



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**REGINA LÚCIA PORTELA**

**ÓPERA DA CIDADANIA: ENTRE FARDADOS E PERFORMÁTICOS  
O CORPO EM PERFORMANCE NA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA**

Salvador  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**REGINA LÚCIA PORTELA**

**ÓPERA DA CIDADANIA: ENTRE FARDADOS E PERFORMÁTICOS  
O CORPO EM PERFORMANCE NA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio de Paula Passos.

Salvador  
2009

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

P843 Portela, Regina Lúcia.

Ópera da cidadania: entre fardados e performáticos o corpo ... / Regina Lúcia Portela. - 2009.  
126 f. ; il.

Orientador : Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Fernando Antonio de Paula Passos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas.

1. Corpo 2. Teatro. 3. Performance I. Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,  
Escola de Dança. II. Título.

CDD - 793.3



**Serviço Público Federal**  
Escola de Teatro/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**REGINA LÚCIA DOS SANTOS PORTELA**

**“ÓPERA DA CIDADANIA: ENTRE FARDADOS E PERFORMÁTICOS - O CORPO EM PERFORMANCE NA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

**Prof. Dr. Fernando Antonio de Paula Passos (Orientador / PPGAC - UFBA)**

**Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (PPGAC-UFBA)**

**Prof. Dr<sup>a</sup>. Barbara Browning (New York University)**

Salvador, 11 de março de 2009.



Serviço Público Federal  
Universidade Federal da Bahia  
Escola de Dança / Escola de Teatro  
Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
e-mail - ppgac@ufba.br telefax 00 55 71 3283 7858

## DECLARAÇÃO

Reunidos no Teatro Martim Gonçalves, Escola de Teatro, no dia 11 de março de 2009, às 14h00 horas, os professores doutores **Fernando Antonio de Paula Passos (Orientador/PPGAC-UFBA)**, **Barbara Browning (New York University)** e **Daniel Marques da Silva (PPGAC-UFBA)** compondo Comissão Examinadora de Defesa Pública de Dissertação de Mestrado, após a exposição da mestranda e da realização de arguições, consideraram a dissertação intitulada **“ÓPERA DA CIDADANIA: ENTRE FARDADOS E PERFORMÁTICOS - O CORPO EM PERFORMANCE NA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA”** de **REGINA LÚCIA DOS SANTOS PORTELA**, **APROVADA COM DISTINÇÃO.**

Salvador, 11 de março de 2009.

**Antonia Pereira Bezerra**  
Coordenadora do Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas  
ESCOLA DE TEATRO / UFBA

Ao companheiro Geraldo Portela, que revelou o outro sentido da vigilância ao vigiar meu sono numa noite de doença, e eu ainda nem conhecia Foucault, a vigilância que cuida, que protege, bem diferente da que pune e atemoriza, nessa noite ele me fez perceber que existe sim a vigilância da confiança e para o amor. E o dia amanheceu feliz.

## AGRADECIMENTOS

Minha avó sempre dizia que devemos escolher se as pedras no nosso caminho serão topadas ou degraus. Sempre faço a segunda opção. No caminho aprendi também que quanto maior a pedra, mais precisamos de auxílio para escalá-la. Agradeço a todas as pessoas que sempre me auxiliaram ou colocando as pedras no caminho ou impulsionando-me na altura dos degraus.

A Capes, pela bolsa de mestrado, aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA pelo profissionalismo e dedicação.

Agradecimento especial a professora Doutora Antonia Pereira, coordenadora do PPGAC, pela sabedoria e leveza.

Ao Professor Doutor Fernando Passos meu orientador, o olhar mais lindo que já vi. Por sua visão ousada que me fez enxergar às vezes azul, às vezes verde, às vezes cinza; revelando ao meu olhar castanho, quão interessante é o olhar furta-cor sobre a realidade. Bendita Teoria Crítica que nos redime do olhar viciado.

Aos professores que compuseram a minha banca Barbara Browning e Daniel Marques da Silva, pela generosidade, profissionalismo, simplicidade e solicitude ao aceitarem o meu convite.

Ao Comando e a toda Corporação da Polícia Militar da Bahia, especialmente a Coronel Santana, os Capitães Fernando Teixeira e Edmilton Reis, à equipe PROA – Programa de Organizações Aprendentes – meus sinceros agradecimentos. Minha profunda gratidão a todos os policiais que um dia participaram do Grupo de Teatro da Polícia Militar.

À Heloísa Helena Soares, criadora e coordenadora pedagógica do PROA; amiga-irmã mentora, incentivadora e companheira de tantos vãos. Aos meus amigos que, com doçura aguardaram o meu retorno.

Aos meus pais, da terra e dos céus. Aos meus filhos, por ordem de “entrada”, Maíra, Pedro e Daniel, por partilharem a minha presença com esta pesquisa.

À Carla, minha fiel escudeira.

Aos queridos Almir Silva Costa, Andréia Ieda de Sousa Rocha, Anildo Bonfim Cabral, Claudemiro de Assis Moraes, Gleide da Silva, Humberto Santos Teles Santana, Izabel Ângelo Emanuel Marques dos Reis, Kleber Vieira dos Reis, Lázaro Hermes Machado da Silva, Luciene de Jesus Nascimento, Luís Anselmo Passos dos Santos, Luís Carlos Lima Santos, Marcelo de Almeida Magalhães, Marizete Brandão Ribeiro, Milena Celina dos Santos Santana, Pedro Teles Pereira, Robson Tadeu Bispo, Rogério Almeida dos Santos, Ubaldo do

Nascimento Pereira, Vânia Oliveira, Wellington Souza Santos, Zuleica da Silva Gonçalves, policiais arte-educadores, integrantes do Grupo de Teatro da Polícia Militar, pela confiança, pelo carinho, pelo respeito. Minha profunda gratidão e admiração a estes soldados da paz.

## RESUMO

Esta dissertação é uma reflexão crítica sobre minha atuação com a Polícia Militar da Bahia através do seu Grupo de Teatro, na perspectiva da visibilidade dos movimentos dos corpos do policial e sua representação. Transitando entre conceitos relativos à cena, ritual e cotidiano, analiso a atuação dos policiais militares no espetáculo *Ópera da Cidadania* como também nas suas ações operacionais cotidianas. Sob a marquise dos Estudos da Performance destaco neste trabalho a articulação teórica entre corpo e performance, cena e cotidiano, realidade e ficção; utilizando a cena como o local de discussão, confrontação e dinamização de questões sobre representações sociais, gênero, sexualidade, etnia, política, sociedade. Local onde a cultura pode ser analisada num espaço de possibilidades que proporcionam a articulação com os fenômenos artísticos e culturais de conjuntos de interpretações compartilhadas, possibilitando a identificação de co-construções de diferenças e de processos identitários. Com o embasamento teórico de autores como: Victor Turner, Richard Schechner, Judith Butler, Barbara Browning, Peggy Phelan, Michel Foucault, Ngũgĩ Wa Thiong'o e Homi K. Bhabha, procuro analisar as encenações dos policiais no discurso da representação social e sua demanda teórica, política e artística, buscando articular a teoria da performance com o fazer artístico e operacional do policial militar através das narrativas identitárias que as diversas cenas revelam. Esforço-me em refletir sobre a visibilidade do corpo do policial que a cena privilegia através de uma escrita performativa, visando, com isso, revelar a encenação teatral realizada pelos policiais militares como uma estratégia socialmente articulada para o fortalecimento de uma Polícia Militar para a cidadania.

**Palavras-chave:** Corpo; Polícia Militar; Teatro; Performance; Cidadania.

## ABSTRACT

This dissertation encompasses a critical view of my performance in association with Bahia Military Police through their Theater Group, under the perspective of the policeman's body visibility and its representation. Dealing with concepts related to scene, ritual, and daily life, I aim at analyzing policemen's performance not only in the *Ópera da Cidadania* (Citizenship Opera show) but in their daily operational actions as well. Under the umbrella of Performance Studies, I underline the theoretical connection between body and performance, scene and daily life, reality and fiction; by utilizing the scene as a locus for discussion, confrontation and dynamization of issues regarding social representations, gender, sexuality, ethnicity, politics, and society. Such locus allows culture to be analyzed within a frame of possibilities which provide interrelation with the artistic and cultural phenomena of shared interpretation sets, thus making possible to identify co-constructions of differences and identity. Under the theoretical support of authors like Victor Turner, Richard Schechner, Judith Butler, Barbara Browning, Peggy Phelan, Michel Foucault, Ngũgĩ Wa Thiong'o and Homi K. Bhabha, I seek to analyze both the policemen's staging in the social representation discourse and their theoretical, political and artistic quest. I furthermore try to link Performance Theory to the military policeman's operational and artistic manner through identity narratives revealed by the scenes. I endeavor to reflect about the policeman's body visibility privileged by the scene through a performative writing, so as to reveal the theatrical staging performed by military policemen as a socially articulated strategy for the strengthening of a military police for citizenship.

**Keywords:** Body; Military Police; Theatre; Performance; Citizenship.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Ópera da Cidadania – Foto Capitão PM Fernando Teixeira	30
Figura 2	Ópera da Cidadania – Dança do caboclo - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	32
Figura 3	Ópera da Cidadania – Capoeira do amor - Foto Sd PM Vânia Oliveira	32
Figura 4	Ópera da Cidadania – Deusa Africana - Foto Sd PM Vânia Oliveira	33
Figura 5	Ópera da Cidadania – PM's dançando - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	35
Figura 6	Membros do GTPM ao lado de policiais de NY - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	74
Figura 7	Ópera da Cidadania – Maculelê - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	75
Figura 8	Tarrytown House NY - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	76
Figura 9	Ópera da Cidadania – Iemanjá - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	79
Figura 10	Ópera da Cidadania – PM's fardados dançando - Foto Capitão PM Fernando Teixeira	82

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>14</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>1 NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO: A CENA DA POLÍCIA MILITAR</b>	<b>23</b>
1.1 É TUDO PERFORMANCE	23
1.2 TODO MUNDO É NINGUÉM: POLICIAIS EM CENA	27
1.2.1 Ópera da Cidadania: o lugar do possível	29
1.2.2 Nada será como antes: entre rotinas e rituais	35
1.2.3 Diz-me quem és ou devora-me	39
1.3 A SALA DOS ESPELHOS	42
<b>2 ASSISTINDO A POLÍCIA: NARCISO ACHOU FEIO O ESPELHO</b>	<b>45</b>
2.1 REPRESENTAÇÃO SOCIAL – APRESENTAR TUDO DE NOVO	45
2.2 O CORPO FARDA, FARDA CORPO. A FARDA FAZ O CORPO. E O CORPO FAZ O QUÊ?	48
2.3 CORPO INVISÍVEL: ONDE POLICIA E ÈGÚN SE CRUZAM	49
2.4 O BURACO DA FECHADURA: ENTRE CÊNICO E COTIDIANO	52
<b>3 CENAS DE POLÍCIA: OXUM TEM O ESPELHO E NARCISO?</b>	<b>57</b>
3.1 PRIMEIRA CENA: QUANDO CORPO É SANGUE	62
3.2 SEGUNDA CENA: QUANDO CORPO É CARNE	66
3.3 TERCEIRA CENA: QUANDO CORPO É SONHO	72
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>91</b>
<b>APÊNDICES</b>	<b>99</b>
APÊNDICE A - ARTE APRENDIZAGEM DA POLÍCIA MILITAR (BAHIA–BRASIL)	100
APÊNDICE B – AS ORGANIZAÇÕES APRENDENTES	102
APÊNDICE C – GRUPO DE TEATRO DA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA	106
APÊNDICE D - SOBRE AS PRODUÇÕES JÁ EXISTENTES	114
APÊNDICE E – REGISTROS ADICIONAIS	122

*Sou por meu gosto pesquisador. Experimento toda a sede de conhecer e a ávida inquietude de progredir, do mesmo modo que a satisfação que toda aquisição proporciona.*

Kant.

## APRESENTAÇÃO

Nunca me esqueci do sentimento de fascínio que experimentei quando entrei no Teatro Castro Alves pela primeira vez. Era tudo tão grandioso! Lindo! Esplêndido! Eu não tinha noção do que ia acontecer ali naquela noite. As luzes se apagaram, abriram-se as cortinas e o espetáculo começou. A atriz principal, Bibi Ferreira, me chamou a atenção pela energia, pela voz, por tudo que ela fazia em cena. Me emocionei. Fiquei perplexa diante de tudo aquilo que estava acontecendo à minha frente. *Como é possível?* - pensava - O meu peito adolescente se encheu de uma agonia, uma inquietação. Tinha vontade de subir no palco e gritar: “*É isso que eu quero fazer!*”. Fui tomada de muita emoção. Saí dali com uma certeza: “*Vou ser atriz!*”.

Graças a esse “chamado”, no ano seguinte, entrei no curso profissionalizante de teatro do Serviço Social da Indústria (SESI), ministrado pelo professor Acyr Castro. O curso teve duração de três anos nos quais pude ter contato com a técnica de interpretação stanilavskiana, como também tive contato com as noções de técnica vocal e expressão corporal. A prática foi incentivada através de algumas montagens no próprio SESI. Com o certificado de conclusão do curso, me registrei no Departamento Regional do Trabalho (DRT), na categoria de atriz.

A partir dessa época comecei a atuar profissionalmente no circuito comercial do teatro baiano. Estar em cena enchia-me de prazer e de desejo de atuar cada vez com mais empenho. Nesse trajeto recebi dois prêmios o *Troféu Martim Gonçalves*, na categoria de atriz revelação com o espetáculo teatral *Quando as Máquinas Param*, de Plínio Marcos e o *Bahia Aplauda* como melhor atriz infanto-juvenil com o espetáculo *Lobão Trapaça*, de Geraldo Portela. Mesmo com uma relativa experiência, percebia que a formação acadêmica tornava-se essencial para o meu aperfeiçoamento profissional. Ingressei na Escola de Teatro da UFBA no curso de Bacharel em Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral, quando tive oportunidade de participar de algumas produções como atriz. No entanto foi na Escola de Teatro que comecei a perceber o teatro sob uma perspectiva mais crítica e consciente, comecei a perceber o teatro como um agente transformador da realidade.

O teatro comercial passou a me interessar cada vez menos e cada vez mais pensava o teatro longe dos palcos tradicionais. Não sabia ainda o caminho a seguir. Comecei a trabalhar com Teatro Empresa, criando esquetes teatrais temáticos, como por exemplo, segurança no trabalho, cultura organizacional, que eram apresentados por um grupo de atores profissionais. Decididamente não era o tipo de teatro que pairava em minha mente; mas o

Teatro Empresa despertou uma curiosidade: a aprendizagem de adultos sob a perspectiva organizacional para o desenvolvimento de pessoas. Cada vez mais sentia-me atraída a utilizar o teatro no seu viés pedagógico, para o desenvolvimento de pessoas especialmente em seus locais de trabalho.

Entender o processo de aprendizagem nas organizações motivou-me a cursar a *Especialização em Pedagogia Organizacional e Desenvolvimento em Recursos Humanos*, cujo tema da monografia – trabalho de conclusão – foi justamente “*O teatro como ferramenta de aprendizagem nas organizações*”. Pelo fato de também ministrar oficinas para desenvolvimento de pessoas em empresas, senti a necessidade de me especializar no curso de *Docência do Ensino Superior*, no qual tive como tema de monografia “*O trabalho em grupo no Ensino Superior*”. Concomitantemente fui buscar ferramentas na Psicologia Social através do curso de *Especialização de Coordenador de Grupos Operativos*. Passei a ser convidada por várias empresas e instituições para criar e desenvolver performances cênicas com os seus funcionários.

Comecei a experimentar o teatro como espaço de problematização e reflexão das pessoas em seus locais de trabalho, onde os próprios funcionários, na condição de atores, apresentavam para uma platéia também de funcionários da mesma empresa e discutiam na cena temas e questões relativas à realidade organizacional no qual estavam inseridos. Ver o personagem real numa cena de ficção representando a si próprio me fez perceber o teatro em outros espaços e dimensões. Claro que não inventei a roda, mas comecei a sentir muita inquietação nesse novo caminho. Algo me instigava a percorrer uma nova trilha.

Quando recebi o primeiro convite para trabalhar com policiais militares a minha proposta de trabalho não se evidenciava como um objeto de reflexão da segurança pública abarcando todas as questões que estão imbricadas neste repertório de ação de Estado, configurava-se apenas como uma inquietação pessoal de uma profissional das Artes Cênicas que buscava, com o teatro, fortalecer a auto-estima desses policiais que encenavam. No entanto, ao montar o espetáculo *Ópera da Cidadania*, um musical que tinha, inicialmente, no seu elenco cinquenta e um policiais militares e que apresentava um folclore estilizado das manifestações culturais afro-baianas é que comecei a perceber a potência política destes policiais militares na cena. A cada nova apresentação eu ia percebendo a complexidade que tal ação evidenciava na cena, a questão em si não residia apenas na criação e manutenção de um grupo de teatro de policiais reconhecido pela Polícia Militar, muito menos em entender o processo de criação das encenações, ou o processo que cada policial individualmente experimentava. É claro que havia a reflexão sobre esses aspectos, mas, a grande questão que

se evidenciava no Grupo de Teatro da Polícia Militar estava justamente na cena, espaço que passava a ser ocupado por uma representação articulada e emaranhada de ações que poderiam emergir numa reflexão.

O trabalho realizado com policiais militares revelou-se para mim um veículo importantíssimo de aproximação e sensibilização tanto para a comunidade como para a própria Corporação Militar. A partir deste trabalho percebi que é possível pensar a atuação cênica dos policiais militares como espaço legítimo para entender a fronteira entre o artístico, o cultural e o social, visualizando nessa fronteira a imantação de possibilidades políticas para a transformação social.

Atualmente, sob a gestão da escola de administração da UFBA, exerço a função de *Coordenadora de Arte Aprendizagem no Programa de Organizações Aprendentes da Polícia Militar*. Programa que tem como objetivo promover a educação continuada para o universo de 30.000 policiais militares. Além dessa coordenação sou também diretora do Grupo de Teatro da Polícia Militar, produzindo para comunidades, como também para a própria Corporação, variadas performances teatrais de cunho educativo. Entendo que também é função do teatro lançar alternativas propositivas sobre a sociedade em direção a construção de uma ecologia social, pois a arte tem a capacidade de nos revelar que é possível criar outras realidades, desafiando-nos a acreditar que o futuro pode ser verdadeiramente belo, se construído por todos nós. Uma utopia? Ora, já dizia um provérbio russo: *Quem teme os lobos não deve se aventurar na floresta*.

## INTRODUÇÃO

Decreto do Imperador D. Pedro I, datado de 17 de fevereiro de 1825:

*(...) que manda organizar na Cidade da Bahia um **Corpo de Polícia** [destaque meu] nos termos seguintes: Sendo muito necessário para a tranqüilidade e segurança pública na Cidade da Bahia, a organização de um corpo, que sendo-lhe incumbido aqueles deveres de responder imediatamente pela sua conservação e estabilidade: Hei por bem: mandar organizar na Cidade da Bahia um Corpo de Polícia, pelo plano que com este baixa, assinado por João Vieira de Carvalho, do meu Conselho de Ministros e Secretários d'Estado dos Negócios da Guerra.*

Este *Corpo de Polícia*<sup>1</sup> tornou-se uma possibilidade de pesquisa para mim nas Artes Cênicas, quando fui convidada a trabalhar em treinamentos e capacitações de policiais militares utilizando o teatro como veículo pedagógico. O objetivo da metodologia escolhida consistia em estimular o policial ao encontro com o sensível, em que ele pudesse sentir e experimentar no próprio corpo a aprendizagem estabelecendo, assim, a articulação entre o sentir, o pensar, e o fazer, com o objetivo de melhorar a qualidade dos serviços prestados à população contribuindo para a construção do modelo de Polícia Cidadã<sup>2</sup>. Mais tarde, sob a minha coordenação, foi criado o Grupo de Teatro da Polícia Militar, composto exclusivamente por policiais militares, homens e mulheres que passaram a conviver entre a operacionalidade militar e a criatividade artística.

O grande desafio do teatro e sua dimensão pedagógica na construção de um grupo de teatro de policiais para a cidadania consistiu primeiramente em sensibilizar os policiais militares diante do seu papel social na comunidade, incentivando as relações interpessoais, enfatizando os sentimentos de solidariedade, participação, ética e respeito, provocando reflexões sobre responsabilidade social com o intuito de fortalecer o diálogo com a comunidade como exercício de cidadania.

---

<sup>1</sup>O termo polícia é um vocábulo de origem grega, *politéia* (Conjunto de leis ou regras impostas ao cidadão com o fito de assegurar a moral, a ordem e a segurança públicas), que passou para o latim *politia* (corporação incumbida de fazer respeitar essas leis ou regras, e de reprimir e perseguir o crime). A designação mais recente para o termo surgiu na França, sendo o primeiro país a instituir em sua linguagem jurídica a expressão “polícia” com a função de preceder à Justiça, tendo na vigilância o seu principal caráter. No Brasil, desde o descobrimento, o modelo militar vigora nos serviços policiais brasileiros. Primeiro, eles tiveram a função de proteger o território das invasões. Em seguida, estiveram envolvidos em guerras, batalhas e revoluções. E a partir de 1964, na ditadura militar, exerceram o papel de polícia de repressão política. Disponível em: <<http://www.acadepol.ssp.ba.gov.br>>. Acesso em: 17 jul. 2008.

<sup>2</sup>Para tanto, foi criado o Programa de Organizações Aprendentes, que tem como meta estimular a aprendizagem em todos policiais militares de forma sistêmica e articulada, incentivando a aprendizagem continuada, a fim de contribuir para o desenvolvimento organizacional e humano e, conseqüentemente, possibilitar uma segurança pública de qualidade e mais humanizada.

Inicialmente os encontros foram tímidos, desconfiados; a felicidade era demonstrada pelos participantes por estarem no grupo, que agora se viam afastados temporariamente do serviço operacional<sup>3</sup>, mas o fazer artístico não acontecia. Percebi, naquela oportunidade, o desafio que me aguardava. A cada encontro com o Grupo eu procurava tecer uma delicada teia de confiança.

Lidar com o desconhecido em cada improvisação tornava-se às vezes uma tarefa dolorosa, pois implicava escapar da segurança do lugar comum e partir ao encontro do desconhecido, do imponderável, do sensível, da verdade. Às vezes sentia-me invadida pelo sentimento de frustração. Havia uma couraça que os impedia de se mostrarem sensíveis, criativos. Durante os ensaios, ouvia sussurros que me traziam definições do universo policial: “o policial é superior ao tempo”, “a farda pesa”, “o policial está sempre prevendo o perigo”. O que será que o policial esconde? Onde está o peso da farda? O que os impede de se expressarem? Comecei a refletir sobre essas questões e compreendi que o caminho para as respostas estava por se fazer.

Comecei a trabalhar com a técnica da exaustão física, com base nos princípios de Jerzy Grotowski (1987), a fim de fazer com que os policiais pudessem atingir um estado mais livre e, assim driblar a rigidez de suas críticas. Meu objetivo passou a ser o corpo do policial: possibilitar a esse corpo a leveza, a flexibilidade e a emoção. Os ensaios passaram a ser regados com muita dança, música, muitos jogos infantis, muito humor. Passei também a utilizar a técnica do distanciamento e do Teatro Pedagógico de Bertolt Brecht (1978), agregando à técnica do Teatro Invisível e do Teatro Fórum de Augusto Boal (1977, 2003, 2005).

Os jogos e improvisações eram articulados com a dimensão que cada integrante do grupo tinha com o conceito de si próprio como policial e como ser humano. Fundava-se na idéia de que “conhecer o humano não é separá-lo do Universo, mas situá-lo nele. (...) pois todo conhecimento para ser pertinente, deve contextualizar seu objeto. (...) Quem somos nós, é inseparável de onde estamos, de onde viemos, para onde vamos.” (MORIN, 2004 p. 37). Essa metodologia tornou-se fundamental na orientação dos trabalhos realizados, pois possibilitava a emancipação do policial como agente do conhecimento e a articulação desse conhecimento consigo mesmo e com os integrantes do grupo de modo que cada policial pudesse se ver como um ser inteiro e em relação, oportunizando com isso o exercício do pensar, analisar, representar e refletir a realidade. O *fazer teatro* foi favorecendo um ambiente

---

<sup>3</sup>Policiamento Ostensivo (PO) - comumente realizado na rua.

de interatividade, de união e de coletivismo, dispondo esses policiais a um objetivo comum - o fazer artístico, estimulando-os a perceber a relação entre as idéias e a ação, potencializando a criatividade e a espontaneidade.

Criei várias performances teatrais para atender as solicitações da Polícia Militar, através do Programa de Organizações Aprendentes, abordando temas educativos relacionados à cultura, ética e cidadania, sempre vinculados ao fazer operacional do policial. O Grupo passou a ser solicitado pela própria comunidade para apresentações em escolas, organizações públicas, privadas, não-governamentais, além de eventos promovidos pelo próprio Estado. Essas performances se tornaram mais um serviço de utilidade pública da Polícia Militar prestado à sociedade, pelos temas educativos que eram apresentados, a exemplo das performances teatrais *Que Droga!* - Uma campanha educativa sobre os riscos do uso de drogas ilícitas e *A vida é pra se viver* – Sobre o malefício que o consumo de bebida alcoólica provoca em adolescentes.

Através da atuação dos policiais nas performances apresentadas, pude perceber, como diretora e coordenadora do grupo, as múltiplas possibilidades de análises ecoando nos espaços destas cenas, em que educação, arte, cultura e nação passaram a coreografar diálogos, atritos e articulações evidenciando no fazer destes policiais em cena reflexões sobre a prática policial revelando a cena como o lugar possível de materializar ações de cidadania ao evidenciar um outro *Corpo da Polícia Militar da Bahia*.

A complexidade e a questão que o Grupo de Teatro da Polícia Militar traz é a atuação cênica ser realizada por policiais militares nas mais variadas possibilidades de papéis sociais – como personagens – contracenando com o próprio papel social do cidadão policial. Em momento algum é substituída a identificação de quem está em cena: são policiais militares que representam na cena personagens que contracenam com os mesmos policiais no exercício das suas funções operacionais.

Desta forma o espaço da cena passa a ser ocupado por uma representação articulada e emaranhada de significações, entre o que é real e o que é ficção, entre cotidiano e cena que podem emergir numa reflexão. Surgiu daí o meu interesse em pensar um projeto de pesquisa artístico pedagógico na perspectiva da reflexão sobre a representação social afixada nos corpos e o deslocamento dessa representação na cena. Observo este fenômeno como uma bricolagem das relações sociais entre cena e cotidiano.

O espaço da cena que evoco e presencio na minha experiência como encenadora é justamente o espaço fronteiro que dilui as posições estanques ator-platéia, realidade-cena e que se materializa como local de transformação não só de quem assiste como também de

quem atua. Por este motivo o grupo de teatro composto por policiais torna-se um objeto de reflexão para o agenciamento desta pesquisa em Artes Cênicas.

Proponho-me a analisar a partir da performance teatral por mim concebida, *Ópera da Cidadania*, o deslocamento do corpo de polícia e a visibilidade que este corpo assume na cena, privilegiando um olhar diferenciado sobre o corpo do policial, em que se torna possível estabelecer outros olhares sobre a polícia como também reflexões sobre segurança pública para a cidadania.

O principal enfoque teórico desta pesquisa pauta-se nos Estudos da Performance o qual procuro dialogar, nos seus vários contextos, seja na cena, nas ações cotidianas ou nos rituais as ações cênicas realizadas por policiais militares, e suas articulações entre cena e cotidiano, teoria e encenação, recorrendo aos estudos teóricos de Victor Turner, Richard Schechner, Barbara Browning, Peggy Phelan, Michel Foucault, Ngugi Wa Thiong'o e Homi K. Bhabha. Através de uma abordagem qualitativa faço uso dos procedimentos da história oral por meio da *(re)memoração*, que segundo Hodges (2003, p.60) “permite estabelecer ligações entre as relações sociais e o *self* sócio-histórico. Esse processo implica literalmente o trabalho de (re)memorar o corpo de alguém como algo situado historicamente.”

Elejo para o percurso desta análise uma escrita performativa, pois como afirma o professor e meu orientador Fernando Passos (2003, p.49) “a palavra escrita é também espetáculo”, além desse recurso faço uso da escrita autobiográfica no sentido de refletir a cultura a partir da minha visão como observadora que também está inserida nesta mesma cultura. Uma observadora que é sujeito e agente, que interfere e é interferida pelos fenômenos sócio-culturais dos quais faço parte.

Reconheço também, esta opção metodológica bastante tensa para não dizer subversiva (BUTLER, 1995), pois se revelará recortada por repetições e reiterações, idas e vindas desestabilizadoras, transitando por vários territórios disciplinares em movimentos aparentemente aleatórios em que a performance poderá ser identificada; entretanto, prudentemente evoco a metáfora de Clifford Geertz (1978, p. 20), em meu auxílio quando este descreve a Antropologia da Performance, “Um manuscrito estranho e desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos” ao que Victor Tuner (1990) complementa ao afirmar que, justamente nos lugares onde um texto se desmancha podem ser os mais fecundos<sup>4</sup>. Lanço-me ao desafio.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.metamorficus.blogspot.com/2008/02/turner-benjamin-e-antropologia-da.html>>. Acesso em: 05 ago. 2008.

Nas divisões dos capítulos utilizo a metáfora de Narciso<sup>5</sup> que, segundo a mitologia Grega, por sua beleza extraordinária acaba apaixonando por si mesmo, ao ver-se espelhado num lago. Gosto de pensar Narciso como um arquétipo de corporalidade e o espelho como a paródia da reprodução deste mesmo corpo; gosto também de lembrar Narciso nesta pesquisa como advertência para que eu não siga seu exemplo e caia na armadilha de, ao pesquisar um trabalho criado por mim, vir a aprisionar-me na imagem do lago e, com isso manifestar pensamentos unilaterais e autocongratatórios.

Além do que, confesso também, utilizar a figura de Narciso no sumário pelo apelo poético de um trecho da música *Sampa*, de Caetano Veloso: *É que Narciso acha feio o que não é espelho* que me inspirou articular a metáfora do observador e seu reflexo.

No primeiro capítulo procuro situar didaticamente o conceito de performance, sob uma perspectiva histórica, mapeando seu percurso histórico, elencando seus principais teóricos; em seguida articulo estes conceitos com o objeto de pesquisa desta dissertação, a atuação dos policiais militares na performance teatral *Ópera da Cidadania*, estabelecendo conexões entre o policial atuante em suas ações na cena e fora dela.

Entre cenas e rituais, no segundo capítulo busco conceituar a representação social e sua contribuição na reflexão sobre a polícia, com base nesses conceitos, procuro identificar o local da farda, e seu sentido nas representações construídas socialmente utilizando o culto dos *Ègún* como metáfora com o propósito de dialogar articulações entre a farda que dança na cena, a farda que age na rua com a roupa que dança sozinha no culto dos *Ègun*.

No entanto no terceiro capítulo evoco a figura de Oxum, divindade do candomblé que tem nas mãos um espelho no qual se admira, como uma representação simbólica da minha reflexão e introspecção diante desta pesquisa. Procuro articular metaforicamente *agitar a água do reflexo de Narciso e encontrar Oxum* como sair do meu lugar de observadora-pesquisadora e assumir o papel de narradora participante em algumas vivências e experiências que passei com o grupo de teatro de policiais e que serviram de cenário para engendrar pensamentos sobre o espaço que o sujeito da ação ocupa; espaços cênicos, espaços cotidianos, espaços políticos.

Com esta estratégia narrativa me posiciono também como sujeito de identificações, pois eu e eles, os policiais do Grupo, não somos só sujeitos-objeto da ação, somos também agentes e sujeitos e objetos; modificamos, nos modificamos e somos modificados. Proponho com esses relatos articular o entrelaçamento das ações cênicas, cotidianas e extracotidianas,

---

<sup>5</sup>A partir de uma frase da música *Sampa* de Caetano Veloso: “É que Narciso acha feio o que não é espelho”

na produção de reflexões acerca do corpo em movimento em especial o corpo do policial integrante do Grupo de Teatro da Polícia Militar.

Neste jogo de ir e vir vou situando o leitor nos entre lugares do corpo do policial militar em suas ações performativas na cena e no seu cotidiano e o meu olhar e sentimentos sobre estes corpos em movimento. Tais contextos produzem reflexões acerca da potência da performance no que se refere à sua mobilidade ao transitar entre estado e arte.

Articular as contribuições teóricas para essa pesquisa a uma experiência por mim desenvolvida com a Polícia Militar tem como interesse principal, potencializar academicamente a reflexão sobre o espaço da cena, tema já amplamente discutido na academia, contudo nesta pesquisa pretendo privilegiar a performance executada pelo único grupo de teatro na Bahia – pelo menos que se tem conhecimento até o momento – atuado por policiais militares; tenho com isso o propósito de ampliar discussões sobre a atuação destes corpos, seja na cena, seja no ritual ou na ação cotidiana e ou representação social, enfatizando a ação cênica dos policiais como espaço de possibilidades e de reflexões propositivas sobre Segurança Pública e Cidadania no que tange seus aspectos políticos, sociais e humanos

# 1 NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO<sup>1</sup>: A CENA DA POLÍCIA MILITAR

*Performance é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais crível, mais real do que a experiência ordinária.*

**Schechner**

O pensamento acima enunciado por Richard Schechner reverbera numa reflexão primordial da contemporaneidade: Como analisar a ação senão no ato da experiência? Onde começa a experiência? Ora, seria leviano reconhecer que a experiência primeira se efetiva no corpo, pois diante disso caberia questionar: Qual corpo? Em que dimensão? Material, imaterial? Visível? Invisível? Quando olho no espelho e vejo um reflexo sem distorção posso perguntar: Onde está a ilusão? No meu olhar, no espelho ou no seu reflexo? O reflexo já existe antes do meu olhar ou se torna visível quando o meu olhar o enuncia? A profundidade de tais questões não cabe nesta oração. Que fazer com tantas interrogações?

Se no teatro, realidade e ilusão contracenam e trocam seus papéis, encontro neste campo o solo propício para entender a transmutação dos corpos de policiais militares em suas ações cotidianas do fazer de polícia, para a ação desses mesmos corpos numa ação cênica; as conseqüências que tal ação acarreta em nível de possibilitar um outro olhar-entendimento das relações sociais entre polícia-sociedade-polícia, tornam-se o território adequado para semear reflexões à luz dos Estudos da Performance.

## 1.1 É TUDO PERFORMANCE

Durante a década 70, o diretor de teatro Richard Schechner, após vasta pesquisa sobre rituais e comportamentos sociais, uniu-se ao antropólogo Victor Turner e criaram o Núcleo de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque, iniciando uma pesquisa interdisciplinar e multicultural sobre a prática performativa nas suas diversas dimensões (como arte e como ação social), numa trajetória de movimentos contrários mas paralelos. Esses dois teóricos complementam-se em suas trajetórias pois, enquanto Turner utiliza o teatro para analisar os rituais, Schechner utiliza o ritual para analisar o teatro.

---

<sup>1</sup>Trecho da música *Sampa*, de Caetano Veloso.

A performance começou a ser analisada na sua ação propriamente dita, isto é, através dos atos de indivíduos ou coletivos artísticos, religiosos e até mesmo políticos que viessem configurar uma espetacularidade, revelando um cenário propício para articulações e discussões acerca de identidades minoritárias, dissidentes e subalternas. A dificuldade em mapear uma definição sobre a performance é elucidada pela própria voz de Schechner<sup>2</sup>:

Hoje, dificilmente existe uma atividade humana que não seja uma performance para alguém, em algum lugar. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo, Explicar ações demonstradas. (...) A performance não está *em* nada, mas *entre*.

Ou seja, qualquer atividade humana, desde um ritual, um jogo, esportes, espetáculos populares, artes cênicas, como também atuações da vida cotidiana e seus eventos sociais, os papéis de classe, gênero, *mass media*, internet, são elencadas numa lista interminável de ações.

Com essa definição Schechner faz uma aproximação multidisciplinar que une a antropologia, sociologia e artes para, desta forma, analisar o agente da ação e assim ampliar o seu campo de estudo na busca de compreensão da realidade pós-moderna cada vez mais complexa, a fim de entender novos fenômenos socioculturais, e analisar novas identidades (como estas atuam e representam em seus diversos contextos), como também novos fenômenos socioculturais decorrentes da globalização, da migração, por exemplo.

Para este campo teórico além do estudo do fenômeno em si, interessa também analisar o comportamento e a descentralização do sujeito em relação ao fenômeno, os processos que envolvem este ator (em situação artística ou cotidiana) como é visto, julgado, desejado e interpretado.

Diante das complexidades contemporâneas torna-se necessário recorrer a reforços teóricos que possam cada vez mais dar conta das complexidades, para tanto unem-se aos Estudos da Performance as teorias feministas, o pós-colonialismo, a psicanálise, a teoria *Queer*, os Estudos Culturais, a cibernética, a biologia, numa relação cada vez mais agregadora de campos de estudo.

---

<sup>2</sup>SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. [S.l.]: Routledge, 2002. Disponível em: <[http://www.hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance\\_Schechner.htm](http://www.hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm)>.

Os Estudos da Performance estão intimamente relacionados com os estudos do comportamento através da antropologia de Victor Turner (1969); tendo por inspiração a tragédia grega, Turner concebe uma teoria sobre drama social e, a partir daí, analisa na performance o espaço de manutenção de uma ordem estabelecida (mediante ritos oficiais) e/ou espaço de paródia, crítica, e subversão (carnaval, ritos liminóides, manifestações políticas), situando a cultura como performance.

Analisar o discurso como uma ação. A partir dessa premissa o lingüista John L. Austin (1955) lança as bases para analisar, à luz dos Estudos da Performance, a linguagem como um ato performativo, já que a palavra passa a representar não apenas um sentido, mas uma força de lei que compõe os rituais da cultura. Percebemos um ato performativo da fala, por exemplo, no “eu aceito” no compromisso de casamento. A palavra deixa de ser descritiva para ser uma tarefa, uma ação imbuída de valores sociais.

Outra contribuição no campo da lingüística para os Estudos da Performance é Mikhail M. Bakhtin (1993), conhecido por desenvolver o que se poderia denominar de trans-lingüística, na qual abandona a visão de língua como sistema em favor de uma abordagem sociointeracionista da língua.

Segundo Bakhtin a lingüística não pode ser analisada isoladamente, mas sim numa rede de relações entre o falante e o ouvinte e o momento histórico, já que o enunciado é “sempre de natureza individual e contextual”. Assim, a fala reverbera como uma constante de apropriações que criam redes de citações – uma dinâmica de onde emerge a fala dialógica, em constante devir e que se opõe ao discurso monológico.

Judith Butler (1990, 1993, 2003) é uma teórica que tem se dedicado a analisar os atos performativos como uma reiteração dos atos socialmente determinados e suas implicações na performance de gênero. Para ela, o gênero não é uma essência dada, senão uma categoria materializada mediante uma performance: não existe identidade, a não ser a mediante do ato em si.

Segundo Butler as ações repetidas dentro de uma sociedade são reflexos do processo de reificação do sujeito por conta da mecanização. A repetição confere a ilusão de controle – dominamos aquilo que sabemos e sabemos por que aprendemos através da repetição, do fazer - Butler ainda assinala que a repetição indica um desejo de controlar, é a possibilidade de religar os projetos da filosofia e da performance, especialmente da performance filosófica e do movimento. Desta forma a performance utiliza-se da repetição como estratégia de chamar atenção do observador para uma ausência.

Todos nós repetimos a performance da ausência, do abandono, daquilo que nós recordamos. O uso da repetição na performance do movimento pode ser lida, então, como uma tentativa de recordar o que não pode ser recordado; como um reconhecimento da impossibilidade de reconexão, ou seja, um reconhecimento crítico da impossibilidade de entender, de capturar de algum modo, aquilo que não pode ser recordado. Interessa fundamentalmente para Butler analisar a performance como uma reiteração de papéis aprendidos e que portanto integra dentro da cotidianidade um comportamento patriarcalmente sancionado. A reiteração ritual de códigos é semelhante a uma série de atos citados, que é simultaneamente coercitivo e libertador.

Já no construcionismo social os Estudos da Performance encontram mais outro aliado teórico através da sociologia com Goffman (1959) que observa o comportamento social como performance utilizando o teatro como uma metáfora da ação humana nos seus acontecimentos sociais, políticos e culturais. Schechner (1977) vai se ater à performance entre o teatro e a sociedade, tema que deverei detalhar um pouco mais adiante.

Os Estudos Subalternos (SPIVAK, 1993) também configuram-se como mais um campo de estudo que utiliza a performance para questionar a dicotomia sujeito-objeto, e os mecanismos que afetam certos atores sociais tornando-os invisíveis, pois a performance pode ser vista como um espaço de negociações culturais, relações de poder e como atividade que pode conduzir a reflexão.

Outra forma de perceber a performance está relacionada à sua pedagogia em que se destaca a premissa que o corpo é o meio para o aprendizado, incentivando o *embodiment*, isto é, o envolvimento do próprio corpo, local onde o aprendizado deve se dar através da consciência sensorial e do engajamento sinestésico. A pedagogia da performance propõe a conexão entre o conceitual e o corporal por meio da rerepresentação de ações cotidianas com o propósito de mobilizar a transformação social e pessoal nas vidas das pessoas.

Eventos como os atentados terroristas que repercutem globalmente e suas reverberações, as manifestações de grupos ecologistas, dos movimentos sociais rurais – MST, MLT - artistas/ativistas que utilizam as artes cênicas de forma deliberada para chamar a atenção dos meios de comunicação ou pressionar o Estado; em todos estes atos as distinções entre o real e o representado se diluem.

Ao evocar a negociação das fronteiras culturais, teóricas, pessoais e políticas os Estudos da Performance exploram a expansão do campo de comportamentos

inventados pelo gênero humano para comunicar-se uns com os outros, especialmente aqueles que são pesquisados, reapresentados ou conscientemente construídos já que a performance se refere à cultura e a identidade e estuda o homem como um ser performático, isto é, sujeito de ação.

Tal a sua complexidade, que, quanto mais tento esclarecer mais tenho a sensação que me falta sempre muito a dizer é que destaco as palavras de Yolanda Muñoz citada por Antonio Prieto<sup>3</sup>:

*(...) a performance é uma esponja mutante e nômade. É uma esponja porque absorve tudo o que encontra a sua volta: a lingüística, as teorias da comunicação e da ética a antropologia, a arte, a crítica cultural, a teoria queer os estudos pós-coloniais. É mutante graças a sua assombrosa capacidade de transformação numa série de significados escorregadios: do latim per-formare (fazer), com o passar dos séculos passou a denotar desempenho, espetáculo, atuação, realização, execução, representação teatral, execução musical ou de dança, etc. também pode significar travestismo. É uma palavra nômade porque pode transitar de uma disciplina a outra como também de um país a outro; no entanto, é o seu deslocamento que a faz transfronteiriça.*

Desta feita, localizo a ação do Grupo de Teatro da Polícia Militar imbricada de múltiplos fenômenos constituídos pela arte, cultura, estética, política, poder, identidades e subjetividades. Os policiais militares ao atuarem na cena imantam-se de representações que se manifestam sob a perspectiva da performance no que diz respeito ao seu espaço fenomenológico e sua articulação com o espaço da encenação, entre o cênico e o social, entre o crível e o incrível, o real e o ficcional.

## 1.2 TODO MUNDO É NINGUÉM: POLICIAIS EM CENA

*- Eu não acredito! São mesmo policiais? Eles são fantásticos!*

Sempre ouço esta frase nos locais onde o Grupo de Teatro da Polícia Militar apresenta suas performances cênicas. No entanto existe um espetáculo que provoca uma

---

<sup>3</sup>En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más. (notas para una conferencia) Para el curso "Globalización, Migración, Espacios Públicos y Performance" (Antonio Prieto S.). 13 set. 2002. Disponível em: <<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/ponen2faseindice/pon2fase.htm>>. Acesso em: ago. 2008.

mobilização maior da platéia, é a *Ópera da Cidadania*, um espetáculo com características de show folclórico que surpreende a platéia ao apresentar na sua última cena policiais com suas fardas de trabalho operacional, dançando e requebrando ao som de atabaques.

A mobilização que este espetáculo promove na platéia me impulsionou a refletir sobre as possibilidades que a cena oferece, ampliando a minha reflexão para questões relacionadas à segurança pública, cidadania, direitos humanos e o entrelaçamento das artes cênicas com essas questões.

Considero este o primeiro grande espetáculo realizado pelo Grupo de Teatro da Polícia Militar. Grande primeiramente por causa do tamanho do seu elenco. Iniciei a montagem com 51 policiais. Desde a seleção do elenco sempre tive o objetivo de fazer um espetáculo grandioso, um musical que percorresse as festas populares de Salvador e mostrasse a atuação da polícia nesse contexto.

O título *Ópera da Cidadania* surgiu como a síntese do que eu gostaria de criar, associando a opulência e grandiosidade da minha proposta ao gênero da ópera, daí a opção do título. Amparei-me principalmente nas considerações de Bertolt Brecht (1978) no seu livro **Estudos sobre o Teatro** logo em seu início sob o título *Ópera sim*, atendo-me, no entanto, apenas às suas considerações iniciais sobre o caráter da ópera no sentido de proporcionar uma vivência, a diversão e a fruição.

Como gênero artístico o espetáculo *Ópera da Cidadania* não tem absolutamente nada de ópera. A performance é um espetáculo de dança, inspirado nas festas populares da cidade do Salvador e do interior da Bahia, como também de danças folclorizadas dos rituais afro-baianos. A minha opção estética deve-se principalmente ao fato de possibilitar o fácil acesso de entendimento do espetáculo a diferentes tipos de públicos que o Grupo visita com suas apresentações.

Tal proposta estética também facilitou a montagem do espetáculo, pois todos os policiais do elenco, com exceção da policial Vânia Oliveira<sup>4</sup>, não tinham experiência com dança e através dos ensaios foi possível reviver na cena, músicas e danças que compõem o universo popular da Bahia, proporcionando a estes policiais o contato direto com sua história, pois ao dançar ou cantar determinada música, que lhes era familiar, por fazer parte da sua história, da sua infância, foi possível aproximar estas pessoas ao

---

<sup>4</sup>Quando ingressou no grupo já tinha experiência com a dança. No ano de 2005, foi eleita rainha do Bloco afro Malê de Balê. Graduiu-se em Dança pela UFBA em 2006 e atualmente é coreografa do Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia.

seu passado histórico, já que em cada movimento, em cada melodia eram materializados em seus corpos a recordação, a lembrança tomava o corpo como dança e os movimentos surgiam com naturalidade, fluíam como se brotassem de um passado guardado.

No entanto, quanto mais tento falar sobre o espetáculo *Ópera da Cidadania* tanto mais reconheço a necessidade de descrevê-lo. Tal ação me faz refletir sobre o que Peggy Phelan (1993) no seu texto *Theater and its mother*, afirma sobre a performance espetáculo, como uma encenação que atua no tempo presente e que, por ser única não pode ser repetida nem copiada pois se esvai na própria ação para não ser mais repetida. Quixotesicamente lanço-me ao desafio de descrevê-lo na escrita mesmo sabendo de antemão que neste momento a instabilidade da dança cruza-se com a instabilidade também da escrita. Corro o sério risco de, como autora e relatora criar uma outra coreografia. Esforço-me no exercício da memória.

Mas afinal o que significa para mim descrever o espetáculo *Ópera da Cidadania*? Considero tal intento um desafio de confiança, digo confiança porque é assim que me sinto ao relembrar as cenas para transpô-las para o papel de novo, pois neste momento exercito a confiança em minha lembrança como quando confiei a então coreografa do espetáculo, Vânia Oliveira, traduzir para os corpos dos policiais os movimentos por mim imaginados para a cena.

Não nego o meu temor em revisitar através desta escrita esta performance. Um esforço arqueológico da memória que travo entre o olho que viu, a mão que escreve e a lembrança de quem criou. Temo nesta ação trair a minha própria criação, já que depois da sua primeira apresentação para o público a interpretação do espetáculo não pertence mais à encenadora diretora e sim ao olhar de quem assiste.

### **1.2.1 Ópera da Cidadania: o lugar do possível**

Constantemente o Grupo de Teatro da Polícia Militar é convidado para apresentar o espetáculo *Ópera da Cidadania*. Em geral, os locais onde se dão as apresentações não dispõem de infra-estrutura para exibição de espetáculos cênicos, espaços como praças públicas, quadras de esportes ao ar livre, ginásios, auditórios, refeitórios e, até mesmo, em salas de aula.

A Arrumação do local da apresentação é feita a partir da delimitação entre o espaço da platéia e o espaço onde o grupo vai atuar. Os instrumentos de percussão e os

equipamentos de sonorização, caixas de som, microfones, são dispostos sempre ao fundo do palco improvisado em posição diagonal.

O Grupo faz o reconhecimento do espaço e se recolhe a uma sala, sempre próxima ao local da apresentação, onde deverá maquiar-se e trocar os figurinos. Não antecipamos o evento, não apresentamos o grupo. Depois que a platéia se acomoda os cantores e percussionistas entram em cena e tomam suas posições junto aos instrumentos e microfones; seis homens, duas mulheres, vestidos com figurinos que remetem os trajes africanos tradicionais – turbantes, túnicas e batas confeccionados com tecidos brilhantes e acetinados de um amarelo exuberante. Aguardam em silêncio, o que provoca certa expectativa na platéia.



Fig. 1-Ópera da Cidadania – Foto Capitão PM Fernando Teixeira

Um performer entra lentamente. Movimentos largos e compassados. Um homem. Está nu da cintura pra cima, veste-se com um bermudão que remonta ao Neco Fugido<sup>5</sup>, a face pintada, a língua tingida de vermelho. É negro. O seu corpo denuncia uma barriga protuberante alertando para o excesso de peso que contrasta com a leveza dos seus movimentos. Entoa um cântico desafinado como um lamento. Um atabaque responde ao lamento, outros atabaques vão compondo o som e o personagem percorre o

---

<sup>5</sup>Manifestação popular do Recôncavo Baiano que retrata a perseguição, captura e libertação dos escravos fujões. É apresentado durante os quatro domingos do mês de julho nas ruas de Acupe e conta com a participação de cerca de 40 brincantes. As crianças representam os negros que são perseguidos pelos capitães do mato, caracterizados com saiões de folha seca de bananeira e espingardas. Todos os personagens da brincadeira têm seus rostos pintados de preto e a língua tingida de vermelho.

espaço em movimentos ora sinuosos, ora compassados, simula mexer um grande caldeirão, carrega esse caldeirão invisível na cabeça, ri para a platéia, simula assustar crianças, dá saltos como se quisesse voar para rapidamente desaparecer da cena.

Imediatamente entram as marisqueiras e os pescadores com seus chapéus de palha, redes e arupembas,<sup>6</sup> todos vestidos de branco – as mulheres com saíões e batas, os homens com calças e colares azul e branco. Simulam languidamente os seus trabalhos cotidianos da pesca (jogam a rede ao mar, puxam a rede como se estivessem recolhendo peixes, enquanto as marisqueiras sentam-se no chão e, com suas peneiras de palha, chamadas de arupemba, separam os frutos do mar pescados).

Iemanjá, divindade do rito africano, a deusa do mar surge como se estivesse flutuando, carregada pela voz suave e melodiosa dos cantores. Seus braços em movimentos lânguidos e ondulados simulam o vai-e-vem das ondas, seus pés deslizam também num vai e vem, sem sair do chão. Suas vestes de azul brilhante favorecem o movimento como se fosse o mar. Os cantores cantam:

*No mar, no mar, no mar  
No mar eu vi cantar  
No mar, no mar, no mar minha sereia  
Ela é sereia.*<sup>7</sup>

Os pescadores a seguem em procissão; dançam e reverenciam a deusa do mar com oferendas. O cântico suave evolui para batidas frenéticas como se o mar outrora tranqüilo se transformasse num mar furioso. As batidas da percussão aumentam em intensidade. Iemanjá acelera os movimentos. Todos dançam como num transe.

Um som metálico interrompe a cena. É o agogô. A batida da percussão muda bruscamente, entra um caboclo,<sup>8</sup> misturando os signos do candomblé aos ritos xamânicos, seu cocar e suas penas coloridas não escondem o corpo volumoso que surpreende com seus movimentos ágeis e sincronizados entre equilíbrio e desequilíbrio, força e leveza; assim como surgiu desaparece.

<sup>6</sup>Personagens folclorizados em diversas danças populares do litoral brasileiro. Na Bahia, a dança típica, a puxada de rede está relacionada ao ritual de oferendas de Iemanjá.

<sup>7</sup>Música de domínio público cantada nas apresentações de puxada de rede. Manifestação típica do litoral baiano que simula a lida dos pescadores e suas crenças na deusa do mar, Iemanjá.

<sup>8</sup>Candomblé de forte influência indígena, os cânticos referem-se a cada encantado ou caboclo, cantados em português, uma declaração de seus poderes sobrenaturais. Toma por base o candomblé jeje-nagô; em Salvador há uma festa anual, que se inicia no dia 24 de Junho com duração de três dias. Na sua maioria, são espíritos de índios dentre os mais populares destacam-se: Tupinambá, Tupiniquim, Sete flechas, Pena Branca, Sultão das Matas, Sete Serras, Serra Negra, Pedra Preta, Erú, Rompe Mato, Raio do Sol e Rompe Nuvem. Disponível em: <<http://www.ocandomble.wordpress.com/2008/08/22/candomble-de-caboclo/>>.

O espaço agora é invadido por um grupo que parodia, com pedaços de pau, a dança dos facões no Maculelê<sup>9</sup>, os dançarinos evoluem com saltos aeróbicos entre tensão e leveza enquanto as duplas se confrontam com bastões de madeira como se estivessem numa luta.



Fig. 2-Ópera da Cidadania – Dança do Caboclo – Foto Capitão PM Fernando Teixeira

Uma música, no estilo da bossa nova, envolve suavemente um casal que entra em cena, seus corpos musculosos se oferecem para uma capoeira sensual, enquanto se tocam e sorriem ouvem cantar:

*Berimbau me confirmou  
Vai ter briga de amor...*<sup>10</sup>



Fig. 3-Ópera da Cidadania – Capoeira do amor – Foto Sd PM Vânia Oliveira

<sup>9</sup>Dança realizada originalmente com facões. Tem origem afro-indígena. Sua característica principal é a batida dos facões uns contra os outros provocando faíscas de fogo. A música cantada é acompanhada pela forte batida do atabaque. Disponível em: <<http://www.cnd.com.br/cultura/00002/00001.html>>.

<sup>10</sup>Música “Berimbau”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes.

Após a dança da capoeira do amor o casal sai de cena enquanto o berimbau convida os capoeiristas a desafiarem a gravidade. A coreografia evolui vertiginosamente numa seqüência de saltos mortais e acrobacias típicas da capoeira regional, para logo ser interrompida pela invasão do samba de roda. Os cantores entoam músicas tradicionais do samba de roda do recôncavo baiano. As mulheres insinuam-se para os homens, os homens disputam com outros homens a mulher cobiçada para o samba. Os sambistas desafiam uns aos outros para ver quem samba melhor. Um a um os sambistas vão se despedindo da cena.

O espaço vazio não tarda a anunciar com seus atabaques o próximo evento: uma mulher negra, ricamente ornada com uma indumentária que remete às rainhas africanas, invade o espaço ao executar um solo acompanhada pelo ritmo da música afro baiana, a coreografia assemelha-se aos movimentos que alguns orixás femininos executam nos rituais do candomblé revelando leveza e sincronia. A mulher sai de cena.

No mesmo instante os cantores executam a dublagem de um casamento na roça enquanto os dançarinos a representam na coreografia. A cena é tomada pela festa típica do interior da Bahia realizada durante os festejos juninos, o tradicional forró. A festa se despede da cena dando lugar para a dança do fogo, uma simulação da dança de Xangô, na qual os dançarinos, dos solos anteriores se encontram e executam a pirofagia e diversos malabarismos com o fogo. Simulam uma dança-luta. Saem de cena.



Fig. 4-Ópera da Cidadania – Deusa Africana– Foto Sd PM Vânia Oliveira

Entra um policial fardado, seguido por outros policiais que se organizam na cena em duas fileiras diagonais. O policial começa a falar:

*Somos ambulantes, capoeiristas, baianas do acarajé, somos o negro, o branco, o índio, somos a mistura de todas as raças. Somos um pouquinho de muita coisa, somos turistas, somos o nativo, somos o patrão, somos o empregado, o desempregado, o estudante, o velho, o jovem, somos o sorriso, a persistência, a beleza, a alegria, a tristeza, somos a fé. Somos cidadãos, somos uma cidade, somos um Estado, somos um país, somos o passado, o presente e o futuro também. Somos um povo, somos gente, uma gente simples, do bem, da luz. Somos baianos. Somos da Polícia Militar, somos da Bahia<sup>11</sup>*

Ao final do texto todos prestam continência enquanto, paralisados ouvem uma voz feminina entoar um cântico sem o acompanhamento dos instrumentos:

*É também sou cidadão, sou do povo  
Estou usando esta farda, pra minha terra honrar  
Cuido não só de quem vem de fora,  
Mas da comunidade é com quem posso contar*

Todos ainda em posição de sentido. Breve pausa. Subitamente os instrumentos de percussão rasgam a cena com o ritmo de um samba reggae. E todos os cantores e percussionistas cantam a melodia completa sob o ritmo dos atabaques, os policiais dançam, rebolam e requebram ao som do samba reggae:

*É também sou cidadão, sou do povo  
Estou usando esta farda, pra minha terra honrar  
Cuido não só de quem vem de fora,  
Mas da comunidade é com quem posso contar*

*Acordo cedo e é um dia novo  
Começo tudo de novo, já vou trabalhar  
Me preocupando com a cidadania  
Sendo melhor cada dia  
Pra minha cultura sou da paz*

*Tenho um desejo no fundo do peito  
Que só haja respeito  
Temos que nos amar*

*Estou aqui pra ajudar  
Pra proteger, pra guardar  
Pronta pra prevenir  
Não custa nada sorrir*

*Sou polícia militar,*

---

<sup>11</sup>Texto da autora.

*Estou em todo o lugar  
 Não vamos nos confundir  
 Vamos nos ajudar*<sup>12</sup>.

Final da apresentação. O elenco, composto por vinte e um policiais, agradece. A policial dançarina Andrea Ieda apresenta os integrantes do grupo um a um, chamando-os pelo nome e suas patentes militar. Algumas vezes os policiais solicitam uma conversa com a platéia, isso ocorre normalmente em instituições de ensino ou associações de bairro. Este momento se revela de grande emoção tanto para a platéia como para os policiais. Pois é quando as pessoas da platéia expõem suas mágoas com a polícia e demonstram a fé na mudança que o espetáculo anuncia; isto me lembra certa feita quando uma mulher se levantou da platéia e disse: “*quando vejo policiais militares dançando eu acredito que o mundo pode ser melhor.*” Muitas vezes presencio policiais e platéia chorar juntos.

Emociono-me e sinto-me invadida pela coragem de seguir em frente.



Fig. 5-Ópera da Cidadania – PM’s dançando- Foto Capitão PM Fernando Teixeira

### 1.2.2 Nada será como antes: entre rotinas e rituais

A *Ópera da Cidadania* estreou no Teatro Iemanjá (Centro de Convenções da Bahia), em Salvador no ano de 2003, para uma platéia de praças, oficiais, alto comando da Polícia Militar e autoridades do governo, como abertura do programa de capacitação e treinamento de policiais que iriam desempenhar suas atividades operacionais nas

<sup>12</sup>Música criada por André Luba para o espetáculo *Ópera da Cidadania*.

festas populares – cujo ciclo se inicia no dia 04 de Dezembro com a festa de Santa Bárbara e se encerra no Carnaval. Daí a pertinência do espetáculo ao apresentar danças e ritos populares da Bahia.

No entanto para a minha surpresa jamais poderia imaginar que, ao colocar policiais fardados dançando sob o ritmo das músicas populares da cidade, alguns oficiais na platéia tivessem uma reação de repúdio – pois depois do espetáculo, soube que, ao verem a dança dos policiais, alguns oficiais atiraram suas boinas no chão em sinal de protesto. Sentiram-se ofendidos com o fato de policiais fardados sambarem em cena. Para estes oficiais houve um desrespeito à farda e à Instituição Militar.

Com o espetáculo *Ópera da Cidadania* não pretendia nenhuma inovação cênica, ao contrário, pretendia simplificar, ao máximo possível, os custos de produção, pois não são utilizados cenários, nem iluminação cênica rebuscada, a fim de facilitar a mobilidade do espetáculo em suas apresentações nos diferentes espaços que percorre. No entanto, no que diz respeito as implicações políticas em analisar a encenação dos policiais sob a égide da performance, assumo a intencionalidade da ação: expor ao máximo e tão somente a ação cênica dos policiais militares, quando representam personagens da cultura baiana e/ou representam a si próprios quando, fardados, dançam.

As danças do folclore baiano tomam visibilidade na cena com o intuito de preparar a platéia para a cena dos policiais fardados. Até então, o espetáculo não foge à estética de qualquer grupo de dança folclórico. O espetáculo em si não traz nenhuma novidade, nenhum virtuosismo dos atores performers. No entanto, quando os policiais fardados começam a sambar a platéia é tomada pela *catarsis*, pois percebe outro policial, outra polícia, diferente daquela rígida e truculenta – principalmente para as comunidades dos bairros periféricos.

Ao assumir tal intencionalidade, como diretora e autora, vejo-me na condição de buscar definições e esclarecimentos sobre a perspectiva do corpo do policial dançante e atuante, deste corpo cênico e social. O corpo não é objeto passivo e sim um instrumento de estratégia para (re)construção de subjetividades; como afirma Foucault (1979), o corpo é o lugar do poder-conhecimento, é um lugar de resistência porque sempre implica na possibilidade de uma reinscrição contra-estratégica, porque é capaz de ser auto-marcado, auto-representado, contextualizado em espaços onde se delineiam personagens reais que reforcem a auto representação, *self as context* (SCHECHNER, 2002), da sua própria vida.

Schechner formulou alguns conceitos a partir do seu contato com a Antropologia, no que tange às ações performativas a outros conceitos oriundos dos Estudos da Performance: são as noções de “comportamento restaurado” (*twice behaved behavior*). Em seu texto *O que é performance*, Schechner (2002, p.8) diz que os comportamentos restaurados são aqueles que podem ser rearranjados ou reconstruídos a partir de hábitos, rituais e rotinas da vida, “Comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes.”<sup>13</sup>

Schechner ainda analisa o *performer* em ação, imerso no *self as context*, já que na ação o agente torna-se ambíguo, pois não é ele mesmo enquanto indivíduo mas também não deixa de ser ele mesmo, ocupando uma posição ‘entre’ identidades precisas. Localizado num espaço limítrofe entre “caracterização”, “representação” e “transformação”, em que não podem realmente afirmar quem são. A partir desta afirmação posso perceber que o policial mesmo fazendo parte de um corpo institucional, a Polícia Militar, faz parte também de um corpo social, a comunidade onde vive. Assim, em cena, é possível para este policial assumir o seu teor identitário ao revelar o seu contexto pessoal, pois quando dança e toca os instrumentos de percussão está evidenciando na ação de seu corpo uma história e um contexto social. Tal revelação possibilita a recontextualização dos arquétipos e das representações sobre a polícia, pois ao desterritorializar o corpo de polícia do cotidiano, do fazer policial, a cena transforma esse policial em personagem do seu próprio trabalho através do “comportamento restaurado”; esta ação transpira entre o real – sua própria história - e o ficcional, a narrativa poética da cena construída no *self as context*.

Sobre “comportamento restaurado” Schechner (2002, p. 9) ainda afirma que: “O que é novo, original, chocante, ou *avant-garde* é, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado.”

Os policiais dão mostras desse tipo de comportamento restaurado ao entrarem em cena fardados marchando; uma ação imediatamente reconhecida pela sociedade como o cotidiano da ação policial.

---

<sup>13</sup>SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. [S.l.]: Routledge, 2002. Disponível em: <[http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance\\_Schechner.htm](http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm)>.

No entanto, quando subitamente esses policiais começam a dançar, revelam uma recombinação de ação, posto que, o objetivo de tal ação baseia-se na tentativa de alcançar algum tipo de “estranhamento”, deslocando os comportamentos familiares e cotidianos, para um contexto inesperado. Assim, na cena podemos perceber um corpo social que se desarticula enquanto dança e um corpo metafórico que se articula para utilizar a dança na cena como um território de transformação.

No espaço da cena é possível para o corpo articular, a memória e a ação para, desta forma, assumir outra singularidade quando inserido em um novo contexto em relação ao que é executado no seu dia a dia. O corpo é ao mesmo tempo produto e agente desta transformação e opera uma multiplicidade de signos entre linguagem e realidade. Signos que transmutam o estado cotidiano, desordenando os espaços imaginários e diluindo ações cristalizadas pelo corpo. Estas articulações promovem o deslocamento dos significados e revelam estados corporais criativos.

Estes deslocamentos e descontinuidades refletem no estado corporal acarretando uma reorganização das conexões estabelecidas na transição corporal, de uma ação cotidiana para a ação na cena transbordando em miríades de significação. Os deslocamentos que afetam desde as noções de representação, presença, matéria e fruição passam na espacialidade do corpo, por estes motivos a performance revela-se como um campo extraordinário em favor da visibilidade e expressão do corpo deste policial atuante.

Marcel Mauss (1936), nos seus estudos sobre desempenhos corporais em interações sociais, argumenta que o corpo, ao mesmo tempo instrumento, se molda ao mundo, por usos metafóricos e metonímicos, através de uma *mimesis*<sup>14</sup> da gestualidade social inscrita na manifestação cotidiana das atuações corporais através de montagens fisio-psico-sociológicas.

Na cena a farda adquire uma dimensão performativa do seu uso cotidiano assumindo múltiplas conexões. O corpo ostenta na farda o mimetismo de poder. O corpo dentro da farda em sua ação cotidiana tem uma voz. Na cena o corpo do policial militar dentro da farda assume outra voz, a voz performativa, que passa a ser constituída nas relações estabelecidas com os outros corpos e com o meio-ambiente mediado por suas expressividades nestas interações. O corpo-discurso assume novas e/ou outras

---

<sup>14</sup>Aristóteles via o **drama** como sendo a “imitação de uma ação”, que na **tragédia** teria o efeito **catártico**. A arte como representação do mundo. Para Platão toda a criação era uma imitação.

possibilidades de interpretação, que transportam a ação cotidiana para uma ação extraordinária.

Creio que existe uma frágil fronteira entre o social cotidiano e o teatral dos policiais ao exibirem seus corpos fardados; a farda passa a ser um elemento mediador entre o físico e o social, contribuindo para uma inscrição social e um valor simbólico como também a incorporação de determinados padrões corporais.

### 1.2.3 Diz-me quem és ou devora-me

O corpo contemporâneo transformou-se em local de representação política e cultural da sociedade num trânsito intermitente entre imagem e real, entre espetáculo e atividade social. Usos e representações do corpo transformaram-se em processos performativos de incorporação, de discursos. Um lugar de possibilidades sem limites.

Neste lugar de possibilidades o corpo tornou-se um corpo de ação, um corpo performer,<sup>15</sup> propenso a romper fronteiras entre a sua ação e as políticas, um corpo possível de permear por vários territórios em movimentos migratórios, em que a performance-ação torna-se um local de identificação construída e reconfigurada sucessiva e intermitentemente. O Artista performático e escritor mexicano, Guillermo Gómez-Peña (2005, p.203), define o performer:

Nós somos o que os outros não são. Dizemos o que os outros não dizem. E ocupamos espaços culturais que estão marginalizados e perdidos.(...) Obedecemos a outras leis em uma história diferente. Somos cronistas poli vocais e interdisciplinares, nosso principal trabalho de arte é o nosso próprio corpo que passa por implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e míticas.

Apropriando-me da citação de Gomez-Peña, gostaria de também ampliar o local de atuação do performer para a cena cotidiana e deslocar esse corpo artista para o corpo de quem também está numa ação que, a depender de quem olha, é olhado como performance – como, por exemplo, as senhoras numa novena, crianças brincando num parque, uma discussão na fila de um mercado - dentre tantas variadas ações cujos agentes (atores), nem sabem ou se percebem em suas ações.

A cartografia do performer, como enfatiza Gomez-Peña, pode ser assim composta por múltiplas comunidades e constituída pela estética, pela política, pela etnia

---

<sup>15</sup>No sentido de atuante, agente de uma ação, consciente ou não. Um corpo que é cena e audiência.

e pelos gêneros rejeitados; um território com climas e fronteiras instáveis, um lugar de contradição, ambigüidade e paradoxos, um lugar onde regras podem ser burladas, leis e estruturas desobedecidas; sempre em diálogo com o futuro, questionando autoridades, seja política, religiosa, sexual, racial e estética.

Mas afinal quem são estes policiais encenantes? Como eles se vêem? Como se sentem na cena? Será que inconscientemente os policiais que dançam fardados situam-se na categoria dos performers enunciados por Gomez-Peña? Existe uma consciência estética e artística desses policiais ou apenas seguem as partituras cênicas, que lhes foram ensinadas, para serem repetidas em seus corpos? A arvorar-me em especulações, prefiro ouvir as vozes desses policiais:

**Zuleica da Silva Gonçalves** - *Em cena é como se eu não fosse mais eu, fosse o todo. A gente transforma não só o corpo como também o nosso sentimento melhora.*

**Kleber Vieira dos Reis** - *Em cena fico sensível ao estar interpretando com todo o corpo, sinto prazer. São movimentos diferenciados, mas fardado uso movimentos parados. Em cena é uma energia muito forte, você tem que estar sintonizado com a música... Eu sinto o meu corpo se desprender, é você vivenciar, não é só apenas um passo, dança é dança, sentir mesmo, não é só chegar e fazer não.*

**Luís Carlos Lima Santos** - *A formação militar... tentam tirar um pouco da sua essência, você tem que travar musculatura, expressão, sua emoção, travar seu comportamento. É estar desconstruindo tudo o que o militarismo faz e fez com a mente e com o corpo. Em cena estou passando o sentimento de ancestralidade. Todo mundo tem sensibilidade... Me transporto, saio do palco para a platéia para saber o que a platéia quer de mim.*

**Luís Anselmo Passos dos Santos** - *eu quando estou no palco me sinto outra pessoa e outros personagens e fardado eu também me sinto outra pessoa, entre palco e platéia eu me vejo como um espelho eu sou também platéia...eu vejo minha imagem refletida na platéia e vice versa. Todos os corpos falam cada um de uma forma diferente. Com a farda eu sou mais um. Na cena eu me sinto visto.*

**Humberto Santos Teles Santana** - *na cena eu me sinto livre... Das prerrogativas militares que transformam as pessoas. Sinto a minha verdadeira identidade... um homem negro do bairro periférico que acredita e curte arte desde pequeno e tem necessidade de afirmar sua identidade... minha iniciação com arte foi no batuque de lata, foi no fundo do ônibus...*

**Gleide da Silva** - *fazer teatro e ser polícia são bem ligados porque é preciso ter disciplina. O policial tem que ser o espelho de ordem de postura. quando piso no palco visto meu figurino... Eu entro em orbita...*

**Milena Celina dos Santos Santana** – *Eu mudei por dentro me melhorei bastante. Ser policia é muito difícil... quando eu estou fardada eu tenho uma postura e sem farda eu sou outra pessoa; o único momento que eu posso fardada sorrir é quando eu estou no palco. Quando estou fardada eu tenho a função de prevenir e na cena eu tenho a função de educar.*

**Ubaldo do Nascimento Pereira** – *No começo foi difícil eu não tive uma infância com arte nem na adolescência, me sinto feliz quando vou pra periferia pois se alcançar uma criança a gente já fez a nossa parte.*

**Luciene de Jesus Nascimento** – *É como se eu estivesse rompendo barreiras. Anunciando uma nova aurora.*

Estas vozes suscitam o sentimento de pertença destes policiais do fazer cênico, essa condição faz com que seja possível visualizar nestes policiais um sistema inclusivo de pensamento político e de práxis estética no qual culturas, gêneros, línguas e formas de arte transitam pelo mesmo espaço, pois o corpo na cena vai sendo criado e construído a cada devir.

Não tenho certeza se o fazer cênico destes policiais possibilite a reflexão e a intencionalidade político-revolucionária que a performance definida por Gomez-Peña revela, mas não posso deixar de perceber que existe na ação cênica realizada por eles zonas de ambigüidades e paradoxos.

Como situar a cena dos policiais se não refletir sobre o agente da autoridade, da truculência, da repressão? Mas também como situar a cena dos policiais se não refletir o sujeito da exclusão, do preconceito do medo, da raça, do gênero? Creio que justamente por serem policiais e estarem revestidos de estereótipos históricos é que é possível na cena haver a transformação, daí a meu ver, a inquietação e fascínio demonstrados pela platéia ao verem policiais fardados dançando por exemplo.

Por isso ousadamente convoco a definição de Gomez-Peña (2005) quando afirma que a performance não tem a preocupação com o entendimento ou o gostar da platéia, mas procura criar uma certa inquietação na psique do espectador. É um lugar onde não se tem respostas e sim questões impertinentes, onde performers e audiência podem assumir múltiplas posições e identidades em constante mudança, possibilitando estabelecer conexões de reconhecimentos em seus próprios corpos.

Na atuação cênica dos policia dançando fardados os corpos sofrem uma transformação efetiva, pois são deslocados para outra qualidade de visibilidade, que

passa a ser constituída nas relações que estabelecem com os outros corpos que também dançam, com os outros corpos que assistem.

### 1.3 A SALA DOS ESPELHOS

Schechner situa o teatro na esfera do ritual, no que é reforçado por Turner, ao acrescentar ao teatro também uma função de metacommentário social, pois é por meio da apresentação do espetáculo que os implícitos se revelam (TURNER, 1982, p.13). – Esta revelação se dá por meio do estranhamento, deslocamento do olhar, momento de suspensão de papéis – *communitas* – em que as pessoas podem ver-se frente a frente como membros de um mesmo tecido social. Neste momento de *communitas* efetiva-se a liminaridade momento em que os performers percebem-se a si próprios, e revelam-se aos outros.

Este fenômeno também afeta a audiência, revelando a potencialidade performativa da ação na qual linguagem e cultura se interconectam como parte e todo, encadeando ditos que são feitos e, por isso mesmo, performativos e, conseqüentemente, ação social, pois tornam possível a descoberta e a construção de significados, não só de quem atua, mas principalmente de quem assiste. Mas, afinal de contas, quem é este espectador?

A teoria da recepção é um campo de investigação que vem unindo esforços ao longo de sua história em tecer reflexões acerca da relação obra-receptor. No entanto, com o advento da performance a partir da década de 50, tais reflexões passaram a permear um terreno escorregadio necessitando de suportes interdisciplinares (filosofia, sociologia, lingüística, psicanálise dentre outras áreas) que possibilitassem tecer a trama de relações facilitando a análise e o trânsito entre as extensas fronteiras do factual, efêmero, evanescente que tal teoria evoca. Como toda comunicação pela imagem, a recepção se organiza a partir de atos semióticos diferenciados que levam a perceber a linguagem e o que ela produz e provoca no apreciador.

Analisar a recepção sob a égide dos Estudos da Performance torna-se de singular importância, conferindo ao sujeito-receptor o protagonismo histórico cultural, pois o homem, ao carregar consigo suas crenças, tradições e cultura, promove um diálogo entre sua herança cultural e a sociedade da qual faz parte. Este diálogo possibilita a esse sujeito interpretar o mundo a partir de suas referências pessoais

articuladas com a cultura vivenciada por ele, proporcionando-o interpretação ou interpretações da realidade, daí o seu protagonismo.

Um policial fardado e com todo o aparato que acompanha a sua indumentária sempre exerceu um forte apelo no espaço da produção de sentidos sociais, principalmente por ser historicamente associado a imagens dos períodos de ditaduras em nosso país. Imagens impregnadas de truculência, arbitrariedades, corrupção, tortura e morte; desvio histórico<sup>16</sup> (BALESTRERI, 2003), que ainda hoje continua sendo denunciado pela mídia através de relatos e flagrantes de uma polícia muitas vezes violenta.

A representação de terror e morte associadas a ação da Polícia Militar é evidenciada visualmente pela incorporação da farda, espectro da ação ideológica do Estado, já que, fardado, o policial torna-se instrumento de poder, força legítima de defesa do Estado. Destituído de individualidade própria, este policial assume a identidade histórica de força pública passando a representar a lei e a ordem pública. Ao representar o Estado sua identidade torna-se pública e o seu corpo privado torna-se invisível, pois o policial deixa de ser ele próprio enquanto sujeito da própria ação, para tornar-se o instrumento de ação do Estado com atribuições específicas do fazer de polícia. No entanto me pergunto: O que ocorre na cena do espetáculo *Ópera da Cidadania*?

O pensador francês Michel de Certeau (2002), propõe uma nova perspectiva de estudo sobre a recepção, ao afirmar que ela reproduz não apenas o sistema a que pertence, mas principalmente as operações e os usos individuais, as práticas e o agir dos participantes. Esta proposta enfoca a análise do que Certeau designa homem comum – aquele que tem mobilidade de reinventar o seu cotidiano, mesmo em uma sociedade que o marginaliza considerando-o como alguém que é apenas ‘povo’ no sentido de ser nada, posiciona-o como modificador anônimo da história.

Ora, é a partir e por meio dessa própria individualidade que o homem encontra brechas para tornar-se autor de alternativas, o que Certeau define como “o cálculo ou a manipulação das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado” (p.99). Assim, sob esta perspectiva, o que é

---

<sup>16</sup>Ao sair da sua função primordial de segurança e agir com outros propósitos, camuflado de legalidade.

isolado instantaneamente assume a posição de protagonista, autor e ator de um fenômeno, seja ele artístico, cultural ou social.

Os policiais em cena no espetáculo teatral *Ópera da Cidadania* conseguem através da dança reinventar em seus corpos outro fazer de polícia. A platéia que assiste, interage e é cúmplice deste outro fazer de polícia, posicionando a ambos agentes e sujeitos de reflexões de outra realidade, a realidade da cena.

## 2 ASSISTINDO A POLÍCIA: NARCISO ACHOU FEIO O ESPELHO

*A Polícia Militar da Bahia é um órgão da Administração Direta do Estado, cuja destinação se encontra definida pela Constituição Federal, Art 144, § 5º, reforçada pela Constituição Estadual, Art 148, incisos de I a V. Compete-lhe executar com exclusividade, o policiamento ostensivo fardado, com vistas à preservação da Ordem Pública. Para tanto, sua ostensividade caracteriza-se por ações de fiscalização de polícia sobre matéria de ordem pública, **onde o policial é de imediato identificado pela farda**, [destaque meu] armamento, equipamento ou viatura<sup>1</sup>.*

Entender um corpo na perspectiva da sua performance social implica em entender as ações do cotidiano do seu grupo social, ou até mesmo de toda a sociedade. Algumas disciplinas têm se empenhado em tal tarefa como, por exemplo, os estudos antropológicos das formas expressivas, que têm no antropólogo Victor Turner (1974) a sua principal referência.

Seus estudos têm agendado os eventos rituais e o teatro como base para análise da realidade social. Como já foi evidenciado anteriormente, este entendimento encontra forte amparo nos Estudos da Performance, como uma maneira de perceber a relação dialética que existe entre a realidade cotidiana e momentos extraordinários, classificados por Turner como “dramas sociais”, nos quais o cotidiano é esmagado pelo extraordinário e a cena torna-se um espaço simbólico de representação metafórica da realidade social.

As representações sociais, quando analisadas pelas Performances Culturais percebem os fenômenos culturais em seus mais diversos processos simbólicos, de percepção, de identificação e de reconhecimento social, como formas de interpretações diferenciadas que grupos sociais elaboram a respeito de si próprios. Tal vertente de análise contempla um emaranhado de conceitos sociológicos e psicológicos, que tem por função a elaboração de comportamentos, por meio de práticas e apropriações culturais. As representações sociais relacionam as formas integradoras do sujeito à sua vida social.

### 2.1 REPRESENTAÇÃO SOCIAL – APRESENTAR TUDO DE NOVO

As representações sociais, termo inaugurado pelo psicólogo social romeno naturalizado francês Serge Moscovici, se materializam através de experiências, conhecimentos e modelos que circulam na sociedade e que são recebidos e transmitidos pelas tradições, pela educação e pela comunicação, influenciando na prática social, política e

---

<sup>1</sup>Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADcia\\_Militar\\_da\\_Bahia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADcia_Militar_da_Bahia)>. Acesso em: 07 ago. 2008.

cultural (JODELET, 1984). Isto porque as representações sociais são construções mentais partilhadas que contribuem para orientar a conduta no dia-a-dia, evidenciando-se como “teorias do senso comum”, operacionalizadas dinamicamente com as informações cognitivas já estabelecidas.

Nas Representações Sociais os indivíduos participam, produzem e constroem significados simbólicos da experiência social por meio de sistemas de códigos e interpretações fornecidos pela mesma, própria, sociedade; Os valores e aspirações sociais são compartilhados na constituição de um pensamento social como poder simbólico. Poder simbólico que, segundo o filósofo Pierre Bourdieu (1998) é um poder invisível que exerce e é exercido por todos.

Erving Goffman (1985), sociólogo canadense estudioso da comunicação humana interpessoal, analisa a fragmentação do sujeito em sua tentativa de mostrar-se adaptado aos diferentes espaços sociais que frequenta; nesta análise, Goffman utiliza-se da metáfora da representação teatral para estruturar sua análise em relação aos sujeitos-atores nas interpretações de papéis, e suas expectativas ao evocar julgamentos favoráveis do “eu” que apresentam ao “público”.

Goffman (1985) classifica este indivíduo em dois agentes distintos, que exercem papéis fundamentais: como “ator”, que protagoniza uma representação com o objetivo de impressionar positivamente e ser aceito pelo grupo; e como personagem representada, distanciada do seu “eu” interior, da sua individualidade. Um sujeito que desencadeia ações para efetivar uma representação convincente no seu palco social, pois:

(...) quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo. (p.15).

Sendo assim, as representações sociais são princípios geradores de tomadas de posição que agem sobre o mundo e sobre o outro, ligadas a inserções específicas em um conjunto de relações sociais e que organizam os processos simbólicos que intervêm nessas relações, pois:

Representar uma coisa (...) não é, com efeito, simplesmente duplicá-la, repeti-la ou reproduzi-la; é reconstituí-la, retocá-la, modificar-lhe o texto. A comunicação que se estabelece entre o conceito e a percepção, um penetrando no outro transformando a substância concreta comum (...) (MOSCOVICI, 1976, p. 56-57)

Um policial fardado na sua ação cotidiana aterrissa entre o que é conceito e percepção, pois revela um corpo físico e simbólico que flutua indistinto entre representar e ser a própria representação.

Quero com isso esclarecer que não importa se a farda do policial é maljeitosa, se o seu corpo possui formas destoantes do modelo aceito como belo, musculoso, atlético, se esse corpo é indisciplinado para o que se exige do corpo de um militar, que como se supõe deve ser moldado para a guerra; não importa se o policial militar é desequipado no que tange a seus artefatos operacionais, carente de estrutura para o seu funcionamento e que nem sempre atemoriza bandidos bem armados e equipados do narcotráfico. O que importa para a sociedade, no entanto, é o fato de o militar estar fardado, não importa como esteja a farda, pois esta sempre estará ali representado naquele corpo através dela o Aparelho de Repressão de Estado e esta representação é de força e poder, na qual este corpo fardado exerce uma relação de poder sobre outros corpos não fardados: poder de vigiar, de proteger, de imobilizar, de prender, de torturar e até matar.

A repetição exaustiva de uma ação social sem alteração de conteúdo transforma-se em padrão, lugar comum, ou seja, comportamentos estereotipados no que se refere a juízo de valor – moral e estético. Para os Estudos da Performance a repetição gera um comportamento restaurado, isto significa dizer que, repetir este comportamento fora do seu contexto original modifica o seu conteúdo ou significado.

Saliento, então, que a performance dos policiais fardados dançando evoca o esfacelamento das fronteiras do real e do ficcional, entre aquilo que a farda realmente representa na estrutura do Estado e agora o que ela passa a representar na cena; a potência de significados desta performance torna-se um campo profícuo para discutir o espaço que o corpo ocupa na perspectiva da produção de sentidos entre real e ficcional; é justamente neste campo que situo a ação do policial no que se refere à constituição de sua performance cotidiana e às possibilidades de transformações deste corpo na cena. Isto porque percebo nesta ação materializarem-se as fronteiras do real e do ficcional no território da performance, um território de “subversão”, pois o discurso inscrito no corpo do policial revela a sua encenação como diversas possibilidades do seu fazer.

Pensar as artes cênicas como um lugar de possibilidades que diluem as fronteiras entre realidade e representação, mocinho e bandido, figurino e fantasia é ampliar a mobilidade de papéis sociais por meio do diálogo que a cena facilita, e que, sendo diálogo, não pode deixar de ser político, pois sempre implica em transformação. Tais possibilidades revelam os policiais, não só como personagens, mas também e principalmente como atores sociais, com

um passado e um futuro, expondo a ação verídica dos seus fazeres nas suas práticas profissionais. Pois o policial que tem a função de olhar todas as coisas pode também se olhar e se reconhecer no que vê.

## 2.2 O CORPO FARDA, FARDA CORPO. A FARDA FAZ O CORPO. E O CORPO FAZ O QUÊ?

Um corpo contido na farda. A farda que coloca o corpo em outro lugar. O medo da farda. A farda que dança. Ainda continuava refletindo sobre a ação dos policiais dançando fardados em cena quando, em meados de janeiro de 2008, recebi a notícia de que Barbara Browning, professora da Universidade de Nova Iorque, do Departamento dos Estudos da Performance, estaria aqui em Salvador. Imediatamente procurei convidá-la para assistir a um ensaio da *Ópera da Cidadania*.

A professora Barbara Browning mostrou-se muito curiosa a respeito de policiais militares em cena e, generosamente, aceitou o meu convite. Após assistir atentamente ao ensaio-espetáculo, teceu alguns elogios aos policiais e particularmente comentou que, ao ver os policiais fardados em cena ficou triste, pois pensou que a festa havia acabado, mas, quando os policiais começaram a dançar, ficou perplexa e só algum tempo depois é que começou a identificar nos policiais fardados os mesmos que dançavam a dança baiana.

Confesso que fiquei um pouco desapontada, pois esperava observações que pudessem esclarecer algumas questões sobre performance e a dança, tema que a professora Browning vem desenvolvendo ao longo de sua carreira acadêmica. No entanto, só algum tempo mais tarde é que pude perceber a minha ingenuidade diante da observação da professora.

Certo dia, um policial integrante do grupo veio me pedir autorização para ausentar-se por alguns dias, pois precisava fazer algumas obrigações no candomblé. Eu olhava para aquela pessoa diante de mim e pensava que, apesar de alguns anos de convivência, eu ainda o conhecia muito pouco. Esses policiais ainda tinham faces que eram ocultas para mim. Quase nada sabia deles, tinha que admitir. Certa frustração pairou sobre minha atuação como diretora e coordenadora do Grupo. Se na cena percebo os corpos na experiência estética, se no cotidiano analiso a função política e social do policial militar, o que acontece que não consigo visualizá-los como indivíduos?

A polícia militar é uma corporação de certo modo bastante fechada para a comunidade civil, possuem códigos e linguagens específicas, como todo ou qualquer segmento profissional que possuem sua nomenclatura. A diferença reside no fato desses códigos serem estritamente secretos para a sociedade civil. Admito que, de certo modo esta atitude compreensível, pois não seria nada interessante para o seu *modus operandi* ter informações e formas de atuar reveladas abertamente para todos, pois correria o risco dessas informações serem utilizadas contra a própria polícia pelos criminosos.

Nunca tive acesso a como suas ações são realizadas; os relatos sempre são contidos e por vezes desviados quando insisto em esclarecer alguma curiosidade. Prova disso quando certa feita discutíamos sobre a crueldade da tortura e o cumprimento dos direitos humanos; uma policial, que prefiro reservar a sua identidade, relatou a sua primeira ação dentro da polícia:

*A gente foi fazer uma batida num bairro bem perigoso. Era a minha primeira vez. Eu estava morrendo de medo. Mas eu não podia mostrar que estava com medo. Teve um tiroteio e eu atirei. Quando cheguei na unidade, meu comandante nem quis saber como eu estava. Ele foi logo perguntando: “Quanta munição você gastou?”. Aquilo foi horrível para mim. Fiquei pior do que quando atirei.*

Apesar deste relato emocionante e contundente eu nunca soube realmente se esta policial acertou alguém. Ainda tentei fazer algumas perguntas a esse respeito, o que foi imediatamente dissimulado pelos outros policiais do grupo e eu agradecidamente aceitei o *jogo*, pois tive medo de não suportar o que poderia ouvir.

Abracei a policial e ela sussurrou em meu ouvido: “*Eu não gostava de abraçar ninguém. Eu nem sabia abraçar. Você que me ensinou. Eu aprendi a abraçar aqui no Grupo. Mas eu não quero que ninguém saiba disso agora*”. Meus olhos embaçam. Será que por isso não os enxergo? Aperto a policial contra o meu corpo e me vejo nela; uma mulher, que tem medo como eu, que sofre das mesmas discriminações, que esconde-se numa armadura para não revelar-se e com isso ser chamada de mulher, como se fosse ofensa. Mas é dito para ofender. É dito para anular um corpo.

### 2.3 CORPO INVISÍVEL: ONDE POLICIA E ÈGÚN SE CRUZAM

A Polícia Militar fecha o corpo do policial. O corpo da Polícia Militar fecha em si mesmo. O espírito de Corporação é muito forte. Comecei a pensar o corpo do policial na cena

como um mistério. E me lembrei que a professora Barbara não os enxergou no primeiro momento. A farda dançando na cena é uma imagem muito carregada de significados que por um momento invisibiliza o corpo que a veste. Na cena cotidiana isso também acontece. Quando olhamos um policial na rua, identificamos primeiro a farda – mas e o que essa farda significa ou o que significa a pessoa que está vestida nela? O corpo é escondido, o corpo é um mistério.

*Aqui na Bahia muita coisa é mistério!* Admito a repetição do lugar comum da frase diante da existência de certos territórios aos quais, às vezes, nem o próprio baiano, como eu, tem conhecimento ou acesso, territórios que são preservados apenas para os iniciados. Isso se dá principalmente nos cultos de matrizes africanas. Apesar de toda a literatura disponível sobre cultura africana e baiana, de todas as pesquisas realizadas por estudiosos das ciências humanas, alguns locais, ainda são locais de sombra, invisíveis. O culto dos *Ègún* é um exemplo deste mistério para grande parte da população de Salvador, um segredo mantido por um grupo de fiéis, envolto numa aura de segredo e medo. Um tabu. Ninguém por aqui gosta de falar sobre os *Ègún*.

A primeira referência acadêmica que se tem sobre este culto, foi feita por Nina Rodrigues.<sup>2</sup> Segundo a antropóloga Juana Elbein dos Santos<sup>3</sup> (1984), estudiosa das religiões afro-brasileiras, o culto dos *Ègún* veio para a Bahia trazido da Nigéria pelos negros *Yorubas* no período da escravidão. Este culto não apenas adora e cultua suas divindades, mas também seus ancestrais chamados *Ègún*. Segundo Santos (1984, p.120):

As casas de culto dos *Egúngún* herdaram dos antigos terreiros não só a liturgia e a doutrina, não só o conhecimento do mistério e dos segredos do culto, mas também os *Ègún* ancestrais da África. Com o tempo, a esses *Ègún* de origem africana agregaram-se os *Ègún* dos vários *Òjé* mortos na Bahia e que durante suas vidas, foram suficientemente eminentes para merecer a honra de vir a ser os guardiães mortais da cultura *Nàgô*.

Qual a relação existente entre o policial fardado na sua ação cotidiana e o *Ègún*? Encontro no culto dos *Ègun* várias similaridades com a polícia militar no que diz respeito às suas representações sociais. O objetivo principal do culto dos *Ègún* é tornar visível os espíritos dos ancestrais, o seu culto tem como finalidade estabelecer uma ligação, um elo entre os vivos e seus antepassados, entre a vida e a morte, numa distinção bem clara entre os

---

<sup>2</sup>Antropólogo e sociólogo, maranhense radicado na Bahia faz uma breve referência, duas linhas apenas, sobre o culto dos *Ègún* em seu livro **O animismo fetichista dos negros baianos**, publicado inicialmente em 1896 e editado pela Civilização Brasileira no ano de 1935.

<sup>3</sup>Argentina, radicada na Bahia e casada com Mestre Didi, o líder espiritual da comunidade *Nàgô* no Brasil.

dois mundos: o dos vivos e o dos mortos. Assim também a performance dos policiais dá uma outra dimensão de visibilidade à pessoa que está em cena com a mesma finalidade de ligar dois mundos o da cena e o do cotidiano.

A roupa dos *Ègún*, chamada de *eku* na Nigéria ou *opá* na Bahia, é altamente sacra ou sacrossanta e, por dogma, nenhum humano pode tocá-la. Todos os *mariwo* (iniciados) usam o *ixã* (uma vara), para controlar a "morte", ali representada pelos *Ègún*. Eles e a assistência não devem tocar-se, pois, como é dito nas falas populares dessas comunidades, a pessoa que for tocada por *Ègún* se tornará um "assombrado", e o perigo a rondará, perigos de doença ou, até a própria morte.

Quem teria coragem de tocar num policial fardado sem antes se identificar e avisá-lo da sua intenção, sem correr o risco de ser mal interpretado e sofrer uma reação severa diante do seu ato? Encontro analogias simbólicas entre o aparato da farda dos policiais com a roupa dos *Ègún*, pois a farda como representação do Aparelho do Estado implica em determinados comportamentos a que a sociedade civil deve estar atenta em relação ao respeito que o seu uso e sua significação fixam. “*A farda pesa*” é uma enunciação já repetida no início deste trabalho e este “peso” também reflete no cidadão não militar ao demonstrar medo, respeito ou desprezo. Penso que, tal qual os *Ègún*, o policial também se defronta com a invisibilidade do corpo em detrimento do figurino da farda.

Outro aspecto interessante nos *Egún* diz respeito a sua materialização para os descendentes e fiéis de uma forma espetacular, em meio a grandes cerimônias e festas, com vestes muito ricas e coloridas, com símbolos característicos que permitem estabelecer sua hierarquia.

Da mesma forma a espetacularidade dos desfiles cívicos, das ações operacionais da polícia, (uma *blitz*, por exemplo, através do *modus operandi* de determinadas ações de repressão da polícia,) também se tornam perigo, se revelada para o cidadão não-militar, assim como as hierarquias apresentadas no culto dos *Ègun* também se aproximam da hierarquias militares, em que não é permitido ultrapassar territórios sob o risco de o infrator sofrer penalidades severas.

Os membros de um terreiro *Egúngún*, constituem uma sociedade exclusivamente masculina, fechada e cheia de segredos, sobretudo para as mulheres. Cada uma dessas sociedades possui um lugar e uma organização que lhe são próprios. Os homens são todos iniciados em um segredo comum. Pertencem a uma maçonaria que os faz, a todos, irmãos. Há bem pouco tempo atrás era negado às mulheres o ingresso na polícia militar da Bahia,

conquista de aproximadamente 15 anos e ainda hoje se traduz em um contingente muito pequeno em relação ao contingente masculino da corporação.

Dos *Ègún* se evidencia a manutenção da ancestralidade, da polícia se evidencia a manutenção do aparato do Estado. Ambos situam-se em entrelugares que apresentam um significado próprio nas suas (in)visibilidades, ambos são deslocados, na cena do ritual e na cena cotidiana, para uma outra qualidade de visibilidade que possibilita se pensar o deslocamento da representação, social ou do estereótipo, para a representação em si enquanto sujeitos no fenômeno do espaço da dança.

A manutenção do mistério e do medo aliena o culto dos *Ègún* através do estereótipo, associado ao aspecto punitivo de morte embaçando a sua identidade enquanto significado real deste grupo social.

Tal fenômeno torna-se um terreno fértil para semear a metáfora que o corpo dançando escreve. Ao dançar fardado em cena o policial também se torna um ser de possibilidades e por isso mesmo escorregadio às definições classificatórias. As teias de relações que vão se estabelecendo entre a dança dos *Ègún* e a dança dos policiais fardados vão se imbricando num espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social. Em ambos o medo é justificado ora pelo estereótipo, ora pela representação social com a mesma intensidade de significados.

#### 2.4 O BURACO DA FECHADURA: ENTRE CÊNICO E COTIDIANO

Entender as armadilhas que as representações históricas engendram me faz recorrer às análises que os Estudos Pós-Coloniais fazem por meio do teórico cultural Homi Bhabha (2005) que tem se debruçado sobre o tema. Bhabha afirma que o discurso colonial materializa o outro em estereótipos, assumindo a rigidez como ordem social imutável, pois: “O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução.” (p.111). As cenas cotidianas eclodem interminavelmente envolvendo o sujeito numa cadeia sucessiva de outros tantos estereótipos entre idas e vindas de identificações reais e míticas.

Ora, se o colonizador é, tudo o que não é colonizador não existe e, conseqüentemente, tudo o que é inexistente, pode ser nomeado pelo outro. O colonizador não reconhece o colonizado como um ser existente localizando-o sempre como um objeto passivo

e por isso mesmo, sujeitado a uma designação. Isto remonta a cena clássica do *satori* de Fanon (2008, p. 105):

(...) Mamãe, olhe o preto, estou com medo!”. E começavam a me temer: Quis gargalhar até sufocar, mas isso se tornou impossível. (...) Então, o esquema corporal atacado em vários pontos, Eu já não me divertia mais. (...) Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. (...) Descobri minha negridão, minhas características étnicas, - e então detonaram meu tímpano com a antropofagia, com o atraso mental, o fetichismo, as taras raciais (...).

Logo, o agenciamento da ideologia dominante passa a ser cultivado por instrumentos<sup>4</sup> (ALTHUSSER, 1985), que possibilitam, através da coerção, explicitar o temor e a apatia, a fim de manter o *status quo* do colonizador, fortalecendo suas práticas de exploração e afirmando a negação de identificação do sujeito colonizado.

Receber a alcunha de primitivo, não-civilizado, ou de violento e arbitrário é receber sobre si a confirmação de um ser historicamente negado, tal premissa remonta às relações colonizador/colonizado e extrapolam as esferas das relações sociais indo reverberar em outros territórios de produção de sentido.

As indústrias de cinema americano são um forte exemplo desses territórios, quando Hollywood começou a investir em filmes que retratavam o retorno do civilizado às suas raízes ancestrais, *Tarzan of the Apes*, foi feito em 1918 e conta a história de uma criança inglesa abandonada na selva e adotada por macacos. Outro exemplo é o filme *King Kong* de 1933, em que um cineasta fracassado e sua equipe esbarram no meio da floresta com uma bizarra tribo primitiva que oferecem sacrifícios humanos ao cultuar um gorila gigante. Esses estereótipos continuam ainda a reverberar na contemporaneidade em tantas outras manifestações artísticas culturais que afirmam sempre o lugar do selvagem como uma pureza ingênua, assustadora, perigosa e inferior.

Tais enredos ainda evocam Fanon (2005, p. 126), “É impossível ir ao cinema sem me encontrar. Espero por mim. No intervalo, antes do filme. Espero por mim. Aqueles que estão diante de mim me olham, me espionam, me esperam.”

No entanto, Fanon reconhece que o colonizado é escravizado pela autocrença de inferioridade ao passo que o colonizador também é escravizado por sua autocrença da

---

<sup>4</sup>Tais instrumentos são denominados por Althusser como Aparelhos Ideológicos e Aparelhos de Repressão do Estado. Os Aparelhos de Repressão tem o papel de, através da violência, manter os Aparelhos Ideológicos (travestidos de instituições religiosas, escolar, político, sindical, de informação, cultural e familiar) palco para reprodução das relações de exploração dos colonizadores.

superioridade, ambos estabelecem uma relação mútua, pois, o colonizador ao criar uma imagem estereotipada do colonizado, também é aprisionado em sua imagem, em seu retrato.

(...) *Iyá-mi*, nossa mãe sustentadora do mundo transformou-se em bruxa no sentido mais pejorativo possível. (...) despojada de função primordial de geradora fica reduzida à condição de destruidora e assassina e descrita como tal (...). *Ásé* converte-se em sinônimo de bruxaria, o culto de *Iyá-mi* num pacto vergonhoso entre o sacerdote e a bruxa e o símbolo inteiro confunde-se com uma representação perseguitória e castradora. (...) o estudo dos ancestrais femininos foi limitado e associado ao estudo da bruxaria. Nada de mais inexato (SANTOS, 1984, p.113-114).

A ambivalência entre conhecimento e poder que o estereótipo povoa estabelece os processos de subjetivação, que implicam em deslocar o discurso do estereótipo e sua eficácia através do repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que segundo Bhabha, constrói o sujeito da identificação colonial.

Neste diálogo entre cultura e sociedade existe o rígido e imutável, dançando com o instável, flexível, etéreo. Por ter uma especificidade própria, a performance torna-se complexa, a questão não passa por uma nomenclatura própria, visto que a demanda reside justamente em articular um diálogo entre a performance, o seu acontecimento e a identificação. Estereótipo que segundo Butler (2003), passa a ser resultante de discursos reguladores pré-existentes realizados por meio de performances repetidas, em que a identidade não é precursora ou geradora de um discurso, mas, sim, resultante de uma repetição de atos discursivos instaurando um lugar de identificação parcial que necessita do discurso performativo.<sup>5</sup>

Assim, a performatividade atua na formação dos sujeitos ou identidades por via da repetição e reiteração de normas, nas quais a performatividade é sempre uma reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas, constantemente dissimuladas pela repetição. É nesta repetição, intencional ou não, que reside a territorialização da diferença (cultural, racial, sexual, de classe), ou seja, uma performance da diferença, do distinto. O seu sentido é desnaturalizar e desautorizar o poder de dominação. A performance, aqui, afirma Butler, situa-se como um ato de resistência, consciente ou não, funciona como um ato subversivo, desestabilizador, em que a identidade é vista como o produto de processos de identificação.

Na performance dos policiais, o propósito da cena passa a ser o de revelar o corpo do policial em uma ação diferente da que este mesmo corpo executa no seu dia-a-dia

---

<sup>5</sup>O filósofo lingüista J. L. Austin define a transmissão de determinada informação através de uma ação como performativo; assim performativo é o próprio ato da realização da fala-ação.

operacional. Na cena o corpo do policial não se sujeita mais a estereótipos de truculência, por exemplo, porque consegue transpor a sua significação de uma representação social e, assim, pode voltar para o cotidiano com outro significado. Ao dançar fardado o policial lança-se neste mar de possibilidades de e revelar-se um corpo de transformação.

Da mesma forma também o ritual dos *Ègún* é acolhido por esta dinâmica roda-viva, ao utilizar das estratégias próprias do estereótipo para fortalecer o culto, pois a partir do momento em que um corpo invisível torna-se movimento e dança é promovido para a assistência a revelação do sujeito em relação a ele próprio. A sociedade do culto dos *Ègún* ao tornar-se secreta apropria-se do invisível como camuflagem para manter-se intocada e preservada, pois:

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. (FANON, 1979, p. 26).

Assim também acontece com a performance dos policiais que dançam fardados, tal encenação passa a ser considerada uma estratégia cênica política e discursiva que vai sendo constituída através, e por meio, do outro, sendo assim, a cena torna-se o território de articulações pois a potência do corpo reside em ser olhado. Quero com isso dizer que a encenação dos policiais possibilita ao corpo do policial a identificação do corpo da platéia, dispondo dispondo ambos como participantes e integrantes do mesmo corpo social.

*(...) como eu não tinha visto ninguém dar tiro de festim pro alto e não vi ninguém de farda, o cara só podia ser bandido, já que ele era preto e morreu de tiro. Eu raciocinava exatamente como fui treinado (...) condenando o jovem morto e lhe negando a possibilidade de ser um mártir.*

*Athaíde*

### 3 CENAS DE POLÍCIA: OXUM TEM O ESPELHO E NARCISO?

Quando comecei a ter contato com a Teoria Crítica e, principalmente, com os Estudos da Performance nas aulas do professor Fernando Passos, passei a perceber a coreografia de idéias entre a historicidade cultural – o implícito da sociedade – e a historicidade social, o que é visível e as suas relações de poder; percebi como essas forças fluem num constante ir e vir como se estivessem numa espiral crescente transitando entre deslocamentos e desaparecimentos.

Neste diálogo entre cultura e sociedade o fenômeno da repetição é identificado; diante disso, podemos então pensar que as ações repetidas dentro de uma sociedade moldam o sujeito; Foucault (1988) fala de uma inscrição cultural como “drama único” a atuar sobre o corpo, pois o corpo está sempre sitiado sendo interferido pela própria história criando valores e significados. Sob esta perspectiva as cenas cotidianas eclodem interminavelmente envolvendo o sujeito numa cadeia sucessiva de discursos reguladores.

Se o meu corpo é perpassado por articulações e desarticulações construídas pela cultura e pela sociedade, como posso me identificar enquanto sujeito da minha história, enquanto sujeito da minha experiência? Encontro o caminho da resposta na reflexão que Homi Bhabha (2005) faz sobre a potência do imaginário Lacaniano<sup>1</sup> para a identificação do sujeito:

(...) O imaginário é a transformação que acontece no sujeito durante a fase formativa do espelho, quando ele assume uma imagem *distinta* que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças, identidades, entre os objetos do mundo ao seu redor. (p. 119)

Homi Bhabha reconhece o quanto é problemático para o sujeito encontrar-se e reconhecer-se através de uma imagem, pois tal ação implica potencialmente numa confrontação que remete a construção de estereótipos, pois a confrontação diz respeito à negação ou à identificação, ao narcisismo ou à agressividade, sendo assim, o imaginário configura-se como fonte de alienação, pois aprisiona o sujeito em cadeias sucessivas de imagens, afastando-o do mundo real.

Liberto-me do mito do Narciso que o aprisiona perpetuamente na própria imagem e lanço-me a estabelecer conexões entre o meu mundo interno e o que acontece ao meu redor. Neste exercício de reconhecimento encontro a minha história e, rememorando o meu passado, começo a montar o grande mosaico entre as minhas histórias e as articulações que faço com

---

<sup>1</sup>Para o psicanalista, o “imaginário” é o campo do autoengano e da neurose.

situações em que atuo e que atuam sobre mim. Nestas ações vejo-me conferindo significados, criando e desmontando sentidos. Transformando-me e sendo transformada. Onde me encontro com os policiais? Novamente encontro em Bhabha a resposta:

Não mudar as narrativas de nossas histórias, mas transformar nossa noção do que significa viver, do que significa ser, em outros tempos e espaços diferentes, tanto humanos como históricos (2005, p. 352).

Com isso percebo que, a questão não emerge apenas da necessidade em colocar-me no espaço enunciativo da autora. A questão emerge em descobrir o que está além do espelho. Posiciono-me como uma agente de potência, como aquela que vê e age, situada historicamente. Agito a água do lago de Narciso e vejo Oxum banhando-se enquanto olha-se no espelho. *Como cheguei aqui?* A minha história arrebatava-me.

Ao pensar em Oxum a primeira lembrança que me vem é o som distante de um tambor. Este som sempre esteve presente nos veraneios da minha infância na casa de meus avós paternos em Salinas da Margarida, território vizinho à ilha de Itaparica, situada na Baía de Todos os Santos.

Lembro-me que era despertada no meio da noite com o som dos tambores que mudavam de intensidade ao sabor dos ventos, ora mais distantes ora mais próximos. Na minha inventividade infantil imaginava o som tomando formas espetaculares, sinuosas, etéreas que vinham em minha direção. *Querem me pegar.* Eu pensava. Assustada, na tentativa de ficar invisível, cobria-me com o cobertor dos pés à cabeça para não ser encontrada. A minha vigília durava até ouvir o primeiro canto do galo, quando podia então, respirar aliviada e dormir protegida pelo dia que raiava. Os tambores silenciavam.

Durante todo o dia seguinte ouvia cochichos assustadores dos adultos sobre o tambor da noite passada: “*É na Encarnação*” - um povoado próximo àquele em que me encontrava - alguns diziam. “*Quando se ouve o tambor ninguém pode sair.*” “*Os mortos saem pra dançar.*” “*A roupa queima.*” “*Quem olhar para um deles morre.*” “*Ninguém pode ver quando eles dançam.*” “*Tem que ficar dentro de casa.*” “*É coisa do diabo.*” “*Deus me livre.*”

Esses comentários alimentavam o terror que crescia no meu mundo infantil já povoado por assombrações, bruxas, fantasmas, lobisomens. Cresci com medo dos rituais africanos. No entanto eles sempre exerceram um fascínio secreto pelas imagens que o som dos tambores despertaram em minha infância.

Senti o mesmo medo quando fui convidada pela Fundação Escola de Serviço Público, Fundesp – hoje, Fundação Luís Eduardo Magalhães (FLEM) - a trabalhar com policiais militares. nunca sofri na pele nenhum contato constrangedor com a polícia, mas quando criança sempre ouvia os adultos falarem mal dela, até que um dia na minha adolescência, durante um carnaval, enquanto eu brincava na rua num circuito de grande movimento, vi um grupo de policiais espancar brutalmente um homem até ele desfalecer porque o encontraram fazendo xixi na rua. Todos observavam impotentes, a indignação presa na garganta.

A violência da ação dos policiais fez com que a infração cometida pelo homem de atentado ao pudor se configurasse como uma atitude banal. E aqui em Salvador não é? Esta é uma prática corriqueira dos foliões durante as festa populares da cidade. Quero, contudo ressaltar que não questiono a campanha de inibição que a polícia realiza diante de tal infração. O que me agrediu foi o uso desnecessário da força na ação policial. Fiquei com medo e com raiva da polícia.

Ainda pensei em declinar do convite, mas ao entender a proposta de sensibilização e humanização que a Fundesp pretendia desenvolver com os policiais percebi que aquele momento poderia ser restaurador para mim. Eu estava fazendo parte efetivamente da mudança de paradigmas da Polícia Militar. Ao aproximar-me dos policiais percebi o quanto a arte poderia ser importante para o aprimoramento das suas ações na perspectiva do respeito aos direitos humanos. Podia parecer ingênua a minha pretensão, mas eu precisava acreditar nesta mudança. No entanto, a ação foi abortada com a extinção da Fundesp<sup>2</sup>.

No ano de 2003, na gestão do Governador Paulo Souto, é retomado com mais entusiasmo o programa de capacitação da Polícia Militar. Este programa surgia como uma estratégia política do Governo pela excelência na prestação de serviços de Segurança Pública em todo o território do Estado.

No entanto, tal empreitada demandava uma mudança na cultura organizacional da Polícia Militar através do seu efetivo: não só os policiais como também a comunidade precisava ser esclarecida sobre esta nova proposta que se instaurava na corporação. A comunidade foi incentivada a criar mais conselhos comunitários que tinham como objetivo promover relações de parceria com as companhias independentes de seus bairros, estreitando

---

<sup>2</sup>No ano de 1999, a Fundesp é extinta interrompendo todos os programas educacionais por ela desenvolvidos. Vale ressaltar que até o ano de 2003 outros programas de capacitação foram desenvolvidos e aplicados por diversas empresas e instituições especializadas em desenvolvimento de recursos humanos na Polícia Militar, mas sempre sofriam solução de continuidade.

a comunicação entre comunidade e polícia além de possibilitar discussões sobre a ação da Segurança Pública sob a perspectiva da preservação dos direitos humanos.

Coube à Professora Heloísa Helena Soares<sup>3</sup>, consultora organizacional em desenvolvimento de pessoas, retomar o desenvolvimento metodológico da capacitação desses policiais. Neste momento sou convidada<sup>4</sup> para, mais uma vez, encenar os conteúdos que seriam abordados nos treinamentos. As encenações solicitadas sempre eram de cunho pedagógico.

No entanto a Professora Heloísa Helena me lança uma tarefa extremamente desafiadora, criar um espetáculo que atendesse ao contingente policial e também a comunidade. Diante da amplitude da tarefa arrisco uma proposta ousada: montar um espetáculo imponente. Montar uma ópera. *A Ópera da Cidadania*. O desafio é levado ao então Comandante Geral da Polícia Militar, o Coronel Antonio Jorge Ribeiro de Santana que abraçou de imediato a idéia e autorizou que fosse feito convite aos policiais de todas as unidades policiais de Salvador. Nasce assim o Grupo de Teatro da Polícia Militar<sup>5</sup>

Durante um mês os policiais tiveram contato com a música, com a dança e com o teatro. Oito horas de ensaios diários durante vinte e oito dias. *A Ópera da Cidadania* estreou no dia 10 de Dezembro de 2003<sup>6</sup> no Teatro Iemanjá no Centro de Convenções de Salvador, para uma platéia de 1.500 pessoas, dentre elas o próprio Governador, secretários de Estado, o Comandante Geral e o alto escalão da Polícia Militar, oficiais, praças e alguns civis.

No entanto, durante a apresentação do espetáculo, alguns oficiais ao verem policiais em cena, fardados, dançando ao som de atabaques, atiraram suas boinas ao chão, atitude que no militarismo é considerada como de extrema indignação.

---

<sup>3</sup>Foi diretora durante seis anos da Fundesp, instituição responsável pela capacitação dos policiais no início do Programa Polícia Cidadã. A Professora Heloísa Helena criou desde a Fundesp uma equipe multidisciplinar composta de psicólogos, sociólogos, administradores, educadores e artistas para trabalhar na metodologia a ser aplicada na Polícia Militar. Com a extinção da Fundesp, passou a desenvolver programas de aprendizagem organizacional se especializando em Segurança Pública. No ano de 2003, desenvolveu o Programa de Organizações Aprendentes na Polícia Militar, incentivando ativamente a criação do Grupo de Teatro da Polícia Militar

<sup>4</sup>Exercendo a atividade como prestadora de serviço da Organização da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIP- Consultoria e Treinamentos Especiais Ltda.

<sup>5</sup>Antes havia sido criado o grupo de teatro Tiradentes, em 1998 ainda na Fundesp, também sob minha direção e coordenação, com a peça *Que Droga!* Com a extinção da Fundesp, o grupo ficou sob a responsabilidade do Departamento de Comunicação Social da Polícia Militar. Quando iniciei a montagem da *Ópera da Cidadania* os integrantes da peça *Que Droga!* incorporaram-se também ao Grupo de Teatro da Polícia Militar.

<sup>6</sup>O espetáculo tem sofrido alterações durante todo este tempo de apresentações, por conta da redução do elenco, por conta dos talentos que vão sendo aprimorados na cena, por conta de descobertas de diretora, coreógrafa e elenco a cada apresentação. O espetáculo recebe a colaboração de todos do grupo a cada alteração.

*Para entender o que ocorreu naquele dia é preciso recuar um pouco e entender o contexto histórico que estava acontecendo na polícia. O Comando havia modificado algumas estruturas nas hierarquias, acabando com a patente do cabo, por exemplo, o que tornava o sargento mais próximo das praças. Logo em seguida no ano de 2002 foi deflagrada uma greve pelas praças sem precedentes na história da Bahia. A cidade virou um caos durante 13 dias. Efetivamente a polícia estava passando por mudanças substanciais que envolvia a quebra de paradigmas. Neste dia das boinas no chão, eu não vi quando as pessoas fizeram isso, mas soube. Eu estava tão envolvido assistindo a peça que não vi. Quando o Grupo de Teatro mostrou os policiais dançando...A impressão que eu tenho é justamente isso viemos de um movimento interno de quebras de paradigmas. Foi definitivamente o divisor de águas na corporação. No entender de algumas pessoas a Polícia Militar estava ficando de cabeça pra baixo. Capitão Edmilton Reis<sup>7</sup>*

A ação dos oficiais não repercutiu politicamente perante o Comando da polícia, prova disso é que o Grupo continuou convidado por escolas e comunidades a apresentar o mesmo espetáculo na íntegra, sem cortes nem censura; no entanto a cena das boinas no chão repercutiu no meu olhar. Também não vi as boinas no chão, pois estava na coxia acompanhando as entradas e saídas do elenco. Nunca soube quem as jogou. Ninguém nunca mais comentou.

*O jogar as boinas no chão foi um gesto, que interpreto como um resultado da missão do Grupo, que é justamente o de repensar uma estrutura que, apesar da mudança tende a ser cristalizada(...). O Grupo ao longo de sua história vem provocando inquietação, indignação, repúdio e acima de tudo reflexão acerca do que é ser Policial Militar. Soldado PM Vânia Oliveira<sup>8</sup>*

Confesso que me senti fascinada e atraída pela ação destes oficiais. A cena que causou indignação em alguns oficiais passou a gritar em meus olhos como numa provocação, me convocando para uma ação. Tudo o que soube foi através de sussurros, cochichos que remontaram a minha infância e os tambores do candomblé de Encarnação.

Neste momento encontro com a professora Barbara Browning e ela me confronta com minhas questões: O que esta cena revela? Flagro o meu olhar e indago: Quem está dançando na cena? Não consigo identificar. Que espaço   esse que tento identificar? A farda policial na cena esconde o corpo. Percebo a roupa dançando. Apavoro-me. Subitamente um raio traspassa a minha mente, ouço o candomblé da minha infância. Quem dançava ao ritmo daqueles tambores? Quem está dançando agora?

As teias começam a ficar visíveis nesta minha rela o com a danç  dos policiais fardados, e a danç  dos  g n. Carrego a sensa o de estar montando um quebra cabeça e que

<sup>7</sup>Coordenador Institucional do Grupo de Teatro da Polícia desde abril de 2007.

<sup>8</sup>Coreografa do Grupo.

suas peças sempre estiveram presentes na minha história, na minha história social, através dos momentos políticos que o país atravessou, na minha história cultural nas lembranças da minha infância, tudo parece há muito fazer sentido. Tudo parece há muito se repetir.

### 3.1 PRIMEIRA CENA: QUANDO CORPO É SANGUE

Desde a cena do espancamento do homem durante o carnaval, sempre me mantive afastada do contato com qualquer policial. Nos treinamentos e capacitações na Fundesp eu me esforçava em esconder a minha desconfiança em relação a eles. Percebi que os policiais também se mostravam desconfiados com a minha presença. Mesmo com os trabalhos de sensibilização que eu realizava, ao sair da sala de ensaio, os policiais se comportavam de forma arredia. Ficava claro que estávamos em lados opostos. Eu era civil e eles militares. Éramos diferentes.

Com a criação do Grupo de teatro de policiais<sup>9</sup>, os nossos encontros passaram a ser diários e eu comecei a vivenciar mais intimamente a realidade cotidiana dos policiais, percebi, por exemplo, que em suas mochilas sempre havia uma arma de fogo e eles cuidadosamente me preservavam da visão da arma. Às vezes alguns deles chegavam do serviço operacional ainda fardados, e eu solicitava que retirassem a munição do revólver, pois constantemente ouvia relatos de armas que disparavam acidentalmente e eu temia uma tragédia. Aprendi a conviver com as mochilas armadas ao lado dos ensaios de dança, das improvisações, das sensibilizações.

Cada dia eu me mostrava curiosa sobre o fazer de um policial e ouvia atentamente os relatos sobre suas operações, sobre o uso da farda, sobre os seus sentimentos em relação à sua profissão:

*O policial é superior ao tempo. O policial é a vassoura da sociedade. Somos chamados pra varrer pra debaixo do tapete o que a sociedade não quer ver. Somos heróis quando fazemos o que é conveniente para a sociedade, mas quando ela se sente agredida, passamos a ser a escória. A praça não é ninguém. A praça só presta quando alguém precisa dela.*

As vozes desses policiais gradativamente iam me aproximando desses homens e mulheres que eu começava a conquistar a confiança. Suas imagens borradas começaram a ter feições: Marizete que tem uma filha adolescente. Jadson que está com câncer. Ieda que é

---

<sup>9</sup>Em Outubro de 2003, a partir da montagem do espetáculo “Ópera da Cidadania”.

noiva. Cabral que briga na justiça pela guarda da filha. Rogério que o pai morreu. Kleber que vai casar. Aldemário que morreu num acidente. O filho de Teles que nasceu. Histórias que eu começava a conhecer, histórias que eu via repetidas também em minha vida.

Antes de começar os ensaios ficávamos na cantina do Clube dos Oficiais conversando e contando anedotas, brincando com um com outro, até que todos chegassem para começarmos o ensaio. Alguns subiam até a sala que ficava acima da cantina, para deixar seus pertences.

Subitamente ouvimos um estampido seco. Um silêncio paralisou a todos que estavam na cantina. Percebi olhares desconfiados, perguntei, já supondo a resposta: *“foi um tiro?”* *“Não”*, respondeu alguém enquanto discretamente um a um foram se dirigindo ao local do estampido. Levantei-me e fui em direção à sala de ensaios. *“Fique aqui Regina.”* Uma voz em tom severo me ordenou. Não obedeci e acelerei o passo. *“Quem se machucou? É grave? Quem foi?”* Ninguém me respondia. Subi as escadas temendo a cena. *“Ai meu Deus! E se estiver morto? E se foi na cabeça?”* Um nó na garganta. O coração acelerado. Cada degrau era um esforço alcançar.

Atravessei o aglomerado de pessoas e vi o policial<sup>10</sup>. Olhei todo o seu corpo como uma mãe faz com o filho quando nasce para conferir se ele nasceu perfeito. Ele estava lúcido, porém muito assustado, me ajoelhei ao seu lado, chamei pelo seu nome e perguntei o que tinha havido. Ele apenas me disse: *“Segure minha mão. Estou com medo.”* Suas mãos estavam frias, tremiam. As minhas também. *“Respire profundamente meu querido. Tudo vai ficar bem”*, eu dizia para nós dois. Todos do grupo estávamos em volta do policial baleado, compartilhando o mesmo sentimento. Naquele momento percebi que eu não era a professora de teatro, eles não eram policiais. Senti um calor úmido passar pelos meus joelhos. O sangue jorrava da perna do policial, manchava a minha roupa, tocava o meu corpo.

Um Tenente Coronel chegou à sala acompanhado de dois soldados, informou-se com os outros policiais do grupo sobre o ocorrido e ordenou que o policial ferido fosse removido para o pronto-socorro. O oficial dirigiu-se a mim: *“Fique tranqüila professora, ele vai ficar bem. A arma estava destravada caiu no chão e disparou, ele só vai responder um inquérito administrativo por imperícia, ele não vai morrer não. Pelo menos desta vez. Polícia é isso professora, polícia é isso.”*

Ensaio suspenso. Minha roupa manchada de sangue.

---

<sup>10</sup>Omito o seu nome a fim de preservá-lo.

A complexidade que evoca a convivência artística com o fazer de polícia me fazem refletir sobre o conceito de “suspensão de papéis” enunciado por Turner (1982), instrumento investigativo que pretende compreender, a partir de troços e rasuras do cotidiano, a performance enquanto expressão e, principalmente, como expressão de uma experiência; pois neste momento de experiência, as percepções, diante de determinadas situações, confrontam o sujeito com seus esquemas de interpretação gerando a articulação de imagens entre o real e a ficção possibilitando a criação de novos significados.

Entender essas configurações sob a lente da "Teoria da Performance", mais precisamente da "performance cultural", é portanto, perceber a relação dialética que existe entre a realidade cotidiana e momentos extraordinários.

Vejo a mim e estes policiais envolvidos nessa suspensão de papéis, não só eles estão numa situação limiar como eu também, ambos estamos deslocados dos nossos campos de ação para convivermos no entre lugar que a experiência nos coloca.

A cena do tiro do policial tornou-se assim um momento de restauração e de articulações identitárias carregada de representações simbólicas, pois, naquele instante, a imagem socialmente representada que eu tinha sobre a polícia tornou-se borrada, suscetível a tantas outras novas representações.

Interpreto que, ao estar no centro com o policial baleado, cercada por todos os policiais do grupo, “sou aceita” simbolicamente pelo grupo como num rito de passagem restaurador. A prova de fogo.

No dia seguinte ninguém quis comentar sobre o ocorrido, apenas em tom de brincadeira falavam sobre a minha atuação: *“Pôxa, viu Regina? nem parecia civil, não chorou, não fez escândalo, chegou lá ficou junto do polícia, numa boa acalmando ele.”* *“Regina é oficial, rapaz. Ela que não diz, mas ela é da polícia.”* Diante das brincadeiras ainda insisti sobre o ocorrido, ao que o policial Anildo Cabral arrematou: *“Deixe quieto, viu. Graças a Deus não foi nada grave.”* Um mês depois o policial retornou ao Grupo, mas logo em seguida solicitou o seu afastamento alegando problemas pessoais.

Depois desse evento tantos outros aconteceram o que me faziam questionar: onde está a cena? Como, por exemplo, quando fomos apresentar na Igreja Nossa Senhora dos Alagados, num bairro de periferia da cidade e o padre pediu que fossemos embora pois na noite anterior havia acontecido um assalto na igreja e ele temia que, os bandidos, ao saberem da presença de policiais no local invadissem a igreja e acontecesse uma tragédia envolvendo as crianças que estavam ali para assistir o nosso espetáculo.

O clima de tensão gerado por esta situação me fez claramente ver o risco em si do fazer destes policiais, na cena não existe arma, não existe colete à prova de balas. Na cena existe apenas o corpo do policial tentando articular e transitar entre a realidade e a ficção. E no entanto o risco é o mesmo como se eles estivessem numa ação policial.

Richard Schechner (1988) chama atenção para a relação entre "rito" e "teatro", nos processos que ele traduziu pelas categorias de *transportation* e *transformation*.

O primeiro termo faz referência a uma experiência que caracteriza qualquer tipo de evento performático, independentemente dele se apresentar aos olhos do observador como "eficácia" ou "entretenimento". Isso sugere que participar de uma performance implica deslocar-se para determinado local, estar no ambiente exclusivo ou, então, penetrar os espaços reservados, físicos e simbólicos de um "mundo recriado" momentaneamente; envolver-se na experiência de "ser levado a algum lugar", quando num estado de "transe", ou o desafio de tornar-se "outro" sem deixar de ser a si mesmo, quando da representação cênica de um personagem qualquer.

O segundo termo diz respeito ao desenvolvimento dos eventos performáticos quando determinam um novo papel e/ou condição para o performer na sociedade, ou quando facilitam ao ator social, na qualidade de performer ou de espectador, desenvolver uma "consciência crítica" de si mesmo e do mundo externo ou da realidade social em que está inserido, portanto, processos integrantes do movimento *continuum* entre ficção e realidade e vice-versa; o que constitui um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social, através do jogo de inversão e desempenho de papéis figurativos que sugerem criatividade e propiciam uma experiência singular, que é ao mesmo tempo, "reflexiva" e da "reflexividade".

Cada vez mais vejo que a linha que separa o fazer operacional dos policiais e o fazer artístico se torna cada vez mais tênue, difícil de identificar. Um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social que se delinea numa coreografia de várias partituras e diversas melodias propiciando uma experiência singular. As cenas que sucedem não conseguem mais classificar o estado da ação. É tudo performance.

### 3.2 SEGUNDA CENA: QUANDO CORPO É CARNE

Roland Barthes (1982, p. 653) afirma que "O corpo está sempre em estado de espetáculo diante do outro ou mesmo diante si mesmo". A partir desta afirmativa arrisco substituir o termo espetáculo por movimento, no sentido da ação e reflito sobre a ação do corpo do policial situado na esfera do público e privado.

Partindo da premissa que, as representações corporais são socialmente construídas e partilhadas, ponho-me a refletir sobre algumas questões acerca do espaço que o corpo ocupa e o seu significado diante de seu movimento.

Refletindo sobre o corpo em ação no espaço é que passei a observar o corpo do policial no seu trabalho de policiamento na rua. Comprometi-me a olhar o policial na rua, inicialmente não de forma sistemática, apenas por curiosidade. Mas ao observar sempre uma policial próxima ao local de ensaio com os policiais o meu olhar passou a tecer articulações sobre aquele corpo que estava ali, todos os dias no mesmo lugar.

Quem é aquela policial? Após várias tentativas de aproximação frustradas, pois sempre chegava em cima do horário para os ensaios, decido abordar a policial e explanar o meu olhar descritivo sobre o espaço deste corpo em performance, articulando-me como agente e sujeito da observação:

Segunda-feira, nove horas da manhã, chego ao Terreiro de Jesus no Pelourinho, bairro do Centro Histórico de Salvador, território que escolhi para a observação do Policiamento Ostensivo realizado por policiais militares. Sou recepcionada pelo soar do sino de uma Igreja, cercada por tantas, não consigo discernir de onde vem o som. Perco-me contando as badaladas. Sete, oito... nove.

Estar no Pelourinho sempre me faz imaginar coisas... viajar no tempo. As construções antigas da arquitetura barroca portuguesa com suas fachadas cenograficamente restauradas para o comércio, a mistura grudada de casarões e vielas que remontam as residências da aristocracia dos séculos XVII, XVIII e XIX, me transportam para o limbo do espaço-tempo. Em que época estou mesmo? Ao pisar o chão calçado de pedras fico pensando em pessoas e personalidades do passado que já pisaram a mesma pedra que piso agora. Tomé de Souza? Castro Alves? Gregório de Matos? Rui Barbosa? Um escravo mercando?

Uma pressão no meu pulso me finca no presente. Uma mulher vestida de baiana me prende uma medida do Senhor do Bonfim. Em resposta ao assédio, reforço o meu sotaque

baiano como uma senha, que reivindica o meu direito nativo de também fazer parte deste espaço. Ponho-me no lugar do etnógrafo nativo.

A teórica do pensamento pós-colonial e dos estudos subalternos Gayatri Spivak (1993) propõe uma revisão radical dos cânones teóricos e temáticos sobre o olhar do etnógrafo a partir da descolonização das paisagens mentais; consequência política mais profunda do descentramento, pois, segundo Spivak, o nativo constrói sua alteridade segundo o modo em que retruca, de um lugar subalterno, o olhar do colonizador sobre si. Meu olhar deslocado e sujeito da própria enunciação, responde: “*Ô minha linda, eu sou daqui que nem você.*” O sorriso fecha-se num olhar atravessado de desdém enquanto se afasta a caça de um turista indefeso.

A partir da década de sessenta, com a modernização da cidade e sua expansão para o litoral, iniciou-se o processo de degradação política, social e econômica do Pelourinho. Completamente abandonado pelo poder público este bairro passou a ser o berço dos miseráveis, sem tetos, prostitutas, traficantes e ladrões. Suas construções em ruínas, depósitos dos exilados sociais, atemorizavam e afugentavam os visitantes nativos ou estrangeiros.

Uma reforma na década de noventa restaurou o Pelourinho e degredou seus antigos moradores, - Deus sabe para onde! - o que lhe valeu ser reconhecido patrimônio da humanidade pela Unesco. A fama de bairro perigoso, habitado por prostitutas e cafetões, que afastava os turistas, foi substituída pela lenda de ser o bairro mais policiado por metro quadrado do mundo<sup>11</sup>.

Todos os dias de manhã faço este percurso em direção ao local de ensaios do Grupo de Teatro da Polícia, uma sala na Federação Baiana da Capoeira de Angola, que fica na rua Miguel Santana, uma das muitas ruelas do Pelourinho. Neste trajeto cruzo com ambulantes, comerciantes, servidores públicos, moradores. Flagro vez por outra com cenas domésticas nas portas dos casebres, crianças nuas sentadas nos batentes sendo penteadas pelos adultos, idosos a espiar a vida passar enquanto comentam o jogo de futebol da noite anterior, misturam-se aos gringos travestidos de moradores, turistas, nativos. Garis varrem as ruas enladeiradas com jatos de espuma perfumada. Caminho atenta temendo um escorregão. Já afirmava Gayatri Spivak (1993) que a representação é o lugar do controle, o exercício do poder. Minha atenção redobra.

---

<sup>11</sup>Afirmção feita por Lener Couto, coordenador da Associação dos Comerciantes do Pelourinho (Acopelô), no artigo “O centro histórico de Salvador pede socorro”. Disponível em: <<http://soteropolitanosdocentrohistorico.wordpress.com>>. Acesso em: 11 set. 2008.

A convivência entre o passado (mediada pela arquitetura) e o presente (mediado pela modernização do bairro), entre o local e o global traça variáveis indecisas que pulverizam as relações que estes sujeitos estabelecem com suas histórias e que conspiram para a representação de uma identidade cosmopolita, com um passado esmaecido e um futuro borrado. Tal mediação é delatada por ambulantes e meninos de rua, que teimam em agredir o cenário pedagógico da nação (ANDERSON, 2005)<sup>12</sup> ao recusar uma convivência pacífica.

Os miseráveis continuam habitando o Pelourinho, no seu “subsolo”, ruelas sem maquiagem, escondidos pelas lentes embaçadas de um Estado que se finge míope. Tal como nos filme de terror estes maltrapilhos, dementes, pequenos zumbis do *crack*, esfomeados, silenciados e destituídos de cidadania teimam em assombrar a retina dos turistas que visitam o local, famintos de cultura. Avisto a polícia, um homem e uma mulher. Esta dupla é popularmente conhecida aqui em Salvador como Romeu e Julieta, quando são dois homens são chamados de Cosme e Damião, quando são duas mulheres são chamadas de dupla, uma homofobia da nomeação? Que as pós-feministas não me ouçam. Procuo uma proteção discreta para a minha observação.

O casal de policiais passeia tranquilamente pelo largo do Terreiro de Jesus em meio a crianças de rua, pedintes, bêbados, ambulantes inconvenientes, pessoas que vão e vêm em direção aos seus destinos. Parece haver um pacto secreto entre as pessoas e os policiais, as pessoas transitam pelo espaço dos policiais, no entanto nenhum cumprimento, nenhum aceno, nenhum sorriso, ninguém vê o policial, os policiais também não vêem ninguém. Subitamente um motoqueiro tenta entrar por uma das ruelas de acesso negado a veículos automotivos, tenta retirar a barra de proibição. Rapidamente os policiais dirigem-se em direção ao motoqueiro. A policial põe a mão sobre o coldre que guarda o revólver, o policial interpela o motoqueiro:

*O POLICIAL - Não pode passar por aí, não.*

*MOTOQUEIRO – (retirando o capacete e apontando) Eu só vou ali na segunda casa.*

*A POLICIAL – (Com a mão no coldre) Rapaz ele já disse que não pode. Saia daí.*

*MOTOQUEIRO – É logo ali que eu vou.*

*O POLICIAL – Não pode passar veículo por aqui.*

*MOTOQUEIRO – Eu não vou dirigindo, eu vou empurrando a moto. (Vai se afastando empurrando a moto)*

*A POLICIAL – Volte e bote a barra no lugar. (alterando o tom de voz) Você está brincando comigo, é?*

---

<sup>12</sup>Segundo Anderson, a produção simbólica de uma nação emerge do imaginário social como uma produção imaginária ou mítica da sociedade como nação.

*O POLICIAL - (Para a policial) Peraí não precisa disso não. (Voltando-se para o motoqueiro) irmão, bote sua moto aqui e vá resolver seu negócio a pé.*

*A POLICIAL – Eu vou chamar a SET<sup>13</sup>. Me dê seu documento aí. (pega o celular e ameaça discar)*

*MOTOQUEIRO – Eu não sou bandido não. Só quero ir ali.*

*O POLICIAL – (para a policial) Não precisa disso não.*

*MOTOQUEIRO – (Abandona a sua moto cabisbaixo e caminha os poucos metros em direção ao seu destino, sem a sua moto. )*

Os dois policiais se afastam enquanto a mulher retruca algumas palavras ainda de cenho franzido. Uma indignação interna acelerou o meu coração. A tensão que pairou a cena me fez reviver arbitrariedades de ação da polícia. E o direito de ir e vir? Fantasmas que ainda não se libertaram das amarras da nossa história; a ditadura é uma chaga que nunca cicatriza e constantemente reabre a ferida no mesmo lugar a cada flash de *déjàvu*. Sempre tenho esta sensação quando vejo um policial fardado em ação. Enquanto engulo a indignação penso: De onde vem a resistência em seguir a lei? Ora, se o local está definido legalmente como proibido para o trânsito de veículos automotivos porque driblar?

Será porque vemos o policial como um subalterno de uma estrutura social e por isso não lhe prestamos a devida obediência e respeito? Talvez a resposta esteja relacionada ao aspecto proibitivo da lei e da própria vigilância para que se cumpra através de sanções normatizadoras e das técnicas de vigilância. O policial está para proteger o motoqueiro, mas também o ameaça; o policial está para cumprir a lei. É a visão pan-ótica de que fala Foucault, o “poder disciplinar”, consequência da expansão do poder na formação de uma sociedade normatizadora, pois se por um lado cabe aos mecanismos reguladores e corretivos controlar e eliminar as anomalias do corpo social, por outro eles assumem a função de produzi-las, avaliá-las e classificá-las, de modo que a norma pode ser aplicada a uma população que se quer regulamentar, bem como a um corpo que se deseja disciplinar.

O controle do corpo vem acompanhado logo de uma perspectiva de repressão e punição, pois segundo Foucault:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. É no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investe a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. (1979, p. 80).

---

<sup>13</sup>Superintendência de Engenharia do Tráfego, responsável pelo ordenamento do trânsito e tráfego nas ruas de Salvador.

Significa dizer que, o controle se encarrega da vida, do corpo e até da população, mediante o jogo duplo das tecnologias da disciplina de uma parte, e das tecnologias de regulamentação de outra.

Ao delimitar o território do corpo no espaço público, esses policiais me remetem às conquistas de dominação e colonização, sempre marcadas pela violência. No entanto, já não consigo entender esta relação como “mão única”, já que a fronteira entre o que é Estado e o que é sociedade passa a ser um território ambivalente, pois o lugar do colonizador (polícia) é um lugar que também é do colonizado (sociedade).

A alienação é mútua, visto que o colonizador também é alienado em sua imagem através dos mesmos Aparelhos de Ideologia; a polícia, representando o Aparelho de Repressão, aliena o sujeito policial através da manutenção da imagem da força e do poder policial, tornando difusa a sua identidade enquanto sujeito social e fortalecendo a sua imagem de *Lupen Proletarius*.<sup>14</sup>

O som do berimbau interrompe meu pensamento, meu olhar persegue o som, em meio ao aglomerado de pessoas, surgem pernas que aparecem e desaparecem. Será que olhar de cabeça para baixo é diferente? Penso: *O sol deve estar aferventando os meus miolos.*

Caminho em direção à roda de capoeira. Enquanto observo os movimentos dos capoeiristas, penso que identificar o eu e o outro no discurso da descolonização por si só exige uma atitude complexa, pois implica em ação, e esta ação estabelece articulações e movimentos diante de uma cartografia de subjetividades.

É isso que estou vendo nos corpos e na ação cênica dos policiais performers? Corpos que reprimem dialogando com corpos que também protegem, corpos que atemorizam, corpos que são constituídos pelo passado histórico. Encho-me de pavor, vejo-me enveredando por caminhos fechados. Deço as ladeiras do Pelô, ao longe avisto uma policial solitária em seu PO<sup>15</sup>. Desenlaço-me das armadilhas da dicotomia. Enfrento a cena e minha ação. À medida que me aproximo da policial vou delineando atentamente sua silhueta:

*(Altura mediana, A farda justa no corpo revela o quadril avantajado. um coque nos cabelos fixados com gel dando uma aparência de oleoso. A boina de feltro na cabeça. Pele negra. Um batom brilho nos lábios.)*

*EU - Bom dia!*

*A POLICIAL - Bom dia senhora!*

<sup>14</sup>Termo de origem Alemã *lumpenproletariat*, utilizado por Karl Marx e Friedrich Engels para definir a classe de profissionais que servem aos interesses das classes dominantes em favor da própria sobrevivência.

<sup>15</sup>Sigla utilizada na linguagem policial: Policiamento Ostensivo.

*EU - Está muito quente hoje né? (Ela balança a cabeça afirmativamente, enquanto tento articular algum tipo de aproximação). Todos os dias eu passo por aqui e vejo você sempre no mesmo lugar. Não é cansativo não?*

*A POLICIAL - Não, é tranqüilo. (olha-me desconfiada. Interessada em manter o diálogo me denuncio)*

*EU - Sabe, sou diretora do Grupo de Teatro da Polícia Militar, você já ouviu falar dele?*

*A POLICIAL - (com um sorriso aliviado) Ah, já ouvi falar sim, conheço até alguns integrantes do grupo. Mas nunca assisti nada de vocês.*

*EU - (identificando o nome da policial pela tarjeta) seu nome é Bárbara, né? Pois é Bárbara, como é trabalhar de polícia?*

*A POLICIAL - Ah é tranqüilo. Trabalhar aqui é bom.*

*EU - E você fica aí todo dia no mesmo lugar, sozinha, parada, durante quanto tempo?*

*A POLICIAL - Ah, eu fico aqui das 8:00 às 14:00.*

*EU - Fazendo o quê?*

*A POLICIAL - (sorriso)*

*EU - Bárbara, como as pessoas lhe tratam aqui?*

*A POLICIAL - Ah é tranqüilo, todo mundo me trata bem.*

*EU - Como é tratar bem?*

*A POLICIAL - As pessoas me cumprimentam. Aqui quase todo mundo fala comigo.*

*EU - Alguém já fez que não lhe viu?*

*A POLICIAL - Às vezes.*

*EU - E como você se sente?*

*A POLICIAL - É ruim, né?*

*EU - você acha que essas pessoas tratam você assim por que?*

*A POLICIAL - (Sorri) Quem sabe? Talvez tenham medo.*

*EU - De quê?*

*A POLICIAL - (Sorri. Silêncio)*

*EU - Você já maltratou alguém?*

*A POLICIAL - Não sei. Acho que assim sem motivo não.*

*EU - Como é estar fardada?*

*A POLICIAL - Normal. A farda impõe respeito.*

*EU - É... Bom eu tenho que ir ensaiar, depois eu quero falar com você com mais calma, posso?*

*A POLICIAL - Tá bom. Todo dia tô aqui. Menos sábado e domingo, eu folgo.*

*EU - Estou fazendo uma pesquisa pro mestrado. Falo da farda e da dança de policiais. Posso tirar uma foto sua?*

*A POLICIAL - Tudo bem.*

*EU - Então ta. Obrigada viu, Bárbara. Tchau!*

*A POLICIAL - Tchau! (Sorri, enquanto me afasto.)*

Instrumento da representação, o corpo, circula entre o privado/público transitando entre “as categorias mentais e os modelos cognitivos e normativos que controlam a experiência vivida e o nosso conhecimento do corpo e dos seus usos” (JODELET, 1984, p. 214), oscilando entre a experiência corporal individual e o meio ambiente. Existe uma frágil fronteira entre o social cotidiano e a performance que os policiais executam ao exibirem seus corpos fardados; a farda passa a ser um elemento mediador entre o físico e o social,

contribuindo para uma inscrição social e um valor simbólico. A farda ainda poder ser vista como a incorporação de determinados padrões corporais, pois o corpo e o espaço são elementos em transição que sofrem variações de acordo com o contexto cultural.

O corpo é uma imagem carregada de significações e é este mesmo corpo que media e é mediador nas relações de significação; provocando deslocamentos que afetam desde as noções de representação, presença, matéria e fruição que passam na espacialidade do corpo. A farda representando o Aparelho de Repressão, aliena o sujeito policial através da manutenção de um estereótipo de força e poder policial, esmaecendo a sua identidade de sujeito não fardado.

A farda delimita o espaço corporal, criando um cordão de isolamento, um fosso, entre o que é institucional e o que é do próprio sujeito, o seu corpo. Assim, analisando o conceito de identidade sob a perspectiva da performance, percebo-a como algo provisório, flexível que permeia os territórios institucional, simbólico e cultural.

Só hoje, ao me dispor observar os policiais nas ruas do Pelourinho, é que me dei conta de que todos os dias eu passava pela policial solitária em seu policiamento ostensivo, e só hoje soube que se chamava Bárbara, só hoje ouvi sua voz. Percebi nesta ação como somos intérpretes de um texto que nós mesmos ajudamos a construir e que, a visibilidade que o meu olhar enuncia engendra corpos enredados em discursos, corpos enredados em silêncios, corpos invisíveis, corpos presentes.

### 3.3 TERCEIRA CENA: QUANDO CORPO É SONHO

O Grupo de Teatro da Polícia Militar cumpre uma agenda extensa de apresentações que são solicitadas pela comunidade durante todo o ano. Em Julho de 2006 o Grupo foi convidado, pela Universidade do Estado da Bahia – Uneb - no Campus XV no Município de Alagoinhas, a participar da palestra *Como as pessoas estão colaborando para um mundo novo*, proferida pela professora e psicóloga performática Lois Holzman, coordenadora do *East Side Institute for Short Term Psychotherapy* em New York. Neste evento apresentamos a performance *Ópera da Cidadania* para alunos, professores, convidados e a professora Lois.

Após a apresentação a professora Lois parabenizou a performance dos policiais e enfatizou a importância em divulgar tal ação.

Em Janeiro de 2007 recebemos um convite da professora Lois Holzman para irmos a Nova Iorque participar do *Performing the World 4: The Performance of Community and the Community of Performance*. Cheguei ao ensaio propositalmente atrasada, esperava encontrar todo grupo reunido para teatralmente anunciar a grande novidade: *Vamos para Nova Iorque!* Todos olharam para mim como se eu estivesse louca. “*a gente é praça*”<sup>16</sup>, *“você esqueceu? Só viaja pra fora do país oficial”* “*Não é pra nosso bico, não*” “*E a gente vai? Aposto como é mais um baratino*”<sup>17</sup> *do Comando.*”

Entendi o descrédito do Grupo, pois nunca na história da Polícia Militar da Bahia um grupo tão grande de praças havia saído do país para representar a Corporação e principalmente fazendo teatro. Diante do inusitado fenômeno percebi que este poderia ser um momento especial para tecer percepções e reflexões acerca da viagem realizada pelo Grupo, pois intuía que as performances observadas dentro e fora do Grupo constituiriam o cenário propício para analisar o imbricado de significações entre as relações e representações sociais sobre sexualidade, gênero, etnia, classe, corpo e poder; evidenciando nessa reflexão os processos cênicos e lúdicos na construção de papéis sociais e identidades culturais.

O *Performing the World* é um evento que reúne anualmente, psicólogos, pedagogos, arte educadores, artistas e performers para discutir, à luz da psicologia performática ações de desenvolvimento social e humano nos processos de aprendizagem em comunidades vítimas de exclusão social, vítimas de guerras, vítimas de grandes calamidades naturais, vítimas de epidemias, vítimas adolescentes, vítimas viciados em drogas, vítimas negros, vítimas pobres, vítimas índios, vítimas latinos, vítimas mulheres, vítimas crianças, vítimas homossexuais, vítimas deficientes.

---

<sup>16</sup>Soldado raso, sem patente oficial.

<sup>17</sup>Mentira, enganação.



Fig. 6-Membros do grupo de Teatro da PM-Ba ao lado de policiais de NY - Foto cap. Fernando Teixeira

Tendo como propositores, os psicólogos e teatro educadores, Fred Newman e Lois Holzman (2002), a *Terapia Social da Psicologia Performática* segundo o arte-educador Ricardo Japiassu (2003) é uma abordagem relativamente recente que apresenta excitantes possibilidades para a inovação educacional. Baseada na crença de que as vidas dos sujeitos são criadas coletivamente, a psicologia performática encara o aprendizado e o desenvolvimento com lentes culturais. É uma prática terapêutica e educacional que auxilia pessoas a construírem ativamente ambientes nos quais elas podem criativamente atuar sendo, ao mesmo tempo, quem são e quem estão se tornando.

Pensar a aprendizagem na perspectiva do desenvolvimento de adultos articulada a uma prática de educação organizacional numa instituição como a Polícia Militar, requer resolver equações relacionadas a resistências e conceitos cristalizados de aprendizagem voltados, exclusivamente, para a qualificação e excelência profissional. O desafio solicitado consiste em estimular o policial a buscar condições constantes de re-significar situações e conceitos preestabelecidos em favor de novos conceitos e novas práticas, facilitando-lhe encarar a aprendizagem como possibilidades infinitas do seu desenvolvimento profissional e, sobretudo humano.



Fig. 7-Ópera da Cidadania - Maculelê - Foto Capitão PM Fernando Teixeira

O fato de ter conseguido implantar em uma instituição militar um grupo de teatro, ter mais de vinte militares, homens e mulheres, convivendo entre a operacionalidade militar e a arte, me coloca num lugar bastante privilegiado para pensar questões relacionadas a gênero, sexualidade, etnia, política, identidades, sociedade e cultura.

É claro que um grupo de teatro desta natureza demanda específicas movimentações e enfrentamentos políticos e ideológicos que faz da minha ação também uma performance. Flexibilizar, por exemplo, diante da hierarquia de alguns oficiais inconformados, ao verem policiais em cena como artistas ao invés de estarem na rua, “correndo atrás de bandidos”, expõem a delicada relação estabelecida entre a arte e a operacionalidade militar.

A cena como espaço de reflexão transformação. Policiais em vez de praticar suas ações operacionais na cena promovendo o diálogo com a cidadania. Talvez este tenha sido o que motivou a professora Lois Holzman convidar o grupo de policiais a participar do *Performing the World 4*.

Preparar o Grupo para uma viagem dessa natureza se tornou mais um desafio para mim e para equipe gestora do Programa de Organizações Aprendentes. Depois de muita negociação com a polícia para conseguir recursos para as passagens, passaportes, vistos, transportes de figurinos, instrumentos... Embarcamos para Nova Iorque.

A expectativa é muito grande, uma música e uma imagem teimam em martelar na minha cabeça, Liza Minelli com seu figurino inesquecível, o macaquinho frente única preto, a meia com cinta liga, o chapéu e a inesquecível cadeira... Um fetiche? Ela desce exuberante as

escadas com pernadas longas ao ritmo de “New York, New York” *Ôpa! Estou misturando, as músicas, as cenas ou as coreografias?*

Desembarco no aeroporto JFK, uma multidão de pessoas invade como num passe de mágica as filas da imigração, de onde surgiu tanta gente? Meu ritmo soteropolitano estranha a pressa das pessoas... A tensão é insuportável, as 29 pessoas que estão comigo nesta jornada têm que ter seus vistos liberados, inclusive eu. Estamos com 250 quilos de bagagem extra, figurinos, instrumentos, adereços... Seremos tomados como traficantes latinos? Seremos tomados por africanos muambeiros? Estou em pânico... E se alguém for barrado? Os minutos que sucedem ao guichê tornam-se uma eternidade... Liza Minelli desafinou uma nota, eu ouvi... Todos passam. No entanto o sentimento de angústia persiste... E não vai sair do meu peito durante toda a minha estadia em New York.



Fig. 8-Tarrytown House - Foto Capitão PM Fernando Teixeira

As linhas de fronteira são fixadas para definir o que são os lugares seguros e os lugares inseguros, para distinguir entre o nós e o eles [...] Uma região fronteira é um sítio vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de uma linha de delimitação não natural. Vive num estado de constante transição, e é habitada pelo ilícito e pelo interdito (ANZALDÚA, 1987, p.3).

Chegamos em *Tarrytown*, cidade distante 40 minutos de Nova Iorque e local onde acontecerá o evento do *Performing the World 4*. O lugar é sofisticado, deslumbrante. Pessoas transitam elegantemente pelo lobby do hotel. O grupo congela... tímidos... assustados... Enquanto são distribuídos para seus quartos. A recepcionista me interpela:

— *Can you quickly exit the lobby?*

— Como? Não podemos ficar aqui? Por que, minha filha? — Penso — E entre um sorriso respondo:

— *I don't speak English.*

Liza respira ofegante enquanto o piano executa o seu solo: *tan, tan, tantan, tan, tan, tantan, tan...*

A presença de tantos “estranhos” naquele espaço começa a causar um certo desconforto aos nativos. Somos barulhentos, estamos excitados, estamos felizes e falamos alto mesmo. O teórico crítico Homi Bhabha (1998) sussurra em meu ouvido que o discurso colonial estabiliza o outro em estereótipos, conotando rigidez e ordem social imutável. Também nós não enclausuramos o outro em estereótipos? Polidos, *parmalats* (uma alusão soteropolitana à cor da pele branca por uma marca de leite), civilizados?

No entanto, a desconfiança que os hóspedes sentem pelo grupo é lentamente contaminada pela alegria espaçosa dos policiais performers. Os participantes começam a se aproximar com curiosidade e espanto. “Polícia do Brasil?” “E a violência?” “E a fome?” “E a exclusão?” “E a pobreza?” “E o tráfico?” “E a insegurança?” “Vocês vieram da África?”

A cada interpelação vou me percebendo como um ser bizarro, um povo bizarro, uma sociedade bizarra, o primitivo, o não-civilizado, tratado como um *ser negado*, ou seja, apenas uma confirmação do ser historicamente negado. Sinto tudo o que não sou e que não pode ser nomeado de acordo com a vontade deste colonizador, pois:

Para o grego, o grego é; o bárbaro (o que está fora do âmbito conhecido e dominado pelo grego) não é, para a Europa do século XVI, o europeu, o cristão é; o índio não é; o negro também não é, porque nem um nem outro é europeu nem tem cultura européia (...). É a visão ontológica da totalidade que se impõe à negatividade (predicada) dos que estão fora do âmbito do seu ser. O *ego cogito* de Descartes (que veio bem mais tarde) nada mais é do que a justificação do *ego conquiro* (eu conquisto), iniciado muito antes. (ZIMMERMANN, 1987, p.45).

O que estou fazendo aqui? Meu pensamento grita. Olho para o lado e vejo no jardim um policial performer dançar para uma canadense, participante da conferência, uma dança “africana”. Ele está feliz com a demonstração de seus dotes físicos e seu virtuosismo coreográfico, ela, atenta a cada movimento, admira o negro bonito rebolando. A objetificação de um corpo apreciada de um ponto de vista erótico, meu olhar pensa. O olhar investigativo do colonizador. A exibição fetichizada e narcisista (RAMSSAY, 1995), cujo único propósito é validar a materialidade daquele corpo. A imitação da dança africana aparece como

mimetismo funcionando para apropriar e conter a normatividade heterossexual. As possibilidades desta cena cruzam o meu pensamento. O que eu faço agora? A voz ativista do cineasta Glauber Rocha vem ao meu socorro:

(...) Os exotismos formais que vulgarizam os problemas sociais (...) provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam, sobretudo o terreno geral político. Para o observador europeu os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas, porque impostas pelos condicionamentos colonialistas.<sup>18</sup>

As implicações políticas que esta cena encerra estão relacionadas às estratégias pelas quais os contextos são elaborados no que concerne às simbologias culturais nas diversas práticas e representações sociais sobre colonialismo, corpo e poder. É justamente nesta perspectiva de corpo e poder que o grupo de policiais *performers* torna-se um campo fértil para o agenciamento de tal narrativa.

Durante os três dias de evento, todos foram se familiarizando ao ambiente e às ações que estavam acontecendo. Por não dominar a língua buscávamos variados tipos de comunicação corporal... Nos diversos momentos do evento os participantes queriam saber sobre o trabalho. Todos do grupo éramos assediados a todo instante. Mas afinal o que estava mobilizando o imaginário destes pesquisadores sobre a polícia?

Impressionante notar que toda a performance realizada pelo grupo movia-se na direção do desejo de ser aceito, desejo esse que, segundo André Lepecki (2006), citando Deleuze e Guattari, é aprisionado em categorias fixas: masculino e feminino, humano e animal, objeto e sujeito, passivo e ativo, mecânico e orgânico, ausência e presença, dualidades fixas que enquadram a subjetividade. Sob este mesmo desejo de pertença social que Butler (2004) vai analisar o gênero dentro de uma cena de restrição criada por normas sociais para falar dos interssexos. Aproprio-me da sua evocação que acredito ser conveniente para explicar o desejo de pertença que nos movia naquele momento:

---

<sup>18</sup>Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>.

Se parte do que o desejo quer é ganhar reconhecimento, então, gênero, até onde ele é animado pelo desejo, também irá querer reconhecimento. Mas se os esquemas de reconhecimento que nos estão disponíveis são aqueles que “desfazem” a pessoa ao conferir reconhecimento, ou “desfazem” a pessoa ao negarem reconhecimento, então reconhecimento se torna um local de poder pelo qual o humano é produzido diferencialmente. Isto significa que até onde o desejo é implicado em normas sociais, ele está ligado à questão de poder e com o problema de quem se qualifica como reconhecidamente humano e quem não o faz.<sup>19</sup> (tradução da autora)

Ao desejar o reconhecimento estávamos representando uma vida que era enunciada pelo olhar do outro e que por este motivo nos causava estranhamentos. Como estrangeiros àquele ambiente, estávamos sendo constituídos a constranger em nosso corpo o sexo, a raça, a cultura, através e por meio de uma articulação social.

*Entre um movimento ágil, sensual e sexy, Liza sorri poderosa. Congela. A orquestra pára. A platéia em suspensão extasiada. Um suspiro parado no ar. Silêncio mortal.*



Fig. 9-Ópera da Cidadania - Iemanjá - Foto Capitão PM Fernando Teixeira

Quando vamos ver a performance dos policiais? Constantemente esta ansiedade abordava nossa circulação pela conferência. Todos queriam nos ver na cena. Exaustivamente,

<sup>19</sup>If part of what desire wants is to gain recognition, then gender, insofar as it is animated by desire, Will want recognition as well. But IF the schemes of recognition that are available to us are those that “undo” the person by conferring recognition or “undo” the person by withholding recognition, the recognition becomes a site of Power by which the human is differentially produced. This means that to the extent that desire is implicated in social norms, it is bound up with the question of Power and with the problem of. Who qualifies as the recognizably human and Who does not (p. 2).

em cada sala de debates era explicada e relatada a experiência do teatro na Polícia Militar. Estamos propondo o diálogo... Estamos propondo a mudança... Estamos propondo o novo...

Cada vez eu ficava mais intrigada... O que eu estava vendo era muito solitário. Sinto-me a Cassandra da tragédia grega, vendo e ouvindo vozes, buscando articular sentidos, buscando ser ouvida, entendida, reconhecida e, no entanto cada vez mais solitária... Quer saber? Numa discreta distração esbarrei em Liza Minelli e ela tropeçou escada abaixo. Nem Cassandra<sup>20</sup>. Nem Amélia<sup>21</sup>. Respiro profundamente, rasgo a venda dos olhos e vejo.

O olhar é identificador (RAMSAY, 1995), revela as estruturas de autoridade e o modo como o poder está relacionado à representação de gênero, sexo e classe. Identificar o eu e o outro no discurso da descolonização por si só exige uma atitude violenta do sujeito, pois implica em ação, e esta ação estabelece articulações e movimentos diante de uma cartografia do que não está escrito. Tal leitura implica num projeto de redefinição de identidades, um sujeito descobridor de sua verdadeira humanidade. Caminho em direção a cena.

Finalmente vamos apresentar. Desde cedo preparamos o local, mudamos as cadeiras de lugar, invertemos a iluminação, tudo pronto. A performance apresentada é a *Ópera da Cidadania*, um espetáculo folclórico das danças afrobaianas como, por exemplo, a capoeira, o samba de roda, o maculelê e a dança dos orixás. A platéia vibra ao ver policiais militares como instrumentistas, cantores, dançarinos e intérpretes.

Minha expectativa repousa na última coreografia quando, os policiais *performers* desvestem-se da proteção do figurino dos personagens, vestem suas fardas e entram na cena em fila indiana, marchando sob o ritmo marcial do tambor. Congelam em posição de sentido; um policial apresenta um texto emocionado destacando o discurso disciplinar, reafirmando o sentimento de pertença na produção imaginária ou mítica da sociedade como nação. O cientista político Benedict Anderson (2005) chama de “produção simbólica de uma nação”, o constructo do imaginário social de um povo, alimentando a ficção de que todos são iguais e vivem pacificamente, ainda como reforço. Um canto capela enaltece o policial e a Polícia Militar relatando o dia-dia de um policial preocupado com a comunidade.

Inesperadamente o som dos atabaques invade a cena anunciando o samba reggae como um convite aos policiais. Estes homens e mulheres não resistem e, fardados, abandonam

---

<sup>20</sup>Profetisa que segundo a mitologia grega é perseguida pela maldição de ninguém acreditar nas suas profecias ou previsões o que a faz ser considerada como louca.

<sup>21</sup>Alusão à música *Ai que saudades da Amélia* de Ataulpho Alves e Mário Lago. A letra fala de uma mulher prendada e submissa.

a postura rígida e austera de sentido e são tomados pela música, pelo ritmo, pelo suingue, pelo chamado dos tambores e dançam, sambam, rebolam, requebram como se estivessem numa festa de largo. A platéia leva um susto. Os olhares impactam com a cena. Aplaudem de pé, entre assovios e gritos.

Tento decifrar os olhares. Flagro-me interpretando a cena: ainda refletindo sobre o olhar e o poder em suas múltiplas naturezas e relações, ouço docemente Foucault me aconselhar:

Elas não podem existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite apreensão. Estes pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. (1998, p. 91)

Essas relações de poder e suas ações de resistências escapam do quadro binário estabelecido entre dominador e dominado, as forças de resistências referidas por Foucault, disseminam-se de maneira irregular por todo o corpo social clivando-o em deslocamentos que rompem suas unidades para em seguida sugerir outros reagrupamentos, num ir e vir incessante, que percorrem os próprios indivíduos, recortando, remodelando seus corpos e almas

O dinamismo que permeia os espaços das resistências revela a minha opção artística, política, ao expor o risco que a performance por si encerra. Ao dançar fardado, o policial torna público outra qualidade de sua percepção corporal. A performance extrapola o corpo que dança e revela um outro corpo político que está além da farda.

A potência que esta performance evoca reside em adentrar o espaço da Polícia Militar, um espaço que alimenta e corporifica a autoridade e o poder Estatal, pois ao revelar a polícia dançando, a performance desnuda o corpo do policial. À medida que se adentra no território da cena materializa-se o desmonte da farda e do constructo do olhar sobre o estereótipo do policial fardado.

*Despeço-me da performance da Polícia Militar da Bahia em Nova Iorque com um suspiro!*

Embarco para o Brasil... Liza levanta-se cambaleante e sai mancando da minha mente. Uma voz começa a tomar o seu lugar... É uma voz rascante, monocórdica, profética de Liminha, vocalista da banda *Cordel do fogo encantado*, de Pernambuco<sup>22</sup>, ouço sua voz como um mantra:

*Com seus pássaros ou a lembrança de seus pássaros  
Com seus filhos ou a lembrança de seus filhos  
Com seu povo ou a lembrança de seu povo  
Todos emigram*

*De uma quadra a outra do tempo. De uma praia a outra do Atlântico  
De uma serra a outra das cordilheiras. Todos emigram*

*Para o corpo de Berenice ou o coração de Wall Street  
Para o ultimo templo ou a primeira dose de tóxico  
Para dentro de si ou para todos dentro de si  
Ou para todos dentro de si ou para todos  
Ou para sempre  
Todos emigram*



Fig. 10-Ópera da Cidadania - Policiais fardados dançando - Foto Capitão PM Fernando Teixeira

O Grupo retornou feliz para o Brasil após de um dia intenso de compras em Nova Iorque no bairro Chinatown que eles chamavam de Barroquinha uma alusão a um bairro popular comercial daqui de Salvador. Quando chegamos em Salvador quis saber do grupo o que significou esta viagem; o soldado Hermes foi incisivo: “*Nem adianta querer saber Regina, a emoção foi tão grande que, se você perguntar pra alguém aqui qualquer um vai dizer que não aconteceu, foi sonho.*” Diante dessa resposta até eu fiquei em dúvida. Foi real ou ficção?

<sup>22</sup>MELO, Alberto de Cunha. **Cantos dos Emigrantes**. Intérprete: Cordel do fogo encantado. In: Transfiguração. São Paulo: Trama, 2006. 1 CD (ca. 40 min).



*Você pode até me empurrar de um penhasco que eu vou dizer: E daí?  
Eu adoro voar!*

Clarice Lispector

## CONCLUSÃO

Nesta dissertação, utilizei várias estratégias textuais para articular as conexões teóricas dos Estudos da Performance com o corpo do policial militar na sua atuação cênica no espetáculo *Ópera da Cidadania* ao seu fazer operacional de policial. Essas estratégias incluíram descrição de cenas, reflexões teóricas sobre a ontologia da performance e seu entrelaçamento com as Representações Sociais afim de promover a reflexão sobre os corpos que se movimentam em espaços públicos e privados imbrincados à dimensão psíquica, social e artística.

Pudemos ver no primeiro capítulo a contribuição valiosa que os Estudos da Performance apresentam ao abarcarem várias áreas do conhecimento humano, tática imprescindível para entender e situar os fenômenos sociais. Partindo do pressuposto que toda ação é cênica (BROOK, 2005), os Estudos da Performance tornaram-se uma ferramenta eficaz para discutir a ação cênica dos policiais militares, seja no seu contexto artístico, seja no seu contexto político social.

Para entender o que significa a ação da farda no corpo social, tornou-se de grande valia a teoria das Representações Sociais, que, amparada pela sociologia e antropologia, tornaram possível ampliar a localização das ações da polícia militar nas mais diversas perspectivas culturais e políticas.

Mas, afinal, que espaço é esse da performance que tanto evoco? Segundo o romancista e crítico queniano *Ngugi wa Thiong'o* (1998, p. 39) “*Há muitas maneiras de olhar o espaço da performance.*” Uma delas é vê-la como um espaço de inclusão nas relações internas do performer com a platéia, pois segundo o autor:

A verdadeira política do espaço da performance pode muito bem estar no campo das suas relações externas, em seu engajamento conflitante real ou potencial com todos os outros santuários de poder e, em particular, com as forças que têm a chave para aqueles santuários. (p.40)

Entendo assim que, na performance, todo espaço se torna um espaço de tensões e conflitos no que é reforçado por *Ngugi* ao afirmar que esta é a verdadeira magia e poder da performance pois:

Ela incorpora o espaço arquitetural da parede material ou imaterial dentro de si e se torna uma esfera mágica paralisada pelo próprio movimento, mas é potencialmente explosiva, ou melhor, ela está preparada para explodir. É por isso que o Estado, uma máquina repressiva, muitas vezes mira seus olhos nervosos neste aspecto do espaço da performance. (p. 40).

Acredito que este espaço que Ngugi enuncia pode muito bem ser aplicado para o corpo do policial, um corpo treinado para a vigilância e autoridade que conflita com um corpo que dança na cena.

Em seus estudos sobre ritual, Turner concentrou suas atenções sobre a noção de liminaridade e procurou entender o ritual, não como um evento destacado do cotidiano, mas como um evento que se põe na margem, entre dois estados de coisas, ou entre duas situações: “(...) a liminaridade pode ser descrita como um período em que ocorre um caos, e que este caos é na realidade um “armazém de novas possibilidades” (TURNER 1990, p.12); possibilidades que, em minha opinião, efetivam transformações, pois é neste momento que novas formas de se perceber a vida podem ser elaboradas. Por este motivo, destaco a atuação cênica dos policiais militares, apropriando-me do evento da liminaridade como um local no qual o corpo do policial supera a fantasia do “talvez” para a hipótese do “pode ser”, sugerindo o deslocamento de identidades e territorialidades. Entendo a cena como o espaço de liminaridade já que a cena possibilita enfatizar e desorganizar estruturas sociais convencionais conduzindo a uma experiência reflexiva.

Entender a dança dos policiais fardados sob a perspectiva de um rito de passagem da invisibilidade que a instituição confere ao indivíduo e que é ampliado pelo aparato da farda, para a visibilidade do corpo em movimento, sugere uma construção dramática e contingente de sentido entre profano e institucional, pois a cena despe e ao mesmo tempo amplia a representação social e os estereótipos para revelar outro olhar, outro espaço, outras possibilidades de se ver o policial e a polícia.

Nesta encenação, se evidencia a construção da linguagem do corpo em sua relação com a história, a identidade e a coletividade, pois o corpo é transversal a toda ação – seja cena, cotidiano ou ritual. Esta é a ambivalência do discurso na dança dos policiais fardados que, apropriando-me de Roland Barthes (1990), diria ser uma “cena-limite” no seu contexto político e no seu contexto de representação, residindo aí a essência que esta encenação anuncia.

Creio que, ao assistirem a *Ópera da Cidadania*, alguns oficiais atiraram as boinas no chão porque viram na dança dos soldados fardados a desarticulação do “*corpo de polícia*”, pois o policial fardado incorpora uma representação social que é institucionalizada pela farda e que, quando dança fardado, incorpora outra (nova?) representação social dentro desta mesma incorporação, pois o corpo antecede o policial e, fardado, este corpo incorpora um significado social; no entanto, quando este corpo dança fardado revela-se o “*corpo do cidadão*” .

O corpo do indivíduo ausente perante o olhar da sociedade assume a visibilidade pela dança. No entanto, o “estranhamento” do olhar da platéia se dá porque são policiais dançando fardados, não são atores ou dançarinos vestidos de policiais, não são policiais anônimos dançando com figurino de personagens, são os próprios policiais na cena, fardados, dançando o corpo institucional.

O que chama a atenção no espetáculo *Ópera da Cidadania* não é o corpo que dança, mas a farda que está no corpo que dança. Interessante perceber o paradoxo desta imagem. A mesma farda que esconde o corpo do indivíduo quando está na rua no trabalho operacional é a farda que revela o que existe dentro dela na cena enquanto dança: um corpo em movimento que não difere do corpo de quem assiste.

A atuação dos policiais é reveladora porque são policiais assumindo seus personagens reais do cotidiano privado na cena; o estranhamento deve-se à ampliação que o estereótipo historicamente construído sobre o policial assume e à sua desconstrução quando dançam fardados.

Ao visualizar o corpo do policial dançando, como metáfora do rito de passagem para a visibilidade de um corpo cidadão, entendo a cena também como um espaço de trocas simbólicas, onde é possível revelar as suas identidades por meio da ação, pois o corpo é ao mesmo tempo produto e agente desta transformação, pois é constituído nas relações estabelecidas com os outros corpos e com o meio-ambiente.

Na *Ópera da Cidadania* o movimento dança, desarticula; o movimento conduz o olhar para o campo da reflexão sobre a relação de conflito entre o que é Estado, a Polícia Militar e o policial que dança. Os policiais fardados dançando constituem uma metáfora social na cena, pois o corpo dançando escreve o trânsito entre o Estado, o policial e a sociedade. Sob uma perspectiva simbólica, a dança dos policiais surpreende o senso comum evidenciando na cena que é possível outra forma de ser policial.

Desta feita, a encenação dos policiais não se situa mais como representação e sim como acontecimento, como ação, como performance: ela acontece e está intimamente relacionada com a desconstrução dos signos.

A platéia participa desse movimento de flutuar na ambigüidade das significações, já que o discurso como prática ritualiza o cotidiano na cena para ampliar as possibilidades de leitura tanto de quem assiste como de quem atua; estes deslocamentos e descontinuidades refletem-se no estado corporal do policial *performer*, acarretando uma reorganização das conexões estabelecidas, a transição corporal de uma ação cotidiana para a ação na cena.

A performance dos policiais atualiza o universo de experiências dos atuantes através dos seus corpos em ação e dos elementos estéticos e simbólicos, para a criação de novos vetores de subjetivação, pois sua função é conduzir o corpo para o interstício, para uma zona de fronteira em que as significações desse corpo se articulam com outras tantas possibilidades, entre o real e o ficcional. Esta é sua eficácia.

Que transformação aconteceu nos policiais integrantes do Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia? Eu penso que não se trata de averiguar se a arte é boa ou ruim para as pessoas ou para as organizações. Penso que a arte, ao ocupar determinados espaços, propõe possibilidades de análise e visão de fenômenos que não poderiam ser vistos senão através da cena. O corpo social que se desarticula na cena enquanto dança. O corpo metafórico que se articula para utilizar a cena como um instrumento de transformação. São modulações corporais que produzem novas subjetividades que revelam aos participantes novas possibilidades de significar o mundo, pois não são mais representações de fatos, mas eventos em processo. O fazer artístico confere a estes policiais uma identificação de cidadão contextualizado histórico-socialmente, e ele pode desta forma perceber que a sua ação policial nunca deverá ser dissociada da sua natureza cidadã.

A cena entendida como ritual acontece em meio a esta expansão do corpo, que se sobrepõe aos elementos cristalizados do cotidiano em contraponto às forças da criação cênica. A encenação se elabora numa operação que transforma a realidade em outras realidades possíveis: mutação simbólica e corporal instaurada a partir das necessidades individuais e coletivas. A cena transforma-se num estado aberto e processual que dispõe o corpo e os signos num estado nômade, transitório, em que as experiências são transformadas.

Na cena é possível lançar ações propositivas do fazer deste policial. O corpo do policial passa a ser um corpo *performer*, em trânsito, deslocando-se por cenários diversos, possibilitando a incorporação de subjetividades. O corpo e o espaço são elementos em transição. Cada corpo, portanto, tem seu próprio modo de transitar, suas forças particulares de expansão e contração; o corpo não é um receptáculo neutro: ele atua, rejeita e aceita. Cada corpo carrega consigo seus modos de ser, produzindo desdobramentos de acordo com suas associações, memórias, transformando-se através de processos interativos e criativos, produzindo novas subjetividades, que revelam aos participantes novas possibilidades de significar a realidade.

No segundo capítulo desta dissertação, quis me apropriar da dança dos *Ègúns* para revelar a metáfora do corpo de morte do policial militar, um corpo que está morto por conta da ação do Estado sobre ele, que o imobiliza, que o enrijece, para que desta forma expresse o

poder e a força do Estado (FOUCAULT, 1987). Esse mesmo corpo que morre é um corpo que traz a morte na sua vestimenta, o revólver, as algemas. É um corpo que traz na sua ação o medo da morte.

O medo da morte, aliás, é uma constante que ameaça o corpo do policial. Exemplo disso é o relato de uma policial durante uma conversa para elaborar o texto para montagem teatral sobre os constantes assassinatos de policiais no Estado:

*Logo de manhã já acordo com medo. Antes de sair de casa olho para um lado e para o outro pra ver se não tem ninguém à minha espreita. Quando pego o ônibus pra vir pra cá fico com medo de assalto. Se vejo alguém que me deixa insegura, salto do ônibus e pego outro. Já não tenho a liberdade que tinha antes de ir para onde quisesse. Hoje fico mais em casa. **Sd PM Milena Celina – integrante do GTPM***

Articular a interpretação sociológica deste corpo instituição, corpo cidadão e corpo dançante, é assumir o corpo na sua dimensão política. Uma atividade contínua que estabelece relações de poder (FOUCAULT, 1987) sobre o atuante, agente e agente-objeto da ação. Sugerindo a interação e linguagens criando e ou estabelecendo símbolos culturais “modelos que são da” como “modelos que são para” a realidade (GEERTZ, 1978).

Através da dança, da música esses policiais levam às comunidades outra maneira de ser policial. As diferenças e os atritos dessa relação entre Estado e sociedade não se desfaz, torna-se até muito mais consistente quando a platéia reage. É através do aplauso que a platéia dialoga com a polícia indicando como quer ser tratada; a comunidade mostra que quer respeito e quer ter a polícia daquela forma que é mostrada no palco, uma polícia mais sensível, mais humana, mais solidária e que dança. Os policiais *performers* ao se apresentarem dançando, cantando, querem também dialogar com a comunidade, mostrando que querem mudar o seu comportamento culturalmente estereotipado.

O corpo do policial passa a ser um corpo *performer*, um “corpo potência” como afirma Foucault, que é ao mesmo tempo produto e agente da transformação, sempre em trânsito, deslocando-se por cenários diversos, possibilitando a incorporação de subjetividades, pois o *performer* age num duplo sentido: produzindo desdobramento de acordo com suas associações, memórias; atuando nele, transformando-o através de processos interativos e criativos. Foucault propunha uma experiência ética política poética de si, uma experiência que travasse uma luta contra os complexos de saber poder na gestão da individualidade. Foucault define resistência atrelada ao movimento, ir para frente movimentar-se, agir ao invés de ser agido. Gostaria de encerrar esta reflexão com uma citação de Foucault (1984, p.50):

O que me impressiona é o fato de que em nossa sociedade, a arte se tenha tornado algo relacionado somente a objetos e não a indivíduos, ou à vida. Esta arte é algo especializado ou fornecido por “experts” que são os artistas. Porém a vida de cada pessoa não poderia se tornar uma obra de arte?

A arte cabe outras possibilidades de existir. Penso que há várias maneiras de se pensar teatro. Percebo que é possível pensar a performance no teatro como espaço legítimo para entender a fronteira entre o artístico o cultural e o social, visualizando essa fronteira como possibilidades de aprendizagem e desenvolvimento pessoal.

Como diretora do Grupo de Teatro da Polícia Militar encontro neste fazer um eficaz instrumento facilitador de aprendizagens, como também uma ferramenta importantíssima de aproximação e sensibilização tanto para a comunidade quanto para os órgãos de Segurança Pública. Acredito que ao artista é possível contribuir significativamente para construção de uma sociedade que valorize cada vez mais o cidadão e que tenha um compromisso de cidadão com o estabelecimento e a manutenção da cidadania e da paz social com o intuito de fazer valer o respeito aos direitos humanos.

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a propagação do nacionalismo. Lisboa: 70, 2005.
- ANZALDÚA, Gloria **Borderlands/La Frontera**: the new mestiza. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- ARENAS, Fernando; Susan Canthy Quinlan (Eds.). **Lusosex**: gender and sexuality in the portuguese – speaking world. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução: Danilo Marcondes Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BALESTRERI, Ricardo Brisolla. **Direitos humanos coisa de polícia**. 3. ed. Porto Alegre: CAPEC, 2003.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARTHES, Roland. Encore le corps. **Critique**, tomo XXXVIII: Roland Barthes, n. 423/424, ago./set. 1982, p. 645-654.
- \_\_\_\_\_. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: \_\_\_\_\_. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myrian Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BOAL, Augusto. **200 Exercícios e Jogos para o ator e o Não-ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. (Coleção Teatro Hoje, vol. 30).
- \_\_\_\_\_. **O Teatro como Arte Marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2005.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo - de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

\_\_\_\_\_. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BROWNING, Bárbara. Desorientação. **Repertório Teatro & Dança**, ano 4, n. 5, 2001.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter**: on the discursive limits of “sex”. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. Burning acts: injurious speech. In: PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Introduction in performativity and performance**. New York; London: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. Speech acts politically. In: McQUILLAN, Martin. **Deconstruction a reader**. Edinburg: Edinburgh University, 2000.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CAJAÍBA, Luiz Cláudio. **A encenação dos dramas de língua alemã na Bahia**: contributos para uma estética da recepção teatral. 2005. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador.

CALVINO, Ítalo. **As cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia da Letras. 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 7. ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002.

COHEN, Renato. **A Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CONTINENTINO, A. M. Derrida e a diferença sexual para além do masculino e do feminino. In: ESTRADA, Paulo Cesar Duque (Org.). **Às margens a propósito de Derrida**. São Paulo: Loyola, 2002.

COSTA, Fernando Braga da. **Homens invisíveis**: relatos de uma humilhação social. Rio de Janeiro: Globo, 2004.

CRÈMÉZI, Sylvie. **La signature de la danse contemporaine**. Tradução: M. Grebler. Paris: Chiron, 1997.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 15. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989,

\_\_\_\_\_. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance: antropologia e performance. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. 2005.

GREBLER, M. **Coreografias de Pina Bausch e Maguy Marin**: a teatralidade como fundamento de uma dança contemporânea. 2006. 305 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

GROTOWSKI, Jerzi. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

\_\_\_\_\_. De la Compañía teatral a El arte como vehículo. **Revista Máscara**, Madrid: Escenologia, A. C., 1993.

HODGES, Diane. Participação enquanto (des)identificação com/em uma comunalidade de práticas. Tradução: Ricardo Ottoni Vaz Japiassu. **Sementes – Caderno de Pesquisa/Ética da Coexistência**. Salvador: Uneb;Prodese/Fapesb, v. 4, n. 6/7, p.58-79, 2003.

HOLZMAN, Lois. **Psicologia Performática**: um recurso pouco utilizado por educadores. Tradução: Ricardo Japiassu. 2001. Disponível em: <<http://www.educacaoonline.pro.br>>. Acesso em: 02 jul. 2008. (Seção Artigos de Ricardo Ottoni Vaz Japiassu).

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do ensino de teatro**. São Paulo: Papyrus, 2003.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução: Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JODELET, D. **La representation sociale du corps**. Paris: Cordes, 1976.

JOHNSTONE, Keith. **Impro: improvisación y el teatro**. Santiago de Chile: Quatro Vientos, 1990.

KATZ, Helena Tania. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an essay on abjection**. Translated by: Leon S. Roudiez. New York: Columbia University, 1982.

LE BRETON, David. **Antropologia del cuerpo y modernidad**. Buenos Aires: Nueva Vision, 1995.

LEPECKI, André. Inscripting dance. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Of the presence of the body: essays on dance and performance theory**. New York: Wesleyan University, 2004. p. 124-135.

\_\_\_\_\_. **Exhausting dance: performance and the politics of movement**. New York; London: Routledge, 2006.

MATOS, Lúcia H. A. Corpo, identidade e a dança contemporânea. **Cadernos GIPE-CIT**, Salvador, n. 10, p. 71-83, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cartografando múltiplos corpos dançantes: a construção de novos territórios corporais e estéticos na dança contemporânea brasileira**. 2006. 185 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: \_\_\_\_\_. Marcel Mauss: **sociologia e antropologia**. Vol. 2. São Paulo: EPU;Edusp, 1974.

\_\_\_\_\_. Uma Categoria do Espírito Humano: a noção de pessoa, a noção do “eu”. In: \_\_\_\_\_. Marcel Mauss: **sociologia e antropologia**. Vol. 1. São Paulo: EPU;Edusp, 1974.

\_\_\_\_\_. Représentation sociale: phénomènes, concept et théorie. In: MOSCOVICI, S. (Ed.). **Psychologie sociale**. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. p. 357-378.

\_\_\_\_\_. **The representation of the body and its transformations**. In: FARR, R.; MOSCOVICI, S. (Eds.). **Social representations**. Cambridge: Cambridge University, 1984b. p. 211-238.

\_\_\_\_\_. OHANA, J.; BESSIS-MONINO, C.; DANNENMULLER, E. **Systemes de représentation du corps et groupes sociaux**. Paris: Cordes, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução: Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Laoutrèamont a Bataille**. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 2002.

MORIN, Edgar. **Os Sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

MOSCOVICI, S. **La psychanalyse, son image et son public.** Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications: queers of color and the performance of politics.** Minneapolis; London: University of Minnesota, 1999.

NEWMAN, Fred; HOLZMAN, Lois. **Lev Vygotsky: cientista revolucionário.** São Paulo: Loyola, 2002.

PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Introduction in performativity and performance.** New York; London: Routledge, 1995.

PASSERON, Jean-Claude. **Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura.** São Paulo: Tempo Social, 1991.

PASSOS, Fernando Antonio de Paula. **What a drag!** etnografia, performance e transformismo. 2004. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PHELAN, Peggy. **Theatre and its mother: Tom Stoppard's Hapgood.** London: Routledge, 1993. p. 112-129.

RAMSSAY, Burt. **The male dancer.** New York: Routledge, 1995.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da Fome.** In: *Revolução do cinema novo.* São Paulo: Cosac&Naify, 2004. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>.

SÁ, Celso Pereira de. **Núcleo das Representações sociais.** Petrópolis: Vozes, 1996.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem; ensaios sobre a subjetividade contemporânea.** São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 90.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nãgô e a Morte: pàde, àsèsè.** Petrópolis: Vozes, 1984.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theatre.** New York: Hawthorn Books, 1973.

\_\_\_\_\_. **Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought.** [S.l.]: University of Pennsylvania Press, 1985. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/material/text/schechner.htm>.

\_\_\_\_\_. From ritual to theater and back: the efficacy entertainment braid. In: SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** London: Routledge, 1988, p. 106-152.

\_\_\_\_\_. **Performance Theory**. London-New York. Routledge. 1988.

\_\_\_\_\_. **The Future of Ritual: writings on culture and performance**. London;New York. Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. **Performance Studies**. USA;Canadian: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. O que é performance. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro: Uni-Rio, n. 12, 2003. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/courserio/perfconq03/material/text/schechner.htm>.

SETENTA, J. S. **Comunicação performativa do corpo: o fazer-dizer da contemporaneidade**. 2006. 200 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Comunicação e Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Performatividade na dança contemporânea: o corpo interessado em perguntar e não responder. In: NORA, Sigrid. (Org.). **Humos 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007. p. 141-147.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Revista Horizontes Antropológicos, Antropologia e Performance**. Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. 2005. (Publicação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

SOARES, H. H. D. L. **Organizações Aprendentes na Polícia Militar da Bahia- PROA**. Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, 2004.

\_\_\_\_\_. **Implementação do modelo de Organizações Aprendentes na Polícia Militar da Bahia - PROA**. Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, 2006.

\_\_\_\_\_. **Consolidação do modelo de Organizações Aprendentes na Polícia Militar da Bahia - PROA**. Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, 2007.

SPIVAK, Gayatri. **Can the subaltern speak?** In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (Eds.). **Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a reader**. [S.l.]: Hemel Hemsptead; Harvester Wheatsheaf, 1993.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1993.

THIONG'O, Ngugi wa. Penpoints, Gunpoints, and Dreams: towards a critical theory of the arts and the State in Africa. In: \_\_\_\_\_. **Enactments of power: the politics of performance space**. Oxford: Clarendon, 1998.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_. **Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology**. In: \_\_\_\_\_. **From ritual to Theatre**. New York: PAJ Publications, 1982. p. 20-60.

\_\_\_\_\_. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

\_\_\_\_\_. **Floresta de símbolos:** aspectos do ritual Ndembu. Niterói: Eduff, 2005.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em nome do corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VYGOTSKY, L. S. **A construção do Pensamento e da Linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZIMMERMANN, Roque. **América Latina:** o não ser. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

Site com imagens da Ópera da Cidadania:

<<http://www.youtube.com/watch?v=ohUT-m8EhfM>>.

<<http://www.youtube.com/watch?v=d3hQFsU-QYw>>.

## APÊNDICES

Estes apêndices compõem o portfólio do Grupo de Teatro da polícia Militar. O material é apresentado para as instituições que demonstram interesse sobre o Grupo. As imagens ilustram algumas cenas dos trabalhos realizados.

Nas últimas paginas do anexo foram selecionadas algumas correspondências que recebemos como: convites, agradecimentos e depoimentos sobre as ações do Grupo e o impacto de suas apresentações.

## APÊNDICE A - ARTE APRENDIZAGEM DA POLÍCIA MILITAR (BAHIA-BRASIL)



*ÓPERA DA CIDADANIA - FOTO CEDIDA PELO DCS PM-BA*



*Opéra da Cidadania* - Foto divulgação do Programa de Organizações Aprendentes - PROA

***O TRABALHO NÃO É APENAS UM ESPAÇO DE PROVIMENTO DE  
BENS MATERIAIS, MAS PRINCIPALMENTE DE REALIZAÇÃO  
PESSOAL E DE CONTRIBUIÇÃO PARA O BEM-ESTAR DE TODA A  
SOCIEDADE.***

## APÊNDICE B – AS ORGANIZAÇÕES APRENDENTES

A proposta de Organizações Aprendentes na Polícia Militar da Bahia tem como objetivo principal possibilitar ao policial a aprendizagem em todas as esferas do seu fazer, articulando-o nas suas diversas ecologias, através do fortalecimento da identidade, ampliando as possibilidades para a descoberta, a valorização da emoção e da subjetividade articulada ao contexto sócio-político-cultural deste policial.

Todo este processo tem suporte dialógico na socialização e troca de conhecimentos e experiências que vão sendo acrescidos com novos valores e práticas numa dinâmica de co-construção de conhecimentos formando redes de aprendizagens.

As Organizações Aprendentes da Polícia Militar utiliza instrumentos pedagógicos transdisciplinares como a arte, a psicologia, a administração moderna, novas tecnologias e educação à distância, possibilitando a aprendizagem emancipadora de uma Organização que deseja pautar sua conduta para a paz social, respeito aos direitos humanos e fortalecimento da cidadania.

## ***APRENDIZAGEM COM CRIATIVIDADE E INOVAÇÃO***

O homem se faz homem na medida em que aprende a buscar novas maneiras de aprender. Aprender é um ato criativo.



*ÓPERA DA CIDADANIA - FOTO CEDIDA PELO DCS PM-BA*

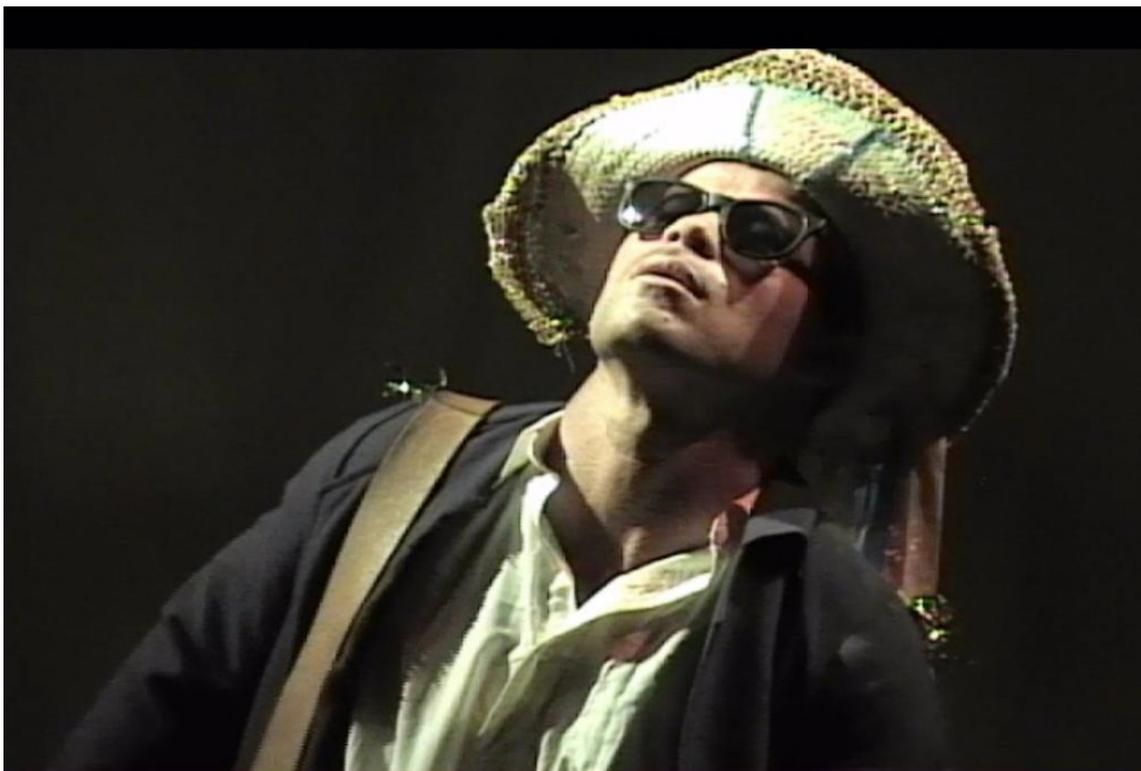
Existem hoje inúmeros casos de sucesso onde a Aprendizagem Organizacional é feita num contexto lúdico e descontraído, principalmente quando a arte é utilizada em favor de novos conceitos e novas práticas organizacionais.

*Arte Aprendizagem e Relações Institucionais Internas e Externas* compõe uma das linhas de ações específicas da dinâmica de Organizações

Aprendentes da Polícia Militar e sua função é incentivar e orientar ações de arte aprendizagem na perspectiva organizacional do aprender a aprender.



Apresentação da performance *Ópera da cidadania* no *Performing the World 4- Nova Iorque* – Foto Cap. Fernando Teixeira



*A peleja de João para ser um Cidadão* - Foto divulgação do Programa de Organizações Aprendentes - PROA

Possibilitando aos policiais militares exercitar a reflexão ética sobre o seu papel como policial e cidadão, abrindo novas perspectivas na construção do pensamento, da ação e das relações profissional e social com o objetivo de aprimorar as ações institucionais e desta forma fortalecer o seu vínculo social com a comunidade.

## APÊNDICE C – GRUPO DE TEATRO DA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA



Apresentação da Performance “*E aí aceita o desafio?*” - Foto divulgação do PROA

O **Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia** foi criado com o objetivo de facilitar, socializar e sensibilizar a relação da Polícia Militar com a comunidade.

Com a finalidade de incentivar a aprendizagem continuada de maneira lúdica e criativa, o *Programa de Organizações Aprendentes* fortaleceu as ações do Grupo de Teatro.



Apresentação da Performance “*Charanga popular*” durante o carnaval - Foto divulgação do PROA

O elenco é composto por 22 policiais militares que além de exercerem suas funções operacionais quando solicitados, desenvolvem um trabalho pedagógico-artístico-cultural, voltado não só para a implementação da cultura da aprendizagem continuada na Corporação, como também para o fortalecimento da filosofia da Polícia Comunitária.



Platéia assistindo ao Grupo de Teatro da PM-BA – foto divulgação do Grupo de Teatro da PM-BA

As performances teatrais são apresentadas em escolas, praças, comunidades, empresas públicas e privadas, com temas que enfocam desde prevenção às drogas, a ética, a cidadania e a cultura.



Performance “*Criança é pra brincar*” Ministério Público - Foto divulgação do PROA

Proporcionando reflexões importantes sobre o papel das pessoas e da educação para o desenvolvimento humano.



Performance “*Vamos ouvir*” Encontro de Ouvidores - IAT - Foto divulgação do PROA



Performance “*Carnaval diferente*” – Foto Regina Lúcia Portela

Promovendo ambientes de aprendizagens onde metodologias e conteúdos possam funcionar de forma harmoniosa envolvendo as competências técnicas e pessoais com vista à melhoria da segurança pública.

Fortalecer a filosofia da polícia comunitária através da parceria com a comunidade é a meta da Polícia Cidadã, que tem no Grupo de Teatro da Polícia Militar mais um veículo para a transformação social.



Elenco após apresentação em asilo de idosos – Foto divulgação do Grupo de Teatro da PM-BA



Apresentação da performance *E aí aceita o desafio?* - Foto divulgação do PROA

Onde através das performances artísticas estabeleça um canal de diálogo com a comunidade interna e externa



Público em Ubaíra- foto cedida pela Secretaria de Educação de Ubaíra

## Fortalecendo a sua auto-estima



Público em Ubaíra- foto cedida pela Secretaria de Educação

## Sensibilizando os policiais quanto ao seu papel na sociedade



Peleja de João para ser um Cidadão – Foto Sd Vânia Oliveira

## Reconhecendo-o como cidadão.



Público em Ubaíra- foto cedida pela Secretaria de Educação

O trabalho realizado pelos policiais militares, através do Grupo de Teatro, caminha numa perspectiva propositiva em direção ao fortalecimento de uma sociedade cidadã.



FOTO CEDIDA PELO DCS PM-BA

## APÊNDICE D - SOBRE AS PRODUÇÕES JÁ EXISTENTES

### GRUPO DE TEATRO DA POLÍCIA MILITAR DA BAHIA

APRESENTA

#### ***ÓPERA DA CIDADANIA***



O Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia apresenta o espetáculo ***Ópera da Cidadania***.

O musical transmite a alegria e a hospitalidade do baiano e aborda questões relacionadas à cultura, cidadania e segurança pública.



A ***Ópera da Cidadania*** convida o público a se identificar com os personagens e a percorrer com eles algumas das principais manifestações populares da Bahia, encantando a todos com a sua magia e musicalidade.



Este espetáculo faz parte do Programa Organizações Aprendentes da Polícia Militar, projeto pioneiro que promove oportunidades de aprendizagens organizacional e individual (sócio profissional), através da valorização humana.

O grupo, composto exclusivamente por policiais militares, utiliza a arte como um veículo para incentivar o diálogo com a sociedade como prática da cidadania.





O espetáculo tem realizado turnês pelo interior da Bahia, além de outros estados e também no exterior.

Uma campanha educativa de Utilidade Pública da Polícia Militar sem fins lucrativos.

#### **ELENCO DE POLICIAIS MILITARES POR ORDEM ALFABÉTICA:**

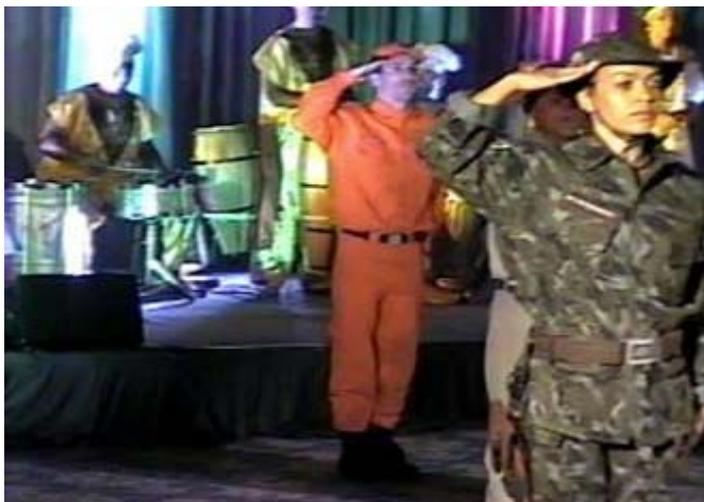


ALMIR SILVA COSTA - Dançarino  
 ANDREIA IEDA SOUZA ROCHA - Dançarina  
 ANILDO BONFIM CABRAL - Percussionista  
 CLAUDEMIRO ASSIS MORAES - Dançarino  
 GLEIDE DA SILVA SANTANA - Dançarina  
 HUMBERTO SANTOS TELES - Percussionista  
 IZABEL ÂNGELO E. M. DOS REIS - Cantora  
 KLEBER VIEIRA DOS REIS - Dançarino  
 LÁZARO HERMES M. DA SILVA - Cantor  
 LUCIENE DE JESUS NASCIMENTO - Dançarina  
 LUÍS ANSELMO O. DOS SANTOS – Dançarino

LUÍS CARLOS L. SANTOS- Percussionista/Dançarino  
 MARCELO DE A. MAGALHÃES - Dançarino  
 MARIZETE BRANDÃO RIBEIRO - Dançarina  
 MILENA CELINA DOS S. SANTANA -Dançarina  
 PEDRO TELES PEREIRA - Dançarino  
 ROBSON TADEU BISPO - Percussionista  
 ROGÉRIO ALMEIDA DOS SANTOS -Dançarino  
 UBALDO N. PEREIRA - Dançarino  
 WELLINGTON SOUZA SANTOS - Percussionista  
 ZULEICA DA SILVA GONÇALVES – Cantora



**Criação e Direção:** Regina Lúcia Portela  
**Coreografias/ Iluminação:** Sd PM Vânia Oliveira  
**Manutenção de coreografias:** Sd PM Luis Carlos L. Santos  
**Direção Musical:** Bira Monteiro  
**Trabalho de voz:** Álvaro Lemos  
**Música da Tropa:** André Luba  
**Produção e fotos:** Grupo de Teatro da Polícia Militar-BA



**Comandante Geral da Polícia Militar**  
Cel PM Nilton Régis Mascarenhas

**Coordenação do Programa Organizações Aprendentes na PMBA**  
Cel. PM Pérciles de Oliveira/PMBA  
Profº Dr. Reginaldo Souza Santos/EAUFBA

**Coordenadora Administrativo-Financeira**  
Profª Drª Elizabeth Matos Ribeiro/EAUFBA

**Coordenadora Pedagógica**  
Profª Heloísa Helena Soares

**Coordenadora de Arte-Aprendizagem e Diretora do GTPM**  
Profª Regina Lúcia Portela

**Representantes Institucionais da PMBA**  
Ten. Cel. PM José Nilton Nunes  
Cap. PM Fernando Teixeira  
Cap. PM Edmilton Reis



# GRUPO DE TEATRO DA POLICIA MILITAR DA BAHIA

APRESENTA

## ***A PELEJA DE JOÃO PARA SER UM CIDADÃO***



Uma produção do *Programa de Organizações Aprendentes da Polícia Militar*. Cordel musical que conta a saga de João, um rapaz simples que tem o sonho de vencer na vida e ser feliz. Em busca do seu destino João descobre que os ideais se conquistam pelos princípios da ética, do respeito e do amor.

No elenco policiais militares, que desenvolvem, através das artes cênicas, a prática sócio educativa como um valioso instrumento de sensibilização e diálogo com a comunidade. Esta é uma campanha educativa de Utilidade Pública da Polícia Militar sem fins lucrativos.





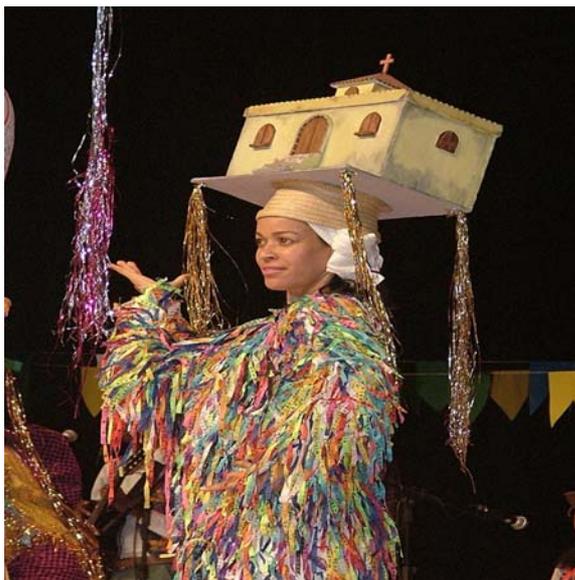
**ELENCO:**

**IZABEL ÂNGELO E. M. DOS REIS** – Corifeu  
**LUÍS ANSELMO O. DOS SANTOS** – Corifeu  
**CLAUDEMIRO DE A. MORAES** – Corifeu  
**PEDRO TELES PEREIRA** – José  
**GLEIDE DA SILVA SANTANA** – Rosa  
**MARCELO DE A. MAGALHÃES** – Pai  
**ZULEICA DA SILVA GONÇALVES** – Mãe  
**MARIZETE BRANDÃO RIBEIRO** – Fita – Samba  
**ROGÉRIO ALMEIDA DOS SANTOS** – Ambulante – Pressão – Anjo – Cidade – Samba  
**ALMIR SILVA COSTA** – Traficante – Anjo – Cidade

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO: *Regina Lúcia Portela*  
 ROTEIRO: *Agnaldo Lopes*  
 MÚSICA: *André Luba*  
 COREOGRAFIA/ILUMINAÇÃO: *Sd PM Vânia Oliveira*  
 COREOGRAFIA: *Sd PM Luís Carlos L. Santos*  
 FIGURINOS E ADEREÇOS: *André Cruz*  
 DIREÇÃO MUSICAL: *Bira Monteiro*  
 PREPARAÇÃO VOCAL: *Paulo Emílio*  
 PRODUÇÃO E FOTOS: *Grupo de Teatro da Polícia Militar*

**LUÍS CARLOS LIMA SANTOS** – Montanha - Anjo – Cidade - Samba  
**ANDREIA IEDA DE SOUZA ROCHA** – Cafetina – Anjo – Cidade - Samba  
**UBALDO N. PEREIRA** – Cidadão – Fita – Samba  
**ANILDO BONFIM CABRAL** – Policial – Fita - Cidade  
**ROGÉRIO ALMEIDA DOS SANTOS** – Ambulante – Pressão – Anjo – Cidade – Samba  
**ALMIR SILVA COSTA** – Traficante – Anjo – Cidade  
**LUÍS CARLOS LIMA SANTOS** – Montanha - Anjo – Cidade - Samba  
**ANDREIA IEDA DE SOUZA ROCHA** – Cafetina – Anjo – Cidade - Samba  
**UBALDO N. PEREIRA** – Cidadão – Fita – Samba  
**ANILDO BONFIM CABRAL** – Policial – Fita - Cidade  
**MILENA CELINA DOS S. SANTANA** – Anjo – Cidade  
**KLEBER VIEIRA DOS REIS** – Cidade – Samba  
**LUCIENE DE JESUS NASCIMENTO** – Anjo – Cidade – Samba  
**LÁZARO HERMES M. DA SILVA** – Músico (voz – percussão) - Fita - Samba  
**HUMBERTO SANTOS TELES** – Músico (percussão)  
**ROBSON TADEU BISPO** – Músico (voz - violão)  
**WELLINGTON SOUZA SANTOS** – Músico (percussão) – Samba





**CONTATOS:**

(71)9962-4858 // 8726-7729  
[grupodeteatro@pmba.gov.br](mailto:grupodeteatro@pmba.gov.br)  
[teatropmba@hotmail.com](mailto:teatropmba@hotmail.com)

**Comandante Geral da Polícia Militar**  
 Cel PM Nilton Régis Mascarenhas

**Coordenação do Programa Organizações  
 Aprendentes na PMBA**

Cel. PM Péricles de Oliveira/PMBA  
 Profº Dr. Reginaldo Souza Santos/EAUFBA

**Coordenadora Administrativo-Financeira**  
 Profª Drª Elizabeth Matos Ribeiro/EAUFBA

**Coordenadora Pedagógica**  
 Profª Heloísa Helena Soares

**Coordenadora de Arte-Aprendizagem e Diretora do  
 GTPM**

Profª Regina Lúcia Portela

**Representantes Institucionais da PMBA**

Ten. Cel. PM José Nilton Nunes  
 Cap. PM Fernando Teixeira  
 Cap. PM Edmilton Reis



## OUTRAS PRODUÇÕES

O grupo de teatro da PMBA vem apresentando várias outras performances de cunho educativo buscando alcançar o seu público interno como também o público externo. Dentre elas:

- *A nossa Polícia Militar* – Sobre o ingresso dos concursados na PM.
- *Carnaval diferente*- As diferenças no carnaval.
- *Srª Organização e Srº Aprendiz* – Tema Organizações Aprendentes
- *Charanga popular* – Sobre venda de bebida alcoólica para crianças.
- *Pegue carona com a paz* – Anti-stress e carnaval.
- *João e Maria* – sobre exploração sexual da criança e do adolescente.
- *Todo PM é inho* – Sobre o comportamento ideal do PM no carnaval.
- *As três crianças* – sobre exploração sexual da criança e do adolescente.
- *Ouvidoria, prazer em ouvir* – Sobre o papel do ouvidor.
- *Oficinas de arte na comunidade.*
- Performances para festas e confraternizações na corporação.

### Participação em eventos:

- UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - PAINEL PERFORMÁTICO – MOSTRA DE DANÇA
- PETROBRAS – SEMANA DA SAÚDE
- MINISTÉRIO PÚBLICO – Campanha de enfrentamento a exploração sexual da criança e do adolescente
- UNIDADES DA POLÍCIA MILITAR – CAPITAL E INTERIOR DO ESTADO
- CONSELHOS COMUNITÁRIOS – CAPITAL E INTERIOR DO ESTADO
- ESCOLAS PÚBLICAS E PRIVADAS
- PREFEITURAS DO INTERIOR DO ESTADO
- UNIVERSIDADES E FACULDADES
- COMUNIDADES
- ORGANIZAÇÕES NÃO GOVERNAMENTAIS

**GRUPO DE TEATRO E EQUIPE GESTORA DO PROGRAMA DE ORGANIZAÇÕES APRENDENTES -  
POLÍCIA MILITAR DA BAHIA**

<b>NOME COMPLETO</b>	<b>PATENTE</b>	<b>FUNÇÃO</b>
PÉRICLES DE OLIVEIRA	CEL. PM	COORDENAÇÃO DO PROGRAMA ORGANIZAÇÕES APRENDENTES – PMBA
REGINALDO SOUZA SANTOS	PROFº DR.	COORDENAÇÃO DO PROGRAMA ORGANIZAÇÕES APRENDENTES - EAUFBA
ELIZABETH MATOS RIBEIRO	PROFª DRª	COORDENADORA ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA - EAUFBA
HELOÍSA HELENA DIAS LIMA SOARES	PROFª	COORDENADORA PEDAGÓGICA - EAUFBA
REGINA LÚCIA DOS SANTOS PORTELA	PROFª	COORDENADORA DE ARTE-APRENDIZAGEM E DIRETORA DO GTPM - EAUFBA
JOSÉ NILTON NUNES	TEN. CEL. PM	REPRESENTANTE INSTITUCIONAL -PMBA
EDMILTON RICARDO EMANUEL MARQUES DOS REIS	CAP PM	REPRESENTANTE INSTITUCIONAL -PMBA
FERNANDO JOSÉ TEIXEIRA DE SOUZA FARIAS	CAP PM	REPRESENTANTE INSTITUCIONAL -PMBA
ALMIR SILVA COSTA	SGT PM	DANÇARINO
LUCIENE DE JESUS NASCIMENTO	SGT PM	DANÇARINA
MARIZETE BRANDÃO RIBEIRO	SGT PM	DANÇARINA
ANDREIA IEDA DE SOUSA ROCHA	SD PM	DANÇARINA
ANILDO BONFIM CABRAL	SD PM	PERCUSSIONISTA
CLAUDEMIRO DE ASSIS MORAES	SD PM	DANÇARINO
GLEIDE DA SILVA SANTANA	SD PM	DANÇARINA
HUMBERTO SANTOS TELES	SD PM	PERCUSSIONISTA
IZABEL ÂNGELO EMANUEL MARQUES DOS REIS	SD PM	CANTORA
KLEBER VIEIRA DOS REIS	SD PM	DANÇARINO
LÁZARO HERMES MACHADO DA SILVA	SD PM	CANTOR
LUÍS ANSELMO PASSOS DOS SANTOS	SD PM	DANÇARINO
LUÍS CARLOS LIMA SANTOS	SD PM	DANÇARINO/ PERCUSSIONISTA
MARCELO DE ALMEIDA MAGALHÃES	SD PM	DANÇARINO
MILENA CELINA DOS SANTOS SANTANA	SD PM	DANÇARINA
PEDRO TELES PEREIRA	SD PM	DANÇARINO
ROBSON TADEU BISPO	SD PM	PERCUSSIONISTA
ROGÉRIO ALMEIDA DOS SANTOS	SD PM	DANÇARINO
UBALDO DO NASCIMENTO PEREIRA	SD PM	DANÇARINO
VÂNIA OLIVEIRA	SD PM	COREOGRAFA/ILUMINADORA
WELLINGTON SOUSA SANTOS	SD PM	PERCUSSIONISTA
ZULEICA DA SILVA GONÇALVES	SD PM	CANTORA

## APÊNDICE E – REGISTROS ADICIONAIS

Associação Portuguesa para a Gestão da Inovação e Criatividade nas Organizações



**Exmos. Srs.**

Gestores do Programa de Organizações  
Aprendentes da Polícia Militar da Bahia

C/Cópia para Exma. Sra. Regina Lúcia  
Portela  
Directora do Grupo de Teatro da Polícia  
Militar da Bahia

**DATA:** 29/12/2008

**N/ Ref.:** 59/08 CI08

**V/ Ref.:**

**ASSUNTO:** Convite ao Grupo de Teatro da Polícia Militar e ao Grupo responsável pela implantação das Organizações Aprendentes na Polícia Militar da Bahia

A Associação Portuguesa para a Gestão da Inovação e Criatividade nas Organizações - APGICO - realizou o Congresso Internacional de Criatividade e Inovação – Espaço Luso-Espanhol - em Loulé, em 17 e 18 de Outubro de 2008, que contou com mais de 2 centenas de participantes do espaço Ibero-americano, com realce especial para o Brasil, em múltiplas actividades que se encontram ilustradas na última Newsletter ([http://www.apgico.pt/index\\_ficheiros/newsletter\\_Dez08.htm](http://www.apgico.pt/index_ficheiros/newsletter_Dez08.htm)). A Apgico apoiou também a vinda de uma delegação perfeitos brasileiros, ganhadores de um prémio promovido pelo Sebrae, cuja descrição também consta na Newsletter referida.

Tendo ficado pendente a possibilidade da vinda do Grupo de Teatro da Polícia Militar, através do seu espectáculo "Ópera da Cidadania", bem como do grupo responsável pela implantação das Organizações Aprendentes na Polícia Militar, ficámos em grande expectativa perante a possibilidade de podermos dispor de tão valiosa colaboração numa outra oportunidade em que se pudesse enquadrar a imagem do Brasil e a criação de um clima propício ao desenvolvimento de iniciativas inovadoras, em especial para a formação dos cidadãos.

Nos dias 27 e 28 de Março a Apgico irá realizar a "Fábrica de Co-Criação e Inovação Organizacional", nas instalações do hotel Grande Real Bela Vista, no Município de Albufeira. Depois do congresso, esse será o primeiro grande evento, destinado ao desenvolvimento

Associação Portuguesa para a Gestão da Inovação e Criatividade nas Organizações

das empresas e outras organizações que estão a colaborar num projecto de investigação com várias universidades.

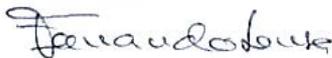
Neste evento, o grupo poderá desenvolver um atelier sobre organizações aprendentes, para o qual convidaríamos também elementos das Forças de Segurança, e realizar um espectáculo no Hotel de 5 estrelas Real Santa Eulália, que seria aberto ao público.

Para melhor aproveitar a deslocação, encetámos já conversações com outros Municípios para além de Loulé (cujo presidente já se tinha manifestado interessado), no sentido de ampliar o impacto da estadia do grupo que, entre outras finalidades, pode servir com um excelente meio de promoção do Estado da Bahia e do Brasil. Nessa perspectiva, estamos a diligenciar junto dos nossos patrocinadores, no sentido de obter alojamento, deslocação interna e alimentação totalmente grátis. O programa sugerido é o seguinte:

- 26 (Março) - Chegada
- 27 e 28 – Atelier sobre organizações aprendentes
- 28 – Espectáculo no hotel Real Santa Eulália
- 29 – Espectáculo para o Município de Albufeira
- 31 – Espectáculo para o Município de Tavira
- 2 (Abril) - Espectáculo para o Município de Lagoa
- 3 - Espectáculo para o Município de Loulé
- 5 – Partida

Tem, assim, a APGICO, a honra de convidar os grupos para participarem numa série de realizações, entre os dias 27 de Março e 3 de Abril. No entanto, conscientes do esforço financeiro que há que realizar para a deslocação dos grupos, e não podendo a Apgico suportar despesas adicionais às que já considerou neste apoio, vimos apelar a V. Exa. no sentido de tornar possível tão importante contribuição.

Com os melhores cumprimentos



Fernando C. Sousa  
Presidente da Direcção da APGICO



29/05/2008

## Grupo da Amizade

Na amizade todos os desejos, ideias, esperanças, nascem e são partilhados sem palavras numa alegria silenciosa.

Dele a felicidade a todos e a toda parte.

Ten Vocês na minha cidade esta sendo uma verdadeira conquista por que Vocês conseguiram arrancar dos restos de muitas pessoas um sorriso que estava apagado a muito tempo.

Falar de amizade é tão complicado falar de Vocês também é difícil porque não conheço suficiente nenhum de Vocês. Porém, posso dizer - lhes Vocês tem lados admiráveis.



Dentre Vocês o que mais admiro, é a capacidade de conquistar o público.



Soldados da paz.

"Volte sempre!"

Queremos manter as nossas amizades.

Um abraço de Giovana e Culina.

08/09/08

Universidade Federal da Bahia  
 Escola de Teatro  
 Departamento de Fundamentos de Teatro  
 curso de Licenciatura em Teatro  
 módulo 01  
 Juciane Reis Vazão de Almeida

Bom, quando eu era criança, tinha muito medo de policiais, a farda, aquela imagem de opressor me fazia muito mal. Sabia que o policial era preparado para bater, ferir, matar.

Quando eu estava na 5ª ou 6ª série, assisti na escola a primeira peça de teatro da minha vida. Fiquei encantada! Primeiro porque era uma peça educativa e lúdica. Segundo porque foi apresentada por policiais! Eu lembro que o espetáculo falava sobre drogas. Era ingrata!

Toda aquela imagem que eu tinha sobre o policial opressor, aquele que agride, foi desmontada. Eu vi o lado humano do policial, o lado bonito e passível.

Perdite, sincera e honestamente que essa peça influenciou incensuravelmente na minha escolha de vida

Hoje sou estudante de teatro  
do UFPA e sou arte-educador!  
na!

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)