

CAPÍTULO 4.3.

Da prática teatral à luta pelo reconhecimento: o Teatro do Oprimido nas favelas do Rio de Janeiro

From theatrical practice to the struggle for recognition: the Theatre of the Oppressed in the favelas of Rio de Janeiro

Fanny ARNULF^{216.)}

Resumo

O objetivo deste artigo é compreender como a prática do Teatro do Oprimido em espaços marginalizados pode levar os atores a empenharem-se numa luta pelo reconhecimento dos seus direitos. Para tal, baseamo-nos numa pesquisa de campo de seis meses realizada entre 2018 e 2019 no Brasil, em diferentes favelas do Rio de Janeiro. Este trabalho de campo baseia-se em observações participantes realizadas com três grupos do Teatro do Oprimido no complexo de favelas da Maré e uma série de vinte e uma entrevistas semi-estruturadas. A análise dos nossos dados foi realizada utilizando um quadro teórico baseado nas abordagens de três filósofos contemporâneos (A. Honneth; N. Fraser; J. Butler) em torno do conceito de reconhecimento e de luta pelo reconhecimento. Graças à articulação destas contribuições teóricas e dos nossos dados empíricos, este artigo propõe uma nova luz sobre os movimentos de luta e resistência que se desenvolvem através duma prática artística nas favelas do Rio.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido, ativismo, favelas, marginalização, luta pelo reconhecimento

Abstract

The aim of this article is to understand how the practice of the theatre of the oppressed in marginalised spaces can lead actors to engage in a struggle for the recognition of their rights. To do so, we draw on a six-month field research conducted between 2018 and 2019 in Brazil, in different favelas of Rio de Janeiro. This fieldwork is based on participant observations conducted with three Theatre of the Oppressed groups in the Maré favela complex and a series of twenty-one semi-structured interviews. The analysis of our data was carried out using a theoretical framework based on the approaches of three contemporary philosophers (A. Honneth; N. Fraser; J. Butler) around the concept of recognition and the struggle for recognition. Thanks to the articulation of these theoretical contributions and our empirical data, this article proposes a new light on the movements of struggle and resistance that develop through artistic practice in the favelas of Rio.

Keywords: Theatre of the Oppressed - activism - favelas-marginalization – struggle for recognition

²¹⁶⁾ Doutoranda em ciência política, Université Libre de Bruxelles, CEVIPOL, AmericaS, OMAM, Belgium. E-mail: fanny.arnulf(at)gmail(dot)com



Introdução

A fim de compreender os movimentos de luta e resistência nas favelas do Rio de Janeiro, é interessante compreender o processo do seu aparecimento e desenvolvimento. As primeiras favelas apareceram no Rio no final dos anos 1890 (Valladares, 2006), mas foi a partir dos anos 1950 que a maioria delas se desenvolveu. Durante este período, o Brasil experimentou a sua segunda grande onda de industrialização (Whitaker & Maricato, 2013), que foi acompanhada por um êxodo rural sem precedentes e uma explosão de urbanização nas grandes cidades. Quando as populações rurais chegaram às grandes cidades, foram obrigadas a instalar-se em habitações precárias nos centros das cidades, chamadas cortiços (Paris, 2015), ou a construir habitações improvisadas nos morros circundantes. Os cortiços e depois as primeiras favelas foram muito rapidamente considerados pelas autoridades públicas como covis de vagabundagem e delito (Valladares, 2006) e tornaram-se alvo de campanhas higiénicas e segregacionistas. Estas campanhas foram acompanhadas de medidas sanitárias e despejos, empurrando os habitantes para a periferia da cidade, onde tiveram de se resignar a construir habitações precárias sem direitos fundiários. Este fenómeno criou paisagens urbanas fragmentadas entre as cidades formais e informais (Whitaker & Maricato, 2013). Após várias décadas de ditadura militar (1964-1985), o regresso à democracia em 1986 deu origem a novas perspectivas políticas e sociais para as favelas. Isto levou à emergência de vários programas de urbanização²¹⁷⁾, cujo objectivo era integrar as favelas na cidade e estabelecer a regularização fundiária. No entanto, poucos planos de urbanização foram concluídos e os poucos avanços políticos e sociais não foram suficientes para mudar as representações envezadas dos habitantes das favelas no imaginário urbano (Dias, 2013). O discurso da violência e do crime continua hoje a ser dominante, marcando a continuidade do processo de marginalização espacial e social das favelas e dos seus habitantes. No Rio de Janeiro, onde 22,4% da população vive atualmente nas favelas²¹⁸⁾, as fraturas sócio-espaciais são particularmente visíveis. A cidade está dividida em quatro zonas distintas²¹⁹⁾ com uma clara separação entre a zona sul, onde se localizam os bairros turísticos e ricos, e a zona norte, onde predominam os bairros pobres. O nosso estudo de caso centra-se no complexo de favelas da Maré, que é uma das áreas mais violentadas do Rio de Janeiro. Localizada na parte norte da cidade, a Maré tem atualmente dezasseis favelas e mais de 137.000 habitantes. Dois tipos principais de violência foram observáveis durante o nosso trabalho de campo no complexo da Maré. Em primeiro lugar, violência intrusiva e física, observada em particular durante as operações policiais, e em segundo lugar, violência indireta que se materializa através de várias formas de desigualdade, em particular no acesso aos cuidados de saúde, educação, transportes e em geral na falta de reconhecimento social e político dos habitantes das favelas.

²¹⁷⁾ Programa Favela Bairro 1994.

²¹⁸⁾ Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos (IPP), Sistema de Assentamentos de Baixa Renda (SABREN).

²¹⁹⁾ Zona Sul, Zona Oeste, Centro, Zona Norte.



1. Resistindo nas margens

Perante os vários processos de marginalização e violência que as favelas e os seus habitantes enfrentam, surgiram vários movimentos de luta e resistência. Neste capítulo, vamos concentrar-nos nas práticas artístico-militantes. Embora as mobilizações e modos de operação sejam claramente heterogêneos de uma favela para outra, um número significativo de movimentos que ligam a prática artística e a resistência tem surgido nos últimos anos (Freire & Farias, 2001). O teatro, a dança, a música, a fotografia e o cinema tornaram-se ferramentas importantes na construção social e na identidade de muitos habitantes (Bautès, 2010). Vamos concentrar-nos aqui nas formas de resistência ligadas à prática teatral. O teatro, com a sua capacidade de criar diálogo e de sensibilizar as pessoas para situações discriminatórias, provou ser um instrumento significativo na paisagem militante das favelas cariocas. Portanto, tentaremos compreender como a prática do teatro pode levar os jovens habitantes das favelas a iniciar uma luta coletiva para o reconhecimento dos seus direitos.

Se a ligação entre arte e resistência foi tangível durante várias décadas no Brasil (Muñoz, 2017), uma visível densificação ocorreu durante as últimas eleições gerais de Outubro de 2018, que marcaram a chegada ao poder da extrema-direita. O período eleitoral foi um exemplo notável da politização de um grande número de artistas, ilustrando a porosidade existente entre a prática artística e o ativismo. Segundo a definição do cientista político J. Lagroye, a politização é a "requalificação das mais diversas actividades sociais, uma requalificação que resulta de um acordo prático entre agentes sociais inclinados, por múltiplas razões, a transgredir ou questionar a diferenciação dos espaços de actividade"^{220.)} (Lagroye, 2003, p. 36). Nesta lógica, o uso da arte tem sido um apoio importante no estabelecimento dos movimentos de oposição a Jair Bolsonaro. No complexo da Maré, foram visíveis dois fenómenos concomitantes. Por um lado, os círculos culturais mobilizaram-se para propor formas artísticas capazes de sensibilizar os cidadãos para as questões em jogo nas eleições e provocar debates no espaço público. Por outro lado, vários grupos de ativistas voltaram-se para as práticas artísticas para dar visibilidade às suas exigências. A reapropriação do espaço público (Beauguitte, 2019) foi em ambos os casos um marcador importante da politização dos indivíduos. A rapidez com que certos sectores da população favelada se mobilizaram atesta, além disso, a eficácia dos coletivos e das estruturas associativas na sua organização e na mobilização de recursos para resistir.

Durante as nossas observações, pudemos observar até que ponto a prática do teatro e, mais amplamente, da produção artística nas favelas, ficou intimamente marcada por esta ligação à resistência. Quer seja a prática do funk, da capoeira, da dança, do cinema ou do teatro, todas as abordagens artísticas nas favelas resultam de uma vontade mais ou menos consciente de resistir à categorização sócio-espacial, à violência e à marginalização. Como afirma Paulo Victor, 26 anos, ator e coringa^{221.)} do grupo *Pantera*:

²²⁰⁾ Todos os extractos de artigos científicos escritos em francês ou inglês foram traduzidos por nós.

²²¹⁾ "Um coringa exerce uma função pedagógica e maiêutica" (Pereira, 1998, p. 155).



Penso que conseguimos encontrar na arte a resposta para tudo, a resposta para esta construção de violência, porque aqui não estamos em um lugar violento, mas em um lugar violentado, nesta violência, tentamos nos reinventar, nos projetar no futuro e é aí que a arte aparece, a arte aparece sempre como uma ferramenta.^{222.)}

É também o que testemunha a socióloga E. Sousa Silva, co-criadora da organização *Redes da Maré*^{223.)}, para quem as formas de sociabilidade comunitária permitem valorizar a favela demonstrando que "não é unilateralmente um espaço negativo, definido por deficiências, incompetência, deficiências e vazios" e que também "é um lugar de criatividade cívica, em todas as áreas da atividade humana" (Silva, 2013, p. 12). É precisamente nesta lógica de criatividade e ativismo que trabalham os três grupos do Teatro do Oprimido que observámos e entrevistamos no complexo da Maré.

2. Teatro do oprimido e ativismo

O Teatro do Oprimido é um movimento de teatro político nascido nos anos 1970 no Brasil sob o impulso de A. Boal, um dramaturgo e encenador brasileiro. A sua metodologia foi construída em diálogo com a pedagogia dos oprimidos desenvolvida por P. Freire, que procurou promover uma educação emancipatória para o povo. Tanto distintas como

complementares, as diferentes metodologias do Teatro do Oprimido^{224.)} variam em função da emergência social e do ambiente de trabalho dos actores. Através do teatro, a ambição de Augusto Boal era "contribuir para a transformação de realidades injustas" (Santos, 2017, pp. 30-31), tentando abolir a ideia de um "cidadão-espectador" e transformá-lo num "cidadão-actor" (Pereira, Bezerra & Boal, 1999, p. 247). No Rio, o Teatro do Centro Oprimido (CTO) foi criado no final do governo da junta militar em 1985. Embora A. Boal fosse um intelectual branco e activista da classe média brasileira, a maioria da equipa actual é composta por pessoas negras e faveladas, o que representa a realização de um dos principais objetivos do Teatro do Oprimido: criar um lugar por e para os oprimidos (Arnulf, 2021).

O primeiro projeto do CTO no complexo da Maré foi criado em 2004, mas é a partir de 2014, que a sua atividade se tornará mais densa com a criação de diferentes grupos (Santos, 2017). Atualmente, existem três grupos de Teatro do Oprimido no complexo Maré: o grupo *MaréMoto*, o grupo *Maré 12* e o grupo *Pantera*. Cada um destes grupos reúne atores de origens sociais e espaciais semelhantes que experimentam os mesmos tipos de opressão. O trabalho empreendido por estes grupos está enraizado nas questões sociais e políticas dos próprios atores. Nesta lógica, o grupo *MaréMoto*, composto por estudantes masculinos e femininos, trabalha sobre o racismo institucional no acesso à universidade. O grupo *Maré12* é constituído por jovens mulheres que trabalham na vio-

²²²⁾ Entrevista com Paulo Víctor, Novembro de 2018

²²³⁾ A Redes da Maré é uma instituição da sociedade civil que há mais de duas décadas produz conhecimento, elabora projetos e ações para efetivar direitos e políticas públicas que melhorem a vida dos 140 mil moradores das 16 favelas da Maré" (Redes da Maré, s/d, s/p).

²²⁴⁾ Entre outros: teatro invisível, teatro diário, teatro legislativo ou teatro de fórum.



lência de gênero no círculo familiar e na favela. Finalmente, o grupo *Pantera* é o primeiro grupo de teatro de pessoas negras, faveladas e LGBTQI+ do Brasil e trabalha em questões relacionadas com a homofobia na favela e discriminação racial em ambientes LGBTQI+. O objetivo comum destes grupos é o de criar formas artísticas baseadas nas experiências de estigmatização e violência sofridas pelos atores, tentando torná-las mais gerais. Ao passar do micro para o macro, do caso pessoal para uma história mais abrangente, o Teatro do Oprimido permite representar no palco situações de opressão e violência em que cada habitante da favela poderia identificar-se.

Neste sentido, a dinâmica teatral gerada pela CTO pode ser comparada a formas de ativismo. Como M. Salzbrunn resume, este neologismo entre arte e ativismo permite-nos qualificar "o compromisso social e político dos artistas militantes", mas também "a arte utilizada pelos cidadãos como meio de expressão política" (Salzbrunn, 2019, p. 1). Os processos de criação e performance dos grupos do CTO no complexo Maré são, portanto, um híbrido entre estas duas definições, uma vez que são principalmente cidadãos que utilizam o teatro como expressão política e, em alguns casos, tornam-se artistas-ativistas. Nas favelas, a dinâmica ativista participa numa lógica de desconstrução das categorizações sociais, produzindo representações e discursos que apontam dar início a novas representações da favela (Bautès, 2010). A lógica ativista permite assim gerar reflexões e ações coletivas face à dinâmica da marginalização e da exclusão racial, social e espacial.

3. Resistir através do teatro

Aqui tentaremos compreender as diferentes etapas que marcam os processos de luta e resistência através da prática teatral nas favelas. Apesar de o conceito de resistência ser por vezes utilizado excessivamente livre nas ciências sociais, não existem teorias contemporâneas precisas que utilizem o conceito de resistência na análise dos movimentos sociais. Contudo, basear-nos-emos aqui na abordagem de C. Giraud, que entende a resistência e a luta como duas variáveis de compromisso, que não pertencem à mesma temporalidade. Segundo C. Giraud, a resistência está ligada à expectativa de "pugnacidade, observação, duração", enquanto no caso da luta, está ligada à "concentração dos meios, à publicidade da oposição, ao confronto" (Giraud, 2011). Durante a nossa observação, pudemos observar que tanto os meios de luta como os de resistência foram mobilizados pelos grupos do Teatro do Oprimido. A primeira etapa que marca o compromisso dos jovens actores é a de se reunirem através da criação de grupos de teatro. No complexo da Maré, os grupos do Teatro do Oprimido assumem a forma de "coligações", ou seja, grupos que "se reúnem em torno de experiências semelhantes de violência" (Butler, 2020, p. 142). Este fenómeno marca o primeiro passo numa transformação social, na qual os sujeitos já não são entendidos "como uma substância singular e determinada, mas como um conjunto activo e transitório de interações" (Butler, 2020, p. 142). Isto permite aos atores criar um espaço regido pelas suas próprias regras, que diferem dos quadros normativos da sociedade exterior. O espaço-tempo de ensaio permite assim a criação de um espaço de confiança onde os atores podem partilhar as situações opressivas que experienciam. Os ensaios tornam-se deste modo momentos de testemunho, escuta e debates que permitem a desconstrução coletiva de diferentes formas de opressão e a reflexão sobre uma forma eficaz de as combater (Arnulf, 2021). O primeiro passo no processo criativo dos grupos do Teatro do Oprimido é encontrar o tema sobre o qual eles desejam trabalhar. Este tema está enraizado nas próprias experiências de estigma dos atores. O segundo passo é partilhar com o resto do grupo a sua



experiência pessoal sobre o tema escolhido. Depois começa o trabalho teatral, que convida os atores a generalizar as suas experiências pessoais a fim de as poderem representar em palco. Estas primeiras etapas da criação marcam o ponto de partida do processo de sensibilização. Este trabalho exige também que os atores desconstruam uma série de padrões sociais a fim de se afastarem dos quadros normativos existentes. Para a filósofa americana N. Fraser, a desconstrução "acaba com o não cumprimento transformando a estrutura de avaliação cultural subjacente" (Fraser, 2005, p. 31). A metodologia do Teatro do Oprimido está intimamente ligada à ideia de desconstruir normas sociais pré-estabelecidas. Nos grupos do complexo Maré, trata-se sobretudo de desconstruir a imagem de violência, sistematicamente ligada às favelas, e através dela, desconstruir os padrões sociais resultantes da história colonial do Brasil. Este trabalho de desconstrução pode também ter lugar a uma escala coletiva, com o público, durante as atuações. Desconstruir a história colonial e os seus efeitos significa também abrir o campo a outras narrativas sobre a favela. O teatro permite assim repensar a forma de falar de si mesmo e de se representar, questionando os padrões sociais e económicos na origem dos processos de marginalização e de estigmatização. Os atores do Teatro do Oprimido utilizam assim o teatro para recuperar o poder sobre o discurso dominante e para se reapropriarem da sua história. Como afirma Gabriel, 23 anos, ator e coringa do grupo *Pantera*:

Fazer teatro é contar as nossas histórias, porque a gente é calado, é importante que a gente conte as suas histórias porque senão ninguém contão né. Mas é difícil contar nossas histórias, é muito difícil, porque a gente vem dum processo em que a gente não está ouvido. A gente tem que contestar o complexo de superioridade dos brancos, mas também a gente tem que contestar nosso complexo de inferioridade. É muito difícil isso. Mas a gente está familiarizado com a luta, a luta é diária, então a gente já sabe: é lutar ou lutar, não tem outra opção nas nossas vidas.^{225.)}

Ter pessoas negras, faveladas, atores e atrizes LGBTQI+ em palco já é uma importante forma de resistência às normas sociais. Pois estes corpos têm estado historicamente ausentes do teatro, da televisão e dos guiões de cinema ou têm estado confinados a um âmbito limitado de papéis. Recuperar lugares de visibilidade significa também confrontar a sociedade brasileira com a omnipresença do racismo nos meios de comunicação e nas instituições políticas. Foi isto que Jacqueline, atriz da companhia Marginal^{226.)}, disse na nossa entrevista:

A gente tem que estar o tempo inteiro lutando contra esses estereótipos. Isso estereótipo que colocaram na gente. Que artista negro só pode fazer um tipo de papel, o de empregada ou de bandido, sabe, ou de morador de rua. São os papéis que as pessoas acham que a gente tem que estar mesmo. E essa arte mediática, essa arte reflete o olhar dessas pessoas sobre nossos corpos. Esses corpos têm que estar nesse lugar subalterno, sabe, então é isso. Então nossa arte tem que debater isso, tem que lutar contra isso, tem que lutar contra

²²⁵⁾ Entrevista com Gabriel, Outubro de 2018

²²⁶⁾ Criada em 2006 no complexo da Maré, a Cia Marginal é agora uma companhia de renome internacional.



essa banalização, porque sempre vai ter alguém que sabe melhor do que você o que está a dizer. É necessário que as pessoas se repensem para isso e eu acho que a arte serve para isso, te dá a possibilidade de se repensar.²²⁷⁾

Como Jacqueline salienta, o teatro permite que outras narrativas sejam ouvidas, as das margens e dos marginalizados, e restabelecer na narrativa, "os obstáculos à paridade de participação" (Fraser, 2005, p. 31). É neste sentido que o Teatro do Oprimido se estabeleceu como um teatro popular: "feito pelo povo e para o povo" (Boal, 1972, p. 20). Através da ideia de teatro popular, A. Boal desejava "desenvolver a capacidade de expressão do corpo, a fim de usar 'teatro como linguagem' e 'como discurso' sobre o mundo" (Coudray, 2016, p. 67).

Nos grupos do complexo da Maré, o processo de educação popular é estabelecido a vários níveis. Antes de mais, há um trabalho aprofundado sobre a língua. Este papel surge muito cedo no processo de criação, uma vez que desempenha um papel importante no resto do processo. O trabalho sobre as palavras e as suas ressonâncias permite-nos, em primeiro lugar, desconstruir formas discriminatórias de linguagem, compreendendo as suas origens e alcance. Em segundo lugar, este trabalho permite-nos refletir sobre novos termos para qualificar as opressões e a violência experienciadas. Como muitos grupos de ativistas revelam, é crucial nomear as opressões a fim de as combater. Esta lógica é central para os grupos do Teatro do Oprimido. Pudemos observar este processo com o grupo *Pantera*, no início da sua nova criação sobre o racismo e a hiper-sexualização dos corpos negros nas aplicações de encontros LGBTQI+. Em primeiro lugar, os atores, atrizes e coringas passaram muito tempo a repensar as definições das palavras: homofobia, travesti, transexual, homossexual e bicha. Este trabalho revelou-se essencial, pois permitiu um processo de transmissão, de sensibilização e desconstrução de temas que muito raramente são discutidos no Brasil fora dos espaços ativistas. Além disso, este processo encoraja a reflexão, tanto individual como coletiva, sobre os problemas sociais que afetam os atores. Estes últimos tornam-se conscientes de que não estão sozinhos nestas questões, o que reduz o seu sentido de marginalização. O teatro desempenha assim um papel educativo importante na sensibilização para a origem e significado das palavras, ajudando assim a desconstruir formas discriminatórias de linguagem (Arnulf, 2021).

4. Politização, compromisso militante e luta pelo reconhecimento

A fim de compreender os processos de luta e resistência, procurámos compreender as fases do seu envolvimento. De acordo com as nossas observações, a primeira fase do processo de envolvimento é a politização dos indivíduos através da prática do teatro. A relação com a política nem sempre é óbvia nos grupos de teatro do complexo da Maré, porque nem sempre é consciente. Os actores não são necessariamente politizados antes de começarem a actuar e na maioria dos casos é o teatro que os leva à política e não o contrário. A fim de compreender o processo de politização em curso nos grupos do Teatro do Oprimido no complexo da Maré, baseámo-nos principalmente numa abordagem "interaccionista" da politização, baseada na identificação de dois fatores: o aumento

²²⁷⁾ Entrevista com Jacqueline, Dezembro de 2018



da generalidade (Hamidi, 1990) e o reconhecimento da dimensão conflituosa das posições adotadas (Hamidi, 2006). Estes dois fatores são também abordados e detalhados numa investigação conduzida por Duchesne e Haegel sobre a politização da fala. Estas características fazem parte de cada criação do Teatro do Oprimido, que parte sempre dos problemas individuais dos atores e atrizes, para os tornar mais gerais e os representar em palco, com o objetivo de provocar uma reação crítica no público. Segundo

normalmente um processo de politização na altura do momento social na altura da representação (Hamidi, 2006). A politização começa quando o teatro questiona as estruturas de poder. Este processo levará os atores a uma consciência da sua relação com a política. Como Marcela, coringa do gru-

pos políticos, mais do que atores, qualquer pessoa que se envolve na metodologia do Teatro do Oprimido irá descobrir-se a si próprio como um ser capaz de mudar. Ao descobrindo-se a si próprio como uma pessoa que pode ser machista, machistas, racistas, ou como uma pessoa oprimida para a transformação social. A consciência do teatro nas favelas ou em qualquer espaço onde a arte serve pelo menos para dar o primeiro passo, sendo um grande potenciador de ações concretas^{228.)}

na, portanto, um papel importante nos processos sociais que temos observado. No entanto, embora envolvendo os actores, ela leva a diferentes graus de compromisso que observámos é o compromisso com a transformação. Este compromisso permite ao indivíduo "sair da zona de conforto pela humilhação e aceder a uma nova realidade" (Dryk-Cros, 2018, s/p.). Quando os actores encontram a sua potência através de uma resistência colectiva, a expressão através da qual podem adquirir consciência. Isto é o que Maiara, coringa do grupo *Maré12*,

de nossas próprias histórias. E narrar o que a gente vive há muitos anos que ainda somos narrados por outras pessoas. Na nossa perspectiva, a favela é um lugar diferente. Seja teatro do oprimido ou seja as outras várias formas de fazer na comunidade eu acho que é uma ferramenta para esse território, e para outros territórios. É para denunciar o que está acontecendo aqui, como a violência, essas violências do estado, essas violências da própria criminalização que tem no território, do próprio tráfico, do lixo^{229.)}

²²⁸⁾ Entrevista com Marcela, Dezembro de 2018.

²²⁹⁾ Entrevista com Maiara, dezembro de 2018.



Como o testemunho de Maiara assinala, a prática do teatro permite reinterpretar assuntos privados no espaço público – dando-lhes visibilidade (Ferrarese, 2003). O envolvimento em ações sociais também toma a forma de participação em eventos, demonstrações, conferências e debates. Esta tendência está particularmente presente nos grupos do Teatro do Oprimido, que geram eles próprios um grande número de eventos deste tipo em torno das suas criações. O teatro abre assim outras perspectivas políticas e sociais e diminui o sentimento de "negação de reconhecimento" (Honneth, 2000). A falta de reconhecimento, intrinsecamente ligada à marginalização das favelas, desempenha um papel importante no processo de politização e empenho militante dos atores do complexo da Maré. As experiências de discriminação e desprezo, a violência simbólica e direta sofrida diariamente, são todos motivos morais que levam alguns atores a lutar pelo reconhecimento dos seus direitos. Como confessa Maiara: "Há tantas coisas pelas quais precisamos de ser reconhecidos, a nossa história, quem somos e o nosso lugar aqui neste país."^{230.)} Nas favelas, a luta pelo reconhecimento estende-se a muitas questões, como o acesso aos cuidados de saúde e à educação, mas em geral os atores do complexo da Maré lutam pelo reconhecimento dos direitos fundamentais, para serem reconhecidos como cidadãos legítimos com direito a uma vida decente. Como aponta a filósofa J. Butler:

Quando os corpos se reúnem como fazem, para expressar a sua indignação e actuar a sua experiência plural no espaço público, estão a reivindicar algo mais amplo: estão a pedir para serem reconhecidos e valorizados; estão a exercer o direito de aparecer, de pôr em prática a liberdade; estão a pedir uma vida viável (Butler, 2016, p. 37).

O diálogo entre a prática artística e a resistência permite assim gerar uma transformação social, na qual os atores se tornam os protagonistas da sua história. A prática do teatro torna-se assim um instrumento para o reconhecimento e a valorização das margens e dos marginalizados. Como Jacqueline disse durante a nossa entrevista:

Acho que o teatro é uma ferramenta que lhe ajuda a lidar com várias coisas dentro da sua vida. Eu acho que a arte alimenta, [...] e um espaço de resistência também, principalmente o teatro dentro da favela, porque a gente entende que desse lugar mesmo submerso em violência, sai arte, sai teatro, sai música, sai obras de arte, sai pessoas que dançam, que cantam, isso é mostrar que existe resistência nesse lugar, que existe potencialidades múltiplas, então acho que a arte tem a capacidade de te fazer te reinventar também como pessoas.^{231.)}

A prática teatral permite assim aos atores reapropriarem-se dos problemas sociais e políticos ligados ao seu espaço de vida e apreenderem a favela como um espaço de criatividade e luta, um espaço de "reconstrução reflexiva das identidades colectivas" (Benhabib, 2002, p. 130). É neste sentido que a prática do Teatro do Oprimido se tornou um importante instrumento de resistência e transformação social nas favelas do complexo da Maré.

²³⁰⁾ Entrevista com Maiara, dezembro de 2018.

²³¹⁾ Entrevista com Jacqueline, dezembro de 2018.



Conclusão

A popularidade e o desenvolvimento da prática do Teatro do Oprimido nas favelas abre o caminho a novas formas de mobilização popular. O poder subversivo do teatro desempenha um papel importante no estabelecimento destes novos movimentos de luta e resistência. No complexo da Maré, a prática do Teatro do Oprimido irá gerar uma modificação das trajetórias individuais e coletivas ao perturbar a relação com a política dos atores. A formação de grupos teatrais marca o primeiro passo nos processos de transformação e emancipação social. A metodologia do Teatro do Oprimido dará também aos atores a oportunidade de repensar as várias formas de opressão que sofreram, desconstruindo as normas sociais e raciais que os rodeiam. O momento da criação, bem como, o momento do espetáculo, irão destacar as formas de neocolonialismo, racismo institucional, homofobia ou sexismo presentes na sociedade brasileira. Graças ao trabalho de investigação histórica e semântica realizado durante o processo criativo, os atores têm a oportunidade de se reapropriarem da sua história, valorizando o seu estatuto social e o seu espaço de vida. A criação artística participa assim no estabelecimento de uma nova narrativa sobre as favelas, que redefine e valoriza a noção de margens, propondo uma alternativa ao discurso dominante. Graças a iniciativas artivistas, a favela torna-se um espaço de criatividade, solidariedade e resistência pacífica. Os vários processos de recolha, sensibilização, desconstrução e educação popular permitem assim aos atores tomarem consciência do seu ser político e da sua capacidade de agir face a situações de violência e discriminação. A prática do Teatro do Oprimido torna-se assim um método de emancipação que permite restabelecer o desequilíbrio da participação e a falta de reconhecimento das populações favorecidas, dando voz aos oprimidos. Através do teatro, os atores têm a oportunidade de tomar posse das principais questões sociais e políticas do seu tempo e de pensar coletivamente sobre novas formas de resistência (Arnulf, 2021). A marginalidade que se sofre torna-se uma alegada marginalidade, o motor de uma transformação social e política que abala os quadros normativos que governam a sociedade brasileira.



Referências bibliográficas

- Arnulf, F. (2021). L'art de résister: de la pratique théâtrale à la lutte pour la reconnaissance dans les favelas de Rio de Janeiro. *IdeAs-Idees d'Amériques*, 17. <https://journals.openedition.org/ideas/10716>.
- Bautès, N. (2010). L'expérience "artiste" dans une favela de Rio de Janeiro. *Cahiers de géographie du Québec, Département de géographie de l'Université Laval*, 54(153), 471-498.
- Beauguitte, L. (2019). (Re)politiser l'espace public. *Carnets de géographes, Géographie(s) des mobilisations*, 12. <https://journals.openedition.org/cdg/pdf/4745>.
- Benhabib, S. (2002). *The Claims of Culture, Equality and Diversity in the Global Era*. Princeton: Princeton University Press.
- Boal, A. (1972). Catégories du théâtre populaire. *Travail Théâtral*, 6(janvier-mars), 20.
- Boltanski, L. (1990). *L'amour et la justice comme compétence*. Paris: Éditions Métailié.
- Bouchareb, R. (2011). Des employé(e)s de boutique entre résignation et volonté de lutte. Examen des formes d'agir face à la domination. In D. Chabanet (Ed.). *Les mobilisations sociales à l'heure du précaire*. (pp. 99-124). Rennes: Presses de l'EHESP.
- Butler, J. (2016). *Rassemblement, pluralité, performativité et politique*. Paris: Fayard.
- Butler, J. (2020). *Ce qui fait une vie, Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris: Zones.
- Coudray, S. (2016). Le théâtre de l'opprimé. *Recherches & éducations*, 16, 65-77.
- Dias, A. (2013). *Aux marges de la ville et de l'État, Camps palestiniens au Liban et favelas cariocas*. Paris: Éditions Karthala.
- Duchesne, S. & Haegel, F. (2001). Entretiens dans la cité, ou comment la parole se politise, «re-pérage du politique». *Espaces temps*, 76/77, 95-109.
- Ferrarese, E. (2003). Nancy Fraser, Théorie de la société et théorie de la justice. In V. Neumann (Dir.). *Sciences sociales et engagement*. Paris: Syllepse.
- Fraser, N. (2005). *Qu'est-ce que la justice sociale?* Paris: La Découverte
- Fraser, N. (2011). De la redistribution à la reconnaissance ?. In N. Fraser. *Qu'est-ce que la justice sociale: Reconnaissance et redistribution*. (pp. 13-42). Paris: La Découverte
- Freire, J. & Farias, J. (2001). La prise de parole de jeunes des favelas à Rio de Janeiro. *Agora débats/jeunesses*, 58(2), 7.
- Giraud, C. (2011). *Qu'est-ce que l'engagement?*. Paris: L'Harmattan.
- Hamidi, C. (1990). *La dénonciation publique*. In L. Boltanski. *L'amour et la justice comme compétence* (pp. 255-356). Paris: Métailié.
- Hamidi, C. (2006). Éléments pour une approche interactionniste de la politisation: Engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration. *Revue française de science politique*, 56(1), 5-25.
- Hamidi-Kim, B. (2010, June 3). Théâtre-action ou théâtre d'intervention?. *Revue politique*. <https://www.revuepolitique.be/theatre-action-ou-theatre-dintervention/>
- Honneth, A. (2000). *La lutte pour la reconnaissance*. Paris: Éditions du Cerf.
- Lagroye, J. (2003). *La politization*. Paris: Belin.
- Lemoine, S. & Ouardi, S. (2010). *Artivisme: art, action politique et résistance Culturelle*. Paris: Alternatives
- Lespes, M., E. (2016). Marginália, résister aux limites de l'art dans le Brésil des années 60-70, *Essais*, 9, 142-156.
- Mudryk-Cros, J. (2019). *La lutte pour la reconnaissance*. *Cahiers de Psychologie Politique*, 35(July). <https://cpp.numerev.com/articles/revue-35/1460-la-lutte-pour-la-reconnaissance>.
- Paris, O. (2014). *Les populations de cortiços: Le cas de Recife and São Paulo*, *Espace*



- populations sociétés. Espace Populations Sociétés*, 2-3. <https://journals.openedition.org/eps/5842>.
- Pereira, A. (1998). A Poética do Oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais. *Caravelle - Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 70, 151-164.
- Pereira, Bezerra, A. & Boal, A. (1999). Entretien avec Augusto Boal. *Caravelle- La fête en Amérique latine*, 73, 241-252.
- Redes da Maré (s/d). *Redes da Maré – Somos Todos*. Facebook.
- Salzbrunn, M. (2019). Artivisme. *Anthropen.org*, 1-4. <https://www.anthropen.org/definition/imprimable/296/1052/1>.
- Santos, (Dir.). (2016). *CTO 30 anos & Teatro do Oprimido na Maré*. Rio de Janeiro: Metaxis.
- Santos, B. (2017). *Teatro del Oprimido, Raices y Alas, una teoria de la práxis*. Los Angeles: Kuringa.
- Sousa, E. S. (2013). *Testemunhos da Maré*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Valladares, L. (2006). *La favela d'un siècle à l'autre*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Whitaker, F. & Maricato, E. (2013). *Le Brésil, entre injustices spatiales et le combat pour la justice spatiale*, In F. Dufaux & P. Philifert (Org.). *Justice spatiale et politiques territoriales* (123-140). Paris: Presses Universitaires Paris Ouest.

