ao mesmo tempo observador e atuante. Isso acontece porque ela desenvolve um ato artístico coletivo, que se configura através da imitação e da crítica aos modelos e discursos padrões, fazendo com que os modelos estéticos (que são parte da construção dos personagens para as peças de espetáculos) sejam substituídos por um modelo que relaciona teoria/prática, fomentando uma influência social e uma intervenção do pensamento e da ação na realidade. A Peça Didática de Brecht, portanto, tem um objetivo de transformação política que se configura na imitação de gestos, ações, discursos, atitudes que estão presentes na realidade, fazendo com que o participante associe essas representações à sua existência individual no meio social,

⁸ No teatro, é uma parede fictícia situada entre o palco e a plateia, se tornando uma divisória imaginária onde a plateia assiste de forma passiva o drama teatral.

buscando transformar a sociedade através da visualização das contradições sociais e das estruturas dominantes colocadas no teatro. O estético, então, passa a ser um elemento íntimo do processo de aprendizado e político (KOUDELA, 2007).

Assim, segundo Koudela (1999), ao analisar o teatro brechtiano (teatro como ferramenta de educação política) precisa passar por um processo de transformação e democratização para ser incorporado como uma estratégia de análise das relações políticas e sociais presentes na realidade. A autora sugere que esse processo se encontra na arte dos jogos, pois a sua essência teatral permite desmistificar uma linguagem artística que escapa à especialização dos corpos e estimula a educação estética e coletiva.

Isso ocorre porque os jogos são um sistema orgânico aberto gerido por regras firmadas coletivamente em um espaço lúdico de compartilhamento de percepções e expressões, descartando uma ação hierárquica e promovendo a autonomia e capacidade dos sujeitos. Eles são uma atividade lúdica que vai de um exercício sensório-motor para a construção de uma forma simbólica, já que interação do sujeito com o ambiente social envolve o conhecimento sensível e o pensamento simbólico, fazendo com que o sujeito expresse sua subjetividade e transforme algumas formas simbólicas construídas dentro de si (BOAL, 1975; KOUDELA, 2007). Então, “O jogo se caracteriza como a assimilação ao eu, a imitação é a acomodação mais ou menos precisa aos modelos exteriores. O jogo transforma o real, por assimilação, mais ou menos pura, às necessidades do eu” (KOUDELA, 2007, p.120).

Spolin (1963) vai discorrer sobre os jogos teatrais caracterizando-os como um aspecto da espontaneidade que envolve uma experiência orgânica entre o nível intelectual, intuitivo e físico. É no nível intuitivo que se obtém uma resposta sobre os problemas e discussões colocadas nos jogos teatrais, agindo como uma resposta imediata e espontânea que expressa uma liberdade pessoal frente à realidade, permitindo visualizá-la, explorá-la e agir sobre ela. Ela caracteriza esse processo de ver-explorar-agir como um momento de descoberta que surge da experiência e da expressão criativa do sujeito e vai denominá-lo de conhecimento intuitivo, no qual é necessário um espaço de experimentação desse conhecimento para que ele se fortaleça. Dessa forma, o ambiente criado pelo jogo é um ambiente social de criação livre que propõe um problema a ser pensando e solucionado, através da interação do grupo e de um acordo coletivo que estabeleça as regras do jogo.

Os jogos no Teatro do Oprimido são um diálogo entre os participantes, desenvolvem a expressividade do corpo como receptor e emissor de mensagem, sendo instrumentos de rearmonização do corpo e focados na sua des-especialização. A partir disso, Boal desenvolveu cinco categorias de jogo que busquem desfazer as amarras da repressão cultural, desmistificar

as máscaras sociais e perceber a realidade social e política que vive cada sujeito: 1 - Sentir tudo que se toca, 2 - Escutar tudo que se ouve, 3- Desenvolver os múltiplos sentidos, 4 - Ver tudo que se olha, 5 - Fortalecer a Memória Emotiva. Todas elas são caracterizadas por jogos que estimulam as estruturas musculares, sensoriais e imaginárias e acessam a memória das sensações e das emoções (BOAL, 2008).

Através dos jogos do Teatro do Oprimido o espectador desenvolve uma estrutura dialética de interpretação que corresponde a uma emoção dialética que se constitui entre uma vontade concreta (o querer) e uma ideia. Ou seja, o indivíduo tem uma ideia e tem vontade de concretizá-la, colocando esse aparato da emoção dialética no ambiente teatral, desenvolvendo uma estrutura dialética de interpretação. Para Carmo (2018), a cena criada fruto desse processo, destaca o protagonista e o revela como um ser capaz de alcançar e satisfazer suas necessidades, objetivos e desejos. Ao desenvolver a cena dramática, o protagonista ensaia comportamentos e ações que ele acredita que sejam ideais para trabalhar com ela.

Este momento é entendido enquanto ensaio para a transformação social, conferindo esta capacidade para o espectador transgredir as convenções teatrais, intervindo diretamente no desenrolar dos acontecimentos, tornando-se assim protagonista da ação dramática, a que Boal chamaria metaxis. (CARMO, 2018, p. 589).

Dessa forma, Boal vai levantar o conceito de ascese para um processo que consegue surgir dentro do espaço promovido pelos jogos e que é gerado a partir do momento em que a dimensão particular transpassa de singular para plural, para o coletivo, como um meio de perceber e entender o seu lugar no mundo. Ou seja, dessa forma, a ascese deve mostrar as forças escondidas na base de cada fenômeno que aparece em cena, onde esses fenômenos são de origens sociais e políticos. As experiências pessoais são compartilhadas, se constrói uma expressão coletiva, onde essas experiências são ressignificadas e repolitizadas pela interação (BOAL, 2009; CARMO, 2018).

Toda essa estrutura do Teatro do Oprimido, com suas etapas, jogos e promoção de um ambiente coletivo e dialético de partilha do sensível, de desconstrução de representações, formas e simbologias políticas dominantes e de percepção dos fenômenos políticos na realidade é o que será a base para a construção de uma estética democrática, que está em consonância com os anseios e as percepções dos indivíduos, e que tem como base uma transformação política orgânica, sustentável que parta do coletivo.

Dentro dessa lógica, de acordo com Maschietto e Borges (2014) as agendas internacionais da paz e do desenvolvimento vêm inserindo a discussão de como a cidadania e a

autonomia de grupos locais são elementos essenciais para o processo de construção da paz, ou seja, o foco na percepção e no discurso local/comunitário é fundamental para o estabelecimento de políticas de paz e segurança nos Estados, promovendo o desenvolvimento social e o agenciamento político dos sujeitos.

Da mesma forma, Shank e Schirch (2009) sustentam a ideia de que as artes são estratégias poderosas para uma articulação política e para a construção das capacidades locais. A construção da paz está relacionada a uma mudança social, transformando a percepção das pessoas sobre o mundo ao redor delas, sua própria identidade e seus relacionamentos com os outros onde as artes podem ser potentes ferramentas criadoras de um espaço em que as pessoas conseguem se expressar sobre a realidade, visualizar os conflitos e propor formas de lidar com eles. Elas mostram exemplos de práticas de construção da paz em que as artes ajudam a transformar visões de mundo das pessoas, através da comunicação sensual entre as estruturas físicas e emocionais, como um meio essencial de recuperação dos corpos alienados por opressões e violências.

Por exemplo, em Accra, no país de Gana, na África, artistas e ativistas usam o Hip-Hop como uma estratégia para organizar a juventude, instigar a mudança social e política, e aumentar a conscientização sobre questões como a globalização, fome, pobreza, corrupção, AIDS e movimento negro, com o movimento de hip-hop chamado *Hiplife 23*, que combina elementos de Hip-hop estilo americano e o gênero pop ganês. Através da música do *Hiplife*, esses artistas estão amadurecendo as condições para a transformação, destacando a crise da pobreza de Gana, corrupção política e social, estupro, abuso infantil e injustiça.

Já na Universidade Wisconsin-Madison, localizada no estado norte-americano Madison, trabalhar e rearmonizar o corpo é uma tarefa de construção da paz dentro dos estudos de dança que utilizam o movimento corporal como meio criativo de explorar relacionamentos. Na aula de Terapia de Movimento, ministrada pelo professor Rena Kornblum, a dança é utilizada como forma de aumentar a consciência dos estudantes de graduação sobre formas não verbais de comunicação, dando ênfase a uma forma de linguagem ignorada pelos educadores da academia (SHANK; SCHIRCH 2009).

Shank e Schirch (2009) também enfatizam o trabalho realizado pelo centro *Interactive Resource Center* (IRC), em Lahore no Paquistão, que promove um processo de construção da paz através do estímulo da capacidade e da autonomia das comunidades por meio do teatro. O IRC é formado por uma equipe de voluntários e se preocupa em estimular a consciência das populações marginalizadas em relação aos seus direitos básicos, utilizando as técnicas do Teatro do Oprimido, buscando facilitar uma discussão democrática sobre as questões e

opressões sociais e engajando as comunidades marginalizadas nas análises dos conflitos e nas tomadas de decisões políticas. A partir disso, um relatório realizado pela *ActionAid* demonstra que o trabalho teatral como construção da paz no Paquistão, admite a maneira mais eficaz de aumentar a conscientização pública sobre os casos de violência no país, através da participação de comunidades em fóruns públicos que eram historicamente excluídas.

Na Paraíba, no curso de Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba, a disciplina de Arte e RI, ministrada pelo Professor Paulo Kuhlmann, utiliza as estratégias artísticas como uma ferramenta alternativa de análise das relações internacionais, através de atividades e jogos lúdicos que estimulam as capacidades sensoriais dos alunos de graduação para perceber os fenômenos políticos mundiais.

Destarte, as ferramentas artísticas, e particularmente o Teatro do Oprimido e os jogos teatrais analisados no presente capítulo, se sustentam enquanto estratégias de resgate da dimensão cidadã/política nas sociedades, corroborando com os estudos da Virada Estética nas Relações Internacionais.

4. O TEATRO DO OPRIMIDO E OS JOGOS TEATRAIS NO BAIRRO DO RANGEL

Acreditando que o conhecimento acadêmico precisa ultrapassar os muros da universidade para realmente exercer o seu papel político e social de promoção do desenvolvimento, ao invés de perceber as dinâmicas políticas e sociais dentro de um núcleo distante da realidade, foi realizada uma oficina de Teatro do Oprimido e jogos teatrais no Centro de Referência do Rangel, em João Pessoa, Paraíba a fim de observar o potencial estético da arte como uma estratégia potente de visualizar os fenômenos políticos, de estímulo da autonomia, coletividade, expressão política/social e de transformação de representações políticas dominantes e opressoras. Dessa forma, neste último momento do trabalho serão pontuados alguns momentos importantes que foram observados durante a oficina e que dão margem para repensar as potencialidades das artes.

O Projeto de Extensão PUA - Projeto Universidade em Ação - do curso de Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba, atua com o propósito de desenvolver segurança humana, emancipação e cultura de paz nas comunidades próximas ao Campus V da UEPB, que fica localizado na capital João Pessoa. O projeto foi criado em 2011 com a ideia de mobilizar pessoas para lidarem com a questão da insegurança estrutural e atua em ONG's e em escolas públicas dos Bairros Cristo e Rangel, utilizando práticas de transformação de conflitos e estímulo das capacidades dos sujeitos, instigando o empoderamento da comunidade através

de ferramentas artísticas como o clown, o teatro de bonecos e Teatro do Oprimido. O projeto também realiza práticas de mediação de conflitos e de círculos de diálogos e acredita na libertação do oprimido, seguindo o pensamento do educador Paulo Freire, sustentando a ideia de que a transformação política e social vai do indivíduo para o coletivo, por meio de um processo de reflexão da sua condição social. (PUA, 2011)

A oficina teatral foi realizada com 10 alunos entre 10 e 12 anos, sendo uma aluna de 42 anos⁹, do Centro de Referência da Juventude do Rangel (considerado socialmente um bairro de baixa renda e que carrega o estereótipo de ser uma zona violenta, com a presença de facções criminosas), com o objetivo de introduzir um processo artístico que estimulasse a capacidade dos participantes de perceber o local em que eles vivem e os acontecimentos que permeiam a comunidade, a fim de instigar as suas expressões individuais (sensoriais e corporais), o diálogo coletivo sobre os fatos e as suas capacidades críticas diante as representações hegemônicas que são postas na comunidade, analisando todo o potencial dos jogos teatrais e do Teatro do Oprimido no desenvolvimento desse processo.

Antes de dar início à oficina, foi imprescindível um primeiro contato com as crianças do local, para que fosse percebido minimamente os entusiasmos e os desejos dos alunos que queriam ou não que a oficina acontecesse. Dessa forma, estabeleceu-se um diálogo inicial em roda e com jogos lúdicos de apresentação grupal entre o PUA e os alunos do centro, a fim de conversar sobre a proposta. A partir do interesse dos alunos, o PUA, em conjunto com a direção do Centro de Referência, estabeleceu o início da oficina a partir do dia 09/08/2018 e a finalização no início do mês de novembro do mesmo ano, totalizando 3 meses de aulas de 1:30h, 2 vezes por semana (terças e quintas feiras). Pode-se perceber que a decisão para que se iniciasse uma oficina de teatro partiu do grupo comunitário e não de uma proposta posta sem diálogo com o local, o que infere em uma percepção da necessidade da própria comunidade de atividades lúdicas e artísticas na educação. Assim, estabeleceu-se o seguinte cronograma:

⁹ Uma das monitoras do Centro de Referência.

QUADRO 1 – Cronograma de Atividades

MÊS	OBJETIVOS/ATIVIDADES
AGOSTO	<ul style="list-style-type: none"> - Jogos de integração - Conversa: Hip Hop - 1º e 2º etapas do T.O
SETEMBRO	<ul style="list-style-type: none"> - 3º e 4º etapas do T.O - Produção de roteiro
OUTUBRO	<ul style="list-style-type: none"> - Ensaios
NOVEMBRO	<ul style="list-style-type: none"> - Espetáculo (1º semana)

Fonte: Própria autora

A partir do cronograma deu-se início às aulas com um primeiro ciclo de exercícios de integração do grupo, de expansão dos sentidos e do corpo a partir dos jogos teatrais de Viola Spolin, que teve como objetivos a integração do grupo, o aquecimento ativo, a comunicação não verbal, os movimentos físicos e de expressão e a percepção espacial. Pensamos em iniciar a oficina com jogos teatrais que promovessem o desenvolvimento da expressão corporal e sensorial para posteriormente envolver a percepção individual e coletiva de fenômenos políticos.

Foi possível observar que os alunos ficaram desfocados quando os jogos eram de percepção espacial e de caminhadas, mas quando eles envolviam objetivos imaginários, como os A9, A10, A12 do Fichário de Viola Spolin (2001), os alunos se mantiveram focados. No jogo A9, em um primeiro momento, 3 alunos quiseram participar e o objetivo era de imaginar uma bola no espaço físico e brincar com ela; enquanto isso, o restante dos alunos ficou como plateia. No processo de avaliação do jogo, os alunos que ficaram na situação de plateia apontaram que somente 1 dos participantes conseguiu tirar a bola da cabeça e colocar no espaço, com movimentos e expressões corporais que faziam parecer que a bola era real, enquanto os outros dois não conseguiram transmitir realidade nos movimentos corporais. Depois de o jogo ter sido trabalhado, surgiu uma vontade dos outros alunos em participar, o que deu para perceber que anteriormente muitos deles tinham dificuldades tanto de se colocarem individualmente para participar ativamente dos jogos, quanto de se expressarem corporalmente.

QUADRO 2 - IDEIA DOS JOGOS

EXERCÍCIO	IDEIA
A9 - JOGO DA BOLA#1	<ul style="list-style-type: none"> - Tirar a bola imaginária da cabeça e mantê-la no espaço. - Trabalhar o corpo com a bola a partir da sensação de velocidade e lentidão.
A10 - JOGO DA BOLA#2	<ul style="list-style-type: none"> - Tirar a bola imaginária da cabeça e mantê-la no espaço. - Trabalhar o corpo com a bola a partir da sensação de densidade.
A12 - CABO DE GUERRA	<ul style="list-style-type: none"> - Tirar a corda da cabeça e colocar no espaço.

Fonte: Própria autora

A partir dessa observação, decidiu-se trabalhar mais com jogos teatrais que promovessem a desconstrução corporal, a expressão corporal e o desenvolvimento das emoções e sensações, inserindo a 1º e 2º etapa de jogos propostas pelo Teatro do Oprimido.



Figura 1 - Aluno brincando com a bola imaginária (A9)

Foram realizados os jogos de caminhadas de Spolin (2001, p. 41, 44) e Boal (2008, p. 102-106), que têm como objetivo explorar as diversas formas de colocação do corpo no espaço físico, os exercícios de massagens individuais e coletivas, a fim de sentir e promover a

integração do grupo; os jogos de ritmos e dança desenvolvendo os vários sentidos e a sequência dos espelhos, a fim de desenvolver a observação própria e do outro (BOAL, 2008, p. 89-228).

Vale ressaltar que o resultado da interação do grupo foi progressivo. No começo dos exercícios de caminhadas, os corpos se mantinham bem limitados; na medida em que a instrutora ia dando os comandos diferentes - “caminhem como macacos, caminhem como um idoso, caminhem como alguém preocupado, caminhem como uma grávida, caminhem com atitude” - os corpos dos alunos iam tomando formas não convencionais e iam admitindo movimentos e formas não explorados anteriormente. Foi possível perceber que, nas aulas posteriores, os alunos começaram a manter seus corpos mais livres até no comando de uma caminhada simples pela sala de aula, sentindo-se mais confortáveis em expressar seu corpo fora de um padrão cotidiano.

Pensando no potencial do movimento hip hop e na identidade que o movimento artístico provoca nas comunidades, já que a história do movimento é de origem periférica, o Rapper Paraibano Yakuza, do grupo Terroristas das Letras (TDL), foi convidado para conversar sobre o Rap como estratégia política. O artista fez uma apresentação falando sobre como o Rap atua como porta-voz das mazelas das comunidades e das violências arbitrárias que muitos jovens periféricos sofrem diariamente, por serem representados pelo Estado dentro da sociedade como pessoas não funcionais. A turma ficou bem animada e interessada em como se produz uma letra de rap e foi pedido para que ele demonstrasse. Esse momento da oficina foi muito importante, pois se conseguiu observar uma atenção peculiar a esse tipo de manifestação artística e foi um momento em que surgiram possíveis letras produzidas pelos próprios alunos e que foi demonstrado quando, na aula seguinte, a aluna mais velha (42 anos) pediu para declamar uma letra de rap que destacava o empoderamento feminino e um outro aluno disse timidamente que estava escrevendo uma letra de rap.

A partir disso, foi perceptível o estímulo que as artes, neste caso o rap e o espaço teatral, oferecem para a reconstrução das capacidades dos sujeitos em pensar e em produzir suas formas de expressão diante de seu posicionamento social e aos fatos, violências, opressões que permeiam suas vivências no espaço onde vivem, promovendo um compartilhamento dessas expressões individuais em um espaço coletivo, dando margem para esses diálogos serem apropriados e discutidos pelo grupo, criando então suas próprias representações e discussões sobre as demandas do local.

Conseqüentemente, foi compreendido que seria possível inserir discussões políticas neste momento da oficina, dando início a 3º e 4º etapa do Teatro do Oprimido. Em uma das aulas foi proposto para que o grupo construísse cenas não verbais individuais, a fim de exercitar

a expressão corporal, do que eles mais gostavam e do que menos gostavam na comunidade. O resultado foi à dramatização de cenas de opressões como cenas de *bullying* na escola, cenas de repressão policial e uma cena de violência doméstica.



Figura 2 - Alunos encenando uma cena de *bullying*

Foi interessante perceber que todas as cenas criadas pelos participantes teriam que envolver mais de um ator, pois eram cenas que tratavam de relações de violência entre pessoas. A cada término de cena a instrutora da oficina perguntava se alguém que estava na situação de plateia faria diferente e, então, as cenas sempre eram refeitas de forma mais violenta. Foi proposto que as cenas fossem refeitas novamente pelos criadores e agora permitindo a intervenção de uma solução dos participantes que ficaram na plateia, gerando, então, recriação de cenas em que pessoas ajudavam a mulher que estava sendo agredida, onde a própria mulher não deixava ser agredida pelo seu marido, onde o menino que sofria *bullying* estabelecia um

diálogo com o seu opressor, questionando o porquê de o estar oprimindo e pedindo para que se colocasse no seu lugar e cenas onde os policiais faziam suas abordagens de forma não violenta.

A avaliação no final desse exercício teve como respostas o fato de que eram corriqueiros esses fatos na comunidade e que os incomodavam, principalmente os casos de violência policial contra adolescentes e jovens. Foi possível perceber que as cenas que tiveram mais intervenções, mais repetições e mais soluções foram justamente as cenas de violência policial, corroborando com a percepção dos alunos desses casos e do quanto eles queriam que houvesse uma transformação desse quadro.



Figura 3 - Aluno encenando agressor de mulheres entrando na casa

Esse momento foi crucial para perceber que a metodologia do Teatro do Oprimido promoveu o estímulo da capacidade crítica dos alunos, diante das suas percepções individuais dos fenômenos políticos e sociais corriqueiros no ambiente em que vivem, onde elas acabam sendo transponíveis e vão para além de uma percepção individual, transpassando para uma percepção coletiva. A reconstrução das cenas possibilitou o desenvolvimento da autonomia e

da coletividade dos participantes, através das propostas de diversas de soluções que eram colocadas em cena por cada um sendo percebidas por todos.



Figura 4 - Jogo A Máquina do Teatro do Oprimido

Ao iniciar uma proposta de trabalho teatral é importante que seja claramente observado o objetivo do projeto, bem como a relevância do envolvimento de todas os participantes. O distanciamento, mesmo que parcial, de alguns dos integrantes do grupo, refletiu-se no processo e no resultado final do trabalho. Foi pensado em conjunto na construção de um espetáculo que envolvia já cenas criadas durante os jogos, mas não foi possível ser realizado já que três alunos começaram a faltar durante a 4ª etapa da oficina, que consistia na criação coletiva de um espetáculo.

Um dos alunos precisou passar por um procedimento médico e necessitou de repouso por tempo considerável e outros dois alunos desistiram da oficina devido a responsabilidades externas que apareceram no decorrer do processo. A falta de compromisso de alguns alunos também proporcionou atrasos e dificuldades para realizar o projeto de uma forma mais consistente.

Essas inferências foram cruciais e dificultaram o prosseguimento da oficina, impossibilitando a apresentação do espetáculo na comunidade, conforme previsto no cronograma. Em contrapartida, o grupo conseguiu discutir sobre o desejo de realizar um espetáculo futuramente, o que resultou na construção de roteiro de uma peça.

Dessa forma, o roteiro foi construído a partir de um núcleo dramático que se repousa sobre dois palhaços que, de alguma forma, sempre estão presentes em momentos que acontecem cenas de opressão, violência e invisibilização. Os dois palhaços, então, são os personagens que mostram as soluções (construídas em conjunto durante os jogos) de resolução e transformação das cenas para a plateia. Como exemplo, vale ressaltar que existe uma cena de agressão doméstica de um marido contra a sua esposa e que, em outro momento, os dois palhaços enxergam nesse agressor, que passou pelo cumprimento da sua pena, uma saída para desconstrução da sua condição de opressor, oferecendo-lhe a oportunidade de ser companheiro de palhaçaria junto a eles.

Acredita-se que, através do desenvolvimento da oficina e da construção do roteiro, foi possível perceber que o teatro é uma estratégia artística que se qualifica como ferramenta potente de análise e percepção dos fenômenos políticos que partam dos próprios sujeitos. O surgimento das discussões sobre os casos de violência que ocorrem no Bairro do Rangel e a colocação do incômodo dos participantes em vivenciarem esses fatos nutre a capacidade crítica e a autonomia em promover uma transformação desses casos.

O desenvolvimento da desmecanização corporal dos alunos e a transformação do ambiente teatral em um lugar de expressão das percepções individuais foi importantíssimo para observar que a metodologia do Teatro do Oprimido condiciona o participante a se observar e a observar o outro, estimulando consciência e criticidade, que fazem surgir questionamentos sobre as diversas formas de representações dominantes que não contemplam suas vivências, percepções e anseios. Transformar o agressor em um palhaço, em um artista, é um exemplo claro de ressignificação de representações e símbolos presentes na sociedade através das artes, demonstrando que o teatro é uma forte ferramenta artística de análise e transformação de símbolos dominantes e de conflitos sociais e políticos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Virada Estética nas Relações Internacionais se constitui como uma forma de análise alternativa e efetiva dos acontecimentos políticos mundiais pois se caracteriza como um novo entendimento em relação as formas de análises hegemônicas que marginalizam o conhecimento sensível e as expressões dos sujeitos locais. Acontece que os conceitos e as representações das Relações Internacionais assumem um caráter performático que é originado de um entendimento subjetivo de representações dominantes, que são frutos de relações de poder e que geram um sistema simbólico, que acabam sendo reificados por discursos políticos miméticos que partem de um entendimento onde a realidade e os fatos políticos e sociais são imutáveis. Dessa forma, a Virada Estética se sustenta na máxima de que a representação do representado vai ter origem na sua condição política social e emerge com a ideia de que os fenômenos políticos não devem ser visualizados nem como estáticos nem como miméticos pois eles representam a realidade social que impacta diretamente na vida sensual do indivíduo.

Com isso, é possível perceber que os estudos estéticos assumem um caráter político e surgem por meio da partilha do sensível entre os sujeitos e das suas expressões, onde através das artes é possível criar espaços-tempos e relações que fazem perceber e questionar as representações e significados dominantes, a fim de percebê-los através dos efeitos emocionais que geram nas sociedades. A partir desse destaque na percepção sensível dos fenômenos políticos presentes na realidade, é possível perceber as artes como ferramentas potentes de compartilhamento das experiências sensoriais, já que elas geram uma provocação e estímulo das sensações, admitindo uma dimensão política em toda manifestação artística.

Portanto, é perceptível que o Teatro do Oprimido e os jogos teatrais conseguem se tornar uma estratégia artística potente de percepção e transformação política a partir da criação de um espaço que se compartilha as percepções e sensações individuais, onde esse espaço se configura através da visualização de fatos sociais do questionamento e da transformação dos mesmos. Isso acontece porque, dentro do espaço teatral, surge o compartilhamento de histórias e de expressões individuais, através da comunicação das sensações que perpassa pelo Pensamento Sensível e pelo Pensamento Simbólico, inerentes a cada sujeito. A desmecanização dos corpos, o exercício do Pensamento sensível, o estímulo da autonomia e da construção coletiva dos sujeitos estão intimamente ligados às capacidades expressivas e a vida sensual, conseguindo despertar a capacidade crítica e questionadora dos indivíduos das dinâmicas sociais e políticas, desafiando as representações dominantes.

Foi possível perceber a potência do Teatro do Oprimido na introdução de uma oficina teatral baseada no método de Boal, no Centro de Referência da Juventude do Rangel. As respostas dos alunos, através da exploração dos seus corpos, da manifestação das suas percepções e expressões diante dos acontecimentos no bairro e do surgimento de propostas coletivas para a transformação de situações de opressões, refletem o poder das artes na conscientização e na autonomia dos sujeitos e prova que a Virada Estética e o lúdico são capazes de analisar as relações políticas e sociais.

Foi possível perceber que a semente da transformação estética foi plantada no Rangel e que é preciso, então, semeá-la pelo mundo.

THE SENSUAL POLICY: THE AESTHETIC DIMENSION IN INTERNATIONAL
RELATIONS AND THE THEATER OF THE OPRIMIDO IN THE RANGEL
NEIGHBORHOOD

ABSTRACT

Artistic creation is an essentially human activity and is based on an intimate relationship between the individual and the whole. From this observation, Aesthetics is known as the sensitive science, that is, it is the knowledge of the subject that originates in their emotions, sensations, senses, imagination. It is the sensual life of the human being that forms his own representations and symbologies in relation to himself, to the other and to the reality in which he lives. It is by thinking of this essentially human form of knowledge that the studies of the Aesthetic Turn propose an alternative in the perception and the analysis of the political and social phenomena in International Relations, where the arts are also seen as powerful strategies of expression of the society on the diverse dynamics that happen in the world. In this way, important moments of the Theater of the Oppressed theater in the Bairro do Rangel, in João Pessoa, will be punctuated, giving the opportunity to visualize the arts as a strategy to perceive political and social events in an attempt to decentralize and re-significate the representations, symbologies and dominant discourses that do not contemplate the experiences of the community, building a local political autonomy and understanding the aesthetic turn as a form of important analysis of international relations.

Keywords: Aesthetic Turn. Theater of the Oppressed. Arts and International Relations.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BOON, Richard, PLASTOW, Jane (eds) **Theatre and empowerment: Community drama on the world stage**. Cambridge University Press, 2004.

BORGES, Marisa; MASCHIETTO, Roberta Holanda. Cidadania e empoderamento local em contextos de consolidação da paz. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 105, p.65-84, dez. 2014.

BLEIKER, Roland. The Aesthetic Turn in International Political Theory. **Millennium: Journal of International Studies**, v. 30, n. 3, 2001.

CARMO, André. Cidadania em espaços sub (urbanos): o Teatro do Oprimido no Alto da Cova da Moura e no Vale da Amoreira. **Revista Sociedade e Estado**, v. 33, n. 2, p.581-603, maio/agosto. 2018.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

FREIRE, Paulo. **A Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2005

HOZIC, Aida A. Introduction: The Aesthetic Turn at 15 (Legacies, Limits and Prospects). **Millennium: Journal of International Studies**, v. 45, n 2, p. 201-205, 2017.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e jogo: uma didática brechtiana**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

LECOMTE, Frédérique. **Théâtre & Réconciliation**. Belgique: La Lettre volée, 2015.

MARCUSE, Hebert. **A Dimensão Estética**. 1977.

MOUFFE, Chantal. Artistic Activism and Agonistic Spaces. **Arte and Research**, v.1, n.2, 2007.

PUA. 2011. Disponível em: <<http://puauepb.wixsite.com/projeto>> Acesso em: 12 nov. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. A Estética como Política. **Devires**, Belo Horizonte, v.7, n. 2, p. 14-36, jul/dez. 2010.

RODRIGUES, Sérgio Murilo. Marcuse: O Problema da Emancipação e a Dimensão Estética. **Sapere Aude**. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 225-243, 2º sem. 2015.

SANCTUM, Flávio. **Estética do Oprimido de Augusto Boal: Uma Odisséia pelos Sentidos**. 2011. 9-126 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

SHANK, Michel; SCHIRCH, Lisa. Strategic Arts Based Peacebuilding. **Peace & Change**, v. 33, n. 2, p. 217-242, 2016.

SHEPHERD, Laura J. Aesthetics, Ethics, and Visual Research in the Digital Age: 'Undone in the Face of the Otter'. **Millennium: Journal of International Studies**, v. 45, n 2, p.214-222, 2017.

SOEIRO, José. **Um ensaio da revolução**. 2012

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1963.

SPOLIN, Viola. **O fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/PIBID_Teatro2014/spolin-jogos-teatraisofichriodeviolaspolin-1>. Acesso em: 02 ago. 2018.

STEELE, Brent J. **Recognising, and Realising, the Promise of The Aesthetic Turn**. **Millennium: Journal of International Studies**, v. 45, n. 2, p. 206-213, 2017.

VIERA DE JESUS, Diego Santos; TÉLLEZ, Cláudio Andrés. Concerto Para Nenhuma Voz? Arte e Estética no Estudo das Relações Internacionais. **Revista Eletrônica EXAMÃPAKU**, v. 7, n. 3, p. 57-78, set/dez. 2014.