



UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Ramo de Teatro Aplicado

**Teatro para Desenvolvimento como uma Ferramenta de Combate à Caça Furtiva no Posto
Administrativo de Mapulanguene, Distrito de Magude, Maputo**

Candidato: Benedito Xavier Vevéve

Supervisor: Dadivo José Combane

Maputo, Abril de 2024

Escola de Comunicação e Artes

Departamento de Artes

Curso de Licenciatura em Teatro

Teatro para Desenvolvimento como uma Ferramenta de Combate à Caça Furtiva no Posto Administrativo de Mapulanguene, Distrito de Magude, Maputo

Relatório apresentado à Escola de Comunicação e Artes, como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciatura em Teatro, na Universidade Eduardo Mondlane.

O Candidato: Benedito Xavier Vevéve

A Tutora: Dadivo José Combane

Maputo, Abril de 2024

Escola de Comunicação e Artes

Departamento de Artes

Curso de Licenciatura em Teatro

Teatro para Desenvolvimento como uma Ferramenta de Combate à Caça Furtiva no Posto Administrativo de Mapulanguene, Distrito de Magude, Maputo

Relatório apresentado à Escola de Comunicação e Artes, como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciatura em Teatro, na Universidade Eduardo Mondlane.

Candidato: Benedito Xavier Vevéve

JÚRI

Supervisor: Lic. Dadivo José Combane
Escola de Comunicação e Artes

Presidente: Mestre Lucrecia Noronha
Escola de Comunicações e Artes

Oponente: Inácio Macamo
Escola de Comunicações e Artes

Maputo, Abril de 2024

DECLARAÇÃO

Declaro, por minha honra, que o presente relatório foi elaborado por mim próprio, fruto da minha própria investigação sob orientação do meu supervisor. Não se recorreu a outras fontes, para além das indicadas, e todos os fundamentos teóricos aqui levantados estão devidamente citados e claramente identificados nas referências bibliográficas.

Maputo, Abril de 2024

(Benedito Xavier Vevéve)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, primeiramente, a Deus por ter-me inculcado esta curiosidade concernente à caça furtiva e por ele ser essencial e autor da minha vida. Dedico, também, o presente relatório aos meus pais Xavier e Dona Cacilda, à minha esposa Sílvia Vevéve, aos meus filhos Wesley e Asher que, graças às suas acreditações, não mensuraram esforços para que eu chegasse a essa nova página da minha vida. Ao meu avô Vevéve pelos ensinamentos morais que sempre transmitia quando em vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela minha vida, e por me ajudar a ultrapassar todos os obstáculos ao longo da minha formação.

Aos meus pais e irmãos, que sempre estiveram do meu lado e me incentivaram nos momentos difíceis.

À minha esposa e aos meus filhos que compreenderam a minha ausência enquanto eu me dedicava à realização deste trabalho.

Aos meus professores, em especial ao meu supervisor, Dadivo José, por aceitar conduzir o meu trabalho, pelas orientações, correções e ensinamentos que me ajudaram na realização deste relatório.

Ao curso de Teatro e as pessoas com quem abundantemente convivi ao longo desses tempos, mormente às experiências de uma vida compartilhada na comunhão nesses espaços e passos da vida académica foram a melhor experiência da minha vida estudantil.

Por último, quero agradecer à Universidade e o todo o seu corpo docente.

ÍNDICE

DECLARAÇÃO	III
DEDICATÓRIA	IV
AGRADECIMENTOS	V
RESUMO.....	VIII
ABSTRACT.....	IX
CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO	11
1.1. Delimitação do tema	12
1.2. Problematização.....	12
1.3. Hipótese	13
1.4. Justificativa	13
1.5. Objectivos	15
1.5.1. Objectivo Geral.....	15
1.5.2. Objectivos específicos.....	15
1.6. Metodologia	15
CAPÍTULO II: ANÁLISE CONCEPTUAL E TEÓRICA	21
2.2. Conceito de Teatro	21
2.1.1. Origem do Teatro	22
2.2. Quadro Teórico	23
2.2.1. Teoria de Comunicação	23
2.2.2. Teoria da Biodiversidade de E.O. Wilson.....	24
2.2.3. Teatro do Oprimido.....	25
2.2.4. Breve historial do Teatro do Oprimido	26
2.2.5. Criação de espaços de diálogo no teatro do oprimido.....	27
2.2.3. Técnicas que compõem o Teatro do Oprimido	28
2.3. Caça furtiva.....	Erro! Marcador não definido.
2.4.1. A caça furtiva em Moçambique	Erro! Marcador não definido.
2.5. Principais Convenções, Acordos e Programas.....	Erro! Marcador não definido.
2.6. Principais Intervenções	Erro! Marcador não definido.
2.7. Teatro: instrumento de mobilização social	34
2.8. Lições.....	Erro! Marcador não definido.
CAPÍTULO III: PROCESSO PRÁTICO	31
3.1. Caracterização geográfica do distrito de Magude	31

3.1.1.	História, Cultura e Sociedade.....	31
3.1.2.	Divisão administrativa	32
3.2.	Intervenção teatral e facilitação	35
3.2.1.	Processo de criação da peça	35
3.3.	Técnica de intervenção usada no trabalho	42
3.4.	Facilitação	42
CONCLUSÃO		49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		51
ANEXOS		55

RESUMO

O trabalho de pesquisa teve como objectivo avaliar a eficácia do Teatro para Desenvolvimento como uma ferramenta de combate à caça furtiva no posto administrativo de Mapulanguene, distrito de Magde, Maputo. A técnica de intervenção utilizada foi o Teatro Fórum, que permitiu à comunidade participar activamente da discussão e contribuir com soluções para o problema da caça furtiva. Os resultados obtidos revelam que o processo de criação da peça teatral no contexto do teatro para desenvolvimento envolveu etapas cruciais, desde reuniões formativas até a criação da peça por meio de improvisação. Pontos positivos incluíram a facilitação e apoio institucional, a atribuição de certificados de participação e o apoio da comunidade local. No entanto, desafios, como falta de financiamento, atrasos e falta de recursos, também foram identificados. O público-alvo do projecto abrangeu jovens e adultos na faixa etária de 16 a 40 anos, bem como o governo local. Os resultados esperados incluem uma maior conscientização sobre a caça furtiva, mudanças na comunidade em direção à conservação da vida selvagem e a continuidade do teatro como uma ferramenta eficaz para promover discussões e iniciativas relacionadas à caça furtiva. O Teatro para Desenvolvimento demonstrou ser uma abordagem poderosa para envolver a comunidade na conscientização e na busca de soluções para questões sociais complexas, como a caça furtiva. O uso de técnicas teatrais, como o Teatro Fórum e o Teatro do Oprimido, permitiu que as pessoas se tornassem sujeitos ativos na transformação de sua realidade e na promoção da conservação da fauna e flora local. Este estudo destaca o potencial do teatro como uma ferramenta valiosa para mobilização social e mudança positiva em comunidades afectadas por questões ambientais e sociais.

Palavras-chave: Teatro para Desenvolvimento, Caça Furtiva, Teatro Fórum, Teatro do Oprimido, Conscientização, Comunidade Local.

ABSTRACT

The research work aimed to evaluate the effectiveness of Theater for Development as a tool to combat poaching in the administrative post of Mapulanguene, district of Magude, Mozambique. The intervention technique used was Forum Theater, which allowed the community to actively participate in the discussion and contribute with solutions to the problem of poaching. The results obtained reveal that the process of creating the theatrical play in the context of theater for development involved crucial steps, from training meetings to the creation of the play through improvisation. Positive points included institutional facilitation and support, the awarding of participation certificates and support from the local community. However, challenges such as lack of funding, delays and lack of resources were also identified. The project's target audience included young people and adults aged 16 to 40, as well as the local government. Expected outcomes include increased awareness of poaching, community shifts toward wildlife conservation, and the continuation of theater as an effective tool for promoting discussions and initiatives related to poaching. Theater for Development has proven to be a powerful approach to engaging the community in raising awareness and finding solutions to complex social issues such as poaching. The use of theatrical techniques, such as Forum Theater and Poetics of the Oppressed, allowed people to become active subjects in transforming their reality and promoting the conservation of local fauna and flora. This study highlights the potential of theater as a valuable tool for social mobilization and positive change in communities affected by environmental and social issues.

Keywords: Theater for Development, Poaching, Forum Theater, Theater of the Oppressed, Awareness, Local Community.

CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO

A caça furtiva é uma das ameaças mais graves à biodiversidade em Moçambique e em todo o mundo, com implicações devastadoras para a fauna, ecossistemas e economias locais. A crescente demanda por produtos de vida selvagem, como marfim e chifres de rinoceronte, tem alimentado a caça furtiva, representando uma séria ameaça à vida selvagem. Entre as áreas afetadas por esse problema, Mapulanguene, no Distrito de Magude, Moçambique, emerge como um local crítico.

A região de Mapulanguene possui uma rica biodiversidade, abrigando diversas espécies ameaçadas de extinção. No entanto, nos últimos anos, a caça furtiva tornou-se uma actividade significativa, resultando na matança indiscriminada de animais e na deterioração dos ecossistemas locais. Os recursos naturais de Mapulanguene estão sob constante pressão devido à busca de ganhos financeiros por parte dos caçadores furtivos.

Além das consequências ambientais, a caça furtiva também afecta as comunidades locais que dependem da fauna e dos recursos naturais para sua subsistência. A perda de espécies selvagens e o declínio dos ecossistemas têm impacto direto na segurança alimentar e no bem-estar das comunidades. Além disso, a caça furtiva frequentemente está associada a actividades ilegais, como tráfico de drogas e armas, prejudicando a segurança pública na região.

Nesse contexto, surge a necessidade de abordar o problema da caça furtiva de maneira inovadora e eficaz. O teatro para desenvolvimento apresenta-se como uma ferramenta poderosa na luta contra esse problema, buscando não apenas conscientizar as comunidades locais sobre as questões relacionadas à caça furtiva, mas também promover mudanças comportamentais e sociais.

Este trabalho de pesquisa explora a implementação do teatro para desenvolvimento como uma estratégia de combate à caça furtiva no Posto Administrativo de Mapulanguene, Distrito de Magude, no ano de 2022. A pesquisa se concentra em entender como o teatro pode ser empregado para sensibilizar, educar e envolver as comunidades locais no esforço conjunto de preservar a vida selvagem, proteger os ecossistemas e garantir um futuro mais sustentável para a região de Mapulanguene. Além disso, busca-se avaliar o impacto do teatro para desenvolvimento como uma ferramenta eficaz na redução da caça furtiva e na promoção da conservação da biodiversidade.

O presente relatório é constituído por três capítulos. O primeiro discute a problematização e a metodologia usada. O segundo capítulo versa sobre o quadro teórico e, portanto, o terceiro capítulo esmiúça todo o processo prático.

1.1. Delimitação do tema

Delimitação temporal: 27 de Setembro a 29 de Outubro de 2022.

Delimitação espacial: Distrito de Magude, comunidade do Mawandla-2, província de Maputo.

1.2. Problematização

A caça furtiva em Moçambique representa uma ameaça considerável para a biodiversidade e o ecossistema do país. Desde 2007, o aumento alarmante do número de elefantes mortos anualmente em África, superando os 30.000 em 2014, aponta para um declínio significativo na população desses animais (ANDERSON e JOOSTE, 2014). Esse fenómeno tem graves consequências em termos de preservação da vida selvagem e também impacta negativamente a economia do país.

A caça furtiva não é apenas um problema ambiental, mas também um desafio económico. O seu impacto é sentido na diminuição do Produto Interno Bruto (PIB) de Moçambique, bem como na redução do turismo, uma importante fonte de receita (OBSERVATÓRIO DO MEIO RURAL, 2014). As perdas económicas e a degradação do ambiente natural são evidências claras da urgência em lidar com a caça furtiva.

Um exemplo marcante dos efeitos da caça furtiva pode ser observado no Parque Nacional da Gorongosa, onde diversas espécies, como elefantes e leões, sofreram perdas significativas em relação ao seu número em 1972 (CANAL DE MOÇAMBIQUE, 2014). Este cenário destaca a necessidade de abordagens eficazes para combater a caça furtiva e proteger a fauna moçambicana.

Apesar da existência de legislação, como a Lei n.º 34/2014 e o Artigo 48 da Lei n.º 01/2018, a caça furtiva continua a ser uma ameaça persistente. Portanto, é essencial buscar estratégias inovadoras e eficazes para enfrentar esse desafio.

O Teatro para o Desenvolvimento é uma forma de expressão artística que pode desempenhar um papel crucial na conscientização e mobilização da sociedade (BRECHT, 2005). Moçambique possui uma cena teatral vibrante, com inúmeros grupos em todo o país dedicados a transmitir mensagens e promover discussões sobre questões sociais. Durante o período de colecta de dados

para o presente trabalho, identificou-se a criação de dois grupos dedicados ao Teatro para o Desenvolvimento em Magude. Esses grupos foram formados com o propósito específico de utilizar a expressão artística como uma ferramenta para transmitir mensagens sobre a caça furtiva e suas consequências. Esses grupos têm desenvolvido e apresentado espetáculos que abordam a problemática da caça furtiva, envolvendo a comunidade local em discussões significativas. As apresentações teatrais têm sido realizadas em locais estratégicos, como escolas, centros comunitários e eventos públicos, buscando atingir um público diversificado.

Embora os grupos enfrentem desafios, como limitações de recursos e alcance, as evidências sugerem que essas iniciativas artísticas em Magude estão a contribuir positivamente para a conscientização e mobilização da sociedade em relação à caça furtiva. A criatividade e o impacto emocional do Teatro para o Desenvolvimento emergem como ferramentas valiosas na luta contra esse desafio persistente.

Diante dos sérios problemas originados pela caça furtiva em Moçambique e considerando a riqueza da prática teatral no distrito de Magude, surge a questão central de pesquisa: **Como o Teatro para o Desenvolvimento pode ser efectivamente utilizado como uma ferramenta para desencorajar a prática da caça furtiva nas comunidades do posto administrativo de Mapulanguene, no distrito de Magude?**

1.3.Hipótese

Como forma de responder o problema levantado, recorreu-se às seguintes hipóteses:

- A utilização do Teatro para Desenvolvimento como ferramenta de sensibilização pode aumentar a consciência da comunidade de Mapulanguene sobre a caça furtiva.
- A participação activa da comunidade em actividades teatrais relacionadas ao combate à caça furtiva pode levar a uma mudança positiva de comportamento e à redução dos casos de caça ilegal.

1.4. Justificativa

A escolha do tema para esta pesquisa se justifica por uma série de razões fundamentais e motivações que abordam questões socioeconómicas, culturais e legais. Várias justificativas podem ser apresentadas para embasar a pesquisa.

Testemunhos Vividos: a experiência pessoal do pesquisador durante o ensino médio, ao deparar-se com situações alarmantes de caça furtiva em Mapulanguene, agrega uma dimensão pessoal à pesquisa. A vivência dessas situações despertou o interesse em abordar o tema de forma mais profunda e contribuir para a solução dos problemas locais.

Impacto Económico e Social: a caça furtiva representa uma ameaça significativa para a fauna e a economia do país. O declínio da vida selvagem afeta directamente o bem-estar social e económico das comunidades. A pesquisa busca compreender como o Teatro para Desenvolvimento pode contribuir para combater essa prática ilegal e, conseqüentemente, promover o desenvolvimento sustentável.

Responsabilidade Cidadã: a pesquisa se baseia nas alíneas b), h) e i) do n.º 2 do Artigo 4 da Lei n.º 34/2014, que destacam a responsabilidade dos cidadãos em intervir nos problemas da sociedade. A iniciativa de usar o teatro como ferramenta de combate à caça furtiva demonstra um compromisso com o cumprimento das leis e regulamentos que protegem a fauna selvagem.

Crescente Problema de Caça Furtiva: a crescente taxa de caça furtiva em Moçambique, que resultou na redução drástica da população de elefantes e em apreensões significativas de armas e caçadores, é um indicativo crítico da necessidade de acção. A pesquisa pretende oferecer uma abordagem alternativa para lidar com essa questão urgente.

Teatro para Desenvolvimento como abordagem criativa: a escolha de utilizar o Teatro para Desenvolvimento (TPD), em sua técnica teatro fórum, é respaldada pela capacidade dessa abordagem de estimular a expressão criativa dos participantes. Isso vai além da verbalização de ideias, incorporando elementos como música, dança e linguagens simbólicas. O estudo considera a aplicação dessa abordagem no contexto de Magude como uma oportunidade de promover conscientização e mudança.

Em resumo, esta pesquisa é motivada por uma combinação de factores que envolvem preocupações económicas, sociais, legais e pessoais relacionadas à caça furtiva em Mapulanguene. A utilização do Teatro para Desenvolvimento como uma ferramenta inovadora visa explorar soluções criativas para enfrentar esse desafio complexo e contribuir para o desenvolvimento sustentável da região.

1.5. Objectivos

1.5.1. Objectivo Geral

Avaliar a eficácia do Teatro para Desenvolvimento como ferramenta de diálogo sobre o combate à caça furtiva no posto administrativo de Mapulanguene, distrito de Magude.

1.5.2. Objectivos específicos

- Perceber o nível de conscientização da comunidade de Mapulanguene sobre a caça furtiva antes da implementação das actividades teatrais.
- Avaliar o impacto das representações teatrais nas atitudes e comportamentos da comunidade em relação à caça furtiva.
- Identificar os principais desafios e oportunidades enfrentados na implementação do Teatro para Desenvolvimento como estratégia de combate à caça furtiva.

1.6. Metodologia

A metodologia refere-se ao conjunto de métodos, técnicas e procedimentos utilizados para conduzir uma pesquisa ou estudo. É o roteiro que orienta o pesquisador na colecta, análise e interpretação de dados, proporcionando uma estrutura lógica para alcançar os objectivos propostos (Gil, 2009).

A metodologia adoptada para este estudo foi cuidadosamente planeada para avaliar a eficácia do Teatro para Desenvolvimento no combate à caça furtiva no posto administrativo de Mapulanguene, no distrito de Magude. A escolha de uma abordagem mista, combinando qualitativa e quantitativa, fundamentou-se na necessidade de fornecer uma análise abrangente que fosse capaz de capturar tanto as nuances subjectivas quanto os dados objectivos. A abordagem qualitativa permitiu uma compreensão aprofundada das percepções e experiências dos participantes, enquanto a abordagem quantitativa proporcionou dados objectivos para avaliar mudanças tangíveis nas atitudes e comportamentos da comunidade em relação à caça furtiva.

A metodologia proposta para este estudo visava avaliar o uso do Teatro para Desenvolvimento como uma ferramenta eficaz no combate à caça furtiva no posto administrativo de Mapulanguene, no distrito de Magude. Esta pesquisa combinou abordagens qualitativas e quantitativas para fornecer uma análise abrangente da eficácia do teatro na conscientização e mudança de atitude da comunidade em relação à caça furtiva.

- **Processo de Improvisação:** improviso é elemento presente em qualquer espectáculo teatral, desde o mais formalizado até o mais aberto a inovações. Nesse sentido, muitos grupos teatrais criam e encenam seus espectáculos deixando o mínimo de espaço para a improvisação. Por outro lado, há grupos que aderem ao improviso para resolver diversos problemas cénicos ou até mesmo para constituí-lo como o motor da encenação (DUTRA, 2009).

A improvisação no teatro significa organizar, compor uma cena ou material cénico, sem preparo ou combinação previa, no instante da acção. Essa característica faz da improvisação uma acção que se forma a partir dos elementos presentes e que se transforma a cada momento (FUCHS, 2005).

A improvisação teatral constitui elemento importante na formação do actor, tanto em seu processo de criação como no momento do espectáculo teatral. Na preparação do actor, a improvisação é fonte de recursos na qual o actor encontra formas (corporais e vocais), constrói o jogo e a acção dramática para formalizar e fiscalizar os conteúdos e emoções necessários à cena. Durante o espectáculo, são as características da improvisação que mantem o jogo cénico vivo e envolvente, tanto entre os actores como entre esses e os espectadores (FUCHS, 2005).

O processo de improvisação desempenhou um papel significativo no desenvolvimento da peça teatral no contexto do teatro para desenvolvimento, proporcionando uma abordagem dinâmica e envolvente. Diversas metodologias e técnicas de improvisação foram utilizadas durante esse processo:

Criação de cenas improvisadas: os participantes do grupo de teatro improvisaram cenas relacionadas ao tema central da peça. Cada um contribuiu com suas ideias e percepções, criando cenas e diálogos no momento, sem um roteiro prévio. Isso permitiu que a história se desenvolvesse de forma orgânica, com base nas contribuições individuais.

Exploração de elementos e personagens: durante a improvisação, os actores exploraram elementos e personagens que consideravam relevantes para a narrativa. Por exemplo, a sugestão de uma menina do grupo para incluir um curandeiro na história foi incorporada à improvisação. Isso demonstra como a improvisação permitiu que os participantes contribuíssem ativamente para a criação da peça.

Esponaneidade e Transformação: a improvisação teatral é caracterizada pela espontaneidade e pela capacidade de se transformar a cada momento. Isso significa que as cenas e os diálogos não foram planejados com antecedência, mas surgiram a partir dos elementos presentes no momento da acção. Isso trouxe uma sensação de autenticidade e frescura à peça.

Interação entre os actores: a improvisação promoveu a interacção entre os actores, permitindo que eles construíssem o jogo cénico de forma colaborativa. A troca de ideias e a resposta às contribuições dos colegas foram fundamentais para o desenvolvimento das cenas e da narrativa.

Manutenção do jogo cénico: durante o espetáculo, a improvisação continuou a desempenhar um papel importante. Os actores mantiveram o jogo cénico vivo e envolvente, adaptando-se às respostas da audiência e mantendo a espontaneidade das performances.

A improvisação no trabalho de criação da peça teatral permitiu que os participantes explorassem o tema de forma dinâmica e autêntica. Isso criou uma experiência teatral única e envolvente, onde a espontaneidade e a interacção desempenharam um papel fundamental na narrativa. Além disso, a improvisação no teatro para desenvolvimento também incentivou a participação activa dos actores e promoveu a reflexão sobre questões sociais relevantes (SPOLIN, 2005).

A improvisação frequentemente cria experiências teatrais únicas para os actores e o público. Richard Schechner, um renomado teórico do teatro, explorou o conceito de "performance como ritual" e enfatizou a singularidade de cada performance. A improvisação adiciona uma dimensão de imprevisibilidade e autenticidade a cada apresentação teatral, o que pode resultar em experiências emocionais únicas e envolventes (ANDRADE, 2018).

De acordo com De Oliveira (2017), a improvisação frequentemente leva a narrativas dinâmicas e interactivas. O público e os actores podem influenciar o desenvolvimento da história à medida que ela se desenrola, o que torna a experiência teatral mais cativante. O autor argumenta que a improvisação cria oportunidades para diálogo, colaboração e desenvolvimento de narrativas em tempo real.

Portanto, a improvisação no trabalho de criação da peça teatral não apenas permitiu que os participantes explorassem o tema de forma dinâmica e autêntica, mas também criou uma experiência teatral única e envolvente. Ela valorizou a espontaneidade, encorajou a participação ativa dos actores e promoveu a reflexão sobre questões sociais relevantes. Essa abordagem se alinha com teorias teatrais que enfatizam a importância da criatividade, espontaneidade e participação na criação de narrativas teatrais impactantes.

Destaque/importância na representação de cenas teatrais que reflectiam sobre a comunidade de Mapulanguene Compreendendo a importância que a arte possui na vida do ser humano, obviamente sua relevância quando articulada com os problemas de caça furtiva, constitui-se uma possibilidade para resolução deste problema. Assim sendo o teatro busca abrir novas oportunidades de aprendizagem, como Spolin (2005) afirma: *“Aprendemos através da experiência e ninguém ensina nada a ninguém”* (SPOLIN, 2005, p.3). Sendo que todo ser humano já nasce apto a aprender, a aprendizagem é algo natural de cada indivíduo, este aprende conforme vai vivenciando diversas experiências, que não se dão ao mesmo tempo, visto que cada experiência é única, portanto cada aprendizagem será singular.

Comprovando assim, que toda e qualquer pessoa pode representar, que a *“Alfabetização teatral é necessária porque é uma forma de comunicação muito prazerosa e útil nas transformações sociais. Há que se aprender a ler. Há que lutar pelos seus direitos, há que utilizar todas as formas possíveis para promover a libertação”*. (BOAL, 1982, p.17).

A representação de cenas teatrais que abordaram a comunidade de Mapulanguene foi fundamental na aplicação prática do teatro para o desenvolvimento, e isso pode ser fundamentado da seguinte maneira:

Aprendizagem através da experiência: a afirmação de Spolin (2005), de que *“aprendemos através da experiência”*, destaca a importância de aprender fazendo. Ao representar cenas teatrais relacionadas à caça furtiva, os participantes não apenas adquiriram conhecimento teórico sobre o problema, mas também o experimentaram de maneira directa e emocional. Isso tornou a aprendizagem mais significativa e memorável.

Alfabetização teatral e empoderamento: a referência a Boal (1982) enfatiza que a alfabetização teatral é uma ferramenta poderosa para promover a conscientização e acção social. Ao envolver a comunidade de Mapulanguene na representação teatral, o autor da

pesquisa capacitou os membros a se expressarem de maneira criativa e eficaz. Isso não apenas promoveu a conscientização sobre a caça furtiva, mas também deu às pessoas a capacidade de comunicar suas perspectivas e opiniões sobre o problema.

Partilha de experiências locais: ao trazer o tema da caça furtiva para a comunidade de Mapulanguene, permitiu-se que os membros compartilhassem suas próprias experiências e histórias relacionadas ao problema. Isso enriqueceu o processo teatral, tornando-o mais autêntico e relevante para a comunidade. O teatro serviu como um meio para amplificar as vozes da comunidade e suas preocupações sobre a caça furtiva.

Reflexão colectiva: o destaque dado à caça furtiva nas cenas teatrais estimulou a reflexão colectiva. O envolvimento activo da comunidade nos debates e discussões gerados pela representação teatral permitiu que diferentes perspectivas fossem consideradas. Isso criou um ambiente de aprendizado colaborativo e estimulou a busca por soluções para o problema da caça furtiva.

Engajamento e sugestões comunitárias: alguns sugeriram que o projecto fosse à Mapulanguene. Este facto de alguns membros da comunidade terem sugerido que o projecto fosse até Mapulanguene demonstra o envolvimento e o interesse gerados pelo teatro. Isso indica que o teatro não apenas promoveu a conscientização, mas também inspirou a acção e o desejo de abordar o problema directamente.

Portanto, a aplicação prática do teatro na representação de cenas relacionadas à caça furtiva em Mapulanguene teve um impacto significativo na aprendizagem, na capacitação da comunidade, na partilha de experiências locais, na reflexão colectiva e no engajamento comunitário. Isso demonstra a eficácia do teatro como uma ferramenta poderosa para abordar questões sociais e ambientais complexas de maneira envolvente e participativa

- **Teatro Fórum:** numa peça de teatro-fórum, apresenta-se uma cena baseada em factos reais, em que personagens oprimidos e opressores entram em conflito, de forma clara e objectiva, na defesa de seus desejos e interesses. Esse conflito incita a busca por alternativas para o problema encenado. Nesse sentido, os personagens são convidados a entrar em cena para, por meio da actuação teatral e não apenas com o uso da palavra revelar seus pensamentos, desejos e estratégias. Estas percepções irão sugerir uma gama de alternativas possíveis inventadas pelos próprios indivíduos pertencentes àquele grupo para

a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. E é nesses moldes que usou-se esta técnica porque oferece-nos aquilo que queremos alcançar com os nossos objectivos.

Um grupo de Teatro-Fórum precisa de objectivos claros, de se manter comprometido com a transformação social. Desta forma, na escolha do tema emergente, é fulcral provocar um bom debate, um conflito de ideias, “a dialéctica, a argumentação e contra-argumentação, tudo isso estimula, aquece, enriquece, prepara o espectador para agir na vida real” (Boal, 2002, p.327). Importa que o tema seja colectivo, que as pessoas se envolvam num sentimento de classe/de grupo, com afinidades manifestas. Os ensaios são entendidos, por Boal (1996b), como reuniões político-culturais, espaços de partilha de ideias, de informações e propostas, para a transformação social e para uma educação e acção transformadora.

CAPÍTULO II: ANÁLISE CONCEPTUAL E TEÓRICA

Para a materialização do presente trabalho, recorre-se a um conjunto de ideias e teorias que serviram de base na condução da pesquisa e na realização das atividades, especificamente: Teatro, Teatro Oprimido, Teatro Fórum e Caça Furtiva.

2.2. Conceito de Teatro

O teatro, uma forma artística e cultural intrinsecamente humana, é uma manifestação multifacetada que engloba uma miríade de significados, interpretações e dimensões. Explorar o conceito de teatro é mergulhar em uma jornada pela expressão criativa, narrativa, cultural e social que perdura através dos tempos (GADOTTI, 2009)

De acordo com Oliveira (2019), o teatro é, antes de tudo, uma forma de expressão criativa. No seu cerne, é a arte de representar, através de atuação, cenografia, iluminação e som, histórias, emoções, ideias e experiências. É a tela onde se pinta com palavras e gestos, onde se cria um mundo fictício para entreter, emocionar e provocar reflexão. A criatividade desempenha um papel fundamental no teatro, desde a concepção da peça até a interpretação única de cada ator.

O teatro é uma narrativa viva. Enquanto a literatura e o cinema podem apresentar histórias de maneira estática, o teatro é efêmero e eferescente. Cada performance é única, e os atores transmitem as emoções e os significados das palavras do dramaturgo de maneira dinâmica. É um meio onde a conexão entre atores e audiência se traduz em momentos genuínos e emotivos, que não podem ser replicados (BARBOSA, 2014).

O teatro é, na visão de Oliveira (2019), um espelho da cultura de uma sociedade. Reflete suas crenças, valores, normas sociais e experiências compartilhadas. Em diferentes partes do mundo, o teatro assume formas diversas, desde o teatro tradicional japonês Noh até o teatro de rua. Cada cultura contribui para a riqueza da expressão teatral, transmitindo tradições, mitologias e questões sociais de forma única.

O teatro é uma ferramenta poderosa para a reflexão social. Desde as tragédias gregas que exploravam dilemas éticos até o teatro contemporâneo que aborda questões como direitos humanos, igualdade de gênero e injustiça social, o teatro tem sido um veículo para questionar e provocar mudanças na sociedade. O Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal,

exemplifica como o teatro pode ser usado para desencadear diálogos sobre problemas sociais e mobilizar a acção.

Em resumo, o teatro é uma forma de expressão criativa que combina narrativa viva, expressão cultural e reflexão social. É uma janela para a diversidade das experiências humanas, um espelho da cultura e uma ferramenta para provocar mudanças e despertar a empatia. O teatro é uma arte viva que continua a evoluir e a inspirar, lembrando-nos da profundidade e da complexidade da experiência humana.

2.1.1. Origem do Teatro

Deve-se voltar à Idade Antiga para encontrar as origens da relação entre teatro e educação. Na Grécia e Roma, desde a infância, foi dada a importância à capacidade das pessoas de imitar e de se expressar e a alegria que experimentavam com isto. Por imitação, muitos conhecimentos são integrados e reforçados e isso confere a esta prática um forte valor educativo (BENTO, 2019).

Por isso, desde crianças, era facilitada a participação em procissões, festivais ou representações, em que deviam marchar, dançar e interpretar. Memorizar passos, observando como deveriam ser executados, era valorizado como técnica educacional. Nesse momento, segundo Bento (2019), vale destacar os festivais de Atenas, nos quais as manifestações artísticas eram consideradas uma demonstração de grandes emoções. Quanto ao teatro, deve-se levar em consideração Os Suplicantes de Ésquilo, do qual participou um número significativo de crianças e jovens.

Na Idade Média, segundo Ortolan (2020), são encontradas novamente amostras de teatro infantil e juvenil. Nesse período, sobressaem-se as representações do sagrado, como doutrinação religiosa. O teatro vai dando lugar às comédias seculares até chegar ao Renascimento. Nesta etapa, é dado o primeiro exemplo de teatro educacional, quando as jovens, prestes a fazerem os votos, criavam pequenas representações de carácter moralizante nos conventos. Embora estas representações não fossem de grande qualidade e seu carácter deixava pouco espaço para a criação de suas próprias conclusões e ideias, eram valorizadas por sua intenção de conciliar teatro e educação.

Toledo *et al.* (2007) contribuem com a reflexão de que, nos anos seguintes, aconteceram duas das mais importantes mostras de teatro pedagógico: a dos Jesuítas e a dos Salesianos. Em 1551, as representações começaram na escola da Companhia de Jesus em Roma. Utilizava-se a prática

teatral intimamente ligada à educação, embora continuasse a ter um forte caráter de doutrinação e execução limitada, como se reflete no *Ratio Studiorum*.

De acordo com os autores, quase um século depois das citadas performances dos jesuítas, em 1650, São João Bosco transferiu para as escolas salesianas a importância do teatro, fruto do seu interesse pessoal e de um conhecimento mais profundo. Desta vez com forte conotação social, embora o espiritual fosse a espinha dorsal das apresentações, foi criado o Teatro Juvenil dos Oratórios Salesianos. Este projecto deu origem ao Pequeno Teatro com regras próprias que marcavam o seu caráter e finalidade.

2.2. Quadro Teórico

2.2.1. Teoria de Comunicação

A teoria da comunicação é um vasto campo que oferece diversas perspectivas, sendo uma delas particularmente relevante para o estudo do Teatro para o Desenvolvimento (TDP). Neste contexto, destaca-se a teoria da comunicação interpessoal, que lança luz sobre a interação entre indivíduos e grupos no âmbito do TDP.

Um dos principais expoentes dessa teoria é Claude Shannon, que, em colaboração com Warren Weaver, desenvolveu a Teoria Matemática da Comunicação. De acordo com essa teoria, a comunicação é um processo complexo que envolve a transmissão de mensagens codificadas de um emissor para um receptor através de um canal específico. A mensagem é então decodificada pelo receptor, permitindo a compreensão da informação transmitida (SHANNON & WEAVER *apud* PRETTO, 2019) .

Ao aplicar essa teoria à prática do Teatro para o Desenvolvimento, torna-se evidente que a comunicação interpessoal desempenha um papel crucial. As representações teatrais não são apenas formas de expressão artística, mas também canais de comunicação interpessoal que visam envolver ativamente o público. A interação entre atores e espectadores no contexto do TDP permite uma troca dinâmica de mensagens, provocando reflexão, conscientização e, potencialmente, mudanças de atitude.

No TDP, o actor se torna o emissor, utilizando métodos dramáticos para codificar mensagens sobre questões sociais relevantes. O espetáculo teatral, atuando como o canal de comunicação, possibilita

a entrega dessas mensagens ao público. O espectador, por sua vez, assume o papel de receptor, decodificando as mensagens e, idealmente, respondendo de maneira reflexiva ou participativa.

Em resumo, a aplicação da teoria da comunicação interpessoal no contexto do Teatro para o Desenvolvimento destaca a dinâmica única entre emissores (atores) e receptores (público), ressaltando a importância da interação para o sucesso e impacto dessas representações teatrais na promoção da conscientização e da mudança social. Essa abordagem proporciona uma base teórica sólida para compreender e aprimorar as práticas de comunicação no âmbito do TDP.

2.2.2. Teoria da Biodiversidade de E.O. Wilson

A teoria da biodiversidade, proposta por E.O. Wilson, emerge como um alicerce essencial para compreender e justificar a importância da preservação da diversidade biológica e o combate incisivo à caça furtiva. E.O. Wilson, um renomado biólogo e entomologista, destacou de maneira impactante o valor intrínseco da biodiversidade em suas obras, enfatizando a sua relevância para a sustentabilidade global e a sobrevivência da humanidade.

De acordo com Wilson *apud* Omar (2023), a biodiversidade não é apenas um mero componente do planeta, mas sim um elemento vital para a manutenção dos ecossistemas e, por conseguinte, para a própria vida na Terra. A variedade de espécies, desde as microscópicas até as majestosas, contribui para a resiliência e estabilidade dos ecossistemas, desempenhando papéis fundamentais na regulação climática, polinização de culturas agrícolas, e na manutenção do equilíbrio ecológico.

A preservação da biodiversidade, conforme preconizado por Wilson, torna-se um imperativo não apenas para a continuidade de formas de vida diversas, mas também para a preservação do planeta como um todo. A teoria de Wilson argumenta que, ao comprometer a biodiversidade, comprometemos os serviços ecossistêmicos essenciais que sustentam a vida humana. Dessa forma, a proteção da biodiversidade não é apenas uma escolha ética, mas uma necessidade premente para assegurar um futuro sustentável para as gerações presentes e futuras.

No contexto específico do combate à caça furtiva, a teoria de Wilson ressalta que a perda de qualquer espécie, especialmente aquelas ameaçadas pela caça ilegal, representa não apenas a extinção de um organismo, mas a erosão da diversidade genética e funcional que sustenta ecossistemas inteiros. Ao compreender e internalizar a teoria da biodiversidade, torna-se evidente

que a caça furtiva não é apenas uma ameaça isolada a determinadas espécies, mas um atentado direto contra a riqueza e equilíbrio da vida no planeta.

Em resumo, a teoria da biodiversidade de E.O. Wilson oferece um embasamento crucial para a defesa da diversidade biológica e a luta contra a caça furtiva. Ela nos lembra que a preservação da biodiversidade não é apenas uma opção estética, mas uma condição sine qua non para a saúde do planeta e o bem-estar da humanidade. Ao internalizar essa teoria, fortalecemos nosso compromisso com a proteção do meio ambiente e com a construção de um futuro sustentável.

2.2.3. Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido é um método estético que sistematiza Exercícios, Jogos e Técnicas Teatrais que objectiva a desfiguração física e intelectual de seus praticantes, e a democratização do teatro. O TO parte do princípio de que a linguagem teatral é a linguagem humana que é usada por todas as pessoas no cotidiano. Sendo assim, todos podem desenvolvê-la e fazer teatro. Desta forma, o TO cria condições práticas para que o oprimido se aproprie dos meios de produzir teatro e assim amplie suas possibilidades de expressão. Além de estabelecer uma comunicação directa, activa e propositiva entre espectadores e actores.

Um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais, que tem por objectivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação humana, tornando a actividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais (BOAL, 2002).

O método do teatro do oprimido está em dois princípios fundamentais: a transformação do espectador, ser passivo, recipiente, depositário, em ‘especta-ator’, ou seja, protagonista da acção dramática, sujeito, criador, transformador; e não trata apenas de reflectir sobre o passado, mas também de preparar o futuro, isto é, deve-se transformar todas as situações vividas no espaço cénico em um ensaio para a transformação da realidade (ECIELO, 2018).

Dentro do sistema proposto por Boal, o treinamento do actor segue uma série de proposições que podem ser aplicadas em conjunto ou mesmo separadamente. Cumpre ressaltar que todas as técnicas pressupõem a criação de grupos, onde o Teatro do Oprimido terá sua aplicação.

O Teatro do Oprimido procura transformar o espectador passivo num actor-protagonista, criador do seu papel, capaz de reflectir sobre as experiências do passado e de construir o futuro através do questionamento das opressões do presente (Dall’Orto, 2008).

De acordo com Dall’Orto (2008, p.2), o Teatro do Oprimido apresenta-se como um conjunto de exercícios, jogos e técnicas teatrais que objectivam a desmecanização física e intelectual de seus praticantes e a democratização do teatro. Criando condições práticas para que o oprimido se aproprie dos meios de produzir teatro e amplie suas possibilidades de expressão, além de estabelecer uma comunicação directa e activa entre espectadores e actores.

2.2.4. Breve historial do Teatro do Oprimido

Augusto Boal, inspirado nos princípios da Pedagogia do Oprimido, do grande educador humanista, seu contemporâneo, Paulo Freire, criou o Teatro do Oprimido na década de 1970 num contexto de ditadura na América Latina. Augusto Boal (2005) defende o teatro como uma actividade essencialmente política, como um instrumento de luta pela libertação das classes oprimidas e desfavorecidas, defendendo que todos podem fazer teatro e utilizá-lo como uma ferramenta, ou uma arma, contra a opressão (Boal, 2009; Dall’Orto, 2008; Nunes, 2004).

Boal (2005) considerava o Teatro do Oprimido como um espaço de aprendizagem, de conhecimento e de transformação, de diálogo entre o oprimido-actor e o espectador, onde este último tem a oportunidade de reflectir sobre a situação de opressão e de apresentar e testar uma solução. A identificação da situação de opressão permite ao oprimido reconhecer-se como tal e lutar pela sua libertação, mas permite igualmente, a cada espectador reflectir acerca da qualidade das suas interacções e quando, mesmo que não intencionalmente, e nem sempre de forma consciente, se torna ele próprio opressor.

O Teatro do Oprimido não tem como único objectivo a solução dos problemas, mas sim o processo de busca de alternativas para a sua resolução e, tal como Boal refere (2009), mais importante que o resultado é o debate que se instala entre actores, no palco, e os sujeitos, na plateia. De acordo com Teixeira (2007), ao contrário dos espaços de reuniões formais, onde, por vezes, os sujeitos têm um papel pouco participativo na reflexão da contextualização dos fenómenos e das representações sociais, este método promove a participação dos sujeitos, pela apresentação de novas formas de comunicação e de discussão entre diferentes órgãos de poder. A autora considera ainda que, para que esta participação se concretize, é necessário um trabalho educativo que ajude

os sujeitos a apreender os aspectos envolvidos nas relações de poder, criando assim espaços onde a expressão criativa dos indivíduos é estimulada.

2.2.5. Criação de espaços de diálogo no teatro do oprimido

Augusto acreditava que o espectador mobilizado era o participante mais importante no teatro. Ele trabalhava incessantemente para levar a acção teatral do palco para a plateia e da plateia para a comunidade onde quer que ela se encontre. Augusto fazia questão que o espectador fosse o centro da experiência. Ele expandiu radicalmente a noção do coro grego de forma que a plateia activa espectador era o participante mais importante do evento teatral. (SCHECHNER, 2013, p.12).

Boal dá a palavra ao espectador; através do teatro viabiliza a possibilidade de relatarem as próprias vivências, desenvolverem sua autonomia, seu juízo crítico e sua responsabilidade. Freire fornece ao educando a autonomia da construção da palavra, para que ele possa interferir no mundo, transformando-o, pois, ao dizer a própria palavra à pessoa, começa a construir conscientemente seus próprios caminhos. (BARAÚNA, 2013, p.199)

Esse espaço de fluidez e horizontalidade no discurso não deve ser instaurado somente numa apresentação de Teatro-Fórum com o público. Desde a construção de uma cena de Teatro do Oprimido, numa oficina de introdução ou ensaio de um grupo popular, é primordial que o Curinga estimule a composição desse espaço seguro de diálogo. “Falar, por exemplo, em democracia e silenciar o povo é uma farsa” (FREIRE, 1987, p.96).

A questão do diálogo perpassa toda a metodologia do Teatro do Oprimido, sendo um dos pilares nesse tipo de teatro/activismo. Concretamente o Curinga precisa criar um ambiente colectivo e tranquilo, de confiança, onde os participantes sintam-se acolhidos. Falar de opressão não é uma missão fácil, portanto, somente num local seguro e respeitoso, onde todas as ideias são levadas em consideração e a escuta seja priorizada, é que as histórias de opressão para a construção dos espectáculos poderão ser compartilhadas e a injustiça combatida (BEZERRA *et al.*, 2008).

Outro aspecto dialógico no Teatro do Oprimido acontece no momento das intervenções do Teatro-Fórum. Sem diálogo não há Fórum. Primordial lembrar que o Teatro-Fórum foi desenvolvido por Boal no Peru, tendo como ponto inicial o projecto de Dramaturgia Simultânea³ nos anos 1970. Nesse antigo projecto, os espectadores podiam falar desde o seu assento as ideias no sentido de os actores, no palco, desenvolverem soluções para o problema apresentado. O poder de acção

permanecia isolado da plateia; no palco, os artistas que interpretavam traduziam o que a plateia dizia. No Teatro-Fórum, a plateia deve se levantar e tomar a acção cénica, transformando o espectáculo de acordo com suas ideias. Se não há intervenções da plateia, se a acção não é dividida com o espectador, que se torna espect-ator, se não há a promoção do diálogo fluido entre palco e plateia, se faz Teatro-Fórum? Bárbara Santos nos dá uma pista quando diz que “*Curingar é mediar o diálogo entre palco e plateia*” (BEZERRA, 2008, p.76).

Assim, fica claro que o diálogo é um dos alicerces do Teatro do Oprimido e o Curinga é o responsável em democratizá-lo. Ele precisa criar esse espaço de confiança, de respeito e dinamismo com o público, peça mestra para o debate acontecer.

2.2.3. Técnicas que compõem o Teatro do Oprimido

O teatro do oprimido é composto por diferentes técnicas intervenção comunitária que foram surgindo como respostas às demandas efectivas da realidade, que são conhecidas por árvore do teatro do oprimido:

- a) **Ética, política, história, filosofia, economia e solidariedade:** a árvore vai atrás do nutriente da sua seiva para sobreviver e desenvolver a sua proposta metodológica. A solidariedade entre semelhantes é elemento basilar no teatro do oprimido, uma vez que não se deve somente conhecer as pressões individuais, mas também as pressões das outras pessoas (BOAL, 2013).
- b) **A palavra, o som e a imagem:** A estética do oprimido estimula a descoberta das possibilidades produtivas e criativas por meio desses elementos para a promoção da sinestesia artística que impulsiona o autoconhecimento, a auto-estima e a autoconfiança (BOAL, 2009).
- c) **Os jogos:** reúnem duas características essenciais na vida em sociedade: as regras e a liberdade criativa. (Boal, 2013) pontuava que sem regras não há jogo, sem liberdade não há vida, pois as regras como as leis na sociedade são necessárias para que os jogos aconteçam, mas a liberdade criativa é necessária para que o jogo assim como a vida não se transforme em submissa obediência. Além disso, os jogos, por meio do estabelecimento de diálogos sensoriais que têm a criatividade como essência, também proporcionariam a de mecanização do corpo e da mente, uma vez que estes encontram-se habitualmente

alienados das tarefas repetitivas do dia a dia, especialmente as do trabalho, e das condições económicas, ambientais e sociais de quem os pratica.

- d) **O teatro-fórum:** o teatro imagem, o teatro invisível, o teatro jornal, o arco-íris do desejo, o teatro legislativo e as acções directas, essas ramificações representadas encontram-se com características próprias e podem ser utilizadas em diversas circunstâncias.

2.2.4. Performance

Dentro do campo das artes, a teoria da performance encontra ricas explorações nos trabalhos de Erving Goffman. Este renomado sociólogo canadense revolucionou a compreensão das interações sociais ao introduzir o conceito de "representação de si". Goffman analisou minuciosamente como as interações do dia a dia podem ser equiparadas a uma performance teatral, ressaltando a natureza fundamentalmente social e construída das identidades.

A analogia entre a vida cotidiana e uma peça teatral é central na obra de Goffman. Ele, citado por Pretto (2019), argumenta que, assim como os actores em um palco, os indivíduos representam papéis específicos nas diversas situações sociais que enfrentam. Essa perspectiva destaca como a identidade não é algo fixo, mas sim uma construção fluida influenciada pelo contexto e pelas expectativas sociais. Goffman nos convida a ver as interações sociais como performances, onde cada participante desempenha um papel consciente ou inconscientemente.

No âmbito do Teatro para o Desenvolvimento, a teoria da performance de Goffman oferece uma lente valiosa para entender a natureza da representação teatral. Ao aplicar suas ideias, podemos enriquecer a compreensão de como o teatro, em suas várias formas, contribui para a construção de significados e identidades. Goffman nos lembra que o ato teatral não está confinado ao palco; ele permeia nossa vida diária, moldando e sendo moldado pelas complexidades das interações humanas.

Ao explorar as contribuições de Goffman, percebemos que o Teatro para o Desenvolvimento não é apenas uma representação artística, mas um espelho da vida, um espaço para examinar e questionar as performances sociais que moldam nossas comunidades. Integrar a teoria da performance no Teatro para o Desenvolvimento não apenas aprimora a expressão artística, mas também amplia nosso entendimento das dinâmicas sociais que permeiam as narrativas teatrais.

Em resumo, Erving Goffman e sua Teoria da Performance oferecem um quadro conceitual valioso para analisar a interconexão entre teatro, identidade e interações sociais. Incorporar essas ideias no Teatro para o Desenvolvimento amplia a capacidade da arte teatral de refletir, desafiar e potencialmente transformar as representações de si e da sociedade.

Essas teorias estão interligadas e proporcionam um quadro teórico holístico para o uso do Teatro para Desenvolvimento como uma ferramenta eficaz de combate à caça furtiva em Mapulanguene. A combinação dessas teorias permite que o projecto não apenas conscientize a comunidade sobre a importância da conservação da vida selvagem, mas também a envolva ativamente na protecção de seu patrimônio natural.

CAPÍTULO III: RESULTADOS

3.1. Caracterização geográfica do distrito de Magude

O distrito de Magude está situado na parte norte da província de Maputo, em Moçambique. A sua sede é a vila de Magude. Tem limites geográficos, a norte com o distrito de Massingir da província de Gaza, a leste com os distritos de Chókwè e Bilene Macia também da província de Gaza, a sudeste com o distrito de Manhiça, a sul com o distrito de Moamba e a Oeste é limitado por uma linha de fronteira artificial com a província sul-africana de Mpumalanga.¹

A população local é jovem (42%, abaixo dos 15 anos de idade), maioritariamente feminina (taxa de masculinidade de 42%) e de matriz rural (taxa de urbanização de 19%). A 97 Km da vila-sede do distrito de Magude, na província de Maputo, encontra-se sediado o Posto Administrativo de Mapulanguene, habitado por 2.517 pessoas, de acordo com o Censo Geral da População e Habitação de 2017.²

Naquela parcela do país, estão instaladas três fazendas de fauna bravia, nomeadamente, Karingani Game Reserve, Masintonto Ecoturismo, Lda. e João Ferreira Reserve. Nas três áreas de conservação, habitam diversos tipos de animais, a destacar rinocerontes, elefantes, hipopótamos, búfalos, leões, leopardos, girafas, hienas, lobos, zebras, cudos, manguços e impalas.³

3.1.1. História, Cultura e Sociedade

A designação de Magude provem do nome de Magudzo Cossa, Rei da região de Khossene (terra dos Khossas) durante muitos anos antes da penetração portuguesa em Moçambique.

Na década de 1960, a então Circunscrição de Magude foi transferida do Distrito de Gaza para o Distrito de Lourenço Marques, tornando-se nessa altura o Concelho de Magude. Aquando da independência nacional, os concelhos foram transformados em distritos (<https://www.pmaputo.gov.mz/>).

¹ <https://www.pmaputo.gov.mz/por/A-Provincia/Perfis-Distritais/Magude>

² <https://www.portaldogoverno.gov.mz/por/content/download/2963/23867/%E2%80%A6/1/%E2%80%A6/Magude.pdf>

³ <https://cartamz.com/index.php/politica/item/5879-mapulanguene-reergue-se-apos-tornar-se-icone-da-caca-furtiva>

No que respeita ao desenvolvimento de sociedade civil, importa referir que existem várias associações e cooperativas de camponeses, que congregam esforços no sentido de melhorar o nível de vida dos seus associados e da comunidade.

A religião dominante é a Sião/Zione, praticada pela maioria da população do distrito. Existem outras crenças no distrito e representantes das respectivas hierarquias e que se têm envolvido, em coordenação com as autoridades distritais em várias actividades de índole social.

3.1.2. Divisão administrativa⁴

O distrito está dividido em cinco postos administrativos: (Magude, Mahele, Mapulanguene, Motaze e Panjane), compostos pelas seguintes localidades:

Posto Administrativo de Magude:

- Vila de Magude
- Chichuco
- Macheembe
- Maguiguana
- Moine
- Muleleman

Posto Administrativo de Mahele:

- Mahele
- Posto Administrativo de Mapulanguene:
- Mapulanguene
- Posto Administrativo de Motaze:
- Motaze

Posto Administrativo de Panjane:

- Panjane

⁴ <https://www.pmaputo.gov.mz/por/A-Provincia/Perfis-Distritais/Magude>

2.4.1. A caça furtiva em Magude

De acordo com Omar (2020), nos últimos 10 anos, no Distrito de Magude⁵, por exemplo, a par de uma riqueza brusca, a caça furtiva também criou muitos órfãos. Em Magude, quase que em cada quarteirão existe uma ou duas famílias que perderam um ente querido devido à busca de Xibejane, como é denominado o rinoceronte, em Xichangana. (Omar, 2020).

Para Sequene (2020), a caça furtiva é um crime que dizima a vida selvagem e cria trauma nas famílias. Sequene descreve um cenário em que as zonas onde havia maior incidência da caça furtiva, hoje vive-se um drama social triste: elevados números de crianças órfãs, de viúvas e de famílias que caíram na desgraça porque seus responsáveis foram assassinados, incapacitados ou detidos.

Em 2014, uma reportagem da DW denunciava o aliciamento pela rede de traficantes de marfim de jovens para serem utilizados como mão-de-obra neste crime ambiental. Só em Magude, 20 jovens morreram, apenas em 2013, de acordo com dados da Polícia. Mas os inúmeros casos de jovens desaparecidos faziam pensar que a quantidade de mortos podia ser maior (Da Silva, 2014). Trata-se de jovens com idades entre 17 e 35 anos, alguns dos quais são tirados das escolas para evitarem serpentes, passar horas sem comer, percorrer longas distâncias e desafiar a vedação farpada para o Kruger Park, com quem Moçambique faz fronteira através de Magude.

Em troca, eles recebem valores que variam de 15 mil a 20 mil euros (Da Silva, 2014). Joaquim Chissano, o antigo Presidente de Moçambique e fundador da “Iniciativa Protecção da Vida Selvagem” da Fundação com o seu nome, já condenou nos termos mais violentos as matanças de jovens que são aliciados por poderosos para serem caçadores furtivos:

Condeno a caça furtiva e todos aqueles que encorajam os jovens a caçar, porque os animais selvagens que matam não são para eles É uma caça feita a mando de gente poderosa.... Há quem ganhe muito dinheiro (com a caça), mas muitas vezes quem morre são jovens que agem de forma inocente, julgando que isso lhes facilitará a vida, que renderá dinheiro fácil, mas que acabam por perder a vida (Chissano, *apud* Anderson e Jooste, 2014).

Na vila de Magude, concretamente nos bairros de Ricatlane e Mahanja 1, há histórias igualmente impressionantes envolvendo caçadores furtivos (entre sobreviventes e mortos). A cada cinco casas,

⁵ Situado no extremo noroeste da Província de Maputo, sul de Moçambique, o Distrito de Magude, que faz fronteira com o Kruger Park, através do Parque Nacional do Limpopo, é um dos mais afectados pela caça furtiva País.

três têm alguma marca ligada a essa actividade ilegal, com famílias que perderam ou têm detidos um, dois ou até mais dos seus membros devido à caça furtiva do rinoceronte, vulgo Xibedjane.

Reconhecendo esta face cruel da caça furtiva, as autoridades moçambicanas têm referido estarem a trabalhar com as comunidades locais para tentar dissuadir os jovens da caça furtiva, pois esta actividade criminosa está a causar desgraça e tristeza às famílias, deixando viúvas e crianças órfãs.

Assim, a caça furtiva representa um crime grave que prejudica a prosperidade económica de muitos países, ameaçando o seu capital natural e prejudicando o desenvolvimento económico sustentável, incluindo os benefícios de desenvolvimento derivados de empresas baseadas na natureza legal, como o turismo.

2.5. Teatro: instrumento de mobilização social

O objectivo é fomentar e criar mobilização social e cultural por meio do jogo dramático e lúdico. Dessa forma, a comunidade pode ver a própria realidade refletida no espetáculo, por ângulos multiformes e extracotidianos, o que possibilita uma visão multiangular dos problemas que, no dia a dia, podem passar despercebidas. A linguagem do teatro, então, oferece uma abertura para novos olhares sobre a realidade vivenciada no cotidiano dos sujeitos que compartilham uma cultura, ao mesmo tempo em que são produtores da mesma (UNESCO, 2004).

Portanto, o teatro é uma ferramenta versátil e poderosa de mobilização social. Com a sua capacidade única de envolver, inspirar e provocar reflexão, continua a desempenhar um papel vital na promoção de mudanças sociais positivas e na busca de um mundo mais justo e equitativo. Através do teatro, as vozes daqueles que buscam a justiça e a igualdade podem ecoar de maneira profunda e impactante.

Na Participação Comunitária destaca-se o envolvimento da comunidade no processo de tomada de decisões e implementação de programas de desenvolvimento. O teatro participativo permite que a comunidade local seja parte activa no combate à caça furtiva. Ao envolver a comunidade na identificação de soluções e na implementação de medidas de conservação, essa teoria promove um senso de responsabilidade e pertencimento à causa. A comunidade não é apenas um público-alvo, mas se torna uma parte integral do esforço de conservação.

3.2. Intervenção teatral e facilitação

3.2.1. Processo de criação da peça

O processo de criação da peça teatral no contexto do teatro para desenvolvimento envolveu diversas etapas fundamentais, cada uma delas com implicações teatrais específicas.

i. Reuniões Formativas

As reuniões formativas desempenharam um papel crucial na orientação da equipe de criação da peça. Elas representam o início do processo, onde a equipe se reuniu para discutir os objectivos da peça, as mensagens que desejavam transmitir e as estratégias teatrais a serem utilizadas. Essas reuniões serviram como espaço para troca de ideias e planeamento inicial. Do ponto de vista teatral, elas foram essenciais para definir o enfoque da peça e os temas a serem abordados.

As reuniões formativas se baseiam na ideia de que a aprendizagem é mais eficaz quando os participantes são envolvidos no processo de construção do conhecimento. David Ausubel citado por Andrade (2018), um psicólogo educacional, enfatizou a importância de estabelecer um ambiente onde os aprendizes possam conectar novas informações ao que já sabem. Nas reuniões formativas, os membros da equipe tiveram a oportunidade de compartilhar seus conhecimentos prévios sobre a caça furtiva e a conservação da vida selvagem. Isso facilitou a construção de um entendimento compartilhado e significativo sobre o tema.

A Teoria da Comunicação para o Desenvolvimento destaca a importância da comunicação na promoção da mudança social. Durante as reuniões formativas, a equipe não apenas discutiu os objectivos da peça, mas também explorou estratégias eficazes de comunicação. Isso envolveu a consideração de como transmitir mensagens educacionais e persuasivas sobre os impactos negativos da caça furtiva e a importância da conservação da vida selvagem.

ii. Constituição de Grupos e Coordenadores

A constituição de grupos com os actores envolvidos é uma etapa que envolve aspectos práticos da produção teatral. Ela foi importante para organizar a equipe e distribuir responsabilidades. Além disso, a criação de grupos ajudou a estabelecer um clima de aprendizagem e descontração, o que é fundamental para incentivar o envolvimento dos actores no tema. Do ponto de vista teatral, a formação de grupos facilita o trabalho em equipe e a colaboração na criação da peça.

Bruce Tuckman citado por Andrade (2018), desenvolveu a teoria das fases do desenvolvimento de grupos, que descreve como os grupos evoluem ao longo do tempo. As fases incluem a formação, tormenta, normatização, desempenho e encerramento. No contexto das reuniões e criação da peça em Mapulanguene, a fase de formação foi especialmente relevante. No início, os membros da equipe eram estranhos uns aos outros. A criação de grupos proporcionou a oportunidade de formar conexões iniciais, estabelecer papéis e compartilhar expectativas, criando um ambiente onde a equipe podia trabalhar de forma mais eficaz.

Também, a teoria do empoderamento de grupo enfatiza o papel dos grupos na capacitação de seus membros. No contexto da produção teatral, a constituição de grupos permitiu que os actores se unissem e compartilhassem responsabilidades. Isso contribuiu para o empoderamento dos membros, pois cada grupo foi encarregado de tarefas específicas relacionadas à criação da peça. O envolvimento em grupos e a colaboração eficaz contribuíram para o sentimento de empoderamento entre os participantes.

iii. Orientações e Propostas

A fase de orientações e propostas é crucial do ponto de vista teatral, pois é aqui que as ideias começam a se transformar em acção. As orientações iniciais apresentaram propostas e deram espaço para que todos os envolvidos pudessem contribuir. Isso atizou debates e discussões em torno do combate à caça furtiva, ajudando a definir o conteúdo da peça. Do ponto de vista teatral, essa etapa envolveu o uso de técnicas de *brainstorming* e improvisação, permitindo que os actores explorassem diferentes abordagens para o tema.

A Teoria da Comunicação Participativa, de acordo com Andrade (2018), enfatiza a importância da participação activa dos envolvidos na criação e comunicação de mensagens. Ela destaca que o diálogo e a colaboração são essenciais para alcançar uma compreensão significativa dos problemas e para desenvolver soluções. No contexto das orientações e propostas em Mapulanguene, a abordagem participativa permitiu que todos os envolvidos contribuíssem com suas ideias e perspectivas, criando um espaço para o diálogo e a reflexão coletiva sobre a caça furtiva.

Não obstante, a teoria de Amabile citado por Andrade (2028), explora como ambientes de trabalho colaborativos e de apoio podem promover a criatividade e a inovação. Na fase de orientações e propostas, a utilização de técnicas de *brainstorming* e improvisação incentivou a

criatividade dos participantes. Ao explorar diferentes abordagens para o tema da caça furtiva, os actores puderam pensar fora da caixa e gerar ideias inovadoras para a teatral.

iv. Criação da peça teatral por meio de Improvisação

A criação da peça teatral por meio de improvisação é um processo dinâmico e criativo que permite que os actores explorem o tema de maneira autêntica e espontânea. Essa abordagem teatral envolveu o uso de técnicas de improvisação dramática, onde os actores desenvolveram cenas e diálogos com base nas orientações e discussões anteriores. Isso significa que as performances foram moldadas à medida que o processo avançava, tornando a peça mais envolvente e relevante para o público.

Boal (1984) enfatiza a importância da participação activa do público e dos actores na criação de peças teatrais. Sua abordagem inclui o uso de técnicas de improvisação para promover a interacção e a criatividade. No contexto da criação da peça em Mapulanguene, as técnicas de improvisação podem ser relacionadas à filosofia do Teatro do Oprimido de Boal, que incentiva a espontaneidade e a participação ativa dos actores.

No mesmo contexto, Viola Spolin citada por Andrade (2018), é uma das principais autoras na área de jogos teatrais e improvisação. Seu trabalho se concentra na criação de um ambiente de aprendizado lúdico, onde os actores podem explorar a improvisação e a criatividade. Os jogos teatrais desenvolvidos por Spolin são projectados para estimular a espontaneidade e a expressão individual. No processo de criação da peça teatral em Mapulanguene, a utilização de jogos teatrais inspirados por Viola Spolin pode ter facilitado o desenvolvimento de cenas autênticas e envolventes.

A criação da peça teatral foi um processo colaborativo e dinâmico, onde os próprios actores seleccionados desempenharam um papel crucial na construção autêntica e espontânea do espectáculo. O método adoptado envolveu a utilização de técnicas de improvisação dramática, proporcionando aos participantes a liberdade de explorar o tema de forma única e original.

O processo teve início com um *casting* cuidadosamente feito, permitindo a selecção de actores cujas habilidades e perspectivas complementassem o objectivo da peça. A diversidade de experiências trouxe riqueza ao grupo, contribuindo para uma abordagem multifacetada ao tema em questão. Esse primeiro passo foi crucial para a criação de uma equipe coesa e colaborativa.

O casting, ou processo de selecção de elenco, é uma etapa fundamental na produção teatral e cinematográfica, onde os directores buscam encontrar os actores mais adequados para os papéis disponíveis. Segundo Chekhov (1953), o casting é um momento crucial no qual os directores têm a oportunidade de escolher os intérpretes que melhor se encaixam não apenas nos papéis específicos, mas também na visão geral da obra.

Chekhov destaca a importância de seleccionar actores cujas habilidades, experiências e perspectivas complementem o objectivo da produção. Ele enfatiza que o casting não se trata apenas de encontrar intérpretes que correspondam fisicamente aos personagens, mas sim de identificar aqueles que possuem a profundidade emocional, técnica e criativa necessárias para dar vida às personagens de forma autêntica e convincente.

Além disso, o processo de casting também pode ser visto como uma oportunidade para os actores demonstrarem sua versatilidade, criatividade e capacidade de colaboração. Ao participarem de audições, os actores têm a chance de mostrar seu talento e de oferecer sua própria interpretação dos personagens, contribuindo assim para a construção autêntica e dinâmica da obra.

Durante as fases iniciais, os actores foram incentivados a participar ativamente, propondo ideias e debates que ajudaram a moldar o conteúdo da peça. A filosofia de Augusto Boal, destacada por ele mesmo, enfatiza a importância da participação activa dos actores na criação teatral. Nesse sentido, as técnicas de improvisação foram fundamentais para promover a interação e a criatividade, permitindo que a peça se desenvolvesse organicamente.



Momentos de partilha de ideias e ensaios.

Spolin (1999) acredita que o jogo teatral era essencial para liberar a criatividade e promover a colaboração entre os participantes. Ela enfatiza a importância de criar um ambiente lúdico e estimulante, onde os atores possam explorar livremente a improvisação e a expressão criativa. O jogo é um meio poderoso de penetração criativa no reino da actuação. É um meio de descoberta da natureza e do potencial da acção dramática (Spolin, 1999).

Ao longo do processo de criação, a dinâmica colaborativa e lúdica promovida pelos jogos teatrais de Spolin permitiu que os participantes explorassem livremente as possibilidades da improvisação, resultando em cenas autênticas e enriquecedoras para a narrativa da peça.

Quanto à síntese e organização do conteúdo e das falas, a flexibilidade inerente à improvisação permitiu que as performances fossem adaptadas e refinadas ao longo do processo de criação, garantindo uma experiência envolvente e relevante para o público.

Além disso, a influência de Viola Spolin no processo de criação trouxe uma abordagem lúdica e estimulante. Seus jogos teatrais foram utilizados para criar um ambiente propício à exploração da improvisação e da criatividade. Essa dinâmica colaborativa e lúdica contribuiu para o surgimento de cenas autênticas, enriquecendo a narrativa da peça.

À medida que o processo avançava, houve uma síntese e organização do conteúdo e das falas, consolidando a peça de maneira coesa e impactante. A flexibilidade inerente à improvisação permitiu que as performances fossem adaptadas e refinadas, garantindo uma experiência envolvente e relevante para o público.

Johnstone (1981) defende que a improvisação é uma ferramenta poderosa para criar experiências teatrais autênticas e significativas. Ele argumenta que a improvisação permite que os actores se libertem das restrições do roteiro e se envolvam de forma mais genuína com o momento presente.

Ao utilizar a improvisação como base para o processo de criação da peça teatral, os participantes são encorajados a explorar livremente ideias, personagens e situações, resultando em uma narrativa mais dinâmica e autêntica. Johnstone (*Idem*) destaca a importância de criar um ambiente colaborativo e de apoio, onde os actores se sintam seguros para assumir riscos criativos e experimentar novas abordagens.

O sucesso da peça teatral, evidenciado pela sua recepção positiva e seleção para o Festival Nacional de Teatro, é um testemunho do poder da improvisação como uma ferramenta criativa. A abordagem colaborativa e baseada em improvisação permitiu que os participantes criassem não apenas um espetáculo, mas uma experiência teatral autêntica e significativa para o público.

O resultado final, uma peça teatral bem-recebida e avaliada, atesta o sucesso desse método colaborativo. Desde a fase de casting até a síntese final, a abordagem baseada em improvisação, revelou-se uma ferramenta poderosa para criar não apenas um espetáculo, mas uma experiência teatral autêntica e significativa. A peça foi tão bem-recebida que foi seleccionada para o Festival Nacional de Teatro e foi aprovada nas fases local, distrital e provincial do concurso.



Certificacao dos participantes.

Boal (1974) argumenta que o Teatro do Oprimido é uma forma de arte que busca a libertação das pessoas oprimidas, permitindo que elas se tornem protagonistas de sua própria história. Ele propõe o uso de jogos teatrais, exercícios de improvisação e técnicas de facilitação para promover a interação entre os participantes e encorajá-los a explorar suas realidades de forma crítica e criativa.

No que diz respeito à facilitação teatral, Boal (1974) destaca a importância de criar um ambiente inclusivo e participativo, onde todos os envolvidos se sintam à vontade para contribuir com suas ideias e perspectivas. Ele argumenta que a presença de um facilitador pode ajudar a superar barreiras linguísticas e culturais, facilitando a comunicação e a interação entre os participantes.

Além disso, as técnicas de improvisação dramática, também defendidas por Boal, são fundamentais para estimular a criatividade e espontaneidade dos participantes. Ao permitir que os actores explorem o tema de maneira autêntica e genuína, a improvisação cria um ambiente propício para o surgimento de cenas impactantes e significativas (Boal, *Idem*).

Quanto ao Teatro do Oprimido, Boal propõe uma abordagem participativa e dialógica, onde o público é convidado a interagir e até mesmo a intervir na narrativa da peça. Ele argumenta que essa forma de teatro não apenas reflecte as preocupações e desafios da comunidade, mas também promove o engajamento e a mobilização para a ação.

Portanto, a combinação dessas técnicas, baseadas nas ideias de Boal, proporciona um ambiente colaborativo e estimulante, onde os participantes são capacitados a se tornarem agentes de transformação social. O sucesso da peça teatral, evidenciado pela participação entusiástica da comunidade e pelos resultados tangíveis alcançados, valida a eficácia da abordagem baseada na Poética do Oprimido como uma ferramenta poderosa para a consciencialização e mobilização em questões sociais urgentes.

v. Sinopse da peça teatral

A sinopse da peça teatral revela que a história gira em torno de um jovem que é influenciado por seus amigos a se envolver na caça furtiva. Essa narrativa complexa aborda temas como pressão social, escolhas morais e as consequências das acções. A utilização de improvisação para criar a peça permitiu que os actores explorassem essas questões de forma autêntica e emocionalmente impactante.

No contexto do teatro para desenvolvimento, a criação da peça por meio de improvisação é uma estratégia poderosa para envolver o público e promover a reflexão. A abordagem teatral permite que as questões sejam exploradas de maneira dinâmica e interativa, tornando o teatro uma ferramenta eficaz para a conscientização e a mudança social. O processo de improvisação em teatro frequentemente leva a performances mais autênticas e emocionalmente impactantes. Improvisadores como Viola Spolin enfatizam a espontaneidade e a expressão emocional na improvisação. As performances resultantes são muitas vezes carregadas de autenticidade. Como

Viola Spolin afirmou: "*A improvisação é o oposto de estar no automático. Ela envolve imaginação, emoção e intuição*" (SPOLIN *apud* ANDRADE, 2018: 46).

Portanto, a utilização da improvisação na criação da peça teatral permite que os actores explorem as questões morais e sociais de forma autêntica e emocionalmente impactante. Essa abordagem se alinha com teorias e práticas teatrais que enfatizam a expressão emocional, a participação do público e a exploração de narrativas complexas para promover a reflexão e a conscientização. No contexto do teatro para desenvolvimento, essa estratégia é uma ferramenta poderosa para envolver o público e promover a mudança social.

3.3. Técnica de intervenção usada no trabalho

A técnica de intervenção usada no trabalho foi o Teatro Fórum, que desempenhou um papel fundamental na abordagem do tema.

O Teatro Fórum é uma técnica de Teatro do Oprimido que visa à transformação da realidade por meio do diálogo e da arte (ANDRADE, 2018). No contexto do combate à caça furtiva, essa técnica é especialmente relevante, pois permite que a comunidade participe activamente da discussão sobre um problema polémico e real, que afeta não apenas a vida selvagem, mas também as comunidades locais em Mapulanguene.

Segundo Boal, em uma entrevista concedida a Leal e Gomes (2009), o Teatro do Oprimido: "*não é autoritário, não é um método que diz “vocês têm de fazer desse jeito, o certo é isso”, não é assim. É um método que não é cartilha, é um método para ser usado*" (LEAL; GOMES, 2009 p. 1).

Portanto, o uso da técnica de Teatro Fórum neste projecto de combate à caça furtiva em Mapulanguene desempenhou um papel crucial ao permitir que a comunidade local participasse activamente da discussão, contribuísse com soluções e se tornasse parte integrante das acções de combate a esse problema. Além disso, promoveu a conscientização, a educação e a mobilização da comunidade em prol da conservação da fauna e da flora da região.

3.4. Facilitação

O trabalho de facilitação foi baseado com as técnicas de Augusto Boal. A 'Poética do Oprimido' proposta por Augusto Boal (2013) tem como objectivo transformar o espectador em sujeito activo

opondo-se ao lugar-comum de passividade no fenómeno teatral para que então possa modificar a acção dramática.

A abordagem da Poética do Oprimido de Augusto Boal é altamente relevante para o combate à caça furtiva, pois ela busca transformar o espectador em um sujeito activo. No contexto da caça furtiva, muitas vezes, as comunidades locais se sentem oprimidas pelos impactos desse problema. A Poética do Oprimido permite que essas comunidades se tornem activas na busca por soluções.

A implementação das quatro etapas da Poética do Oprimido no trabalho de combate à caça furtiva mostra uma abordagem abrangente:

- **Primeira Etapa - Expressão corporal e autoconhecimento:** essa etapa é fundamental para que os participantes compreendam seus corpos e suas emoções. No contexto da caça furtiva, isso pode ajudar a comunidade a expressar suas preocupações e sentimentos em relação ao problema.
- **Segunda Etapa - Potencial expressivo do corpo:** o uso de jogos de improvisação permite que os participantes explorem seu potencial expressivo. Isso pode ser aplicado para encontrar maneiras criativas de abordar a questão da caça furtiva e gerar soluções inovadoras.
- **Terceira Etapa - Teatro como linguagem expressiva:** aqui, o teatro é usado como uma linguagem para a comunicação. No contexto do combate à caça furtiva, essa etapa pode envolver representações teatrais de situações relacionadas à caça ilegal, permitindo que os participantes compreendam melhor os desafios.
- **Quarta Etapa - Teatro como Discurso e Discussão:** nesta etapa, o teatro é usado como um meio para discussão de temas específicos. Isso é crucial no contexto da caça furtiva, pois permite que a comunidade e os participantes debatam questões relacionadas à conservação da vida selvagem, às causas da caça furtiva e às possíveis soluções.

A aplicação dessas etapas ao tema da caça furtiva permite que a comunidade local não apenas compreenda melhor os desafios enfrentados, mas também participe activamente na busca por soluções. Isso pode incluir a identificação de medidas preventivas, a conscientização sobre as consequências da caça furtiva e a mobilização da comunidade para a conservação da fauna e da flora local.

Portanto, o trabalho de facilitação foi conduzido utilizando as técnicas da "Poética do Oprimido", com o objectivo de transformar os espectadores em sujeitos activos, combatendo a passividade no teatro. Devido à barreira linguística, um tradutor foi empregado para facilitar a interacção, pois o autor da pesquisa não dominava o idioma nativo do local de estudo.

De acordo com Gadotti (1996), a prática de ter alguém a traduzir durante uma interacção é conhecida como "facilitação". A facilitação desempenha um papel crucial em contextos onde há barreiras linguísticas, permitindo que a comunicação ocorra de forma eficaz entre pessoas que falam diferentes idiomas. No contexto do trabalho de facilitação utilizando as técnicas da "Poética do Oprimido", a presença de um tradutor ajuda a superar a barreira linguística, permitindo que o facilitador e os participantes interajam e compreendam plenamente os conceitos e as dinâmicas propostas (BOAL, 2006).

Pode se perceber que Boal defende a ideia de transformar espectadores em sujeitos activos através do teatro participativo. Ele vê o teatro como uma ferramenta para a consciencialização e a transformação social, e a facilitação desempenha um papel essencial nesse processo, garantindo que todos os participantes possam se envolver plenamente, independentemente de suas habilidades linguísticas.

A improvisação dramática permitiu que os actores explorassem o tema de maneira autêntica e espontânea. Essa técnica estimula a criatividade, favorecendo o surgimento de cenas genuínas e impactantes. As técnicas do Teatro do Oprimido, propostas por Augusto Boal, foram incorporadas para promover a interacção entre actores e público. Elementos como jogos teatrais, debates e dinâmicas de grupo foram utilizados para envolver os participantes activamente na criação do espetáculo. Essa abordagem contribuiu para um ambiente de aprendizado mais descontraído e propício à experimentação.

A utilização da improvisação dramática como uma ferramenta para explorar temas de forma autêntica e espontânea tem sido amplamente defendida por diversos teóricos e praticantes do teatro. Keith Johnstone, por exemplo, em seu livro "Impro: A Improvisação e o Teatro", destaca a importância da improvisação como uma maneira de liberar a criatividade dos actores e permitir que eles explorem os temas de maneira mais profunda e genuína (JOHNSTONE, 1987).

Por sua vez, Boal (2006) explora a importância da interação entre os participantes e como as técnicas teatrais podem ser utilizadas para promover essa interação de maneira criativa e transformadora.

De acordo com Gadotti (1996), a combinação dessas abordagens, como a improvisação dramática e as técnicas do Teatro do Oprimido, permite a criação de um ambiente propício para a experimentação e a exploração de temas de forma autêntica e impactante. Ao incorporar elementos como jogos teatrais, debates e dinâmicas de grupo, os participantes são incentivados a se envolver activamente na criação do espetáculo, o que contribui para um ambiente de aprendizado mais descontraído e colaborativo.

A combinação dessas técnicas proporcionou um ambiente colaborativo e estimulante, resultando em uma peça teatral que não apenas reflectia as preocupações locais, mas também envolvia o público de forma significativa. O sucesso da abordagem baseada nessas técnicas reforça a eficácia de estratégias participativas e improvisacionais na criação teatral com propósito social e impacto significativo.

A resposta da comunidade à facilitação teatral foi entusiástica, o que reflecte uma participação activa e engajada na temática da caça furtiva. Eles não apenas demonstraram receptividade, mas também se envolveram de maneira proactiva na identificação de medidas preventivas. Essa participação evidenciou um entendimento mais profundo das questões envolvidas, destacando o potencial transformador da abordagem baseada na Poética do Oprimido.

A resposta entusiástica da comunidade à facilitação teatral, especialmente quando se trata de questões sociais sensíveis, encontra respaldo em estudos sobre o impacto do teatro participativo e do Teatro do Oprimido na comunidade (Gadotti, 1996).

Além disso, pesquisas acadêmicas têm mostrado os benefícios do teatro participativo na promoção do diálogo e na mobilização comunitária. Por exemplo, o trabalho de Doug Paterson e Jan Cohen-Cruz, em "Engaging Performance: Theatre as Call and Response", destaca como o teatro pode catalisar a participação activa da comunidade, permitindo que as pessoas expressem suas preocupações e aspirações de maneira criativa e colaborativa (PETERSON & COHEN-CRUZ, 2010).

A participação proactiva da comunidade na identificação de medidas preventivas para questões como a caça furtiva demonstra não apenas um interesse genuíno no tema, mas também um entendimento mais profundo das questões envolvidas. Isso ressalta o potencial transformador da abordagem baseada na Poética do Oprimido, que não apenas promove a consciencialização, mas também capacita as comunidades a agirem colectivamente para enfrentar desafios sociais.

A conscientização sobre as consequências da caça furtiva foi um resultado tangível da facilitação teatral. A comunidade, por meio da expressão artística, pôde não apenas compreender, mas também comunicar efectivamente os desafios enfrentados localmente em relação à conservação da vida selvagem. Esse aumento na consciência é crucial para promover uma mudança real nas atitudes e comportamentos em relação à caça furtiva.

De acordo com Thompson (2017), o aumento da consciencialização através da facilitação teatral sobre questões como a caça furtiva encontra respaldo em estudos sobre os efeitos do teatro participativo na mudança de atitudes e comportamentos. Pesquisadores como James Thompson, em seu livro "Performance Affects: Teatro Aplicado e o Fim do Efeito", discutem como o teatro pode impactar directamente a consciência das pessoas e levá-las a repensar suas acções e atitudes em relação a questões sociais.

Além disso, estudos específicos sobre o uso do Teatro do Oprimido em contextos de conservação ambiental têm demonstrado seu potencial para aumentar a consciencialização e promover a mudança de comportamento. Por exemplo, projetos como o "Theatre for a Change" têm documentado casos em que o teatro participativo ajudou a comunidade a compreender melhor os desafios enfrentados na conservação da vida selvagem e a encontrar soluções colaborativas para esses problemas (GALAGHER, 2003).

A expressão artística proporcionada pela facilitação teatral não apenas permite que a comunidade compreenda os desafios locais relacionados à caça furtiva, mas também lhes dá uma plataforma para comunicar efectivamente esses desafios ao público em geral. Esse aumento na consciencialização é crucial para promover uma mudança real nas atitudes e comportamentos em relação à caça furtiva, pois pessoas mais conscientes tendem a agir de forma mais responsável e a apoiar iniciativas de conservação.

A mobilização para a conservação da fauna e flora locais foi outro ponto alto dessa experiência. A peça teatral não apenas sensibilizou os participantes, mas também os inspirou a agir activamente em prol da preservação ambiental. A capacidade de gerar esse tipo de resposta demonstra a eficácia da Poética do Oprimido em empoderar as comunidades para se tornarem agentes de mudança em questões tão urgentes como a caça furtiva.

A capacidade da Poética do Oprimido em empoderar as comunidades para se tornarem agentes de mudança em questões sociais urgentes, como a conservação da fauna e flora locais frente à caça furtiva, tem sido amplamente documentada por teóricos e praticantes do teatro participativo.

Boal (2006) defende a ideia de que o teatro não deve ser apenas um espelho da sociedade, mas sim uma ferramenta para transformá-la. Ele enfatiza a importância de capacitar as comunidades para que elas não sejam apenas espectadoras passivas, mas sim protagonistas activas na busca por mudanças sociais.

Estudos de caso sobre projectos de teatro participativo aplicados à conservação ambiental, como o trabalho realizado pela organização "Theatre for a Change", têm demonstrado como a mobilização comunitária pode ser um resultado tangível de experiências teatrais. Ao envolver os participantes em actividades criativas e reflexivas, como a criação de peças teatrais baseadas em suas próprias experiências e preocupações, a Poética do Oprimido pode inspirar as pessoas a agirem activamente em prol da preservação ambiental (GALAGHER, 2003).

Além disso, a capacidade do teatro participativo de gerar uma resposta emocional e visceral nos espectadores é um factor-chave na sua eficácia em sensibilizar e inspirar acções. Ao vivenciarem as experiências dramatizadas no palco, os participantes podem desenvolver um senso de conexão e comprometimento com a causa da conservação ambiental, tornando-se motivados a agir em prol dela (THOMPSON, 2017).

Portanto, a eficácia da Poética do Oprimido em capacitar as comunidades para se tornarem agentes de mudança em questões urgentes como a caça furtiva está enraizada na sua capacidade de sensibilizar, inspirar e mobilizar os participantes através da expressão artística e do engajamento activo.

A avaliação positiva e o sucesso da peça nos concursos, desde a fase distrital até a fase final, corroboram a eficácia da abordagem teatral. Isso não apenas valida a qualidade artística da

produção, mas também destaca a relevância e o impacto social da mensagem transmitida. Conclui-se, portanto, que a Poética do Oprimido é uma ferramenta poderosa, não apenas para o desenvolvimento artístico, mas especialmente para capacitar as comunidades locais na defesa activa da conservação da vida selvagem. Essa abordagem não apenas educa, mas inspira acção e responsabilidade colectiva, promovendo uma abordagem holística e impactante na luta contra a caça furtiva.

Segundo Thompson (2017), a validação da eficácia da abordagem teatral, especialmente no contexto da Poética do Oprimido, pode ser observada através de diversos aspectos, incluindo a resposta do público e o sucesso em concursos e eventos.

O sucesso da peça nos concursos, desde a fase distrital até a fase final, não apenas valida a qualidade artística da produção, mas também ressalta a relevância e o impacto social da mensagem transmitida. Esses concursos muitas vezes têm critérios de avaliação que vão além do aspecto estético e consideram o conteúdo, a originalidade e o engajamento social das produções teatrais (THOMPSON, 2017).

Estudos sobre o impacto do teatro participativo na promoção da conservação ambiental corroboram a ideia de que a Poética do Oprimido pode ser uma ferramenta poderosa para capacitar as comunidades na defesa activa da vida selvagem. Projectos como o mencionado "Theatre for a Change" demonstraram como o teatro participativo pode inspirar acção e responsabilidade colectiva, promovendo uma abordagem holística e impactante na luta contra questões como a caça furtiva.

Portanto, a abordagem da Poética do Oprimido não apenas educa, mas também inspira acção e responsabilidade colectiva, capacitando as comunidades locais a se tornarem agentes de mudança na defesa da conservação da vida selvagem.

CONCLUSÃO

O presente relatório destacou a eficácia do Teatro para Desenvolvimento como ferramenta de combate à caça furtiva no posto administrativo de Mapulanguene, distrito de Magude. O objectivo geral de avaliar essa eficácia foi alcançado através de um processo de pesquisa e ensaios que envolveu a comunidade local, com resultados positivos e desafios notáveis.

O processo de performance e facilitação, baseado nas técnicas de Augusto Boal, permitiu a criação de uma peça teatral que envolveu a comunidade e promoveu a conscientização sobre os problemas da caça furtiva. As etapas de expressão corporal, potencial expressivo do corpo, teatro como linguagem expressiva e teatro como discurso e discussão forneceram uma estrutura sólida para abordar o problema.

A técnica de intervenção central foi o Teatro Fórum, que transformou os espectadores em participantes activos, permitindo que eles discutissem e propusessem soluções para a caça furtiva. Isso foi fundamental para envolver a comunidade local de forma significativa no combate a esse problema.

Pontos positivos incluíram o apoio institucional, a atribuição de certificados de participação e o apoio da comunidade local. No entanto, a falta de financiamento e os atrasos durante os ensaios foram desafios significativos que precisam ser superados para futuros projectos teatrais. O público-alvo, composto por jovens e adultos de 16 a 40 anos e o governo local, mostrou-se adequado para o diálogo sobre a caça furtiva, dada sua compreensão das questões envolvidas.

Espera-se que os resultados deste projecto, incluindo uma maior conscientização, mudanças na comunidade e a continuidade do teatro como ferramenta, contribuam para um esforço mais amplo de combate à caça furtiva em Magude e em todo o país.

Recomendações

Com base nos resultados e nas experiências adquiridas durante este projecto, apresentamos as seguintes recomendações para futuras iniciativas de combate à caça furtiva usando o Teatro para Desenvolvimento:

1. É crucial buscar financiamento adequado para projectos teatrais desse tipo. O financiamento permite que o projecto seja realizado no local planeado e fornece recursos

essenciais para a sua execução eficaz. Parcerias com organizações locais e internacionais de conservação podem ser exploradas para obter apoio financeiro.

2. Um planeamento logístico sólido é essencial para evitar atrasos e garantir que todos os recursos necessários estejam disponíveis durante o processo de ensaio e performance. Isso inclui garantir a alimentação e bem-estar dos participantes/actores.
3. Continuar a capacitar a comunidade local em técnicas de teatro, especialmente aquelas que promovem a expressão e a participação activa, pode ajudar a manter o uso eficaz do teatro como ferramenta de combate à caça furtiva.
4. Manter e fortalecer o apoio institucional e comunitário é fundamental. Isso envolve estabelecer parcerias contínuas com autoridades locais, instituições educacionais e organizações comunitárias para garantir a sustentabilidade das iniciativas teatrais.
5. Realizar avaliações regulares da eficácia do teatro como ferramenta de combate à caça furtiva é importante. Isso pode envolver pesquisas de opinião, acompanhamento de mudanças na comunidade e feedback dos participantes/actores para ajustar e melhorar futuros projectos.
6. Além do teatro, é importante investir em campanhas de divulgação e educação contínuas sobre a importância da conservação da vida selvagem e os impactos negativos da caça furtiva. Isso pode ajudar a manter a conscientização e o compromisso da comunidade a longo prazo.

Em suma, o Teatro para Desenvolvimento demonstrou ser uma ferramenta poderosa para abordar a caça furtiva em Mapulanguene, oferecendo uma abordagem envolvente e participativa. Com a implementação das recomendações acima e um compromisso contínuo com a conservação, a comunidade local pode contribuir significativamente para a protecção da fauna e flora da região.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, B e JOOSTE, J. Caça Furtiva de Vida Selvagem: A Ameaça Crescente do Tráfico em África. 2014. In *Resumo de Segurança em África*/Centro de Estudos Estratégicos de África, n° 28. Acessado a 23 de set. 2023, em <https://africacenter.org/wp-content/uploads/2016/06/ASB28PT-Ca%C3%A7a-Furtiva-de-Vida-Selvagem-AAmea%C3%A7a--Crescente-do-Tr%C3%A1fico-em-%C3%81frica.pdf>

ANDRADE, Ana Flávia, PAR, César Augusta et al. *TEATRO DO OPRIMIDO: práticas político-pedagógicas – “Ensaio para a revolução”*. 2018.

AUGUSTO BOAL. *Vida e Obra*. Boal. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>. Acesso em: 02 Abril 2022.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. 2ª ed., São Paulo: Hucitec, 1984.

_____. *Teatro legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996^a.

_____. *O arco-íris do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996^b.

_____. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Acesso em: Março 2022.

BOLETIM DA REPÚBLICA. *Lei do Direito à Informação*. PUBLICAÇÃO OFICIAL DA REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE. Maputo: IMPRENSA NACIONAL DE MOÇAMBIQUE. 31 Dezembro. 2015.

- _____. *Revisão da Constituição da República de Moçambique*.
Publicação Oficial da República de Moçambique. Maputo: Imprensa Nacional de Moçambique.
2018.
- BRANCO, Pedro Hey. *Hibridismos e diálogos: o teatro fórum de augusto boal e o teatro didático de bertolt brecht*. Curitiba. 2018.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CANAL DE MOÇAMBIQUE, 28 set. 2014.
- CHEKHOV, Michael. *Para o Actor: Sobre a Técnica da Actuação*. Londres: Harper & Row, 1953.
- CORRÊA, E. J.; MARTINS, E. S.; CUNHA, Aysson M. (org.). *(Re)conhecer diferenças, construir resultados*. Brasília: UNESCO, 2004.
- COUTO, Madyo. *Abordagem estratégica para o combate ao tráfico ilegal de fauna e caça furtiva de elefantes e rinocerontes - Relatório produzido para WWF Moçambique*. 2014.
- DA SILVA, R. *Dois jovens por mês morrem durante a caça furtiva em Moçambique*. DW, 2014. Acessado a 26 set. de 2023, em <https://www.dw.com/pt-002/dois-jovens-por-m%C3%AAs-morrem-durante-ca%C3%A7a-furtiva-em-mo%C3%A7ambique/a-17383608>
- DE OLIVEIRA, Cristiane Souza. *Do Teatro à Performance – um lugar de Colapso*. 2017.
- DUTRA, Sandro de Cássio. *Improvisação Teatral: Algumas Considerações*.
- DW (2013). *Jornais alemães destacam cocaína na Guiné-Bissau e caça furtiva em Moçambique*. Acessado a 27 set. 2023, em <https://www.dw.com/pt-002/jornaisalem%C3%A3es-destacam-coca%C3%ADna-na-guin%C3%A9-bissau-e-ca%C3%A7a-furtiva-em-mo%C3%A7ambique/a-16658083>
- ECIELO. *Trabalho, Educação e Saúde*. ECIELO, 19 Março 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-77462018000200471#B8.
- ERASMUS. *Descrição do perfil profissional do Facilitador de Teatro em contexto comunitário*. RE.STO.RE. 2014-2020.

- FUCHS, Ana Carolina Muller. *Improvisação Teatral e Descentração*. Porto Alegre. 2005.
- GADOTTI, M. *Perspectivas atuais da educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- GALLAGHER, M. *Theatre for a Change: Performance as an environmental communication tool in North Queensland, Australia*. *Environmental Education Research*, 9(1), 2003, 61-74.
- GESTÃO EDUCACIONAL. *Gestão educacional. Gestão educacional*. Disponível em: <https://www.gestaoeducacional.com.br/>. Acesso em: Abril 2021.
- HERALD. *First rhino poaching conviction and sentencing in Mozambique since 2008*. 2019. Acessado a 23 de set. 2023, em <https://letabaherald.co.za/71824/first-rhino-poaching-conviction-sentencing-mozambique-since-2008/>
- ISSUFO, N. *Maputo acolhe marcha pela protecção de elefantes e rinocerontes*. DW, 2014. Acessado a 28 de Novembro de 2023, em <https://www.dw.com/pt-002/maputo-acolhe-marcha-pela-prote%C3%A7%C3%A3o-de-elefantes-e-rinocerontes/a-17969843>
- JOÃO, Aulito et al. *Impactos e Desafios da Caça furtiva em Moçambique e na Região*, 18 abr. 2020. Disponível em: <https://www.docsity.com/pt/impactos-e-desafios-da-caca-furtiva-em-mocambique-e-na-regiao/5474890/>. Acesso em: 08 abr. 2022.
- JOHNSTONE, K. *Impro: A Improvisação e o Teatro*. Marseille: Routledge, 1986.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MATIAS, L. (2018). *Elefantes e rinocerontes em risco, em Moçambique*. DW. Acessado a 24 set. 2023, em <https://www.dw.com/pt-002/elefantes-e-rinocerontes-em-risco-em-mo%C3%A7ambique/a-19089606>
- MATSINHE, C). *Moçambique: aumenta a caça furtiva no Parque do Limpopo*. DW. Acessado a 23 de set. 2020, em <https://www.dw.com/pt-002/mo%C3%A7ambique-aumenta-a-ca%C3%A7a-furtiva-no-parque-do-limpopo/a-46596774>.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MUCARI, M. *Nearly 500 Mozambican poachers killed in S.Africa's Kruger since 2010-former leader*. Reuters. Acessado a 25 set. 2023, em <https://www.reuters.com/article/mozambique-poachers-idUSL5N11R2OP20150921>

- NOGUEIRA, Márcia Pompeo. *Tentando definir o Teatro na Comunidade*. CEART/ UDESC.
- OBSERVATÓRIO DO MEIO RURAL. *Caça furtiva: o fim de um património?*, Outubro 2014. Acesso em: 07 março 2022.
- OMAR, O. *Caça furtiva: Carta traz mais uma estória “inglória” de Magude*. Carta de Moçambique. Acessado a 22 set. 2023, em <https://cartamz.com/index.php/sociedade/item/5787-caca-furtiva-carta-traz-mais-uma-estoria-ingloria-de-magude>
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PATERSON, D.; COHEN-CRUZ, J. *Performance Envolvente: Teatro como Chamada e Resposta*. Marseille: Routledge, 2010.
- PRETTO, Samuel de Moraes. *O teatro do oprimido e a performance ruidosa: caminhos de um curinga performer*. Pelotas. 2019.
- ROSA, Maíra. *O teatro com comunidade: uma proposta pedagógica*. 2021.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. Londres: Northwestern University Press, 1999.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspetiva, 2005.
- THOMPSON, J. *Performance Affects: Teatro Aplicado e o Fim do Efeito*. Palgrave McMillan, 2017.
- TOMASELLO, Michael. *Origens Culturais da Origem do Conhecimento Humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TURLE, Licko. *Jogos improvisacionais*. 2021. Slavador.
- WALESKA, M. da Silva & T. GOBARA, Shirley. *Teatro-Fórum: sequência didática e livreto para o ensino de biologia*. Mato Grosso. 2015.
- XAVIER, Samara Vilaça. *A metodologia do teatro do oprimido e a imagem inserido no contexto do ensino de arte*. 2019.
- ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

Websites visitados:

[Magude / Perfis Distritais / A Província / Início - Portal do Governo da Provincia de Maputo \(pmaputo.gov.mz\)](#)

[Caça furtiva movimentada cerca de 72 mil milhões de dólares \(voaportugues.com\)](#)

Improvisação Teatral: Algumas Considerações. *Sandro de Cássio Dutra*. 2009. São Paulo.

[Grande Reportagem - Magude e a caça furtiva: histórias de gente que tanto se endinheirou como desgraçou suas famílias \(cartamz.com\)](#)

ANEXOS



Figura 1: Momentos de ensaios.



Figura 2: Visita do Supervisor, dia 14 de Outubro de 2022.



Figura 3: Público de uma das apresentações



Figura 4: Uma das apresentações da peça, dia 29 de Outubro de 2022.



Figura 5: Atribuição de certificados de participação, dia 29 de Outubro.