

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA
(ORGANIZADOR)

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA
(ORGANIZADOR)

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo



Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



Artes: interfaces e diálogos interdisciplinares

Diagramação: Daphynny Pamplona
Correção: Maiara Ferreira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Ezequiel Martins Ferreira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Artes: interfaces e diálogos interdisciplinares / Organizador Ezequiel Martins Ferreira. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0053-0

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.530221103>

1. Artes. I. Ferreira, Ezequiel Martins (Organizador). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br



Atena
Editora
Ano 2022

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

A coletânea *Artes Interfaces e diálogos interdisciplinares*, reúne neste volume quatorze artigos que abordam algumas das possibilidades da discussão em torno da arte.

Nos Capítulos 1 a 4 temos a experiência do teatro em suas relações com processos de subjetivação, e de compreensão da sociedade, além dos aspectos da comicidade.

É a dança que ganha voz, nos Capítulos 5 e 6, a partir da possibilidade do ensino da Língua espanhola e das relações entre corpo e capitalismo. E no Capítulo 7, temos uma relação importante, pela conexão atual entre o cinema e a condição pandêmica.

Nos Capítulos 8 e 9 são as artes plásticas que ganham voz. Enquanto os capítulos seguintes trazem as possibilidades a partir da música e da arquitetura.

Espero que pela leitura dos textos que se seguem, uma abertura crítica sobre a diversidade das possibilidades de uma leitura estética do mundo, surja para cada leitor.

Uma boa leitura a todos!

Ezequiel Martins Ferreira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
LA PEDAGOGÍA TEATRAL, UNA PEDAGOGÍA DE SÍ, POTENCIADORA DE PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN	
Arley Fabio Ossa Montoya José Joaquín García García Nubia Jeannette Parada Moreno	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211031	
CAPÍTULO 2	21
O TEATRO DE GRUPO E SUAS PEDAGOGIAS SUBTERRÂNEAS	
Sinésio da Silva Bina	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211032	
CAPÍTULO 3	31
DA NECESSIDADE DO TEATRO PARA A SOCIEDADE: DIÁLOGOS ENTRE DENIS GUÉNOUN E AUGUSTO BOAL	
Amanda Lima	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211033	
CAPÍTULO 4	39
ATUAÇÃO CÔMICA: EXPERIMENTAR, CONVIVER E COMPOR	
Rita de Cassia Santos Buarque de Gusmão	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211034	
CAPÍTULO 5	49
POSSIBILIDADES E LIMITES DA DANÇA FRENTE AO ESTRANHAMENTO DO CORPO NO CAPITALISMO	
Lailah Garbero de Aragão	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211035	
CAPÍTULO 6	58
O ENSINO DA LINGUA ESPANHOLA MEDIADA PELA DANÇA NO CONTEXTO SOCIOCULTURAL NO ENSINO MÉDIO	
Adailza Aparício de Miranda Adalberto Gomes de Miranda Adailson Aparício de Miranda	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211036	
CAPÍTULO 7	79
ARTE EM TEMPOS DE PANDEMIA - RESISTÊNCIA E VISIBILIDADES NA OBRA FÍLMICA JOAQUIM (2017)	
Zeloi Aparecida Martins	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211037	

CAPÍTULO 8	88
O MERCADO DE ARTE: NOÇÕES HISTÓRICAS E CONCEITUAIS	
Bruno Cordeiro da Rocha Roseli Kietzer Moreira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211038	
CAPÍTULO 9	98
CROSSING BORDERS: INTERCULTURAL PERSPECTIVES IN GRAPHIC DESIGN. REFLECTIONS ON THE ARTWORK OF FUKUDA SHIGEO	
Tatiana Lameiro-González	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211039	
CAPÍTULO 10	108
CADEIA PRODUTIVA DA MÚSICA DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19: UM ESTUDO DE CASO SOBRE SÃO LUÍS DO MARANHÃO EM 2020	
Daniel Lemos Cerqueira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110310	
CAPÍTULO 11	130
ALFABETO MUSICAL, TABLATURAS MISTAS E A TÉCNICA DO RASGUEADO: A HISTORIOGRAFIA DA GUITARRA FLAMENCA NA RECONSTITUIÇÃO DA PERFORMANCE	
Dagma Cibele Eid	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110311	
CAPÍTULO 12	141
VAMOS CANTAR: A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NO DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA	
Ezequiel Martins Ferreira Ana Lucia Sena Neres Luciene Gonçalves Leite	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110312	
CAPÍTULO 13	153
AS “HISTÓRIAS DA CAROCHINHA” DE HEITOR VILLA-LOBOS COMO RECURSO DIDÁTICO PARA ESTUDANTES DE PIANO DO ENSINO BÁSICO E SECUNDÁRIO DA UNIDADE ACADÊMICA DE ARTES DA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS	
Samuel Caleb Chávez Acuña Solanye Caignet Lima Edgar Henoch Bautista Acosta Federico Morales Pérez Tejada	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110313	
CAPÍTULO 14	168
ARTES DECORATIVAS / INVENTARIO ARQUITECTÓNICO IGREJA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DO CARVALHAL, BOMBARRAL, PORTUGAL	
Olívia Maria Guerreiro Martins Rodrigues da Costa	

SOBRE O ORGANIZADOR.....	186
ÍNDICE REMISSIVO.....	187

CAPÍTULO 3

DA NECESSIDADE DO TEATRO PARA A SOCIEDADE: DIÁLOGOS ENTRE DENIS GUÉNOUN E AUGUSTO BOAL

Data de aceite: 01/02/2022

Amanda Lima

Mestra na Universidade Federal da Bahia

RESUMO: Este artigo almeja propor uma reflexão acerca da necessidade do teatro: de fazer teatro, de verteatro, dentro da sociedade contemporânea. São colocadas em diálogo as ideias de Denis Guénoun na obra *O teatro é necessário?*, com as de Augusto Boal, concernentes ao Teatro do Oprimido. O teatrólogo francês discorre sobre as necessidades políticas, psicológicas e artísticas do indivíduo em relação ao teatro e argumenta que o que possui de mais relevante, após o advento do cinema, é o jogo do ator em cena. Boal, por outro lado, vem propor uma forma em que seus espectadores agem, observam e então entram em cena, estabelecendo o fazer teatral como um ensaio para a revolução. Ao teatro, para Boal, é conferido título de necessidade ao passo que se entende que a mobilização popular não é apenas necessária, como precisa ser pensada e experimentada de maneira prática. Assim, o dialogismo entre as ideias de Boal e Guénoun com relação à necessidade de teatro permite acrescentar como uma de suas funções imprescindíveis a importância social que o teatro ganha ao reunir as figuras de espectador e ator dentro do fazer teatral. Os autores concordam na revisão das fronteiras da ação/observação como primordial para a evolução do teatro como expressão artística e social em consonância com as mudanças da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Artes cênicas; Sociedade;

Teatro do oprimido; Jogo do ator; espect-ator.

ABSTRACT: This paper aims to discuss the necessity of theatre, of making theatre and of watching theatre, within society. Two ideas are confronted: those of Denis Guénoun from the work *Is theatre necessary?*; and those of Augusto Boal, concerning the Theatre of the Oppressed. The French scholar discusses the political, psychological and artistic needs concerning theatre and argues that its main relevance, after the rise of cinema, lies in the actors' performing game on scene. Boal, on the other hand, proposes a model in which the spectators act, observe and come into play, establishing theatre-making as a rehearsal for revolution. According to Boal, the title of necessity is conferred to theatre once it's understood that popular mobilization is not only necessary, but must be thought of and experimented in practice. Thus, the debate between the ideas of Boal and Guénoun, concerning the necessity of theatre, makes it possible to add to the role of its essential functions the social importance it takes on when combining the figures of spectator and actor within theatre-making. The authors concur in the vital need of reviewing the borders between action/observation for the evolution of theatre as a form of artistic and social expression aligned with the changes of society.

KEYWORDS: Theatre arts; Society; Theatre of the oppressed; Performing game; spect-actor.

Para os fazedores de teatro da atualidade, em algum ponto de suas vidas

artísticas, costuma surgir um questionamento em torno do que se faz: qual é a necessidade de meu trabalho para a sociedade¹? Esta questão é muito mais profunda do que será discutida no presente artigo uma vez que envolve definições sobre a “utilidade” da arte, o conceito de “útil” dentro de uma sociedade dominada pelas relações econômicas de lucro e produtividade etc. O que o presente artigo almeja discutir é apenas parte dessa discussão maior. Trata-se, portanto, de algumas formas de considerar o teatro que podem expandir a reflexão acerca do papel do teatro na vida da sociedade e seus indivíduos. O presente artigo está estruturado em três seções: as duas primeiras tratando especificamente das ideias de cada autor sobre o tema; e a última trazendo aproximações entre as teorias de ambos. Para tanto, serão utilizadas como base, principalmente, as obras *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1991) e *O teatro é necessário?* (2015), de Augusto Boal e Denis Guénoun, respectivamente.

AUGUSTO BOAL

Augusto Boal defende o teatro, entre outras coisas, como uma **ferramenta de transformação**, passível de ser utilizada sob várias formas. Uma delas é a percepção do próprio corpo como dispositivo de mudança social, e não apenas força de produção. Isto é, por meio da prática teatral, o indivíduo pode se tornar mais consciente de suas próprias capacidades corporais e, a partir daí, perceber-se mais como indivíduo e menos como simples força de trabalho: Os exercícios [...] têm por finalidade “desfazer” as estruturas musculares dos participantes. Isto é, desmontá-las, verificá-las, analisá-las. Não para que desapareçam, mas sim para que se tornem conscientes. Para que cada operário, cada camponês, compreenda, veja e sinta até que ponto seu corpo está determinado por seu trabalho. (BOAL, 1991, p.146).

Os exercícios [...] têm por finalidade “desfazer” as estruturas musculares dos participantes. Isto é, desmontá-las, verificá-las, analisá-las. Não para que desapareçam, mas sim para que se tornem conscientes. Para que cada operário, cada camponês, compreenda, veja e sinta até que ponto seu corpo está determinado por seu trabalho. (BOAL, 1991, p.146).

O treinamento teatral seria, portanto, uma via de aprendizagem para tornar o corpo expressivo e, a partir daí, o indivíduo é capaz de adotar o próprio teatro como linguagem de expressão. Boal objetiva que os corpos sejam veículo de expressão e, por meio desta, possam transformar a realidade em que vivem.

Sobre os lugares de ação do teatro, Boal propõe a comparação de seu teatro com o de Aristóteles e o de Brecht:

Aristóteles propõe uma *Poética* em que os espectadores delegam poderes

¹ É digno de nota que o termo sociedade pode assumir um caráter excessivamente generalista e abstrato. As reflexões deste artigo partem dos argumentos dos referidos autores, elaborados na segunda metade do século XX; e, devido a sua julgada atualidade, lançam luz às reflexões concernentes à sociedade contemporânea. O termo sociedade, portanto, é empregado referindo-se ao período histórico do ocidente.

ao personagem para que este atue e pense no seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva ao direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador [...] ensaia preparando-se para a ação real. (1991, p. 138).

Sendo assim, a necessidade de um teatro como o de Boal pode ser traduzida na necessidade de transformação de realidades. Não que as épocas de Aristóteles e Brecht não demandassem mudanças, longe disso. Mas é em Boal que tal necessidade é organizada pelo teatro como ação a ser desencadeada pelo povo e, por conseguinte, trata-se de um teatro a ser feito pelo próprio povo. Isso fica claro quando defende:

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo *os meios de produção teatral*, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus fins. O teatro é uma arma e é o povo que deve manejá-la! (BOAL, 1991, p. 139, grifos do autor).

Para tais fins, Boal propõe uma variedade de modalidades teatrais que permitem a participação popular, mesmo quando as pessoas estão inconscientes de que aquilo em que participam seja teatro, como é o caso do teatro invisível, que

Consiste na representação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro, e diante de pessoas que não sejam espectadores. [...] Durante todo o espetáculo, essas pessoas não devem sequer desconfiar que se trata de um espetáculo, pois se assim fosse, imediatamente se transformariam em espectadores. (BOAL, 1991, p. 167).

Ou seja, se o público se percebesse como espectador, perderia o potencial de ação por respeito à convenção teatral de que sua função ali é de observar, apenas.

Outro exemplo de uma das formas de teatro que Boal propõe é o teatro-debate, que, basicamente, consiste de uma apresentação de um enredo que não possui uma boa solução. Então, a cena é aberta para que qualquer pessoa apresente uma solução que ache mais adequada para aquela problemática proposta. A ideia é que o participante proponente não diga qual é a sua solução, mas sim entre em cena, coloque-se no lugar de ação e aja a fim de resolver o problema (BOAL, 1991, p. 161).

Considerando esse formato de prática, a utilização do termo espectador não seria mais completamente apropriada, por remeter a uma passividade de observação. Boal propõe a utilização do termo *espect-ator*, propondo por meio de tal denominação que todos sejam tanto ativos quanto passivos nessa modalidade de fazer teatral, ou seja, que têm potencial de agir tanto quanto de observar. (BOAL, 1991).

É digno de nota que Boal não defende que todo teatro seja completamente racional, estratégico e isento de paixões, de acordo com o que defende na obra *Estética do oprimido*:

A existência de uma Estética do Oprimido – Estética da Cidadania – não proíbe ninguém de fazer arte sobre a perplexidade, a angústia, a solidão e

sonhos desvairados. Todas as formas de criação artística, toda especulação filosófica e estética, podem ajudar a enriquecer nossa sensibilidade e nossa inteligência – depende do tempo e lugar. (2009, p.107).

Sendo assim, pode-se inferir que a noção de “utilidade” de diferentes tipos de teatro tanto está dependente dos contextos em que estão inseridos, quanto corrobora a ideia de que é possível que haja necessidade de mais de um tipo de teatro num mesmo contexto histórico. A ideia da necessidade de um teatro que inclui (e demanda!) a participação ativa do povo não exclui aquela de que outros são necessários em contextos distintos ou para outros fins.

DENIS GUÉNOUN

Na obra *O teatro é necessário?* (2015), Denis Guénoun, teatrólogo francês, faz uma abordagem histórica da arte teatral em relação à sociedade no qual está inserida, de modo a refletir sobre sua necessidade. No decorrer de sua obra, é possível inferir que o autor defende que à medida que a sociedade muda, o teatro produzido acaba por mudar, também. Assim, talvez a questão não seja exatamente **se** o teatro é necessário, mas **qual** teatro é necessário no contexto social da atualidade.

A delimitação deste “qual” não é exata, mas é possível concluir no decorrer de seu argumento que trata-se, pelo menos para a sociedade atual, de uma necessidade (ou urgência) de ação, de integração do indivíduo dentro das decisões do funcionamento de sua própria vida e comunidade.

A título de exemplo, pode-se tomar o pensamento aristotélico como base de observação do tipo de teatro que é produzido por um determinado contexto. Segundo uma filosofia de análise, pensamento lógico e observacional, Aristóteles propõe em sua *Poética* um teatro cuja necessidade é “fundamentalmente dupla: necessidade de uma prática (cênica) e de uma teoria (espectadora).” (GUÉNOUN, 2015, p.38). Tal afirmativa baseia-se no princípio de que se “[...] temos prazer em olhar (*theōrountes*) [...] a razão é que aprender é um prazer [...]; efetivamente, se gostamos de ver imagens (*theōrountas*), é porque olhando-as aprende-se a conhecer.” (ARISTÓTELES, 1448, p.9-12 apud GUÉNOUN, 2015, p.25). E ainda: “Aquele que vê raciocina. Como dizíamos: teoriza. E seu prazer provém disto.” (GUÉNOUN, 2015, p.27).

É possível apontar, contudo, inúmeros pensadores no decorrer da história do teatro que discordam desta premissa; que o aprendizado não advém da mera observação passiva daquilo que lhe é apresentado. Mas, novamente, talvez essa seja uma discordância histórica. No contexto de Aristóteles, talvez, os ritmos e dinâmicas de aprendizado fossem diferentes e, portanto, é possível que a observação fosse suficiente para este fim; ou ainda, que, pelo menos, para **o que** se esperava que as pessoas aprendessem, a observação fosse suficiente.

Com a transformação do espectador, bem como dos agentes teatrais, percebendo-

se mais como sujeitos individuais, cujas decisões são definidoras de seu próprio destino em detrimento da fé religiosa ou misticismos, é notável a diferença que o teatro apresenta juntamente com essa tendência: surgem questões de identificação com personagens, heróis e fetiches, simbolismos etc. A necessidade de ilusão oscila no decorrer da história do teatro. (GUÉNOUN,

2015). Tudo isso permite afirmar que o teatro do qual se tem necessidade está completamente sujeito ao perfil da sociedade que o demanda.

É digno de nota que, apesar de todas as mudanças sofridas, o teatro nunca deixou de existir. Sua popularidade sofreu inúmeras oscilações, é verdade. Contudo, algo nele sempre pareceu necessário. Guénoun acredita que isso pode ser justificado pelo jogo: “Qual pode então ser sua necessidade [do teatro]? Do ponto de vista da cena, ela se mostra como necessidade prática do jogo. Há teatro por necessidade dos homens de jogar.” (2015, p.147). Nesse caso, a ideia de jogar ligada ao fazer teatral pode ser associada àquela proposta por Johan Huizinga, em que propõe que o ato de jogar é:

[...] uma ação livre, sentida como "fictícia" e situada fora da vida corrente, e no entanto capaz de absorver completamente o jogador; é uma ação desprovida de todo interesse material e de toda utilidade, que se pratica em um tempo e um espaço expressamente circunscritos, desenvolve-se segundo uma ordem e com regras dadas. (2010, p.16).

Desta forma, é possível conceber o teatro como uma atividade que se enquadra no sentido de jogo, independentemente das variadas formas que assumiu para se manifestar. É importante ressaltar também que o jogo não se estabelece apenas para aqueles que estão em ação, mas o **observar** também entra como parte de um jogo estabelecido. Guénoun defende que o fazer teatral

Trata-se de partilhar o jogo. Os jogadores, sentados no chão, pernas cruzadas, diante dos parceiros que se expõem, oferecem seu olhar amistoso, *enquanto esperam a sua vez*. [...] Nova democracia do jogo: porque aquele que goza com o espetáculo do sangue, da humilhação ou do assassinato na arena goza o fato de que o sofrimento lhe é poupado. Enquanto que aquele que olha o jogo de teatro quer intimamente entregar e libertar sua existência tanto quanto aquela cuja integridade se coloca a nu diante dele. A necessidade do olhar teatral é uma necessidade jogadora, que acompanha o jogo dos jogadores em posição virtual de jogar também. (2015, p.149, grifos do autor).

Nesses termos, é possível pensar o jogo como qualidade sempre presente no teatro. Desde aquele proposto por Aristóteles até aqueles produzidos na contemporaneidade. O que se observa são mudanças nas regras de tal jogo e no quão evidentemente esse caráter de jogo se manifesta. O que o autor defende é que o teatro necessário de hoje é aquele que se dá justamente com enfoque nessa noção de jogo; noção esta que pode ser associada com o teatro proposto por Boal, a depender das regras que lhe são estabelecidas.

APROXIMAÇÕES

Retomando a passagem de Boal acerca do fazer teatral:

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, *à sua maneira e para os seus fins*. O teatro é uma arma e é o povo que deve manejá-la! (BOAL, 1991, p.139, grifos do autor).

Em Boal, poder-se-ia, portanto, dizer que a necessidade do teatro reside no fato de que este consiste em **ação**, por parte não apenas de um grupo seletivo de artistas, mas sim de todas as pessoas envolvidas no “evento teatral”; isto é, envolvendo também os espectadores, para que expressem sua realidade e exercitem suas revoluções.

Guénoun apresenta uma opinião semelhante quando aborda a necessidade de o teatro quebrar suas barreiras de “privilégios expressivos” que separam a ação do povo:

Trata-se de propor que equipes profissionais, grupos, artistas e operários concebam, organizem, programem e conduzam a atividade de espaços que proporcionem a outros além deles as mais rigorosas possibilidades de sua exibição. [...] o teatro não tem nada a ganhar protegendo suas zonas de segurança, ele deve se expor a ouvir aqueles que não gozam de suas vantagens. (GUÉNOUN, 2014, p.159).

Pode-se concluir, portanto, que ambos os autores concordam que a necessidade do teatro atual está diretamente ligada a transpor as barreiras que separam aqueles que fazem daqueles que observam; que é preciso trazer mais para o teatro do que a contemplação de um grupo à expressividade de outro, como afirma Guénoun: “[...] o degelo do teatro só é possível se ele se deixar penetrar pela vida que o cerca e que ele só conhece através de um vidro ou de uma (quarta) parede.” (2015, p.161-162). Sendo assim, tendo outras artes como o cinema, principalmente, assumido a posição de ilustrador, de apresentador de ideias e soluções prontas, cabe ao teatro no mundo atual o papel de ir além da mera ilustração, da mera apresentação:

Precisamos mudar de terreno, reestruturar todo o edifício, recomeçar o trabalho de pensar sobre isto que chamamos de “teatro” - e talvez também alguma coisa diferente, que tenha outro nome² - como algo heterogêneo e acolhedor em relação às práticas e à vida que excedem seu âmbito. Só esta retomada do trabalho pode responder à necessidade de teatro em sua atualidade e não ao modelo, encerrado, do Personagem figural diante do Espectador-sujeito. (GUÉNOUN, 2015, p.162).

Desta forma, o que tanto Guénoun quanto Boal vêm propor como condição básica para que o teatro seja uma atividade ainda necessária é a sua modificação como sistema de expressão: é preciso cultivar a figura do *espect- ator* como premissa do fazer teatral.

Nesse sentido, Boal defende que o teatro, não apenas “seu” Teatro do Oprimido, mas **todo** teatro é político, uma vez que “políticas são todas as atividades do homem,

2 Na *Estética* (2009), Boal propõe, a partir da etimologia grega do termo “teatro”, que o que se pratica na estética que propõe é o *práxis-tron*, em lugar do *thea-tron*; isto é, um lugar de prática, em detrimento de um lugar de observação.

sendo o teatro uma delas.” (BOAL, 1991, p.13). O teatro, então, é necessário na medida em que é uma manifestação política das vontades, lutas e necessidades do ser humano em sociedade. Guénoun (2015), por sua vez, fala na importância do teatro por uma necessidade humana de jogo e como este é característica primordial do “novo” teatro, necessário à sociedade atual: “Talvez caiba ao jogo, mais do que à figuração e a suas imagens, inventar novas éticas e trocas inéditas. Talvez o jogo valha daqui por diante como modo de afirmação do que vem.” (p.163). Assim, é possível estabelecer aqui mais um ponto de convergência entre os autores. O jogo, assumido como necessário, talvez agora traga consigo regras mais específicas, regras direcionadas para a transformação da própria realidade, ou ao menos como um ensaio para a mesma, conforme defendido por Boal.

Cabe ao presente teatro, bem como a seus proponentes e disparadores, agir sobre formas de transição do modelo espectador/ator para aquele do *espect-ator*, sobre formas de autossubversão desse fazer que podem ser necessárias inclusive para a sobrevivência do próprio teatro. Guénoun desafia:

E se o teatro escapou, ao menos em um sentido, à radicalidade do abalo do modernismo (visto que só os ecos da vida de fora vieram perturbar sua moldura), podemos muito bem imaginar, segundo a bem conhecida lei da conversão dos atrasos em avanços, que caiba a ele deslanchar a próxima dissensão. (2015, p.158).

E Boal, por sua vez, apresenta:

A Estética do Oprimido é trânsito; esperança, não conformismo! Nada tem a ver com as revoluções monárquicas, coercitivas, dirigidas de alto para baixo. Verdadeira revolução na cultura, quando a base da pirâmide se subleva, esteticamente, para depois pôr em prática seus achados. (2009, p.167).

A partir dessas premissas, quem sabe não seja possível crer que o teatro permita que essa dissensão ultrapasse os campos da arte, que tal avanço abale também as estruturas políticas de uma população que não mais aceita ficar na “plateia” assistindo que as decisões sejam tomadas por outrem? Como ambos os autores apontam, historicamente, o teatro foi utilizado como uma ferramenta política estatal de propaganda e outorga de prazeres coletivos. Assumir maior controle sobre o fazer teatral, portanto, foi e é um passo de grande importância. Afinal, defender um teatro do qual se tem necessidade é defender a existência de algo importante dentro de nós. Como exprime Guénoun ao falar das consequências de uma falta de teatro necessário:

Quanto tempo se pode esperar pelo teatro quando ele falta? Questão importante hoje em dia: pode ser que se tenha necessidade de teatro e que ele não esteja à disposição. Ou, pelo menos, não o teatro de que se necessita. O teatro disponível não é necessariamente aquele que a vida pede - certas necessidades permanecem insatisfeitas. Inquietude de vida e de morte. “Nós” não morreremos, claro que não. Encontram-se substitutos. Mas algo em nós pode morrer. O quê? (2015, p.16).

Sua necessidade, portanto, reside na função de impedir que parte de nós morra de

inanição. É preciso buscar os caminhos da revolução.

REFERÊNCIAS

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

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Administração musical 108, 114, 127

Análisis musical 153, 156, 162, 167

Arte 2, 3, 4, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 37, 41, 48, 58, 59, 62, 63, 64, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 114, 116, 143, 144, 146, 147, 148, 152, 154, 155, 164, 165, 167, 168, 186

Artes cênicas 22, 31, 39, 42, 117, 123, 186

Artes decorativas 4, 168, 173, 175, 176, 178, 183

Artworks 98, 99, 102, 104

Atuação cênica 39, 42

Azulejo 168, 176, 178, 179, 183, 184

C

Capitalismo 2, 3, 18, 19, 49, 50, 51, 52

Cinema 2, 31, 36, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87

Comicidade 2, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 48

Consciência corporal 49, 64

Corpo 2, 3, 32, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 64, 65, 75, 76, 78, 85, 86, 87, 124, 143, 144, 147, 150, 171, 178, 179

Criança 4, 65, 72, 141, 142, 143, 148, 149, 150, 151, 152

D

Dança como prática pedagógica 58, 60

Desenvolvimento 4, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 73, 76, 78, 80, 81, 84, 89, 91, 92, 111, 114, 124, 127, 141, 142, 143, 145, 148, 149, 150, 152, 186

E

East-west 98, 99

Ensino-aprendizagem 27, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 76, 134, 141, 142, 143, 148, 150

Espect-ator 31, 33, 37

Estranhamento 3, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57

Expressão e comunicação 58

F

Fukuda shigeo 4, 98, 99, 101

G

Graphic design 4, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 107

Guitarra barroca 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 140

H

Heitor villa-lobos 4, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167

História 19, 25, 34, 35, 48, 63, 65, 73, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 97, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 152, 170, 186

História da arte 80, 88, 89, 90

I

Influences 98, 99, 102

Interdisciplinaridade 39, 40, 41, 42

Interpretación musical 153, 156, 165, 166

Inventario 4, 168

J

Jogo do ator 31

L

Língua espanhola 2, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 68, 70, 72, 74, 75, 76, 77

M

M.C.Escher 98, 99

Memória 54, 56, 79, 81, 83, 84, 86

Mercado de arte 4, 88, 89, 94, 96, 97

Multidireccional 98, 99

Música 2, 4, 59, 63, 66, 68, 69, 71, 75, 77, 82, 83, 86, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 162, 163, 164, 165, 166, 167

Música latinoamericana del siglo XX 153

N

Notação musical 130, 131, 134

P

Pandemia 3, 4, 79, 80, 108, 109, 110, 114, 119, 124, 125, 126, 127, 129, 161, 162

Patrimônio 168

Pedagogias subterrâneas 3, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 30

Pedagogia teatral 18, 21, 23, 24, 25, 30

Piano 4, 127, 153, 154, 156, 162, 163, 166, 167

Políticas culturais 108, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 122, 124, 128

Processo de ensino-aprendizagem 59, 61, 62, 63, 64, 141, 142, 148, 150

Produção cultural 91, 108, 114, 116

R

Rasgueado 4, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140

Resistência 3, 79, 84, 85, 86

Riso 39, 40, 41, 47, 48

S

Sociabilidade 49, 50, 53, 54, 55, 56

Sociedade 2, 3, 31, 32, 34, 35, 37, 41, 42, 50, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 64, 66, 73, 76, 79, 83, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 125, 126, 127, 128, 147, 174, 178

Swiss international style 98, 99, 102, 103

T

Teatro de grupo 3, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30

Teatro do oprimido 31, 32, 38

Toque flamenco 130, 131, 136, 137, 138

Tradição oral 130, 131, 133, 136

Typography 98, 99, 102, 103, 105

V

Visibilidades 3, 79, 80, 86, 87

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

-  www.arenaeditora.com.br
-  contato@arenaeditora.com.br
-  [@arenaeditora](https://www.instagram.com/arenaeditora)
-  www.facebook.com/arenaeditora.com.br

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

-  www.arenaeditora.com.br
-  contato@arenaeditora.com.br
-  [@arenaeditora](https://www.instagram.com/arenaeditora)
-  www.facebook.com/arenaeditora.com.br