O TEATRO DO OPRIMIDO COMO ESTRATÉGIA ÉTICA, ESTÉTICA E POLÍTICA PARA A PROMOÇÃO DO MUSEU COMUNITÁRIO DA TERRA FIRME.

Raphael Carmesin Gomes*

Rafael Ribeiro Cabral**

Resumo: O presente artigo objetiva apresentar uma atividade de extensão, em parceria com o Ponto de Memória da Terra Firme, que tem o intuito de aplicar as técnicas do Teatro do Oprimido na periferia de Belém, a fim de possibilitar a reflexão e solução dos fatos sociais apresentados cenicamente como poética acessível a qualquer *espec-tator*. Por meio de jogos e exercícios fundamentados no Teatro do Oprimido de Augusto Boal será possível documentar as reflexões e soluções encontradas teatralmente. Dessa maneira, a atividade buscará fomentar o autoconhecimento coletivo da comunidade e a conscientização dos moradores da Terra Firme, mediante a elaboração de um discurso próprio dos sujeitos como forma de reflexão sobre a realidade vivida em seu contexto local. Inicialmente, abordaremos o Teatro do Oprimido como síntese dialética entre o teatro burguês e o teatro brechtiano. Posteriormente, será abordado o Museu Comunitário como superação da visão tradicional de Museu. Concluir-se-á com a ideia de que o Teatro do Oprimido, dando voz aos oprimidos, promove a construção do Museu Comunitário da Terra Firme.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; Museu Comunitário; Cidadania; Memória.

Abstract: The present paper goals to show an extension activity in partnership with the Ponto de Memória da Terra Firme, that aims to apply the technique of the Theatre of the Opressed into the outlying areas of Belém to make possible reflection and problem-solves of social facts showed scenically as an acessible poetic to any *spect-ator*. Through games and exercises created by Augusto Boal's Theatre of Opressed will be possible to document the reflections and solutions found theatrically. That way, the activity will to encourage the collective self-knowledge of community and the awareness of residents at the Terra Firme, through elaboration of self-speech force of subjects as ways of thinking about the real-life experience at local context. At the beginning, we approach the Theatre of Opressed as a dialetic synthesis between the bourgeois theater and the Brechtian Theater. Then, we will approach the Community Museum as overcoming of traditional vision of Museum. We will conclude with the idea that the Theater of Opressed, giving voice to the oppressed, promote the construction of Community Museum of Terra Firme.

Key-words: Theatre of the Opressed; Community Museum; Citizenship; Memory

Introdução

A estética do Teatro do oprimido foi desenvolvida por Augusto Boal na década de 1970, a partir de experiências no Peru. As ações faziam parte de um projeto de alfabetização promovido pelo governo revolucionário peruano.

O Teatro do Oprimido possui como premissa fundamental ser um veículo de transformação social em que as ações realizadas em cena são consideradas como um ensaio teatral das mudanças desejadas no campo social, por meio da concretização cênica dos fatos da sociedade.

Neste artigo, objetivamos apresentar o projeto de extensão intitulado "*ENSAIANDO A CIDADANIA: o Teatro do Oprimido como estratégia ética, estética e política nos bairros da periferia de Belém*", um dos vencedores do Prêmio Proex de Arte e Cultura/2017, na modalidade "Teatro", o qual, em parceria com o Ponto de Memória da Terra Firme, terá como sujeito-participante o morador do bairro da Terra Firme.

Tal projeto possui como embasamento teórico a Estética do Oprimido, por isso, para compreendê-lo, será necessário, inicialmente, discutir-se como o Teatro do Oprimido se configura como uma superação (síntese dialética) do conflito existente entre duas concepções distintas de teatro: a idealista e a materialista. Desta forma, imprescindível será revisitar a obra de Augusto Boal, a fim de compreender a especificidade de seu pensamento sobre o fenômeno teatral.

Posteriormente, discutir-se-á a concepção de Museu Comunitário, também dialeticamente, como uma superação da tensão entre "museu tradicional" do Ocidente Moderno e os movimentos de contestação em torno da instituição museológica que surgiram, principalmente, a partir da segunda metade do século XX.

Por fim, se estabelecerá o profícuo diálogo entre Teatro do Oprimido e Museu Comunitário, tendo como realidade concreta o espaço de execução da atividade de extensão supracitada, em articulação com o Ponto de Memória da Terra Firme.

É importante ressaltar que o projeto de extensão está em fase de planejamento, não oferecendo dados precisos sobre a experiência dos sujeitos envolvidos. Desta forma, pelo

menos por enquanto, teremos que nos contentar com uma discussão mais teórica em torno das expectativas que existem em torno do projeto, expressando ainda os seus marcos teóricos e não os seus resultados.

1º Ato, o teatro do oprimido como superação dialética do teatro burguês e do teatro brechtiano

Augusto Boal (1991), em seu "Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas" utiliza-se da história do Teatro para se debruçar sobre um problema recorrente e profundo: o teatro (as artes de uma forma geral) exige apenas a pura contemplação ou demanda uma ação, uma visão de mundo, uma atitude política dos seres humanos?.

Para responder a esse questionamento o autor percorre uma longa trajetória de análise, revisitando a tragédia grega, passando pelo teatro renascentista, chegando no teatro de Bertolt Brecht até, por fim, destrinchar a sua Poética do Oprimido.

Na Grécia, mais precisamente em sua época democrática, Boal descreve a função teatral da tragédia grega: provocar a catarse, estimular a empatia dos espectadores, excitando os seus sentimentos de piedade e terror em relação ao herói trágico (ARISTÓTELES, 2003). Boal diz que a inserção de um herói trágico, em contraposição às mais antigas manifestações do teatro enquanto Coro, foi um sinal de aristocratização, pois "o herói trágico surge quando o Estado começa a utilizar o teatro para fins políticos de coerção do povo" (1991, p. 48). Assim, a exaltação de um indivíduo excepcional seria a exaltação do aristrocrata.

O teatrólogo denomina a concepção teatral aristotélica de "sistema trágico coercitivo de Aristóteles", no qual a empatia possui uma importância fundamental, pois é ela que vincula ator e espectador em um vínculo emocional umbilical. Assim, o espectador sente como se vivesse as mesmas emoções e sentimentos que se desenrolam no palco. Tal sistema teatral coercitivo, diz Boal (1991), continua sendo usado até os nossos dias (no cinema, na TV, etc.), dado a sua eficácia.

A crítica mais contundente ao "sistema teatral coercitivo de Aristóteles" é o seu poder pedagogizante, isto é, é a sua capacidade de "frear o indivíduo, de adaptá-lo ao que preexiste" (BOAL, 1991, p. 64). Isso aconteceria porque as tragédias objetivam a purgação do elemento dissonante, do personagem que, vivendo valores não aceitos socialmente, sofre uma perda (um "golpe do destino") e restabelece-se, tão somente, se se purificar do vício ou do erro que o condena (elemento de conformação política). Em suma, o teatro aristotélico "é um instrumento eficaz para a correção dos homens capazes de modificar a sociedade" (BOAL, 1991, p. 74).

Augusto Boal (1991), ao se referir ao teatro burguês do Renascimento, em contraposição ao teatro feudal, usa a expressão "Poética da *virtú*". Esta poética é uma retomada dos valores clássicos gregos e se pauta pela centralidade do indivíduo (antropocentrismo), capaz de romper com o próprio destino por meio de sua racionalidade. Neste espetáculo, o espectador continua ser passivo de emoções impingidas pela ação cênica, vivenciando-as por meio da empatia, tendo como tábua de valores a ser seguido, os valores da classe burguesa em ascensão (individualismo, empreendedorismo, racionalidade, etc.)

Poderíamos sintetizar a concepção teatral burguesa assim:

> A sala está cheio de assentos: as poltronas e os camarotes. Isto indica que o espaço "sala" está disposto para que alguns seres humanos – os que integram o público – estejam sentados e, portanto, sem fazer mais nada senão ver. Em troca, a cena é um espaço vazio, elevado a um nível mais alto que a sala, a fim de que nela se movam outros seres humanos que não permanecem quietos como o público, mas sim ativos, tão ativos que por isso se chamam atores. [...] Com efeito, em comparação com o que fazemos o resto do dia, quando estamos no teatro e nos convertemos em público não fazemos nada ou pouco mais; deixamos que os atores nos *façam* – por exemplo, que nos *façam* chorar, que nos *façam* rir. (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 32-33)

A dualidade firmada no teatro burguês, cuja origem remonta ao "sistema teatral coercitivo de Aristóteles", estabelece um limite intransponível entre sala e palco (espacial) e público e ator (funcional), sendo que, nesta última cisão, "os espectadores veem e os atores se

fazem ver; estes são hiperativos e aqueles hiperpassivos" (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 48-49).

Como antítese ao teatro burguês classista, alienador e passivo, Boal cita a Poética de Bertolt Brecht, a partir da contribuição do pensamento marxista. Destaca assim a contraposição entre a poética idealista, aqui representada pelo pensamento hegeliano, e a poética brechtiana, no tocante à liberdade do personagem: "para Hegel, o personagem é inteiramente livre que se trate da poesia lírica, épica ou dramática; para Brecht (e para Marx) o personagem é objeto de forças sociais" (BOAL, 1991, p. 107).

Certamente esse contraste está fundado na contraposição ontológica entre a dialética idealista e a dialética materialista, consubstanciada na seguinte pergunta: é a consciência dos homens que determina o seu ser ou é o seu o ser social que determina a sua consciência? (MARX, 2008).

Enquanto o teatro tradicional, burguês, idealista, transforma o espectador em um receptáculo de emoções suscitadas pela encenação, Brecht intenta com a sua poética transformar o espectador em um observador reflexivo, capaz de decidir, de conhecer para agir (ROSENFELD, 2012).

Assim, Brecht tenta superar o espectador alienado que busca se identificar com o herói teatral, transformando-o em espectador-observador da conjuntura social que se desenrola na peça, utilizando-se da técnica do "distanciamento".

> Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica. O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte. (PAVIS, 2007, p. 106)

Com Brecht, portanto, há uma superação do ideal burguês de teatro (e de arte), no qual considerava-se o fazer teatral um exercício de genialidade, e o assistir ao espetáculo um mero exercício de contemplação emocional, em prol de uma concepção político-ideológica de teatro que desvele a exploração capitalista, o conflito de classes, o imperialismo, entre outras

temáticas que exsurgem da conjuntura socioeconômica, uma vez que a ação é determinada pela função social que cumpre o personagem e o artista possui um compromisso com a transformação da sociedade, com a formação das massas operárias, com o estímulo ao inconformismo e à revolução, com a exposição das contradições inerentes a uma sociedade de classes e a superação delas.

"É necessário insistir: o que Brecht não quer é que os espectadores continuem pendurando o cérebro junto com o chapéu, antes de entrarem no teatro, como o fazem os espectadores burgueses" (BOAL, 1991, p. 116).

Boal, em sua Poética do Oprimido, representa uma superação dialética da tensão gerada pelo conflito entre o teatro burguês tradicional e o teatro brechtiano. O teatrólogo brasileiro se apropriou dos efeitos teatrais de ambas correntes de pensamento, rompeu com as suas estruturas e desenvolveu técnicas próprias para uma práxis teatral emancipatória.

De Brecht, Augusto Boal adotou a concepção de que o intelectual possui um compromisso com a sociedade em um sentido pedagogizante: "o dever do artista não é o de mostrar como são as coisas verdadeiras e sim o de mostrar como verdadeiramente são as coisas" (BOAL, 1991, p. 128). Também da poética brechtiana, Boal incorporou a relevância dada mais ao processo teatral – o devir dialético da realidade – do que ao desenlace da história.

Augusto Boal, assim, discute em sua poética do oprimido a posição do espectador como sujeito ativo, sugerindo a sua participação na cena em soluções de conflitos representados por *espectatores*[1] na dinâmica teatral, a partir da problematização da realidade destes sujeitos, através da ação teatral.

Na estética do Teatro do Oprimido os temas escolhidos são teatralizados em torno de situações cotidianas vividas pelo grupo social de participantes do local, em um tempo/espaço delimitado pela aplicação das técnicas que constituem a Poética do Oprimido.

Boal define assim a sua poética:

[1] Espectador ativo, participativo, atuante, que reflete e soluciona cenicamente sua realidade ou fatos sociais por meio das questões abordadas no momento da aplicação do Teatro do Oprimido.

> Para que se compreenda bem esta P*oética do Oprimido* deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, "espectador", ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma "catar-se"; no segundo, uma "conscientização". O que a *poética do oprimido* propõe é a própria ação! (BOAL, 1991, p. 138).

O Teatro do Oprimido procura por meio da prática de jogos, exercícios e técnicas teatrais, estimular a discussão e a problematização de questões do cotidiano para oferecer uma maior reflexão das relações de poder e conflitos sociais que permeiam a sociedade, mediante a exploração de histórias entre opressores e oprimidos (TEIXEIRA, 2005).

Boal procura dessacralizar o personagem heroico, bem como dar carne e sangue às estruturas sociais opressoras, devolvendo aos indivíduos, através da encenação, a condição de sujeitos, em detrimento da sua condição de objeto. Ser sujeito, nesse sentido, é ser um sujeito de diálogos, protagonista de sua histórica, crítico de sua realidade, o que nos remete à pedagogia de Paulo Freire (TEIXEIRA, 2007).

A transdisciplinaridade do Teatro do Oprimido é incontestável, abrindo ricos veios de práticas formativas e de diálogos possíveis entre as áreas de conhecimento, como a museologia, como se verá.

2º Ato, o Museu Comunitário como superação dialética do Museu tradicional

A história dos museus se iniciou no afã colecionador das sociedades. Em sua origem, apesar das variadas significações que tomou, um fato é notório: os museus surgiram com a preocupação pela preservação da memória das coletividades, ou seja, surgiu como uma instituição voltada para a conservação do passado histórico e do conhecimento.

O que se preserva, como se preserva e como se expõem o que se preserva, no entanto, não origina-se em um colecionismo neutro, ao contrário, revela os critérios de valor de uma classe hegemônica da sociedade, variando de acordo com o contexto da época em que ocorre (LARA FILHO, 2006).

Na Grécia antiga, o *Mouseion* (Musas, divindades associadas às artes e às ciências) eram locais separados para os estudos artísticos, científicos e contemplativos. Durante o Renascimento, os Museus transformaram-se em espaços de coleções, pois a visão antropocêntrica começou a se destacar, tornando o mundo, o espaço natural, passível de classificação, conhecimento e dominação (LARA FILHO, 2006).

> Além das coleções principescas, símbolos de poderio econômico e político, também proliferaram nesse período os Gabinetes de Curiosidade e as coleções científicas, muitas chamadas de museus. Formadas por estudiosos que buscavam simular a natureza em gabinetes, reuniam grande quantidade de espécies variadas, objetos e seres exóticos vindos de terras distantes, em arranjos quase sempre caóticos. Com o tempo, tais coleções se especializaram. Passaram a ser organizadas a partir de critérios que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII. Abandonavam, assim, a função exclusiva de saciar a mera curiosidade, voltando-se para a pesquisa e a ciência pragmática e utilitária. (JULIÃO, 2006, p. 20)

O Museu enquanto instituição pública, isto é, a serviço do público veio se constituir no período da modernidade, cujos marcos são: o movimento revolucionário francês do século XVIII, o desmantelamento do poder da nobreza e do clero e, por conseguinte, a ascensão da burguesia ao poder político-econômico. O Museu passou a ser assim, o abrigo das operações de classificação, análise, ensino; o espelho para refletir as conquistas da classe alçada ao poder (SUANO, 1986).

Segundo Julião (2006), a partir do século XIX, passou a existir, basicamente, dois tipos de museus: os de caráter celebrativo e os enciclopédicos, ambos voltados para a legitimação dos valores burgueses. Tais modelos passaram a promover a identidade nacional (a história e a cultura da "Nação"); os seus heróis nacionais, seus emblemas e conquistas; os valores universalistas pautados pelo Iluminismo; as conquistas da razão instrumental

científica, capaz de catalogar, discriminar, classificar e dispor da natureza e das culturas humanas.

> Essa modalidade de museu pode ser definida como uma instituição com pesquisadores que produzem conhecimento, praticam o colecionamento, divulgam o que é produzido e exibem suas coleções para um público amplo. Sua função é também pedagógica. Desde então, os museus têm sido importantes aliados nos processos civilizatórios nos diversos contextos nacionais. (ABREU, 2007, p. 141)

Esta concepção de Museu está pautada em uma visão positivista de conhecimento, no qual, os saberes, catalogados de maneira "neutra", educam o indivíduo através, principalmente, da contemplação do "patrimônio nacional", criando, assim, um interregno inexpugnável entre o espaço museal e o espaço de espectadores passivos, cuja ponte de acesso são as informações disponibilizadas pelo Museu, a fim de orientar a experiência do indivíduo. Esta estrutura tradicional se fez predominante até, pelo menos, a primeira metade do século XX.

O Museu, enquanto espaço que articula memória e poder, passou por ressignificações durante o século XX, principalmente através do que ficou conhecido como movimento da "Nova Museologia", o qual, a partir da década de 60, passou a questionar a função, a importância, bem como a estrutura da instituição museológica, estritamente voltada para as elites sociais e intelectuais.

> Da apreciação crítica de que, até aí, o museu tinha sido um instrumento ao serviço das elites sociais e intelectuais, é entendido que a continuação da sua existência deve passar pela sua transformação em instituição ao serviço de todos e utilizada por todos. O museu pode e deve ser um instrumento privilegiado de educação permanente e um centro cultural acessível a todos (DUARTE, 2013, p. 101).

A crítica da Nova Museologia espraiou-se, originando discursos em prol da descentralização do espaço museal, o qual não deveria mais ficar circunscrito a um prédio específico, nem restringido a objetos pré-dispostos e já classificados por curadores hiperativos, em detrimento da massa hiperpassiva e desmemoriada. Doravante, o Museu não

se esgotaria nos objetos de sua coleção, mas existiria em função do indivíduo não abstrato: sua educação, sua identificação, sua conscientização, historicamente determinadas.

Das inúmeras modalidades de práticas museológicas que surgiram, fomentadas pelas críticas radicais da Nova Museologia (ecomuseus, museus de território, museus escolares, museus locais, etc.) destacar-se-ia, no presente artigo, os chamados "Museus Comunitários".

Os Museus Comunitários têm por base um grupamento humano, mais do que um território, e poderia ser conceituado como "a expressão de uma comunidade humana, a qual se caracteriza pelo compartilhamento de um território, de uma cultura viva, de modos de vida e de atividades comuns" (VARINE, 2012, p. 189).

Segundo Teixeira Coelho:

> O museu comunitário é o resultado da criatividade comunitária, já que sua criação e desenvolvimento têm como fundamento a participação ativa da comunidade, que se encarrega de investigar, resgatar, preservar e difundir seu patrimônio histórico e cultural. Essas atividades contribuem para firmar a identidade cultural, valorizando os elementos específicos da visão de mundo de cada grupo, recuperando o passado a fim de forjar um presente mais claro e melhor. (1997, p. 161-162)

O Museu Comunitário:

> [...] teria trazido como inovações: a apreensão do patrimônio imaterial ou intangível, a musealização do território, a realização de inventários de paisagens, a implementação de estratégias de conservação pelo uso, o compartilhamento de decisões com líderes comunitários e, além disso, o estabelecimento de uma relação mais direta entre as práticas museológicas e as práticas sociais (AVELAR, 2015, p. 35).

O Ponto de Memória da Terra Firme, atualmente, possibilita essa relação mais direta com práticas sociais diferenciadas, como o teatro, possibilitando que a comunidade da Terra Firme trabalhe com o poder da memória, narrando e expondo as suas próprias histórias, dignas de serem contadas.

É sob esta interface – Teatro do Oprimido e Museu Comunitário – que se partirá para a apresentação do projeto de extensão supracitado.

3º ato, ensaiando a cidadania: a promoção do museu comunitário da terra firme

No projeto de extensão aqui apresentado – "*ENSAIANDO A CIDADANIA: o Teatro do Oprimido como estratégia ética, estética e política nos bairros da periferia de Belém*" –, o espaço de execução terá como sujeitos imersos no processo de conscientização, os moradores do bairro da Terra Firme.

A Terra Firme é um dos bairros mais populosos da capital, tendo ganhado esse apelido por ser formado por terras firmes e altas próximas a áreas alagadas pelo rio Tucunduba, no limite dos bairros de Canudos e Guamá. Concentração de boa parte da população de baixa renda da Zona Central, o bairro sempre enfrentou problemas sérios como falta saneamento básico, irregularidades fundiárias, desordenamento urbano, violência urbana, entre outros.

Penteado já descrevia o lugar como:

> Escondido entre mangueiras e palmeiras, quase todo edificado com casa de tábua, colocadas sobre baixas estacas, cobertas com telhas ou folhas de palmeiras, o bairro tem um aspecto de provisoriedade bem acentuada; apenas a sua principal via, asfaltada, foge a estas características. Por ela se atingirá a futura universidade de Belém [...] As casas com suas passarelas, denunciando a existência do problema de enchentes durante o inverno; a presença de vidraças em algumas casas constitui um elemento a favor do melhor padrão de vida de seus habitantes, assim como a cobertura de telhas de barro (1968, p. 334).

A Terra Firme, mesmo sendo uma área predominantemente alagável, tornou-se uma favela com grande poder de atração migratória, uma vez que possibilita o rápido acesso – a pé ou por bicicleta – de seus moradores ao centro da cidade. Tornou-se, assim, um dos bairros mais populosos da capital, tendo ganhado esse apelido por ser formado por terras firmes e altas próximas a áreas alagadas pelo rio Tucunduba, no limite dos bairros de Canudos e Guamá.

Concentração de boa parte da população de baixa renda da Zona Central, o bairro sempre enfrentou problemas sérios como falta saneamento básico, irregularidades fundiárias, desordenamento urbano, violência urbana, tráfico de drogas, entre outros.

Ao invés de cidadãos com “desvio moral” ou com uma “inclinação patológica para o crime” (SOUZA, 2005), na Terra Firme há uma racionalidade econômica marcada pela desigualdade de oportunidades de inserção a bons empregos no setor formal da economia, bem como a oferta de uma relação perversa com o tráfico de drogas, com suas promessas de rentabilidade em curto prazo, principalmente aos jovens e adolescentes.

Essas múltiplas determinações de uma cidadania inconclusa (CARVALHO, 2005), na qual predomina a concepção de que os direitos civis, políticos e sociais são “doados” pelo Estado clientelista e não conquistados pela ação política e pela luta de classes, muitas vezes obliteram a consciência do indivíduo, o qual passa a reconhecer a sua opressão com uma realidade “quase natural” oriunda de uma “ideia fatalista, imobilizante” de que “a realidade é assim mesmo, que podemos fazer? ” (FREIRE, 2011, p. 11).

Na tentativa de resgatar a consciência de que a realidade é histórica, construída pelas ações – conscientes ou inconscientes – dos próprios indivíduos, o Teatro do Oprimido, como práxis teórica deste projeto, proporciona um fazer pedagógico no qual os oprimidos se tornam capazes de perceber o mundo, refletir sobre o mundo, e se expressar no mundo (TEIXEIRA, 2005)

O projeto justifica-se politicamente, eticamente e esteticamente, como uma ferramenta capaz de fomentar as transformações sociais e a formação de lideranças em comunidades diversas, mediante a relação dialógica entre os próprios moradores da Terra Firme que, junto ao Ponto de Memória da Terra Firme, enquanto Museu Comunitário, poderão dizer o seu próprio mundo e narrar a sua própria história, a partir da memória de seus sujeitos.

Acredita-se, como Canda, que “com arte, o povo pode construir meios de discussão política, mas também de ampliação da capacidade da leitura de mundo e de meios de intervenção sobre ele” (2012, p 191).

Deve-se ressaltar que, inicialmente, os moradores da Terra Firme travaram lutas contra a própria Universidade Federal do Pará, que mantinha a posse dos terrenos ocupados. Mobilizados pela luta por moradia digna, a “comunidade da Terra Firme adotou os centros

comunitários, associações e projetos socioeducativos como espaço de reivindicações de direitos sociais" (MOURA, QUADROS & QUADROS, 2013).

Nesse sentido, pensamos que este projeto terá uma efetiva realização através da parceria interinstitucional realizada com Ponto de Memória da Terra Firme (PMTF) solucionando e problematizando, por meio de conflitos e soluções cênicas, os conflitos reais, materiais, identificados na realização teatral.

Em poucas palavras, o Ponto de Memória da Terra Firme é:

> Um projeto comunitário, participativo, de caráter sociocultural-educacional, que adota a museologia comunitária como principal ação transformadora dentro do bairro da Terra Firme. O projeto surgiu em outubro de 2009, por iniciativa do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), que apresentou a três comunitárias da Terra Firme a proposta do Programa Pontos de Memória. (MOURA, QUADROS & QUADROS, 2013, p. 18).

Certamente este projeto coaduna-se com a missão e objetivos do Ponto de Memória, quais são: preservação do patrimônio local, resgate da memória dos moradores e reconstrução da história da Terra Firme, bem como, ajudar na transformação da imagem negativa atribuída ao bairro da Terra Firme; incentivar o bairro da Terra Firme a preservar e valorizar suas memórias e histórias; buscar parcerias com instituições públicas e privadas, para que contribuam na transformação social do bairro da Terra Firme e estimular a união comunitária, como primeiro passo para a transformação social (MOURA, QUADROS & QUADROS, 2013).

O Teatro do Oprimido, ao acionar as histórias de vida dos *espect-atores* – mediante as modalidades do teatro do invisível, teatro fórum e teatro jornal[2] –, criando dramaturgias que emergem de experiências e problemas típicos da coletividade, como a discriminação, o preconceito, a crise do trabalho, a violência urbana, conflitos em torno da propriedade privada e diferentes fatos sociais presentes do cotidiano dos bairros da periferia de Belém do Pará;

[2] São técnicas utilizadas como estratégias para a realização do Teatro do Oprimido. Para maiores informações consultar Boal (1991).

possibilita a emergência da memória (e a construção da história) dos marginalizados, isto é, daqueles cujos discursos estão ausentes do espaço museal.

Assim, o projeto pretende possibilitar o ensino e aprendizagem e uma formação para a cidadania por meio da experimentação cênica do Teatro do Oprimido como linguagem ética, estética e política de transformação social da comunidade da Terra Firme, elidindo-se a distinção entre atores e espectadores no espaço teatral, ao mesmo tempo em que se suprime a distinção entre curadores e espectadores, no espaço museal.

Desta forma, este projeto se desenvolve em três fases: (a) reuniões de planejamento da equipe técnica do projeto e interessados, juntamente com a coordenação do Ponto de Memória da Terra Firme; (b) aplicação do Teatro do Oprimido e suas modalidades no Ponto de Memória da Terra Firme e (c) apresentação dos resultados do Projeto.

Por meio do Teatro do Oprimido pretende-se resgatar a memória e a história dos sujeitos imersos na experiência cênica, bem como os processos de luta e conquistas de direitos que mobilizaram gerações de moradores da Terra Firma, hoje esquecidos pelas novas gerações. Desta maneira, os espectatores vivenciarão e intervirão sobre a sua própria cidade, espaço por excelência de suas experiências cotidianas, de sua história comunitária, muitas vezes invisibilizada.

Desenlace ou considerações finais

O Teatro do Oprimido representa uma superação dialética da concepção do teatro burguês tradicional e do teatro brechtiano. Augusto Boal se apropriou dos efeitos teatrais de ambas correntes de pensamento, rompeu com as suas estruturas e desenvolveu técnicas próprias para uma práxis teatral emancipatória, na qual, não haveria a alienação entre atores-personagens e público-espectador, mas um chamamento para que todos participassem do movimento teatral, do desenrolar do enredo, bem como das problematizações realizadas e soluções encontradas cenicamente.

Paralelamente, o Museu Comunitário é fruto de rupturas e ressignificações em torno do Museu tradicional, cujas marcas fundamentais foram forjadas pelo discurso da burguesia

que ascendera ao poder, no século XVIII. Tais rupturas se deram a partir da segunda metade do século XX, fomentadas pelo movimento da "Nova Museologia", o qual possibilitou o surgimento de novas modalidades de Museus.

Os Museus Comunitário objetivam, semelhantemente ao Teatro do Oprimido, romper com a separação estanque entre os objetos de sua coleção – dispostos, selecionados e classificados por curadores hiperativos – e o público espectador hiperpassivo. Rompendo com essa estrutura tradicional, o Museu Comunitário intenta criar um dinamismo entre espaço museal e agrupamento humano, sendo um espaço de discursos, memórias e histórias ligadas à existência da comunidade em que está inserido, trazendo a lume histórias invisibilizadas de exploração, violência, emancipação e conscientização de seus moradores.

Através do Projeto de Extensão "*ENSAIANDO A CIDADANIA: o Teatro do Oprimido como estratégia ética, estética e política nos bairros da periferia de Belém*" se buscará articular as técnicas do Teatro do Oprimido com as propostas do Ponto de Memória da Terra Firme a fim de se promover, dialogicamente com a comunidade da Terra Firme, a possibilidade dela dizer o seu passado, reconhecer-se coletivamente, lutar pelo seu presente, projetando-se um futuro mais digno de ser vivido.

Referências bibliográficas

ABREU, Regina. Tal Antropologia, qual museu?. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. S.; SANTOS, M. S. (Org.). **Museus, Coleções e Patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 138-178.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

AVELAR, Luciana F. **Museus Comunitários no Brasil**: o Ponto de Memória Museu do Taquaril. 2015. 122 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2015.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CANDA, Cilene Nascimento. Paulo freire e Augusto Boal: diálogos entre educação e teatro **Holos**, [S.l.], v. 4, p. 188-198, set. 2012.

CARVALHO, José Murilo de. 2005 (2001). **Cidadania no Brasil** – o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo, FAPESP; Iluminuras, 1997.

DUARTE, A. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda Inovadora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 99-117, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JULIÃO, Letícia. Apontamento sobre a História do Museu – segunda parte. **Cadernos de diretrizes Museológicas**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2006, p.19-31.

LARA FILHO, Durval. **Museu**: de espelho do mundo a espaço relacional. 2006. 139 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

MARX, K. **Contribuição à crítica da Economia Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MOURA, Camila F. S; QUADROS, C. A.; QUADROS, Helena S. A. (org.). **Ponto de Memória da Terra Firme**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2013.

ORTEGA Y GASSET. **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PENTEADO, Antônio Rocha. **Estudo de Geografia Urbana**. (Coleção Amazônia, Série José Veríssimo). Belém: UFPA,1968.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHEINER, Tereza C. Comunicação - educação - exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**. RJ: UFRJ, 2003.

SOUZA, M. **O desafio metropolitano**: um estudo sobre a problemática sócio-espacial nas metrópoles brasileiras. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

SUANO, Marlene. **O Que é Museu**. (Coleção Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense, 1986.

TEIXEIRA, T. M. B. Dimensões socioeducativas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. **Revista Recrearte**, Santiago de Compostela, v. 4, 2005.

_____. **Dimensões sócio-educativas do Teatro do Oprimido**: Paulo Freire e Augusto Boal. 2007. 335 fl. Tese (Doutorado). Programa em Educação e Sociedade do Departamento de Pedagogia Sistemática e Social. Universidad Autônoma de Barcelona. Barcelona, 2006.

VARINE, Hughes de. **As raízes do futuro**: O patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Medianiz, 2012.