



Autoestima de artista

Artist self-esteem

Leonardo Simões¹

Resumo

Carolina Maria de Jesus subverteu a ordem comum às mulheres negras brasileiras e faveladas: se tornou uma escritora publicada e conhecida, e sua vida ainda influencia artistas até hoje. Luzia Rosa é uma dessas influenciadas. Atriz, preta, ela encenou o espetáculo *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus*. Luzia liderou todos os processos de produção da peça. A confluência entre esse fato e a vida de Carolina acontece nas teorias de Augusto Boal em *O arco-íris do desejo*. A proposta desse texto, portanto, é enxergar o fazer artístico com outros olhos, como um mecanismo de viver maior do que as situações adversas.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; Augusto Boal; Teatro do Oprimido; Luzia Rosa.

Abstract

Carolina Maria de Jesus subverted the common order to Black Brazilian and favela women: she became a published and well-known writer, and her life still influences artists to this day. Luzia Rosa is one of those influences. A Black actress, she performed the show *Canto e Cena by Carolina Maria de Jesus*. Luzia led all production processes for the piece. The confluence between this fact and Carolina's life takes place in Augusto Boal's theories in *The rainbow of desire*. This essay departs from the works above to establish the artist's self-esteem, a way for the individual to be and be perceived apart from art. The purpose of this article, therefore, is to see the artistic expression in a different light, as a living mechanism greater than adverse circumstances

Keywords: Carolina Maria de Jesus; Augusto Boal; Theater of the Oppressed; Luzia Rosa.

¹ Leonardo Simões, aluno do Mestrado do PPGEAHC – Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: leonarddosimoes@gmail.com.

Várias cenas em um canto: um espetáculo na periferia de São Paulo sobre Carolina Maria de Jesus

São Paulo, dia vinte e três de julho de 2023, quatro horas da tarde. Aqui estou, no Sesc Campo Limpo, zona sul da capital. Saltei na estação próxima à unidade, a penúltima da linha 5-Lilás do metrô, que termina no Capão Redondo. O dia está calorento. A entrada do lugar anuncia a festa junina. Daqui a pouco, a atriz Luzia Rosa vai apresentar o seu solo, *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus*. Não é um espaço tradicional. A plateia é majoritariamente negra. Em vez de poltronas, cadeiras de plástico bem parecidas com as que se vê em bares. O tablado deve ser um metro acima do chão, e o cenário da peça concentra-se no tambor da percussionista Sisa Medeiros, roupas em uma arara, um amontoado de lixo, algumas panelas velhas e outros objetos descartados dentro de um carrinho de feira.

Há muitos ruídos. A peça vai acontecer na tenda de convivência, cercada de atividades esportivas, recreativas ou puramente ociosas. O cenário é interessante porque incorpora a melodia da cidade ao espetáculo. A cortina do teatro é assim: o pano vermelho sem viço é segurado por uma corda amarelada, movida por alguma contrarregra da produção. As luzes fazem pouca diferença diante do sol da tarde. Na fileira à minha frente, uma senhora mirrada divide seu olhar vigilante entre o palco e a lateral direita da tenda. “Os meninos estão brincando ali”, cochicha com outra mulher ao lado. Os meninos, julgo, tratam-se dos seus netos.

Não me recordo exatamente do som dos três sinais. Mas todas as vezes em que estou no teatro, neste momento de alertar a plateia para se preparar para o início, retorno para a noite de estreia de *Amadores*, o espetáculo da Cia. Hiato, no qual uma mulher corpulenta parecida com uma de minhas avós adentrou o palco, balançando a barra de sua saia, e avisou: “esse é o primeiro sinal”.

Luzia Rosa não é uma senhora. Mulher preta, alta e jovem, tem rosto afetuoso e com um mistério do tipo que faz você se sentir bem ao dividir o espaço com ela. Luzia adentra o palco com os olhos fincados em nós. Este é o seu primeiro sinal.

Meu contato com a história de Carolina Maria de Jesus foi em algum momento da adolescência, enquanto me preparava para o vestibular. Seu livro *Quarto de despejo* (2014) - estava na lista das obras indicadas. Um trecho da pesquisa complementar ficou na minha

mente durante os anos após a prova. O repórter Audálio Dantas foi até a favela cobrir um despejo de moradores e flagrou uma mulher gritando, pelo que me lembro, algo como “deixa vocês, eu vou botar tudo no meu livro”. A pergunta que levou Audálio a conhecer Carolina Maria de Jesus pode ter sido: “uma favelada que sabe escrever?”. A conexão entre os dois rendeu a primeira edição do livro em 1960. Mas as questões que me levaram até o Sesc Campo Limpo para assistir ao espetáculo inspirado na obra de Carolina Maria de Jesus envergam por outro lado. Tanto a história da escritora quanto a peça de Luzia Rosa me atravessaram com a mesma pergunta: os processos criativos artísticos e a própria arte podem gerar autoestima?

Os espelhos de Augusto Boal: o indivíduo aprende a se enxergar

“O teatro existe na subjetividade daqueles que o praticam (e no momento de praticá-lo), e não na objetividade de pedras e tábuas, cenários e figurinos. Nem o tablado é necessário, nem a plateia: basta o Ator. Nele nasce o teatro. Ele é teatro. Todos nós somos teatro; além disso, alguns de nós também fazemos teatro”. O trecho escrito por Augusto Boal (1996, p. 220) no livro *O arco-íris do desejo*, ilumina esta metodologia teatral, criada para compreender e libertar o indivíduo de pressões internas, fazendo-o atingir um pico de existência, para conhecer seus desejos e dialogar com a própria vontade.

Em “Interlocuções entre la multiplicación dramática - Eduardo Pavlovsky - e O arco-íris do desejo - Augusto Boal”, os autores Bortolini e Oliveira (2002, p. 185) explicam que a técnica de Boal abordava diferentes tipos de opressão. Se na América Latina os problemas da sociedade passavam por fatores externos como a fome, a violência, a repressão policial e militar, na Europa as travas eram internas, tais como a solidão e o vazio existencial. Boal praticava o teatro como uma atividade humana para dar liberdade ao sujeito de observar a si mesmo (2002, p. 27). A inspiração para o nome - *Arco-íris do desejo* - alude à composição das cores do fenômeno meteorológico. Ainda sobre a definição, Bortolini e Oliveira (2021, p. 192) completam que:

As hierarquias sociais produzidas pelas sociedades totalitárias, o uso e abuso dos poderes, o aniquilamento das pessoas que fazem parte das maiorias minorizadas e desvalorizadas, a heteronormatividade e suas consequências, a reprodução das desigualdades sociais, entre tantas outras formas de opressão se instauram na constituição da sociedade, podem ser

constatadas em diversas formas de sofrimento psíquico e é justamente na composição de imagens em arco-íris que esses posicionamentos pessoais deixam clara a sua origem, tanto de ordem familiar, quanto estrutural e historicamente gerada.

A sofisticação de o Arco-íris do Desejo está em colocar o indivíduo como protagonista em uma situação de sofrimento para ele. Para a dinâmica, um grupo de atores será responsável por dramatizar o problema. Ao assumir o papel de protagonista, o indivíduo em questão será orientado “a elencar os sentimentos, estados emocionais e os desejos, de forma a convidar outros atuantes a assumirem corporalmente tais posturas”, conforme Bortolini e Oliveira (2021, p. 192). O protagonista compõe no espaço estético como a cena deve ser desenvolvida, organizando os corpos dos atores e atrizes do grupo até que se tenha uma configuração real da situação aflitiva. Essa vivência terapêutica visa a imersão do indivíduo na resolução do problema por meio de um diálogo dramático, um enfrentamento terapêutico por meio do teatro.

Dramaturgo, ator, produtor e educador, Augusto Boal influenciou o cenário mundial com o Teatro do Oprimido, por meio do qual se encenava problemas reais, como a violência ou a desigualdade social, a fim de que o próprio espectador solucionasse-os em cena, participando como um agente transformador do ato e, conseqüentemente, a experiência despertasse-lhe a consciência para mudar a sociedade onde estava inserido. Se “todos nós somos teatro”, como vaticinou Boal, era porque o seu modo de enxergar o espectador se diferenciava. Em vez de vê-lo como um indivíduo que recebe uma ação, Boal (1973, p. 236-237) derrubou as paredes invisíveis entre palco e plateia:

Espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devam por sua vez ser também espectadores. Todas essas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo.

Ainda segundo o diretor, essa experiência era tão reveladora, que mostrava a possibilidade de transformação do mundo, tamanha era a libertação do espectador através da ação dramática. Isso porque, na base de o Arco-íris do Desejo, Boal desenvolveu o conceito de “spect-Ator: o agente sobre o ator que atua” (Boal, 2002, p. 27-28). O dramaturgo defende o *spect-ator* como sujeito capaz de trabalhar simultaneamente em

todos os departamentos da encenação, podendo executar, interpretar, avaliar e até mesmo intervir no processo teatral. Isso quer dizer, segundo Hans Robert Jauss (1994), citado no artigo “Formação em Teatro-Fórum: recepção, intervenção e autonomia do espectador”, de Cilene Canda e João Tadeu de Oliveira Rios, as experiências do indivíduo anteriores ao momento do espetáculo podem mudar sua forma de compreender a encenação. Em *Hamlet e o filho do padeiro* (2000), Boal usa sua experiência à frente do Arena, seu grupo de teatro, no momento em que eles realizaram *Arena conta Zumbi*,² um musical escrito por Boal e Gianfrancesco Guarnieri, em 1965, para introduzir o conceito Curinga:

Zumbi foi a cristalização das experiências que havíamos feito. Sabíamos que não íamos dialogar com o povo. Mostraríamos a nossa cara. O espetáculo era como se um grupo de amigos invadisse a sala de visitas, onde outros amigos, a plateia, nos esperassem. Para que não houvesse a mais a mínima esvaída sombra da mais remota e longínqua dúvida, o elenco cantava em coro: ‘O Arena conta a história/pra você ouvir gostoso: /quem gostar nos dê a mão, /e quem não tenha outro gozo!’ Tinha que ficar claro: quem contava a história era o Arena! Sistematizei o Sistema Curinga: nenhum personagem seria propriedade privada de nenhum ator. Todos tinham o direito de interpretar qualquer personagem, homens, papéis de mulheres e vice-versa. Atores se destacavam dos personagens, que passavam de mão em mão. Cada personagem tinha um jeito de ser, imagem preferencial que seria reconhecida, fosse qual fosse o intérprete do momento. Isso permitia que apresentássemos personagens da maneira que eu vinha buscando, onde cidadãos perseguidos interpretariam personagens como eles, vivendo em sociedade autoritária (Boal, 2000, p. 230).

Quando olhamos a trajetória de Boal, tanto o *spect-ator* quanto o Curinga, são conceitos presentes em o Arco-íris do Desejo, esta também uma técnica pertencente à árvore do Teatro do Oprimido. Mas o Arco-íris do Desejo busca decifrar os sentimentos, expor o inconsciente para o indivíduo ter a poderosa experiência de se ver e ser visto. Uma das raízes mais profundas do Teatro do Oprimido é justamente afastar a conformidade do sujeito. Sobre essa necessidade de afastar a passividade, o Teatro-Fórum, por exemplo, completa o conceito de *spect-ator*, uma vez que a proposta dessa técnica é provocar o espectador a mudar a cena, se colocando no lugar do oprimido. De maneira que “[...] essa invasão é uma transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões” (Boal, 2003, p. 38). Ou seja, o

² Arena conta Zumbi teve sua estreia em 1º de maio de 1965 no Teatro de Arena de São Paulo. O musical foi um marco na cena teatral brasileira porque inaugurou o Sistema Curinga, onde os atores não tinham papéis fixos, mas intercalavam personagens à medida que o espetáculo acontecia. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/especiais/arena-conta-zumbi/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

espectador faz muito mais do que apenas ler a obra: ele participa dela, modifica sua estrutura e, a partir desse contato, tem a própria vida modificada. Ainda nesse sentido, Cláudio Cajaíba Soares (2010, p. 1) completa a tese de Boal dizendo que o espectador “[...] busca ser também contemplado e não apenas contemplar, provoca além de ser provocado, protesta ao se sentir vilipendiado, enganado, ao ser tratado como tolo”. Se o Teatro do Oprimido “é um espelho onde podemos penetrar e modificar nossa imagem” (Boal, 1996, p. 42), a função terapêutica do teatro no Arco-Íris do Desejo é de causar um certo tipo de espanto: “O eu-agora percebe o eu-antes e prenuncia um eu-possível, um eu-futuro.” (Boal, 1996, p. 41). Ou seja, o Arco-Íris do Desejo não é apenas um modo do *spect-ator* influenciar o externo, mas sua chance de mudar o interno; aquilo que não é tangível, que confronta seus sonhos, seus medos, seus traumas e a sua autoestima.

O outro lado do espelho: a teoria boaliana na vida e obra de Luzia Rosa

“O arco-íris foge de mim”, sopra Luzia, em cena como Carolina Maria de Jesus. É um espetáculo de longos silêncios, de uma movimentação comedida quase como se a atriz enxergasse as divisórias de papelão do barraco onde viveu a personagem. A visão raio-x de Luzia lhe dá dupla vantagem: pode ver através das paredes invisíveis de seu cenário inventado e também pode ver através da pele do público. Sinto que lê meus pensamentos. A personagem pede uma caneta. Sem que ninguém atenda de imediato, ela refaz o pedido com mais força. Um homem levanta-se e vai até o palco para lhe entregar sua caneta Bic. No refeitório do Sesc Campo Limpo, que fica dentro da tenda de convivência onde acontece o espetáculo de Luzia, um casal faz o pedido. A balconista dá as costas para eles, encaixa a xícara debaixo da máquina de expresso, e entrega aos clientes o pão de queijo e a bebida quente sem tirar a atenção do palco. A personagem está sentada sobre um caixote e rabisca na folha de caderno. Pausa. Não devolve a caneta para o homem. Em vez disso, puxa um tamborim. O batuque empurra uma melodia meio confusa, sem harmonia. Parece improvisado. Aos poucos, a personagem acha sua canção. Mas finda a música de repente. O trecho cantado em cena também é parte do livro *Quarto de despejo*. Ainda sentada, a personagem dá o seguinte texto:

Quando estou com pouco dinheiro, procuro não pensar nos filhos que vão pedir pão, café. Desvio meu pensamento para o céu. Penso: será que lá em

cima tem habitantes? Será que eles são melhores que nós? Será que o predomínio de lá suplanta o nosso? Será que as nações de lá são variadas igual aqui na terra? Ou é uma nação única? Será que lá existe favela? E se lá existe favela, será que, quando eu morrer, eu vou morar na favela? (Jesus, 2014a, p. 50).

Novamente de pé, a personagem de Luzia intercala situações entre vasculhar o carrinho de feira e o monte de lixo. Nada diz. É uma personagem sendo percebida por seu público, sendo identificada por um público periférico e preto.

Essa cena do espetáculo é significativa e pode ser interpretada sob a ótica de um conceito de George Berkeley: “ser é ser percebido”. Embora a definição abrace uma galáxia de significados, se a transportamos para a história de minorias apagadas, oprimidas, como os negros e favelados, temos um ponto de encontro entre Berkeley, a teoria de Boal em *O Arco-íris do Desejo* e a encenação de Luzia Rosa em *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus*. Isso porque Boal acreditava que “em um espetáculo teatral tradicional, a relação espectador/personagem (ou espectador-ator) se produz por meio daquilo que se chama empatia: em, dentro, pathos, emoção” (Boal, 1996, p. 55). Ao transformar o espectador em protagonista, a técnica do Teatro do Oprimido, em especial o *spect-ator*, capacitava-o para repetir na vida social a aprendizagem do jogo teatral, como já foi escrito nesse ensaio. Mas o conceito de “ser é ser percebido” de Berkeley se alinha à teoria boaliana *spect-ator*. Inclusive, podendo ser visto em um dos fatos marcantes da vida do diretor. Certa vez, Boal trabalhou com empregadas domésticas na criação de um espetáculo coletivo. Elas se apresentavam na rua, em igreja e em sindicatos. Mas queriam encarnar os personagens dentro de um teatro. “Pra quê?”, provocou Boal. “Nós queremos que a pessoa vá até a bilheteria e pegue seu bilhetzinho; e queremos que o porteiro do saguão rasgue o bilhete e devolva metade pra ela; e que depois ela se sente na poltrona e veja o pano subir”, segundo o relato retirado de *Entre a vida e o teatro*, portal do autor (Boal, 2023). E isso foi feito. Alugaram o Teatro da Glória, na capital do Rio de Janeiro, e fizeram um festival com seis grupos, divididos em três dias. As empregadas domésticas se apresentaram no terceiro dia. O evento foi um sucesso. Casa cheia, muita alegria. Ao final da apresentação, avisaram Boal de que uma moça chorava muito no camarim. Ele foi até lá saber o motivo. No relato da empregada, presente no portal *Entre a vida e o teatro*, ela diz que:

Desde a tarde, quando cheguei aqui, eu já estava emocionada. Nós somos empregadas domésticas, e as empregadas domésticas são ensinadas a serem invisíveis. Nós fazemos a comida e parece que ela vai sozinha para a

mesa; os pratos ficam sujos e parecem que se lavam sozinhos; de manhã a criança acorda, veste-se e parece que ninguém fez nada por ela. A empregada doméstica é um ser invisível. Somos ensinadas também a ser mudas. [...] Mas hoje à tarde, quando eu pisei no teatro, um homem no alto da escada me pediu um favor: ‘chega um pouquinho para cá que eu quero colocar o refletor em cima de você’. Ele estava me iluminando para que todo mundo visse o meu corpo. E logo veio outro que pôs um microfone na minha lapela e me disse: ‘mesmo com o microfone fala mais alto que a sua voz tem que ser ouvida lá na última fileira’ (Boal, 2023).

A empregada contou que entrou no camarim, se olhou no espelho e viu uma mulher, e não uma empregada doméstica. Naquele momento, naquele palco, sua vida foi transformada para sempre porque ela viu e foi vista. A partir do momento em que a empregada doméstica entrou em cena, modificando o significado da ficção através da sua experiência fora dos palcos, ou seja, da própria realidade, ela percebeu-se e legitimou sua existência. O fazer artístico lhe deu autoestima para, pela primeira vez, olhar no espelho e ver uma mulher, ver uma pessoa que estava além da condição de empregada doméstica pobre e favelada.

Perceber-se por meio da arte. Na história de Carolina Maria de Jesus, alguns trechos são simbólicos para mim. Por exemplo, essa fala: “Eu sou tão pobre que eu não tenho condição de ir em um espetáculo. Por isso, Deus envia esses sonhos deslumbrantes para minha alma dolorida”. Vera Eunice de Jesus Lima, filha de Carolina, confidenciou o trecho em um papo que assisti, também no Sesc Campo Limpo, no mesmo dia do espetáculo apresentado por Luzia Rosa. Segundo Vera Lúcia, a curiosidade de Carolina Maria de Jesus pelo mundo e pelos livros veio desde menina, mas lhe valeu a fama de metida e chata. Na infância, Carolina sofria de dores de cabeça. Ao ser levada para se consultar com o médium Eurípedes Barsanulfo, em Sacramento, Minas Gerais, sua cidade natal, ouviu o seguinte diagnóstico: “A menina não é chata. É poetisa”. Assim como a empregada doméstica da peça de Boal, a escritora Carolina Maria de Jesus pôde se ver além do rótulo imposto pelo meio externo. Pra mim, a beleza do relato está na força interna que a arte ativou em Carolina; a forma como a escrita assumiu a função de espelho, refletindo a mulher e a poetisa, muito mais do que uma favelada catadora de lixo. Mesmo sem nunca ter participado de uma dinâmica cênica como o Arco-Íris do Desejo, Carolina enfrentou suas opressões internas por meio da arte, conforme teorizou Boal, assumindo a direção e mudando completamente sua vida, pois “a criatividade artística do oprimido-protagonista

não se deve limitar à simples reprodução realista, ou à ilustração simbólica da opressão real: deve possuir sua própria dimensão estética” (Boal, 1996, p. 56).

Criar a “própria dimensão estética” é uma forma de desenvolver no indivíduo valores importantes, como a confiança, a perseverança e a autoestima. Se o artista dominasse os meios de produção, faria uma revolução. O palco não conteria o poder transformador da arte tanto na vida de quem faz, quanto de quem consome. *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus* é um espetáculo cuja concepção, direção, atuação, figurino, cenário e direção de produção são de Luzia Rosa. Além de esculpir o espetáculo, ela é idealizadora do Projeto Casa Preta, onde moldou as seis peças escritas e encenadas pela companhia, desde 2016. A atriz já trabalhou no Teatro Municipal de São Paulo, Teatro Oficina Uzya Uzona, Teatro Augusta e recebeu o prêmio de melhor atriz coadjuvante do 25º Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem. No dia 18 de novembro de 2022, Luzia fez uma postagem em seu perfil no Instagram. Na legenda, escreveu: “Nunca foi fácil. Sempre foi difícil. Nasci prematura, com 800 gramas e o médico sugeriu para meus pais desligar o aparelho que me mantinha viva”.³ Luzia agradece os pais por não desistirem dela, exalta a própria força e, por meio de uma metáfora, versa sobre o alimento necessário para todas as instâncias da vida. A foto da publicação é linda. Luzia encara o horizonte. Sua cor realça o branco da camisola. Ela segura um pano amarrado ao peito, formando uma espécie de asa frontal. O cabelo preso, mas volumoso, e os brincos e colares semelhantes às peças do jogo de búzios, lhe fazem parecer uma rainha africana. No dia 16 do mesmo mês e ano, outra postagem no Instagram. Luzia com o mesmo olhar confiante, usando um vestido brilhoso, segurando uma taça de vinho. “Pensando aqui... quem tem se amado, se cuidado, se achando linda, lindo, potente?”,⁴ escreveu na legenda. Luzia usou as mesmas *hashtags* em ambas: #arte #caminhos #viva.

Refletindo os conceitos de Boal e a história oprimida da Carolina, a atriz Luzia Rosa fez sua “própria dimensão estética”, transformando as cenas de sua vida através do fazer artístico. Se reconheceu nele e por meio dele, desenvolvendo sua autoestima como parte da sua expressão artística em um ciclo poderoso onde a arte alimenta a vida, e a vida alimenta a arte.

³ Legenda de uma postagem presente no perfil da atriz Luzia Rosa no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ClGWkfgOO4M/>. Acesso em: 25 ago. 2023.

⁴ Legenda de uma postagem presente no perfil da atriz Luzia Rosa no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ClCGAFuPHsB/>. Acesso em: 25 ago. 2023.

O que podemos chamar de *Autoestima de Artista*

Segundo pesquisa de Ferraz, Tavares e Zilberman (2007) no artigo “Felicidade: uma revisão”, da Revista de Psiquiatria Clínica, a autoestima é uma característica identitária de pessoas felizes. Lógico que ela também instrumentaliza sentimentos negativos. Entretanto, a definição universal vem de uma avaliação afetiva que cada um faz de si próprio, do seu valor e importância, conforme os autores. Custa muito desenvolver uma boa autoestima. O trabalho começa na infância, por influência dos pais, da família, da escola, e segue ao longo da vida. Cultura, educação, lazer, esporte, amor, carinho, apoio, estímulo e tantos outros elementos são essenciais para a criação dessa blindagem. Se a autoestima é o resultado de uma série de estímulos externos e internos que impulsionam o indivíduo a viver e produzir, a história de Carolina Maria de Jesus contradiz a tese. No meio do lixo, Carolina pegava todo tipo de papel que pudesse preencher com suas poesias. Havia uma biblioteca inteira escrita em restos, como um espólio marginal descartado antecipadamente pelo mundo onde ela vivia. Se enxertada na vida da escritora, a máxima filosófica “eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela não salvo a mim” (Ortega y Gasset, 1967, p. 52) é um tipo de revolução: a circunstância indissociável de Carolina nunca foi a miséria, mas a literatura. Nas piores condições, o ato de escrever se transmutou em um ato de viver. Achar papel no lixo para escrever era tão essencial quanto qualquer outro objeto ou comida. A força criadora de Carolina tirava as pressões internas de dentro do seu ser, abrindo espaço para uma autoestima, um reconhecimento sobre si mesma, seu valor e sua circunstância. Preta e mulher, vítima de todo tipo de agressão, tinha orgulho de se ver assim: preta, mulher e escritora. Era uma pessoa faminta por transcendência. Por ter se visto e se percebido artista, Carolina gritou no meio da rua “deixa vocês, eu vou botar tudo no meu livro”, na cena que marcou minha memória para sempre. Naquele momento de repressão, botar os fatos no livro ganhou potência. E há diversos exemplos de artistas em situações limítrofes “sendo e sendo percebidos” através da arte. Seja na rua diante de três pessoas ou em um palco encarando a multidão; seja criando um espetáculo virtual em meio a uma pandemia que extinguiu uma das bases da arte, o contato humano, ou sob a ameaça de uma bala perdida na favela; seja continuando o exercício da imaginação durante um governo eleito democraticamente que odiava artistas e trabalhou contra qualquer tipo de incentivo fiscal e moral, ou debaixo de uma

ditadura focada em perseguir e matar opositores; seja até mesmo em casa, sitiado pela violência de um pai ou pela homofobia de um tio. A arte nasce dessa desesperadora sensação que nenhum bem material supre e também produz a partir da mesma sobreposição porque “o oprimido se transforma no artista. O oprimido-artista produz um mundo de arte” (Boal, 1996, p. 55). O ser, aquilo que existe dentro do indivíduo, mas pode mudar o coletivo, é inapreensível. O contato com a arte coloca o indivíduo em frente ao espelho para refletir essa percepção: ele é artista. Parafraseando Augusto Boal, todos nós somos artistas; além disso, alguns de nós fazem obras de arte. Mas qual é o motor desse fazer artístico? O que levava Carolina Maria de Jesus a catar papel no lixo para escrever ou a atriz Luzia Rosa a escrever, dirigir, produzir e encenar uma peça inspirada na escritora? A resposta possível é a formação de uma *Autoestima de Artista*, e não a autoestima do artista, já que essa qualidade independe do ofício relacionado ao criador. Boal, como teórico, entendia que o verdadeiro pote de ouro a ser encontrado no final de seu arco-íris era a descoberta do desejo do indivíduo; o pleno entendimento de que o ser pode, mais do que desejar, realizar algo; enfrentar, vencer, ultrapassar o limite imposto pelas opressões externas - como a fome, a violência - e internas, como o vazio existencial. A arte e o fazer artístico provocado pela técnica do Arco-íris do Desejo cria a *Autoestima de Artista*. Afinal, como o próprio Augusto Boal (2002, p. 185) definiu:

Ela permite que o protagonista se veja a si mesmo, não somente como sua imagem física no espelho físico, mas múltipla; imagem refletida no caleidoscópio que são os participantes. As paixões do protagonista se apresentam aqui divididas em todas suas cores invisíveis a espelho nu, como a luz branca do sol que, atravessando a chuva, transforma-se em Arco-Íris.

Ao expandir o processo criativo e projetar o Teatro do Oprimido como um mecanismo para o indivíduo modificar sua imagem, ativando a função terapêutica do teatro com o Arco-Íris do Desejo, Boal integra a arte e a imaginação como partes iguais de um “processo psíquico”, reafirmando o enorme poder da criatividade para fundar uma imagem de si mesmo e desenvolver uma nova realidade, pois “a imaginação, que é o anúncio ou prenúncio de uma realidade, é, já em si mesma, realidade. Memória e imaginação fazem parte do mesmo processo psíquico: uma não existe sem a outra - não posso imaginar sem ter memória, e não posso lembrar sem imaginação” (Boal, 2002, p. 35). É por essa razão que folhas sujas achadas no lixo podem se tornar um livro, como fez

Carolina Maria de Jesus, e um palco sem coxia ao lado de um refeitório, debaixo de uma tenda cercada por gente jogando bola, vôlei, praticando luta ou simplesmente se encontrando com os amigos, se torna um espaço cênico, como fez Luzia Rosa. Ou ainda na experiência com as empregadas domésticas apresentadas por Boal. Em todos esses casos, está nítida a modificação da imagem do indivíduo sobre si mesmo através do contato com a arte. O “processo teatral de contar no presente, diante de testemunhas coniventes, uma cena vivida no passado, já oferece em si mesmo uma alternativa, ao permitir - e exigir - que o protagonista se observe a si mesmo em ação, pois o seu próprio desejo de mostrar obriga-o a ver e a ver-se” (Boal, 2002, p. 39), como é desenvolvido na técnica do Arco-íris do Desejo, resulta no que estamos chamando de *Autoestima de Artista*, ultrapassando a possibilidade do *spect-ator* modificar sua imagem, mas atingindo o resultado dessa transformação.

Carolina e Luzia: muitas mulheres em uma só

A modificação na imagem do indivíduo teorizada e praticada por Boal gerava uma simbiose cênica: “o espaço estético é dicotômico e dicotomizante e quem nele penetra se dicotomiza” (Boal, 1996, p. 36). Tal afirmação pode ser vista na última cena do espetáculo que serviu de base para este ensaio, *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus*. No palco do Sesc Campo Limpo, a voz da escritora começa a ser ouvida em cada canto. O áudio faz parte de uma entrevista da autora. Em cena, a personagem de Luzia Rosa vai até a arara de roupas e muda a blusa e os sapatos. Está de roupa nova. Ela amarra o cabelo com uma faixa vermelha linda. Em vez do rosto limpo, os lábios agora cintilam o batom. Brincos balançam nas orelhas. Os focos das luzes estão sobre ela. E então o áudio emparelha com a imagem: enquanto a voz de Carolina fala do seu orgulho em ser escritora, os olhos do público veem uma mulher preta, alta e jovem, de rosto afetuoso e com um mistério do tipo que faz você se sentir bem ao dividir o espaço com ela. É um momento muito delicado do espetáculo porque há uma simbiose entre a figura real de Carolina Maria de Jesus, a personagem do espetáculo e a atriz, Luzia Rosa. De alguma maneira, diante do público, há três mulheres em uma só porque “em cena, o ator é quem é, e quem parece ser. Está agora aqui, diante de nós, e está também distante, em outro lugar, em outro tempo, onde se passa a história sendo contada e vivida”, como escreveu Boal (1996, p. 36). Mais do que

isso, esse momento é altamente simbólico por materializar sensações e sentimentos lúdicos, como o orgulho, a beleza e autoestima em uma encenação simples: troca de roupas e maquiagem. E o público capta a mensagem com emoção.

Ainda que o espetáculo de Luzia Rosa não tenha sido criado de acordo com as técnicas do Teatro do Oprimido, a aproximação entre *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus* e a teoria boalina tem viés analítico que exemplifica o conceito de “auto-estima de artista” e em como as raízes de Boal se estendem pelo próprio teatro; em como o pensamento boalino foi revolucionário e transgressor ao ver a ação cênica como uma tecnologia de transformação social, que permanece rente ao fazer teatral; em como as teorias do diretor ainda espelham e explicam a necessidade da arte feita pelo povo e para o povo.

Ação dramática esclarece ação real. O espetáculo é uma preparação para a ação. A poética do oprimido é essencialmente uma Poética da Liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se liberta: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação! Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução! (Boal, 1973).

E a revolução proposta por Boal pode ser cotidiana, uma vez que após o contato com a arte o “mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar” (Boal, 1973).

Fechada a cortina, quase vazio o salão. Aquela senhora mirrada se levanta da cadeira de plástico onde permaneceu por pouco mais de uma hora. Não tomo depoimento, mas espio seu relato breve para outra mulher. Os meninos devem continuar por ali até que a unidade do Sesc Campo Limpo seja fechada. A senhora observa Luzia ainda no tablado recebendo os cumprimentos. E então sorri. De algum modo, essa mulher se viu na encenação de Luzia. E agora pode ir para casa descansar.

Referências

BERKELEY, George (1685-1753). **Só filosofia**. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2008-2023. Disponível em: http://www.filosofia.com.br/bio_popup.php?id=64. Acesso em: 27 ago. 2023.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: método Boal de teatro de terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. **Entre a vida e o teatro**. Disponível em <http://augustoboal.com.br/wp-content/uploads/2020/02/Entre-o-teatro-e-a-vida.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2023.

BORTOLINI, Neide das Graças de Souza; OLIVEIRA, Douglas Henrique de. Interlocuções entre la multiplicación dramática - Eduardo Pavlovsky - e O arco-íris do desejo - Augusto Boal. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 34, p. 185-195, maio/ago. 2021. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 20 jan. 2024.

FERRAZ, Renata Barboza; TAVARES, Hermano; ZILBERMAN, Monica L. Felicidade: uma revisão. **Revista de Psiquiatria Clínica**, v. 34, n. 5, p. 234-242, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-60832007000500005>

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v. 36)

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014a.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. São Paulo: Iberoamericana, 1967.

RIOS, João Tadeu de Oliveira. Formação em teatro-fórum: recepção, intervenção e autonomia do espectador; [Cilene Canda]. **Repertório**, [S. l.], p. 130-134, 2013. DOI: 10.9771/r.v0i0.8734. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8734>. Acesso em: 29 jan. 2024.

SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba. **Espectador**: contemplar ou ser contemplado? Portal ABRACE, 2010. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3293>. Acesso em: 27 jan. 2024.

Submetido em: 16 nov. 2023

Aprovado em: 8 abr. 2024