



Teatra da Oprimida

**últimas fronteiras cênicas
da pré-transição de gênero**

Dodi Leal
(organizadora)

Dodi Leal
(Organizadora)

Teatra da Oprimida

últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero

Universidade Federal do Sul da Bahia
Porto Seguro
2019

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul da Bahia - Sistema de Bibliotecas

T253 Teatra da oprimida [livro eletrônico] : últimas fronteiras
cênicas da pré-transição de gênero. / Organizadora: Dodi
Tavares Borges Leal. – Porto seguro: UFSB, 2019.
4189 Kb, PDF.

Inclui bibliografias

Vários autores

ISBN: 978-85-54252-10-6

1. Teatra da Oprimida. 2. Performance de Gênero. 3.
Transfeminismo Teatral. 4. Arte e Comunidades. 5. Pedagogia
das Artes Cênicas. I. Título.

CDD: 792.013

Capítulo 7 - Atravessamentos: experiências com teatro do oprimido em dois cursos de graduação no Brasil

por Silvia Balestreri

O capítulo apresenta reflexões e fricções entre duas experiências vividas pela autora como professora de Teatro do Oprimido, ministrado em disciplinas eletivas na graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre 1996 e 2005, e na graduação em Teatro — Bacharelado e Licenciatura — na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 2005 até 2015. O texto discutirá as implicações de coordenar trabalhos como esses dentro de instituições formais como as universidades públicas brasileiras, mostrando de que maneira ambas as práticas podem se interrogar mutuamente: o magistério superior, a partir do Teatro do Oprimido e suas propostas de transformação social e libertação política, por um lado, e o próprio Teatro do Oprimido, como proposta de prática artística e movimento bastante difundido entre as esquerdas, a partir do debate livre de ideias que atravessa as universidades, por outro.

As ideias podem e devem continuar brigando, enroscando-se umas com as outras, é claro, mas saberemos amar sempre aqueles que ajudaram a criá-las e que, com isso, nos ajudaram a viver. (Luiz Orlandi²⁷).

Relatei algumas de minhas experiências com teatro do oprimido, aos pedaços, em diferentes textos, ao longo dos últimos 25 anos. Pretendo aqui fazer um balanço e retomar comparativamente alguns desses fragmentos, juntando-os a outros, atravessados por linhas teórico-estético-políticas pregnantes para mim neste momento, deixando vir à tona diferenças temporais que marcaram, em mim, modos distintos de apreensão que tive e tenho do teatro do oprimido.

Nos anos 1980, como estudante de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 1982 a 1986), os livros de Boal eram preciosidades degustadas meio subterraneamente, suas ideias e propostas não faziam parte da formação de psicólogas/os, talvez, porque, apesar da Lei da Anistia e de uma vinda de Boal e seu grupo francês em 1980 ao Rio de Janeiro, vivíamos sob a ditadura militar, que andava lado a lado com um tipo de

²⁷ Em *e-mail* para mim quando da morte de Boal, em maio de 2009.

ditadura das ideias. Não era bem-vindo misturar saberes; boa parte das/os pesquisadoras/es em Psicologia, brasileiras/os ao menos, ainda vivia o sonho da Psicologia de início do século XX, de se igualar em *status* às ciências exatas e da natureza, copiando seus métodos e pressupostos²⁸. Pairava sobre as pesquisas, artigos, e escassos financiamentos, ainda uma pretensão à neutralidade do conhecimento. Boal era política e ideologicamente posicionado e, como Paulo Freire, embora acolhido e reconhecido em diversos países, não tinha lugar garantido nos cursos brasileiros de Psicologia²⁹. Lembro-me que, para grupos de teatro amadores, seu livro “*200 Exercícios e Jogos Para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*” (BOAL, 1983) era uma inspiração e um método muito prático; seu recado era algo como: “— Vocês querem fazer teatro? Juntem-se em um grupo e comecem a praticar, eis aqui uma série de exercícios que fiz ou inventei com os atores do Teatro de Arena de São Paulo, que podem ser feitos por quaisquer pessoas” (fala fictícia, baseada em entrevistas e textos de Boal). Era instigante e extremamente potente.

Vivíamos os anos 1980 como um período de marasmo e rescaldo da ditadura, com nostalgia e uma ponta de inveja das/os jovens revolucionários dos anos 60 e 70. Olhando retrospectivamente, dou-me conta de quanta experimentação vivemos, e de quanta esperança semeamos: tínhamos um país para (re)construir, reivindicamos e conseguimos realizar eleições diretas para diretoras/es e reitoras/es, participamos de mobilizações grandiosas nas campanhas das Diretas-Já e da Frente Brasil Popular. Vimos nascer um partido e uma central sindical que de fato, em seus inícios, agregavam diversas correntes, inspiravam o surgimento de núcleos locais, que se organizavam para participar dos congressos e fazer valer sua voz. Esperançosos Anos 80!

No Instituto de Psicologia da UFRJ, após a greve dos professoras/es de 1984, que durou 3 meses e durante a qual nós, estudantes, utilizamos o prédio durante o dia, organizando assembleias e palestras, debates e oficinas com temáticas que pouco apareciam nas atividades curriculares, instalou-se uma efervescência. Finda a greve, manteve-se um tipo de ocupação negociada com realização de atividades paralelas livremente organizadas pelas/os alunas/os,

²⁸ Conforme relato de professoras sobre trabalhos apresentados nos eventos da ANPEPP (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia) e dificuldades de se conseguir financiamento para pesquisas não-quantitativas àquela época.

²⁹ Na graduação, estudei textos de Paulo Freire em duas disciplinas eletivas: Psicolinguística e Psicopedagogia Institucional.

como grupos de estudos de temas acadêmicos e extra-acadêmicos — grupo de estudos em Astrologia, por exemplo — e outras atividades fora dos horários de aula. Havia atores/tizes, poetisas/tizas, músicas/os entre nós, fazíamos saraus, mas não me lembro de que algo de teatro aparecesse. Eu mesma vivia minha paixão pelo teatro como uma coisa bastante sofrida, não me ocorria unir Psicologia e Teatro, inclusive porque meu interesse já não era me manter no campo da Psicologia, mas migrar.

Ainda na graduação, como monitora do Departamento de Psicologia Social, à época coordenado pela Prof. Inácia D'Ávila, tive a oportunidade de me aproximar diretamente de Augusto Boal e seu Teatro do Oprimido, por indicação da professora, a fim de utilizarmos suas técnicas na pesquisa social. Augusto Boal ofereceu uma vaga no Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular à professora, que solicitou que eu fosse em seu lugar, comprometendo-me a me engajar em suas pesquisas no que, então, começava a ser nomeado de Psicologia Comunitária, o que fiz com muito prazer. Era aluna do último ano do curso de Psicologia quando participei do Plano Piloto para uma Fábrica de Teatro Popular, em 1986, no Rio de Janeiro, coordenado por Augusto Boal, nos CIEPs³⁰ com assessoria da atriz e psicóloga, agora psicanalista, Cecilia Thumin Boal e da professora e artista porto-riquenha Rosa Luiza Marques. A experiência deixou em mim a vontade de fazer teatro-fórum dentro da universidade, mas já cursava o último semestre do curso e me formei em seguida. Somente oito anos mais tarde, tendo ingressado como professora desse mesmo Instituto de Psicologia, comecei a utilizar algumas técnicas de teatro do oprimido em sala de aula.

A chance para desenvolver mais concretamente um trabalho com teatro do oprimido na graduação em Psicologia veio com a oficialização de uma disciplina prática, criada pelo Departamento de Psicologia Social, do qual eu fazia parte, chamada Laboratório B/Animação de Grupos — havia outros dois Laboratórios no currículo, o A e o C. O Laboratório B tinha como ementa, proposta pela Prof. Inácia D'Ávila e aprovada no Departamento: “treinamento aplicado às técnicas de animação de grupos, tanto em trabalhos junto a instituições quanto a comunidades, conforme tipo de treinamento oferecido por cada um/a dos/as professores/as”. Ficava a cargo do/a professor/a responsável desenvolver com as/os alunas/os técnicas de animação de grupos, conforme sua especialidade.

³⁰ Centros Integrados de Educação Pública, da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro.

Assumi essa disciplina, de 150 horas-aula práticas oferecidas em 10 horas-aula por semana, em 1997 — nos três anos anteriores, meu trabalho com teatro do oprimido esteve espalhado em outras disciplinas, seja na realização isolada de algum jogo, seja como oficina de 60 horas-aula. Em 1997, propus o seguinte: “nesse semestre, desenvolveremos uma oficina de técnicas dramáticas, com o objetivo de trabalhar algumas modalidades do teatro do oprimido de Augusto Boal, seguidas de uma reflexão sobre seu uso no trabalho com grupos e instituições. Num primeiro momento, as/os alunas/os vivenciarão algumas técnicas, culminando na montagem de pequenas cenas de teatro-fórum e/ou teatro invisível. Em um segundo momento, aplicarão as técnicas aprendidas junto à própria turma de colegas ou, se possível, junto a um grupo externo”.

Trabalhei com uma média de 15 estudantes a cada semestre, enfatizando exercícios das categorias, análise de curingadas das/os alunas/os — com a repetição ou criação de novos exercícios — e, especialmente, a preparação de ao menos uma peça de teatro-fórum por turma. Eram também discutidos textos, especialmente textos de Boal. O mais importante era que aprendessem o mecanismo das oficinas de teatro do oprimido, suas bases e vivenciassem e discutissem o funcionamento do teatro-fórum, exercitando-se também na arte de criar exercícios e dinâmicas, já que a criação de novos jogos e exercícios foi uma das instigantes práticas que conheci e exercitei com Boal.

Minha experiência com teatro do oprimido até então tinha sido variada e intensa o suficiente para direcionar o estilo de aula que eu passaria a dar. No final de 1989, fiz parte do grupo de integrantes do Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular que fundou o Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro — CTO-Rio —, e convidou Boal para ser seu diretor. Com a experiência adquirida com as oficinas de TO sob supervisão de Boal, consegui aos poucos encontrar meios de inserir esta prática numa realidade acadêmica. A docência no Laboratório B influenciou meu modo de dar aula, mesmo no caso de outras disciplinas — obrigatórias — do currículo. A oficina de teatro do oprimido nessa disciplina instaurou um outro tipo de relação com os alunos e destes entre si: mais próxima e menos estereotipada do que costumava acontecer naquele ambiente formal de ensino. Ainda assim, era preciso dialogar com as instâncias instituídas da academia: avaliação, frequência, etc. Isso não se constituiu num problema: as turmas eram pequenas e a convivência era intensa e informal. Como não era obrigatória e tinha uma carga horária extensa, só se inscreviam alunas/os que queriam

experimentar alguma forma de arte. Nos primeiros semestres de oferecimento, no dia da matrícula, eu apresentava a proposta às/aos estudantes, já que Boal não era conhecido por elas/es e que a proposta de aulas era muito diferente do que estavam acostumadas/os. Não sei como funciona atualmente, mas, no currículo da UFRJ até 2005, quando ainda ofereci essa disciplina lá, havia uma separação entre disciplinas teóricas e práticas, com uma desvalorização destas, às quais eram atribuídos metade dos créditos para a mesma carga horária; assim, por essas 10 horas semanais de trabalho efetivo em aula, as/os alunas/os obtinham apenas 5 créditos.

Lembro-me da estranheza inicial que senti por estar em posição hierárquica privilegiada, como professora, trabalhando com teatro do oprimido dentro de uma disciplina e com os instrumentos cujo controle cabe à/ao professor/a: por exemplo, lançamento de frequência e de conceitos das/os participantes, no caso, as/os alunos. Era bem diferente de minha experiência até então de realizar oficinas de teatro do oprimido em movimentos sociais. Eu recém iniciara minha experiência docente no ensino superior e, felizmente, para me ajudar nesse lugar que agora ocupava, tive a meu favor as diferentes experiências no uso desses instrumentos institucionais por parte de minhas/eus professores em minha graduação e uma experiência intensiva de estágio em Psicopedagogia Institucional, em que o lugar da/o professor/a era trabalhado e bastante estudado. Assim, junto a textos que abordavam a disciplinarização na escola (Michel Foucault) ou a escola como aparelho ideológico do estado (Louis Althusser), e mesmo como instituição de reprodução social das relações de poder (Bourdieu e Passeron), também refletíamos sobre a função do/a professor/a e sua (des)valorização e o quanto ela/e, ao ocupar seu lugar institucional de mestra/e e não se deixar apagar, assumindo seu papel na trajetória escolar e processos de aprendizagem das/os alunas/os, produz efeitos e faz diferença na relação com estas/es e destas/es com o saber que promove³¹. Por estar, agora, em uma posição hierárquica diferente das/os participantes-alunas/os, para quem eu propunha que se expressassem através do teatro do oprimido, lembrei-me algumas vezes de quando Boal estava elaborando o primeiro projeto para Teatro do Oprimido nas Prisões e a forma como processou o paradoxo de sugerir desopressão para quem estava presa/o! Não que o incômodo se resolvesse, ele esteve presente muitas vezes, e ajudou

³¹ Ver texto da professora e orientadora do estágio em Psicopedagogia Institucional no Instituto de Psicologia da UFRJ nos anos 1980: AMORIM, Marília. A escola e o terceiro excluído. **Revista de Psicologia e Psicanálise**. Rio de Janeiro, 1989. 1 (Primavera), 81-95.

a alargar e revirar meu entendimento sobre a docência e a necessidade de reinventá-la a cada vez.

Por ser uma disciplina prática, a “avaliação” era feita a partir da porcentagem de presença (de 90% a 100% de frequência, nota 10; de 80 a 89%, nota oito, etc) e através do planejamento, individual e entregue por escrito, de uma oficina de 20 a 30 horas, com um grupo fictício ou não, conforme escolha de cada aluna/o. A frequência, numa oficina para fórum, é essencial para o desenvolvimento da peça e isso todos sentem desde o primeiro dia de aula. O planejamento de uma oficina servia como uma forma de as/os alunas/os elaborarem o que tivessem apreendido no Laboratório de Animação de Grupos, tentando transferir esse saber para uma situação concreta: caracterizar o grupo e a situação, distribuir a carga horária por um número de dias, prevendo e descrevendo exercícios, com seus objetivos e uma previsão de duração de cada um — como não estavam acostumados a curingar, normalmente as/os estudantes não tinham muita noção de quanto tempo leva cada exercício ou jogo, sendo importante fazerem suas suposições e ter um retorno sobre isso na devolução dos trabalhos. Eu orientava diretamente o desenvolvimento deste plano de oficina, atividade que buscava dar às/aos alunos o sentido concreto das possibilidades de uso do teatro do oprimido em sua prática profissional.

Aos efeitos inicialmente esperados da disciplina Laboratório B se somaram outros tão importantes quanto: geralmente a peça de teatro-fórum montada pela turma tinha desdobramentos; era comum ultrapassarmos a carga horária prevista para o curso, porque as/os alunas/os queriam ensaiar mais e apresentar mais vezes o modelo de fórum que haviam preparado. Também já aconteceu da peça ser inscrita em Jornadas de Iniciação Científica ou Encontros de Psicologia e a turma continuar se reunindo, mesmo depois de findo o semestre letivo, para preparar essa apresentação. Nas Jornadas, com a peça inscrita como trabalho em uma mesa-redonda, ao invés de as/os alunas/os falarem sobre sua experiência, mostraram o modelo de fórum, e, no tempo dedicado ao “debate”, curingaram as intervenções das/os presentes. Esses trabalhos já renderam reconhecimento e recebimento de “menção honrosa”. Segundo depoimento de uma professora de Serviço Social da UFRJ presente em um desses eventos, a técnica “mostra na prática, o que muitos ainda estão procurando na teoria”.

Após as primeiras experiências com o Laboratório de Animação de Grupos, propus a criação de um estágio para um número mais reduzido de alunas/os. Herdei o termo “animação

de grupos” e o manteve, mesmo no projeto de estágio, por já estar consolidado. A criação do estágio derivou diretamente da disciplina e do desejo de continuar trabalhando mais longamente com essas técnicas junto a alguns/mas alunas/os.

A disciplina era uma espécie de iniciação completada pelo estágio. Este pretendeu propiciar às/aos alunas/os a aproximação, através de prática supervisionada, de uma das possíveis respostas à pergunta: De que técnicas pode se valer um/a psicóloga/o para atuar junto a grupos, instituições e comunidades³²? Considerando o teatro como um recurso que pode e deve ser usado por quaisquer pessoas, o Teatro do Oprimido propõe procedimentos que podem ajudar os grupos a se pensarem, trabalharem suas relações interna e externamente, desvendarem mecanismos institucionais de controle e tornar coletivos problemas e busca de suas soluções muitas vezes vividos de forma individualizada.

O termo animação de grupos já havia sido atribuído à disciplina, provavelmente devido à tradição francesa de quem a concebeu. “Animação de grupos” designava coordenação de atividades com grupos que os levasse a, mais do que refletir sobre, potencializar sua prática, através de um contato diferente com seus problemas, com os caminhos que queriam seguir e com as ações que desenvolviam e queriam desenvolver.

No estágio proposto, eram utilizados especialmente o teatro-imagem e o teatro-fórum, pois eram, a meu ver, modalidades muito úteis para o trabalho com grupos em instituições e comunidades. O trabalho com qualquer dessas modalidades costuma se concretizar através do que, segundo percebia, era a forma mais típica de intervenção no teatro do oprimido — seja com Boal ou com outros/as multiplicadores/as e curingas: as **oficinas** ou **workshops**.

Justifiquei minha escolha por considerar que a construção de uma peça de teatro- fórum, bem como os exercícios e jogos preparatórios, propiciam a possibilidade de desertar os efeitos serializantes das burocracias e ensaiar uma tentativa de formação de grupo, no sentido de Sartre e Lapassade: tornando comum o que até então era vivido como opressão individual. Esses autores diferenciam um grupo de uma série e de uma serialidade, referindo- se esta última a todo conjunto humano sem unidade interna, derivada do conceito de série, que designa uma

³² Apesar das restrições ao termo ‘comunidade’, utilizei-o aqui por ser a ‘psicologia comunitária’ área já reconhecida de atuação de psicólogas/os sociais nos anos 1990. O estágio assumia esse caráter quando se dirigisse a coletividades circunscritas a um bairro, uma rua ou algum tipo de associação atuante junto a grupos de moradoras/es de uma região específica, mas também poderia ser desenvolvido em estabelecimentos formais, tais como escolas, hospitais, sindicatos, etc.

forma de “coletivo” (quer dizer, um conjunto humano) que recebe do exterior a sua unidade. O grupo, ao contrário, define-se como um ato e só é verdadeiramente tal se for fundado, de maneira permanente, na autogestão, ou na autodeterminação e na autocrítica e na autoanálise (LAPASSADE, 1983 p.227-229). Podemos traçar semelhanças entre tais noções e as de grupo sujeito e grupo sujeito para Guattari (1987, p.104, nota 6).

Sobre o trabalho com grupos, Regina Benevides de Barros nos aponta um atraente campo de possibilidades:

Em nossa experiência com grupos temos observado que o “experimentar ouvir o/a outro/a” irradia uma experimentação de ouvir outras/os — outras/os modos de existencialização, outros contextos de produção de subjetividades, outras línguas para outros afetos, outros modos de experimentar. Impõe, além disso, um deslocamento de espaço de vivência das angústias, fundamentalmente experimentadas como individuais. (...) Isto vai criando o contato com as/os outras/os de si, pré-individualidades ainda informes, vão se abrindo canais de contato com o coletivo que somos (BARROS, 1996, p.103).

Ao considerarmos a concepção de desejo formulada por Suely Rolnik, a partir de Deleuze e Guattari: “atração que nos leva em direção a certos universos e repulsa que nos afasta de outros, sem que saibamos exatamente porquê; formas de expressão que criamos para dar corpo aos estados sensíveis que tais conexões vão produzindo na subjetividade” (ROLNIK, 1996, p.84), propus-me a acompanhar, com as/os estagiários, de que forma sua atuação auxiliava ou impedia os fluxos de desejo que atravessavam os grupos com que trabalhariam.

Há, nas oficinas de teatro do oprimido, um compartilhar de experiências relativas a um mesmo tema, a fim de que se possa construir a peça — o modelo. Essa coletivização de experiências e seus contextos sociais se amplia ainda mais a cada sessão pública de teatro- fórum: em que todos/as são convidadas/os a buscar alternativas para a situação vivida pela/o protagonista. As situações que dão origem à peça são, ao longo de toda sua construção, dissecadas de uma maneira original e divertida: seja pela identificação de diferentes antagonistas e possíveis aliadas/os do/a protagonista, seja pelos mecanismos de controle trabalhados através do teatro-imagem, exercita-se uma crítica e autocrítica acerca da situação analisada e dos diferentes engajamentos das/os participantes relativamente à mesma.

Para tirar o melhor proveito dessas ricas possibilidades, o/a coordenador/a da oficina — curinga ou, no caso, o/a estagiária/o — deve ser preparada/o para escolher exercícios e dinâmicas mais adequadas, exercitando-se também na formulação das perguntas e na proposição de comentários e encaminhamentos facilitadores do movimento dos grupos. Havia,

então, uma ênfase na formação de curingas.

O teatro do oprimido levou a arte pra dentro da formação em Psicologia: seja pelas oficinas e montagem das peças, seja porque a arte já estava ali, mas silenciada. Começaram a me procurar alunos/as-músicos/cistas, alunos/as-bailarinas/os, alunas/os-atrizes/tores. Um dos efeitos mais interessantes constatados com a experiência foi uma afirmação do saber intuitivo — tão importante para quem vai ser psicóloga/o — relativizando um pouco o saber livresco que predominava na formação universitária naquela área. O teatro do oprimido esteve ali como saber proliferante: as/os alunas/os confrontavam, debatiam, experimentavam e se apropriavam das técnicas, aprofundando uma reflexão sobre engajamento e transformação através da experiência. Mudava a relação professor/a–aluno/a, mudava a relação entre colegas, mudavam as possibilidades de produção de conhecimento e se vislumbravam outras formas de atuar como psicólogas/os. A experiência de estágio mais significativa e duradoura foi no bairro Jardim Gramacho, em Duque de Caxias, RJ, para um grupo de adolescentes. A supervisão não funcionava nos termos habituais, com o/a supervisor/a trabalhando apenas a partir dos relatos das/os estagiárias/os; muitas vezes foi necessário que eu fosse com os/as estagiários/as a Gramacho, para acompanhar de perto seu trabalho, assim como Boal fizera ao capacitar as/os primeiros curingas do CTO-Rio.

Na UFRJ, como a carga horária era grande e o curso uma “novidade”, foi possível fazer uma capacitação intensiva das/os participantes, revendo rumos e trabalhando bem algumas cenas. Também foi possível, eventualmente, realizar alguns exercícios do Arco-Íris do Desejo, apesar das objeções que faço a seu uso em oficinas com intuito meramente demonstrativo — sobre isso escrevi algo em minha dissertação de mestrado (BALESTRERI, 1991). Com o estágio, um pequeno grupo de estudantes pode ter um acompanhamento atento em seu trabalho como curingas, chegando a ser convidadas/os a ministrar pequenas oficinas para estudantes de outros cursos. Com uma cena de teatro-fórum e o relato e análise de seu estágio inscritos para apresentação nas Jornadas de Iniciação Científica do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da universidade, receberam destaque e elogios de professoras/es de outros cursos — Direção Teatral e Serviço Social, no caso.

Pelas características da formação em Psicologia naquele momento e naquela universidade, a disciplina Laboratório B contrastava com as características do curso, assim, muito rapidamente me vi implicada nos temas de teatro-fórum, tendo que me expor muito além

do que teria feito em qualquer outra situação como professora. O uso do espaço era também uma mexida nas normas, já que deslocávamos cadeiras, para termos uma sala livre para os exercícios, jogos e ensaios. Por exemplo, a cada vez que vinha um/a funcionária/o “arrumar” as cadeiras para uma aula do Curso de Administração de Empresas, que usava de empréstimo as salas do Instituto de Psicologia, pois o coordenador daquele curso iria reclamar se encontrasse as cadeiras “fora de lugar”, eu lhe colocava a questão de qual seria o “jeito certo” de dispor as cadeiras ou qual o “lugar certo” para elas. Relembrando agora esse período, após mais de 10 anos dando aulas na graduação em Teatro, me recordo do quanto a formação em Psicologia era teórico-verbal, uma constante de ideias verbalizadas, quase nada de ideias dançadas³³, por exemplo. Lembro-me também o quanto essa experiência contagiava as demais disciplinas que eu lecionava: o envolvimento dos alunos era tanto e crescente durante o semestre, que, nas demais disciplinas, fui criando modos de engajar afetivamente as/os alunos, inventando dinâmicas que, metamorfoseadas, até hoje uso em aulas da Licenciatura em Teatro e da Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Quando vim para a UFRGS, em 2005, um dos motivos pelos quais fui aceita no Departamento de Arte Dramática foi, além do mestrado e de meu doutorado recente com tema em teatro, minha experiência com Teatro do Oprimido. Após uns poucos semestres ministrando as técnicas em disciplinas de Atuação ou Laboratórios variados, criei, com apoio da Comissão de Graduação, duas disciplinas eletivas, de 60 horas cada – Teatro do Oprimido I e Teatro do Oprimido II — onde trabalho, respectivamente, Teatro-Fórum e Teatro Invisível, além de Teatro Imagem. As ementas das disciplinas são suficientemente abertas para inserir alguma outra modalidade, especialmente em Teatro do Oprimido II, na qual, em geral, sobra algum tempo para explorar diferentes possibilidades.

Teatro do Oprimido I atualmente faz parte do currículo de 5 cursos de graduação da UFRGS: Bacharelado e Licenciatura em Teatro, Licenciatura em Dança, História da Arte e Serviço Social. Optamos por deixar as disciplinas sem pré-requisitos e, coerentes com a proposta de Boal de que qualquer pessoa pode fazer teatro, acolhemos estudantes de diferentes cursos, além desses mencionados, quando sobram vagas — estas, que inicialmente eram 15, passaram para 20 e, atualmente, são 30 as vagas oferecidas a cada semestre na disciplina,

³³ Sobre uma necessidade de dançar a coreografia de um paciente, ver o belíssimo relato Barembilit, Gregorio. A dança dos vampiros. **Cadernos da Subjetividade/Dossiê Clínica**. São Paulo, 1996. n.4, 1º e 2º sem.1996, 75-82.

número máximo viável de se trabalhar, devido às dinâmicas e ao espaço disponível. Em determinado semestre, em Teatro do Oprimido II, tivemos alunos de Teatro, Engenharia, História da Arte, Artes Visuais, Dança e Biomedicina! Fiquei feliz, pensando o quanto essa mistura agradaria a Boal.

Já trabalhamos, na UFRGS, temas variados em teatro-fórum: um dia na vida de uma estudante de teatro — no estágio em uma escola, em uma aula de Atuação na universidade, em um trabalho para uma agência de publicidade, com colegas na plateia do Festival Porto Alegre Em Cena —; atendimento em um posto de saúde do SUS; opressão de uma mãe às dissidências sexuais; cadeia de opressões em uma firma; trabalhador/a de telemarketing — opressão por mais produtividade, escassez ou falta de direitos trabalhistas; racismo; abuso sexual na infância; assédio sexual no transporte público, opressão e conservadorismo ligados à religião; machismo na família; pequenos poderes em um atendimento no serviço público; difícil convivência na Casa do/a Estudante da UFRGS, dentre outros. As experimentações formais são muito bem-vindas, houve especialmente um grupo, em 2010, que buscou um contato mais sensorial/tátil com o público, numa pesquisa cuja principal meta era propor um teatro-fórum não realista.

Como a duração da disciplina é curta, as cenas para teatro-fórum ficam “prontas” bem ao final do semestre, às vezes, quando já não há tantas pessoas frequentando a universidade. Quando se inscrevem alunas/os de vários cursos, os grupos têm muita dificuldade de conciliar horários para trabalhos extraclasse. Assim, temos conseguido fazer, para público, apenas um ensaio de fórum, para poucos convidados, e uma apresentação aberta, geralmente na própria sala onde realizamos a disciplina. Em nossas plateias, tivemos, além das/os estudantes de teatro, estudantes de outros cursos, amigas/os e familiares das/os alunas/os-atrizes/tores, funcionárias/os da limpeza, professora/es do DAD (Departamento de Arte Dramática) e de outros cursos que têm interesse nas técnicas. Há aí já uma abertura, porque, nesses momentos de fórum, o senso coletivo provocado pelo teatro encontra terreno fértil para se desenvolver/manifestar. Uma lembrança marcante foi uma funcionária muito tímida, terceirizada da área de limpeza do Departamento, ter ido assistir, e ter sentido vontade de entrar em cena e contracenar com as/os atrizes/tores, porque o tema em questão — opressão em um Posto Municipal de Saúde — lhe era muito familiar; ela não se conteve, e foi muito bom, finalmente, “ouvi-la”.

Felix Guattari tem um texto sobre Transversalidade, cujo trecho reproduzo aqui: “A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade; ela tende a se realizar quando uma comunicação máxima se efetua entre os diferentes níveis e sobretudo nos diferentes sentidos.” (GUATTARI, 1987, p.96). Não se trata “apenas” de participação, mas de como essa participação afeta a todas/os que estão ali, porque pode bagunçar certezas, é o “ponha-se no lugar da/o outra/o” levado ao extremo de pôr-se no lugar das/os outras/os de nós mesmas/os. Eis aí uma pesquisa possível: a do cociente de transversalidade instigado quando se participa de sessões de teatro-fórum.

Além de exercícios e jogos de aquecimento e preparação, trabalhamos, sempre que possível, técnicas de ensaio sistematizadas por Boal. Em ambas as disciplinas, trabalhamos bastante Teatro Imagem. Em uma edição recente de Teatro do Oprimido I, trabalhamos um pouco de Teatro Jornal, com o qual se fez um levantamento inicial de temas de interesse para trabalhar no semestre, com uma primeira formação de grupos a partir dos mesmos. Diversas possibilidades ocorrem, dependendo do tempo disponível, das circunstâncias e das/os participantes de cada curso. Há sempre trabalho a partir da leitura de textos de Boal, afinal, a arte na universidade alia prática e reflexão teórica, e o debate inclui ambas.

Sempre que possível, solicito que alunas/os de outros cursos, especialmente da dança, conduzam os primeiros minutos de aquecimento corporal; pretendo, assim, diversificar e enriquecer o curso com possibilidades que não foram sugeridas por Boal. Em algumas edições, assistimos a vídeos com exemplos de Teatro-fórum e de Teatro Invisível, o que não tem ocorrido recentemente, porque esses vídeos foram apresentados, nos últimos anos, em diferentes eventos em homenagem a Boal realizados em Porto Alegre, deixando de ser novidade. Em algumas ocasiões, trabalhamos também a criação de exercícios. Essas variações e acréscimos ocorreram com mais frequência quando tínhamos um grupo menor para trabalhar, que, em sua maioria, eram estudantes de Teatro. Com uma maior flexibilidade dos currículos e criação de cursos novos (Dança, Serviço Social e História da Arte são alguns deles), a disciplina passou a ser oferecida para mais cursos e aumentamos a quantidade de vagas oferecidas: Teatro do Oprimido I, (como dito antes, inicialmente disponibilizava 15 vagas, depois 20, logo 25 e, finalmente, 30), melhor atendendo, assim, à grande demanda. Ficamos, talvez, com menos tempo para trabalhar em detalhe, mas ganhamos em variedade e

multiplicidade.

Penso que, num futuro próximo, correspondendo em parte aos anseios de internacionalização externalizados pela atual gestão da UFRGS através de sua Secretaria de Relações Internacionais (RELINTER), essas disciplinas possam ser multilíngues. Digo isto baseada em algumas experiências com o próprio Augusto Boal, que conduzia festivais e outros tipos de encontros internacionais acolhendo distintos idiomas e culturas. Já tivemos, em Teatro do Oprimido I e II, estudantes de mobilidade acadêmica, tanto do Brasil (Minas Gerais e Bahia), quanto de outros países (Argentina, Colômbia, Alemanha), que, numa mescla de idiomas e num compartilhamento multicultural de experiências, enriqueceram a criação coletiva. Eis algo importante que aprendi com Boal e nos eventos de Teatro do Oprimido: é possível haver encontro, mesmo quando não se fala o mesmo idioma, inclusive foi esse um dos impulsionadores da concepção do Teatro Imagem (BOAL, 2014, p.345-346).

As edições de Teatro do Oprimido II (Teatro Invisível) foram em menor número, mesmo assim, já fizemos uma quantidade razoável de intervenções em lugares públicos, como parte dessa disciplina. Eis alguns temas trabalhados: assédio sexual no ônibus, jogar lixo na rua e certeza da impunidade, agressividade, descaso e grosseria entre passantes na rua, opressão às dissidências sexuais e direito de expressar afeto em público, adesão acrítica às abordagens da mídia audiovisual.

Em 2008, ocorreu um episódio que diz algo sobre esses atravessamentos que ocorrem na fricção de arte-e-academia. Mesmo antes de voltar a morar no Rio Grande do Sul, eu vinha anualmente ao estado visitar a família, e me chamava muito a atenção o conservadorismo, reacionarismo e ideologização de direita, além da superficialidade, das notícias veiculadas na grande imprensa: praticamente não havia espaço – como ainda não há — para ouvir a voz dos movimentos sociais. Isso contrastava — e ainda contrasta — sobremaneira com o histórico de politização progressista e de eleição de governantes de partidos esquerda pelas/os gaúchas/os. Um episódio foi, para mim, emblemático da manipulação, unidirecionamento e controle da informação que chega ao público em geral. Antes do advento da troca de informações nas redes sociais, um episódio ganhou ampla repercussão — negativa — na grande imprensa brasileira e um verdadeiro massacre da imprensa gaúcha: na madrugada de 08 de março de 2006, mulheres da Via Campesina entraram em laboratórios de pesquisa da empresa Aracruz Celulose, na cidade gaúcha de Barra do Ribeiro, e destruíram material de experimentos que

estavam sendo ali conduzidos. O ato foi tratado, nas notícias, como vandalismo irresponsável. Os/as pesquisadores da Aracruz e ocupantes de posições de poder na empresa deram várias entrevistas. Era estranho, entretanto, constatar que não havia nenhum espaço ou possibilidade de se conhecer, pelos jornais, canais de TV e rádio, a versão da Via Campesina e de seu coletivo de mulheres.

As razões da ação direta só se esclareceram através de um *e-mail* enviado por uma amiga com texto do jornalista Cristiano Navarro, integrante do Conselho Missionário Indígena, cujo título é “As Lágrimas da Aracruz”³⁴. O contraste que havia entre as informações contidas no texto e a versão da mídia rio-grandense me fez vislumbrar ali uma ótima possibilidade para Teatro Jornal. Em uma disciplina de Laboratório de Ensino de Teatro, em 2007 — curso que antecedeu a criação oficial das disciplinas Teatro do Oprimido — com um pequeno grupo de alunas/os, sugeri que talvez esse poderia ser um tema. Foi grande minha surpresa quando uma aluna declarou que era filha de um gerente da Aracruz — se não me engano, gerente desse laboratório de pesquisas destruído —, e que essa destruição das pesquisas abalara profundamente sua família. Sugeri que fizéssemos um debate através de imagens dessa questão e diferentes relações com o tema. A aluna mostrou sua mãe, estarecida, diante da TV que noticiava a destruição dos laboratórios. A discussão avançou até a consideração da eventual necessidade de se separar laços familiares e posições/ações políticas, mas não foi possível levar adiante a sugestão de um trabalho conjunto sobre o episódio. Um dos participantes do curso é hoje líder de um importante grupo teatral de Porto Alegre, a “Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela”, que tem, dentre suas ações de rua, uma intervenção cênica chamada *As Lágrimas da Aracruz*.

Impasse semelhante, embora mais fácil de conduzir, se deu quando, ainda no Instituto de Psicologia da UFRJ, as alunas quiseram fazer um teatro-fórum sobre preconceito de alunas/os de Psicologia em relação a relações sexualmente dissidentes (na época, não se usava esse nome) e a pessoas que usam drogas ilícitas, especialmente fumantes de maconha. Havia, na turma, alunas que nunca tinham usado drogas proibidas, exceto o álcool, quando havia consumidores/as contumazes, por exemplo, de maconha; o desafio foi fazer um modelo de fórum que incluísse questões, incômodos, opressões de todas/os relativos a esse último tema

³⁴ Disponível em <http://cartamaior.com.br/?/Coluna/As-lagrimas-da-Aracruz/19717>. Acesso em: 11/9/2019 às 14h07 (Porto Seguro/BA, Brasil).

— por exemplo, alguém que não fuma e não quer fumar, ser desqualificada/o numa festa. Ou quando outra turma fez um teatro-fórum sobre opressão de alunas/os no próprio Instituto de Psicologia e uma aluna-atriz representava muito convincentemente e com comicidade a diretora; a própria aluna, presidente do Centro Acadêmico de então, disse ficar desconfortável em abrir uma cena dessas para o público.

Nesses três casos, a negociação foi necessária e os limites hierárquicos da universidade foram postos em questão e interrogaram os papéis de cada um/a. O teatro-fórum sobre preconceitos de estudantes de Psicologia foi apresentado muitas vezes, ganhou o nome de “Qualquer Maneira”, inspirado na letra de Paula e Bebeto³⁵, canção de Caetano Veloso e Milton Nascimento; para fazê-lo, experimentamos diversas possibilidades e eu, assim como pedi que as/os participantes se posicionassem pessoalmente em relação aos temas, também compartilhei minhas próprias histórias a respeito, o que facilitou a criação de um ambiente de confiança e, no momento em que acontecia, deslocou-me de um lugar mais oficial de professora: ao mesmo tempo em que vivia o processo, acolhi as incertezas que me surgiam sobre aquele ser ou não um modo “adequado” de conduzir um curso na universidade. Por outro lado, conseguimos fazer todo o trabalho sem que houvesse confissões explícitas, alguns casos eram contados como se fossem opressões sofridas por uma tia ou uma amiga, por exemplo, apenas mais adiante, com a convivência, passamos a saber que tais opressões eram vividas pelas próprias participantes do grupo. Vivi ali, em pequena escala, algo como mutações micropolíticas: “São milhões de contradições. Eu as aceito todas, eu as assumo. Vocês vêm como se chega a uma política de massa? A massa dos meus átomos.” (BENE, 1977, p.152).

Quando comecei trabalhar com Teatro do Oprimido no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a demanda das/os alunas/os de teatro, seu maior interesse, era o teatro invisível. Resolvi oferecer e propiciar essa oportunidade em alguns semestres, para experimentar tentar dar conta de uma questão que me interpelava: qual o sentido do teatro invisível hoje?

Ao se promover teatro invisível em atividade curricular na universidade, alguns aspectos devem ser considerados: apesar de disciplina eletiva, as/os alunas/os não necessariamente têm afinidades de propostas, nem têm os mesmos incômodos e opressões.

³⁵ “Qualquer maneira de amor vale a pena, qualquer maneira vale amar”, diz a canção.

Como a ação do Invisível tem que ser meticulosamente pensada, e como é necessário, para a cena produzir efeitos na rua, um bom número de atores/trizes-aquecedoras/es, sempre fazemos uma intervenção de teatro invisível por vez, às vezes apenas uma durante o semestre, em que todas/os participam. Na tentativa de se encontrar um tema comum aos grupos de alunas/os, nem sempre as escolhas são suficientemente envolventes. Algumas cenas que fizemos me pareceram pouco mobilizadoras, mesmo quando a impressão das/os alunas/os era de surpresa pela grande participação do público. Talvez minha expectativa fosse muito alta. Além da experiência de se imiscuírem na rotina da cidade e de verem as reações que isso provocava, as/os estudantes também reportaram a importância da experiência em sua formação como artistas: um ator experiente de um importante grupo de Porto Alegre relatou que jamais ficou tão nervoso, nem em estreia, como quando foi participar do Invisível. Apesar dessas avaliações positivas, a questão sobre a pertinência do teatro invisível seja em estados democráticos, seja nas situações de golpes ao estado de direito, e mesmo nos modos de subjetivação e controle existentes hoje, precisa ser recolocada.

No primeiro semestre de 2011, uma experiência específica, que pôde ser refeita 3 vezes, fez surgirem questões que atualizaram a potência dessa prática para mim. Uma turma de 14 alunas/os e eu decidimos, após uma experiência de Invisível na fila do restaurante universitário, construir uma cena sobre opressão às dissidências sexuais, que foi apresentada no trem metropolitano que liga Porto Alegre a cidades próximas — chamado Trensurb. Alguns de nós entravam na estação Mercado Público — estação inicial do trem —, os demais entravam na estação seguinte, da Rodoviária. Combinamos, também, em qual estação cada um deveria descer. O mote da ação se dava a partir da entrada de um casal de garotos que pegava o trem na rodoviária, um deles levava uma mala; demonstravam muito carinho, absortos que estavam um com o outro, nem muito explícitos, nem preocupados em ser “discretos”, eram carinhosos um com o outro na medida do amor e da saudade que sentiam. Havia outros/as personagens, que eram mais ou menos incisivos nas suas posturas, a favor ou contra aquela expressão de afeto, a favor ou contra aquele afeto (!). Conforme o andamento da ação, algumas/ns personagens poderiam se deslocar enquanto outros subgrupos preferentemente ficariam fixos em determinados lugares do vagão, estrategicamente distribuídos em relação ao casal de protagonistas. Eu sempre faço uma atriz-aquecedora, pois, assim, consigo ajudar em alguma situação de apuro, ou tomar uma posição em relação ao tema em pauta, conforme as necessidades de ação: às vezes é preciso mobilizar e estimular a participação de atrizes/ores e

espect-atrizes/tores; outras vezes, se alguns ânimos se acirram e denotam algum tipo de risco, posso me posicionar, como personagem, de modo a diluir alguma exaltação desnecessária.

Fizemos uma viagem no horário em que planejáramos a primeira ação. Os ensaios de teatro invisível geralmente são feitos de dois modos: primeiramente, em uma sala de ensaios, para preparar o núcleo da cena e exercitar a flexibilidade em relação ao roteiro e as improvisações necessárias a partir de algumas possíveis reações do “público” — propostas pelo/a diretor ou por outras/os atrizes/tores — e, a seguir, indo todo o grupo ao local e horário onde se passará a ação, para conhecer um pouco as características e deslocamentos do público habitual do local; após isso, retorna-se à sala de ensaios, para fazer alguns ajustes. Neste caso, pegamos o tremurb, distribuídas/os pelo vagão, mais ou menos como tínhamos planejado em sala; não executamos nenhuma ação, apenas nos misturamos às/aos demais passageiras/os e observamos a viabilidade do roteiro. Após este exercício, fizemos as adaptações que julgamos necessárias.

Os/as alunos/as-atores/trizes ficaram melhor preparadas/os entre uma apresentação e outra, passando a entender o mecanismo de jogo, exercitando a escuta, a percepção geral do que ocorria no vagão, as formas sutis de mobilização do “público”. Variamos os horários de pegar o trem e o vagão em que se desenrolou cada ação. As reações, os riscos, as possibilidades a serem aproveitadas foram conversadas entre uma e outra apresentação. As entradas e saídas de passageiros/as, a coincidência de interação com algum/a deles/as — como um que puxou conversa com um personagem “Crente” e lhe informou que era pastor evangélico, deixando o ator preocupado com a verossimilhança de seu próprio “discurso de crente” —, dentre tantas outras riquezas de trocas, deram ao grupo a dimensão intensa disso que chamei para eles “embrenhar-se no tecido social”, embeber-se nele. A sensação era de se ter ativado, numa fatia de espaço-tempo, muitas pessoas, para que ficassem mais sensíveis às questões das dissidências sexuais e das opressões às dissidências sexuais, e as/os atrizes/tores impregnados/as de gestos, falas, olhares. Essa ativação-sensibilização foi facilitada pela suavidade do amor do casal de garotos; na situação que criamos e que os atores desenvolveram com muita propriedade, seus personagens estavam com muita saudade um do outro e viviam momentos de muito romantismo, trocando presentes, conversando sobre experiências recém-vividas, sem se importarem muito com o que ocorria a sua volta. A abordagem do grupo também não privilegiou o confronto direto ou o conflito exacerbado, houve apenas um ou outro caso de

demonstração de muito preconceito por alguém do público, mas isso foi expresso a apenas um pequeno grupo de atores/trizes-personagens. Em uma cena paralela, duas atrizes resolveram representar um casal de mulheres, em que uma queria demonstrar afeto em público e a outra não. Um debate desse núcleo potencializou a cena “central”, disparadora das ações.

Nesta intervenção de Teatro Invisível, a possibilidade de diluir posturas preconceituosas advindas do senso comum se deu em muitas ocasiões, com relatos de amizade, preconceitos sofridos por motivos variados, saudade. Nestes casos o foco de tensão se deslocou do casal de pessoas sexualmente dissidentes para questões mais amplas e relacionadas à vida das/os espectadoras/es participantes.

Apesar de algumas críticas que teci, em outras ocasiões, à limitação do Teatro do Oprimido como pouco contaminado pelas características da arte contemporânea e um pouco distante de concepções da subjetividade como processualidade, e do incômodo que externei quanto ao Teatro do Oprimido ser mais uma dinâmica de grupos bem elaborada do que uma experiência artística potente, o fato de o TO ser instrumental para outros fins que não a busca e a experiência do vazio da arte (BALESTRERI, 2004), hoje reconheço que o fato de o TO ser instrumental é, de algum modo, necessário. Há uma potência singular em se criar esse espaço misto entre Psicossociologia e Arte, mais “puxado” para a arte e com uma abertura política que fala mais alto do que qualquer possibilidade de determinação teórica. O TO pode melhorar, conforme se reestruturarem os movimentos sociais e à medida que seja apropriado criticamente por diferentes coletivos³⁶.

No momento em que escrevia esse texto, reencontrei um ex-aluno, ator, que participou ativamente do Teatro Invisível no Trensurb. Ele me disse que, fazia pouco, havia se lembrado de mim: estava trabalhando em Singapura e havia um Festival de Teatro do Oprimido lá — adoro quando ex-alunos/as se lembram de mim por causa de Boal e do Teatro do Oprimido! Acrescentou que não era fácil os/as praticantes de TO realizarem tal evento, pois se estava vivendo, naquele país, uma repressão semelhante à da época do AI-5 no Brasil: com a proibição

³⁶ Julián Boal, em tese de doutorado defendida em fevereiro de 2017 na Escola de Serviço Social da UFRJ, propõe uma crítica mais radical ao Teatro do Oprimido nos dias de hoje, como 'adestramento interativo das vítimas' (texto não publicado até a conclusão deste capítulo).

de se falar sobre política, e fazer teatro-fórum sendo considerada uma ação extremamente subversiva. Daí vemos a importância de se continuar a fazê-lo, dentro ou fora da universidade, que o movimento continue se movendo, para instrumentalizar os que precisam dele política, terapêutica e artisticamente, inspirando artistas ocultos em tantos e tantas por aí, soltando vozes e produzindo encontros.

Referências

- AMORIM, M. A escola e o terceiro excluído. **Revista de Psicologia e Psicanálise**. Rio de Janeiro, 1989. 1 (Primavera), 81-95.
- BALESTRERI, S. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor**. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica-SP, 2004.
- BALESTRERI, S. **Plano de Estágio em Psicologia Social/Animação de Grupos**. Rio de Janeiro: IP/UFRJ, 1998. Fotoc. Documento de circulação interna à Divisão de Psicologia Aplicada do Instituto de Psicologia da UFRJ.
- BALESTRERI, S. **Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?** Dissertação (Mestrado Psicologia Clínica) - Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica/RJ, Rio de Janeiro, 1991.
- BENE, C. et al. **Carmelo Bene**. Paris: Dramaturgie; José Guinot, 1977.
- BENEVIDES DE BARROS, R. Dispositivos em ação: o grupo. **Cadernos de Subjetividade: Dossiê Gilles Deleuze**. São Paulo: PUC, 1996. Num.Esp. p.97-106.
- BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GUATTARI, F. A transversalidade. *In*: GUATTARI, F. **Revolução molecular**. 3.ed. São

Paulo: Brasiliense, 1987.

LAPASSADE, G. Dialética dos grupos, das organizações, das instituições In: LAPASSADE, G. **Grupos, organizações e instituições**. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. Cap. 5.

ROLNIK, S. Deleuze, esquizoanalista. **Cadernos de Subjetividade**: Dossiê Gilles Deleuze. São Paulo: PUC, 1996. Num.Esp. p.97-106.