

No início de *Theatre & Everyday Life: an ethics of performance*, originalmente publicado em 1993, Alan Read desafia a todos nós que fazemos teatro e acreditamos nele. Ele observa que muitas vezes evitamos fazer juízo de valor sobre os méritos de nossa forma de arte recorrendo simplesmente ao “truísmo difícil que parece desarmar a possibilidade de crítica: que o teatro é sempre tão bom quanto possível, de acordo com o que tem a seu dispor a qualquer momento ou em qualquer lugar” (Read, 1995, p. 1). O desafio que se coloca é, portanto, de natureza ética. Que bem faz o teatro? E quais são os termos pelos quais se pode começar a definir o “bem”?

Embora eu não tente responder a essas perguntas, elas permeiam minhas reflexões neste artigo. Nele eu discuto um projeto de Prática como Pesquisa, um estudo de caso sobre a concepção e implementação de um Laboratório de Letramento em Futuros, usando técnicas teatrais e envolvendo menores requerentes de asilo desacompanhados, que foi realizado na ilha de Lesbos na Grécia, em julho de 2019. Assim, apesar das advertências de Read, e sem querer desarmar qualquer crítica, esse texto é forjado a partir da experiência de um tempo e lugar específicos, e necessariamente leva em consideração as limitações impostas por tais condições.

Primeiramente, porém, cabem aqui algumas definições. De acordo com a UNESCO, “Letramento em Futuros é uma competência. É a habilidade que permite que pessoas entendam melhor o papel que o futuro desempenha naquilo que vêm e fazem.” (UNESCO, 2019). É importante ressaltar que essa competência pode ser nutrida e aprendida. Domínio de letramento em futuros pressupõe ter a capacidade de dar sentido aos sistemas e processos antecipatórios que utilizamos – não apenas para a preparação e o planejamento, mas também para a descoberta, a invenção e a novidade. Em outras palavras, o Letramento em Futuros é a capacidade humana quase paradoxal, para cunhar uma frase, de refletir sobre nosso pensamento prospectivo.

Já um Laboratório de Letramento em Futuros é uma ferramenta para o desenvolvimento do Letramento em Futuros (Miller, 2015). É uma oficina cuidadosamente concebida e adequada para especificidades de tempo e lugar (essas duas instâncias inevitáveis), onde processos de inteligência coletiva para criação de conhecimento e abordagens de “aprender fazendo” são implantados para permitir que os participantes revelem, reenquadrem e repensem seus pressupostos antecipatórios: em outras palavras, para se

tornarem letrados em futuros (Damhof, 2018). Eles seguem uma sequência de aprendizagem de três fases distintas:

1. **REVELAR**: a primeira fase do processo se concentra em revelar os pressupostos antecipatórios dos participantes em torno de um determinado tema. O objetivo desta fase é explicitar suas suposições tácitas sobre o futuro.
2. **REENQUADRAR**: na segunda fase os participantes questionam seus pressupostos por meio de um processo de reenquadramento. Os participantes são convidados a abraçar a complexidade e a incerteza. Eles refletem, contextualizam, se envolvem e negociam significados compartilhados.
3. **REPENSAR**: a terceira fase pede que os participantes comparem as duas fases anteriores e apresentem novas perguntas e observações sobre o futuro do tema em discussão. Os participantes são convidados a refletir sobre o processo geral, as ideias, as trocas e os sentimentos.

Vale observar que o Letramento em Futuros não provém de um conhecimento renovado sobre o tema em questão, mas de entender a natureza contingente de nossos pressupostos e “expandir o que podemos ver e o que podemos fazer. Desta forma, o Letramento em Futuros é um passo em direção a integrar complexidade à compreensão do que significa ser humano” (UNESCO, 2019). Igualmente, em um Laboratório de Letramento em Futuros, o objetivo não é fazer com que os participantes desenvolvam um cenário ou uma estratégia para o futuro, mas sim que sejam capazes de identificar seus pressupostos antecipatórios, desafiá-los, trabalhar a imaginação de maneira rigorosa, repensar sua atitude e predisposição em relação ao futuro. O tema do Laboratório é geralmente escolhido para refletir a experiência dos participantes. Neste caso, o tema escolhido foi “o futuro da educação”. Voltarei a isso mais tarde; por ora, basta observar que o tema do laboratório é um veículo para promover o Letramento em Futuros, e não um fim em si mesmo.

Meu envolvimento com Laboratórios de Letramento em Futuros surgiu a partir de uma colaboração com a Rede PRAXI, uma unidade da Fundação para a Pesquisa e Tecnologia – Hellas (FORTH), titular da Cátedra UNESCO de Pesquisa sobre o Futuro. Essa colaboração resultou de conversas sobre a relação interdisciplinar entre Estudos de Futuros e os Estudos da Performance que eu vinha tendo na PRAXI; ao mesmo tempo, a PRAXI buscava expandir seu trabalho sobre Letramento em Futuros para incluir grupos marginalizados na sociedade grega, especialmente comunidades de migrantes, refugiados e requerentes de asilo. Decidimos então desenvolver e testar o conceito de um

Laboratório Teatral de Letramento em Futuros. Eu liderei o projeto ao lado de Irianna Lianaki-Dedouli e do Dr. Epaminondas Christophilopoulos, da Rede PRAXI.¹

Partimos do pressuposto de que ferramentas e jogos teatrais iriam:

- [a] ajudar os participantes de um Laboratório de Letramento em Futuros a transpor o “abismo experiencial” teorizado por Stuart Candy (2010), conforme veremos abaixo;
- [b] incentivar modos somáticos de percepção e expressão, levando a formas diferentes e não logocêntricas de imaginar, que por sua vez iriam:
- [c] facilitar oficinas com grupos multiculturais que poderiam não compartilhar uma língua falada (importante para nós aqui), e;
- [d] ser divertidos!

Especificamente, formulamos a hipótese de que ferramentas do arsenal do Teatro do Oprimido (Boal, 1979, 2002) – como o Teatro-Fórum e o Teatro-Imagem – poderiam ser úteis se implantadas na estrutura de um Laboratório de Letramento em Futuros. Assim, elaboramos uma oficina que nos permitisse investigar isso e o potencial dessas ferramentas para:

- i. potencializar a revelação de pressupostos antecipatórios (fase 1);
- ii. promover um processo coletivo de reenquadramento rigoroso (fase 2), e;
- iii. promover introspecção e reflexão (fase 3).

Durante a oficina, ferramentas do arsenal do Teatro do Oprimido de Augusto Boal foram adaptadas e empregadas com o objetivo de desnaturalizar os comportamentos somáticos cotidianos dos participantes e liberar sua criatividade. Por meio de técnicas de Teatro-Imagem, pressupostos antecipatórios foram não só revelados, como também corporificados e tornados “reais”; técnicas de Teatro-Fórum foram usadas para questionar e reenquadrar os pressupostos revelados na primeira fase; e as abordagens do Arco-íris do Desejo foram usadas como meio de promover reflexão.

No Teatro do Oprimido, assim como nos Laboratórios de Letramento em Futuros, o foco não é necessariamente encontrar soluções para problemas

¹ Sou grato a eles pelas ideias e apoio na preparação deste artigo. Partes desse conteúdo integraram um trabalho que apresentamos conjuntamente na Anticipation Conference em Oslo, em outubro de 2019. A primeira pessoa do plural frequentemente empregada neste artigo refere-se doravante a nós três.

específicos (embora às vezes possa ser), mas despertar a consciência dos espectadores para as possibilidades e alternativas que os permitam desafiar os modelos predominantes. É importante destacar também que ninguém precisa ser ator ou futurista para participar de um Laboratório Teatral de Letramento em Futuros.

Embora seja desnecessário detalhar aqui as técnicas de Teatro-Fórum, Teatro-Imagem e Arco-íris do Desejo, vale lembrar que o Teatro do Oprimido é baseado na ideia de que “todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam”, e que, portanto, o teatro é um meio de comunicação acessível a todos – somos todos “espect-atores” (Boal, 2002, p. 15). Ao mesmo tempo, em *Theatre & Ethics* Nicolas Rideout sugere que a Teoria dos Sentimentos Morais de Adam Smith é uma obra importante para pensar a relação entre ética e teatro na medida em que “propõe uma forma teatral de pensar a ética, na qual julgamos nosso comportamento na forma de um ‘espectador’ imaginário dentro de nós” (Rideout, 2009, p. 33). Nesse sentido, o “espect-ator” de Boal torna-se a personificação da ética – somos os espectadores de nossas próprias ações; não os “tiras na cabeça”, julgadores, mas sujeitos eticamente conscientes.

No Teatro do Oprimido, “o espectador é, ou deve exercitar-se para vir a ser, o protagonista da ação dramática” (p.255 [itálico no original]). A ênfase está no processo, e não no produto. Ao escrever sobre práticas de teatro aplicado, Rideout afirma ainda que

Em todas essas formas de teatro, o que importa, ética e politicamente, é o que é feito com o teatro em si, e não o que o teatro representa. [...] Tal foco no processo e na forma anda de mãos dadas com uma abertura para o futuro e o imprevisível, ao invés de um fechamento em torno de uma posição ética específica (Rideout, 2009, p. 49).

Começamos a vislumbrar aqui uma convergência entre teatro aplicado, ética e Letramento em Futuros. Esta triangulação requer uma análise mais aprofundada.

Não há dúvida de que o teatro tem uma relação complicada com o futuro. O teatro evidentemente acontece “no tempo” e, portanto, tem uma progressão que é geralmente orientada para o futuro; de fato, David Wiles sugere que no “drama aristotélico” “o espectador é mantido em suspense, ansioso para saber o que acontecerá a seguir na história, fazendo com que desapareça todo e qualquer sentido de habitar o aqui e agora” (Wiles, 2014, p. 50).

No entanto, a preocupação do teatro (e dos estudiosos de teatro) com a apresentação e a representação atraem o foco, por definição, para o presente e o passado. Os papéis desempenhados pela memória foram amplamente examinados também em relação ao teatro e à performance – desde o uso instrumental da memória pelos atores em seu trabalho até sua evocação como uma metáfora para o próprio teatro, uma “máquina de memória” segundo Carlson (2003). O teatro é descrito como portador de memória cultural, ou um palimpsesto de “*répétitions*”, um lugar assombrado de eternos retornos. Apesar de tudo isso, ou talvez devido a tudo isso, o teatro não deve temer o futuro. Na verdade, a prática teatral lida constantemente com o futuro. Ensaios, processos de criação coletiva, improvisação e, claro, práticas teatrais aplicadas negociam continuamente as relações entre o presente e o futuro.

O próprio campo de Estudos do Futuro vem flertando com aquilo que é performativo há algum tempo. Já em meados dos anos 90, Slaughter se pergunta “como tornar as possibilidades futuras suficientemente reais para estimular respostas atuais” (Slaughter, 1996 [b]). Uma década depois, Candy argumentou que o chamado “abismo experiencial” entre noções abstratas sobre futuros possíveis e a experiência cotidiana impede o pensamento sobre futuros de integrar a cultura dominante (Candy, 2010). Um mapeamento preliminar dos vários paralelos entre estudos de futuros e teatro foi feito por Sabina Head. Head sugere, entre outras coisas, que o teatro é capaz de oferecer “visões ricas, complexas e concretas do futuro por meio da encenação” (Head, 2010). Para além dessas “visões”, no entanto, práticas de teatro aplicado muitas vezes lidam com comunidades e indivíduos de uma maneira transformacional que é evidentemente orientada para o futuro. A noção de Boal (1979) de teatro como um “ensaio para a revolução” e para a própria vida transforma o ato de fazer teatro em um ato político, o de assumir o controle do próprio futuro. Como uma disciplina mais ampla, as artes cênicas têm uma rica herança de engajamento social e foram teorizadas e praticadas como um meio de desafiar pressupostos subjacentes sobre o mundo – notadamente, mas não exclusivamente, no “Teatro Épico” de Piscator e Brecht.

Nas últimas décadas, um número crescente de estudiosos e pesquisadores de futuros tem se concentrado no potencial dessa disciplina para promover mudança, transformação e emancipação sociais (Inayatullah, 2013), (Kahane, 2012), (Slaughter, 1996 [a]), (Miller, 2018), (Milojevic, 2002). Estudos críticos de futuros usam desconstrução e análise crítica do discurso para examinar de que modo o futuro é construído no discurso público. Em particular,

os estudos críticos de futuros defendem uma reflexão sobre a potencial de reprodução e perpetuação das estruturas de poder nas narrativas culturalmente predominantes sobre o futuro. Os futuristas têm enfatizado a importância de se descolonizar as imagens do futuro, defendendo a necessidade de se desenvolver capacidade para avaliar criticamente as imagens predominantes do futuro e gerar novas imagens como meio de promover agência e autonomia. Concomitantemente, para Alan Read, “este é o lugar onde o teatro ocorre. Tanto o teatro quanto a ética dizem respeito a possibilidade. [...] A imagem teatral é, como nenhuma outra, sempre uma possibilidade sem fechamento, como a relação ética que aguarda a criação” (Read, 1993, p. 90). Isso o leva a refletir sobre as relações entre uma ética e uma poética de imagens teatrais. E, evidentemente, o Teatro-Imagem de Boal, como mencionado antes, foi parte integrante de nosso Laboratório. Estou ciente de que Teatro-Imagem e imagens teatrais não são a mesma coisa – aquele é uma das muitas maneiras pelas quais estas pode ser produzidas e ativadas. E justamente porque o Teatro-Imagem é capaz de integrar uma poética de imagens teatrais, é pertinente levantar questões éticas no contexto do Laboratório de Teatro de Letramento em Futuros. Em outras palavras, as questões éticas envolvidas nos processos de criação e recepção de imagens são o que se pode chamar de uma ética da imaginação. Nosso papel como facilitadores nesses processos tem seus desafios. Candy e Dunagan afirmam que

talvez o principal desafio emergente dos estudiosos do futuro esteja menos relacionado à geração e difusão de ideias sobre o futuro do que ao planejamento de circunstâncias ou situações que permitam surgir a inteligência coletiva e a imaginação de uma comunidade. Conceber e encenar experiências do futuro é uma categoria de atividade. Conceber processos por meio dos quais tais experiências são concebidas, criando estruturas escaláveis de participação, é outra. (Candy e Dunagan, 2017)

Assim, cabe aqui uma explicação sobre a concepção e o planejamento do Laboratório de Teatro de Letramento em Futuros. Em primeiro lugar, ao concebermos nosso Laboratório, buscamos nos orientar pelos seguintes princípios:

1. Exercer a todo momento nosso dever de zelar por essa corte vulnerável. Na verdade, isso dá o tom aos princípios subsequentes;
2. O desejo de promover um senso de comunidade nos participantes;
3. Compreender as especificidades do grupo em questão;

4. Não obstante, reconhecer a diversidade dentro do grupo;
5. Preparar os participantes para a ruptura/reenquadramento de seus pressupostos;
6. Preparar os participantes para o pós-workshop.

Prendergast e Saxton alertam que o “sucesso potencial de qualquer peça de teatro aplicado depende de as preocupações, questões ou ideias estarem disponíveis para um público – isto é, de que a dramaturgia retratada tenha relevância e repercussão na vida daqueles que a testemunham” (Prendergast e Saxton, 2009, p. 23). Imaginamos que organizar o laboratório em torno do tema do futuro da educação teria relevância e repercussão entre nosso público jovem, e, de fato, a maioria dos participantes tinha algo a dizer sobre isso. Mas alguns deles, fomos informados mais tarde, tinham pouca ou nenhuma experiência de educação formal, não tendo frequentado a escola antes de sua chegada à Grécia – a vida escolar em seus países de origem fora severamente prejudicada por conflitos. Portanto, embora tenhamos previsto que poderia haver alguma dificuldade na segunda e terceira fases do Laboratório, não imaginamos que até mesmo a primeira fase pudesse ser problemática nesse sentido – uma falha de imaginação de nossa parte. Mais uma vez, Prendergast e Saxton nos lembram que “um facilitador deve estar familiarizado com as estruturas sociais e contextos comunitários em que estiver trabalhando” (Prendergast e Saxton, 2009, p. 17). E em nossa condição de convidados ministrando uma oficina de dois dias, tal familiaridade só poderia ser obtida indiretamente, por meio das ONGs parceiras locais com as quais discutimos o projeto. Reconhecemos que há outras questões éticas envolvidas neste trabalho, inerentes às práticas de teatro aplicado e qualquer tipo de “intervenção” em comunidades desprivilegiadas – questões relacionadas com administrar as expectativas dos participantes, relações de poder, despertar traumas, continuidade e longevidade do projeto.

Isso é crucial, porque práticas de teatro aplicado muitas vezes lidam com comunidades e indivíduos de uma maneira transformacional que é, por definição, voltada para o futuro. Na genealogia do teatro aplicado, as *Lehrstücke* de Brecht, com seu interesse pela mecânica de uma situação, mais do que pelo destino do personagem, se assemelham a Laboratórios de Letramento em Futuros na medida em que são veículos que não estão preocupados com cenários futuros em si, mas com a possibilidade de reimaginação. De acordo com Rideout, nas peças didáticas de Brecht, “o texto não é um texto acabado, mas um campo aberto para um processo de improvisação de reescrita e discussão. [...] A prática teatral

torna-se um trabalho coletivo de exploração política e ética” (Rideout, 2009, p.48). E assim a tríade ética-futuro-teatro volta ao foco. Isso pode ser deduzido do pensamento do filósofo francês Michel de Certeau, que afirma que “a ética se articula por meio de operações efetivas e define uma distância entre o que é e o que deveria ser. Essa distância determina um espaço onde temos algo para fazer” (de Certeau, 1986, p. 199). Na primeira frase de de Certeau, a ética é claramente apresentada como um desafio voltado para o futuro; na segunda, é inserida no território da ação, que é, obviamente, o âmbito da performance em geral e do teatro em particular. Além disso, o teatro aplicado situa essa ação no mundo real.

De fato, o teatro tem uma história consolidada e bem-sucedida de trabalho com comunidades e jovens marginalizados. Em particular, o trabalho teatral feito com – e feito por requerentes de asilo e refugiados está bem documentado e teorizado (Jeffers, 2012, *inter alia*). No entanto, as ferramentas de teatro nunca (até onde sabemos) haviam sido empregadas em Laboratórios de Letramento em Futuros; além disso, nem mesmo os próprios Laboratórios de Letramento em Futuros haviam sido oferecidos a participantes requerentes de asilo. Isso significava que nosso projeto de pesquisa tinha duas variáveis, ou incógnitas, levantando um problema ético importante: estávamos trabalhando com um grupo vulnerável em uma situação relativamente não controlada, uma vez que desconhecíamos os resultados da aplicação de ferramentas de teatro a um Laboratório de Letramento em Futuros.

Estávamos cientes desse problema em potencial desde o início e tentamos mitigá-lo em nossa preparação: antes de começar, tivemos longas discussões com nossa ONG parceira local, LATRA, e uma reunião prévia em que foram discutidas questões de segurança. Entre outras coisas, ficou estabelecido que os responsáveis pelos menores estariam presentes e ativamente envolvidos no Laboratório Teatral de Letramento em Futuros, como uma espécie de “rede de segurança” para eles. Mas também tivemos que nos perguntar, desde o início: o que estamos oferecendo aos participantes em troca de sua contribuição à nossa agenda de pesquisa? De que maneira era esse um encontro mutuamente benéfico? Conforme apontam Prendergast e Saxton, “Precisamos ter mais cuidado, por exemplo, ao examinar a maneira como o poder é mantido e distribuído, quais agendas estão sendo de fato favorecidas com o que fazemos, e como deixamos os locais dos projetos quando partimos” (Prendergast e Saxton, 2009, p. 188). Pode-se argumentar que a perspectiva de se tornar “Letrado em Futuros” não seja razão suficiente para se envolver com a oficina do ponto de

vista dos menores, que foram convidados a participar pela LATRA. De fato, o número de agentes envolvidos, com várias agendas potencialmente conflitantes, torna todo o projecto muito complexo. A LATRA é uma organização social que trabalha com projetos de inovação, em parceria com outra ONG, a Iliaktida, que é responsável por acolher e proteger os menores. Esta é que tem o dever de cuidar dos menores e o poder de tomar decisões e dar autorização em seu nome.

Conforme já mencionado, tínhamos plena consciência da nossa posição de pesquisadores adentrando um espaço de vivências complexas e traumáticas e com nossa própria agenda. Alan Read afirma que, em relação ao teatro em geral, é impossível não pensar em ética: “Isso vale tanto para a troca teatral mais simples e local como para a mais ampla e internacional das questões relativas à inserção de alguém no espaço de um outro” (Read, 1995, p. 36). Estávamos trazendo nossos locais, reais e metafóricos – teatro, letramento em futuros, academia, Brasil (meu país de origem), Reino Unido (onde trabalho), Grécia continental (país de origem de Epaminondas e Irianna e sede da PRAXI) – para o local de residência daqueles menores, um local de refúgio temporário, a ilha grega de Lesbos. Além disso, a própria presença deles naquele local é contestada e sujeita a debates políticos mais amplos. Eles eram, até certo ponto, nossos anfitriões em Lesbos, ao mesmo tempo em que eram “hóspedes” na Grécia, acolhidos pela Iliaktida, convidados pela LATRA a “fazer algo com teatro”, como nos disse mais tarde um dos menores.²

Além de concordar que os assistentes sociais da Iliaktida acompanhassem e participassem da oficina, uma série de questões relacionadas ao Laboratório foram levantadas em nossas conversas com o representante da LATRA. Um caso significativo foi o uso do contato físico nas oficinas. Haviam nos dito que os participantes poderiam se mostrar desconfiados ou reticentes, pelo menos no início do processo. No entanto, nos garantiram que se tivéssemos uma atitude positiva e motivadora, eles participariam ativamente. Foi sugerido que começássemos com algo eficiente para quebrar o gelo que também envolvesse algum exercício físico; assim, em meus planos originais, os participantes fariam alguns exercícios envolvendo toque, desde aquecimento para ativar o corpo e respostas somáticas até contato improvisação na criação de imagens e “escultura” corporal na fase de reenquadramento do Laboratório. Isso foi imediatamente rejeitado pela LATRA. “Nenhum contato físico entre meninos e meninas”, nos disseram. Claro, eu deveria ter previsto. Royona Mitra discutiu a política intercultural do toque e descreveu “contato improvisação como uma linguagem colonizadora”, especialmente quando não há espaço para os

² Isso em si não deixa de ser problemático: o convite feito aos participantes não indicava claramente a natureza da experiência, conforme percebemos depois. No início do Laboratório, porém, tomamos medidas para esclarecer nossa posição e o papel dos participantes em nossa investigação.

participantes “negociarem diferentes códigos culturais por meio de [seus] encontros com ele” (Mitra, 2017, p. 390). Com a urgência do trabalho em nosso Laboratório, não haveria tempo para esse tipo de negociação delicada. Também fomos avisados de que os participantes do sexo masculino poderiam se considerar superiores às suas colegas do sexo feminino. Isso está de acordo com a afirmação de Prendergast e Saxton de que

Nenhum grupo de pessoas é totalmente homogêneo e é útil descobrir como a comunidade se define como uma “comunidade” – o que isso significa para eles e como se manifesta? Por exemplo, talvez você veja a independência das mulheres de uma forma muito diferente comparado ao grupo social com o qual está trabalhando. (Prendergast and Saxton, 2009, p. 193)

Assim, ajustamos nosso planejamento para remover todos os exercícios que envolvessem contato físico (uma tarefa nada fácil) e consideramos maneiras de promover a igualdade de gênero no trabalho que estávamos fazendo. Isso incluiu garantir que a Irianna tivesse um papel de destaque na condução do laboratório. No final das contas, as mudanças foram desnecessárias: nenhuma menina compareceu à oficina. Apesar de ter sido decepcionante (e talvez revelador), significou que pudemos afinal reintroduzir os exercícios de contato físico originalmente planejados, o que foi muito bem-vindo, dado o tempo limitado e o espaço confinado que nos foram cedidos para realizar o trabalho. Não estou totalmente confortável com isso, porém, nem com a minha satisfação com essa reintrodução; dá a impressão de que o fato de ser conveniente para mim é mais importante do que a participação feminina no workshop – o que obviamente não é o caso. Mesmo assim, em termos práticos, facilitou as coisas para nós, novamente em função do tempo e do espaço oferecerem a medida do possível.

Tentamos nos preparar da melhor maneira possível e tínhamos um conjunto de expectativas em relação aos participantes que fora discutido com a LATRA. Esperávamos que nossos participantes fossem um grupo de até 30 menores desacompanhados (15-18 anos), falantes de inglês e de ambos os sexos, vindos principalmente do Afeganistão e da Síria, que teriam todos pedido asilo na Grécia e aguardavam o resultado do requerimento. No final, tivemos um grupo de quase 40, todos meninos, alguns com apenas 11 anos e com pouco ou nenhum domínio do inglês, de até dez países diferentes: Afeganistão, Camarões, República Democrática do Congo, Egito, Guiné Equatorial, Iraque, Nigéria, Serra Leoa, Somália e Síria. Alguns dos menores haviam solicitado transferência para outros países europeus, normalmente para se reunirem com familiares.

Isso é significativo porque a relação dos participantes com o futuro – e, evidentemente, com seu passado, sobre o qual fomos expressamente advertidos a não fazer nenhuma menção ou pergunta – é dominado por ansiedade e incerteza. E então tivemos que considerar se até mesmo pedir aos nossos participantes que exercitassem a imaginação sobre o futuro não seria por si só capaz causar traumas, pela possível dificuldade de dissociá-lo de sua experiência do passado. Muitas das imagens do futuro produzidas na primeira fase realmente se revelaram violentas e distópicas. Por outro lado, promover o letramento em futuros significa incentivar as pessoas a “usar o futuro” para determinar ações no presente, em vez de ver o presente como determinado e ordenado pelo passado. No entanto, Groves reconhece as dimensões materiais da antecipação; que “depende das capacidades dos corpos e dos aparatos sociotécnicos, distribuídos pelos ambientes de ação social” (Groves, 2017). De fato, Arjun Appadurai vê o futuro como um “fato cultural” formado pela configuração de três funções humanas, a saber: aspiração, antecipação e imaginação. No mesmo espírito de Groves, ele argumenta que a “capacidade de aspirar” é desigualmente distribuída e está associada a disparidades socioeconômicas (Appadurai, 2013). E enquanto o futuro seja um fato cultural, “um facilitador de teatro aplicado precisa ter muita sensibilidade em relação à cultura particular da comunidade para a qual a peça de teatro aplicado será encenada, visto que há várias práticas culturalmente diversas de reação por parte do público” (Prendergast e Saxton, 2009, p. 21). No nosso caso, era impossível falar em “uma comunidade” dada a diversidade de idades e nacionalidades representadas. Ainda assim, todos tinham em comum a experiência de deslocamento e desalojamento, e sua resposta ao nosso Laboratório foi influenciada por isso, com seus passados inevitavelmente se insinuando em suas imaginações sobre o futuro.

Além disso, alguns dos meninos mais novos tiveram dificuldades para pensar sobre o futuro. Uma das razões para isso pode ser a limitada capacidade de abstração nesse estágio de desenvolvimento intelectual. No entanto, ao imitar os mais velhos no uso de abordagens teatrais, puderam participar sem se sentirem excluídos. Ficou claro que os participantes mais velhos, acima de 15 anos, responderam muito melhor ao processo – se envolveram mais, foram capazes de realizar as tarefas, etc. Talvez a estrutura do Laboratório, formatado em mais de cinco horas de trabalho durante o primeiro dia, tenha sido longa e cansativa demais para os adolescentes, principalmente porque alguns deles provavelmente não tinham muita vivência de educação formal.

Deveríamos ter dado mais atenção a isso. Os Laboratórios de Letramento em Futuros foram originalmente concebidos e estruturados para adultos. Nós pensamos que a aplicação de ferramentas teatrais poderia ser suficiente para contrabalançar a duração do processo, com o uso de técnicas físicas e maior – na falta de melhor expressão – valor de entretenimento. Segundo Bell, a arte contribui para o campo de estudos de futuros ao oferecer e desencadear experiências subjetivas relacionadas à intuição, criatividade e imaginação (Bell, 1997). Era isso que certamente esperávamos alcançar com o uso de ferramentas teatrais. Boal defende a desmecanização do corpo a fim de restaurar a possibilidade da “ação original” (Boal, 2002). Portanto, nossa abordagem foi principalmente física, para que os participantes “saíssem de suas cabeças” e entrassem em seus corpos. “Achar o equilíbrio certo entre estrutura fixa e conteúdo definido, por um lado, e exploração criativa livre, por outro, é uma consideração crucial em pedagogia e oficinas de futuros”, advertem Candy e Dunagan (2016, p. 6). Isso se aplica a qualquer pedagogia, aliás, e está também no cerne dos processos de criação teatrais. Até certo ponto, o trabalho realizado no Laboratório de Teatro Letramento em Futuros foi um trabalho de criação coletiva. Queríamos incentivar a capacidade de imaginar – isto é, de visualizar e desenvolver um senso sentido, quase independente de palavras. Boal afirma que “as imagens em um conjunto organizado refletem as emoções da observadora, suas ideias, memórias, imaginação, desejos...” (Boal, 2002, p. 175). Novamente, os atos de agir e observar estão inextricavelmente conectados. Foi fascinante observar isso na prática em nosso Laboratório.

Para começar (primeira fase) e introduzir os participantes ao trabalho, pedimos a eles – após um aquecimento físico – que produzissem um “roteiro” (desenhos, histórias) sobre o provável futuro da educação. A palavra “provável” é a chave aqui: não estamos pedindo um futuro desejável ou um futuro que eles particularmente temam; apenas o que eles consideram provável. Isso foi feito por meio de um exercício de imaginação “Rip Van Winkle”, em que os participantes são convidados a fechar os olhos, imaginar que adormeceram e que acordaram vinte anos depois: o que eles veem? Posteriormente, em grupos, eles apresentaram esses roteiros e cada grupo produziu coletivamente, e com seus corpos, composições estáticas das imagens de futuro provável que foram compartilhadas em plenário – ou seja, foi preciso alguma negociação dentro dos grupos, mediada pelos facilitadores, para que chegassem a uma única imagem do grupo a partir dos vários “roteiros”. Nesse momento, os facilitadores tiveram que tomar muito cuidado para não influenciar as discussões e orientá-las em

direções específicas. A barreira linguística dificultou ainda mais esse trabalho, e essa parte da primeira fase foi definitivamente a mais verbal em todo o processo. Devido às limitações linguísticas, foi difícil para alguns participantes se envolverem nas discussões. A LATRA nos forneceu dois intérpretes, mas como estávamos trabalhando em três grupos, com vários idiomas, tivemos que nos virar e nos adaptar às circunstâncias, recorrendo aos idiomas comuns de alguns participantes e buscando maneiras de viabilizar a comunicação nos grupos. Consequentemente, muita coisa se perdeu na tradução.³ Muitas das imagens produzidas nessa fase eram bastante literais e ilustrativas – o que não foi necessariamente um problema, neste contexto – e ajudamos os participantes a identificar pressupostos antecipatórios subjacentes a elas, entre as quais a principal era a noção instrumental de educação associada a trabalho e à obtenção de emprego.

Em seguida, introduzimos o contexto de reenquadramento (segunda fase), que era: em 2040, o trabalho é obsoleto – todas as necessidades humanas básicas de alimentação, transporte e moradia são mecanizadas e não há necessidade de emprego. A tarefa dos grupos menores era produzir não uma, mas uma sequência de imagens estáticas sobre esse futuro reformulado, que seria então “ativado” de acordo com os princípios do Teatro-Imagem. Cada grupo apresentou suas imagens em plenário e, em seguida, o público fez comentários e perguntas. Boal descreve isso como “o espelho múltiplo do olhar dos outros – várias pessoas olhando a mesma imagem e oferecendo seus sentimentos, o que é evocado para elas, o que sua imaginação cria em torno dessa imagem” (Boal 2002, p. 175 [itálico no original]). Aqui aconteceu algo extraordinário: um dos participantes, naquele momento um espectador, levantou-se e disse “isso nunca poderia acontecer!”. Ele sugeriu uma versão alternativa para aquele conjunto de imagens específico, transformando espontaneamente nosso Teatro-Imagem em um evento de Teatro-Fórum! Com base em suas sugestões, o grupo que apresentava foi levado a realizar uma nova reformulação. Candy e Dunagan renunciaram isso quando afirmaram que

futuros experienciais diferem significativamente [de simples observação atenta] na medida em que não apenas focam em objetos ou processos existentes em diferentes escalas, mas materializam mundos diferentes por meio da nossa atenção. Assim, em vivências de futuro, a atenção não é meramente um ato de interpretação, é um ato de criação. (Candy e Dunagan, 2016, p. 14 [itálico no original])

Tal ato de cocriação de uma realidade está na essência do encontro teatral, que acontece no espaço intersubjetivo entre público e atores.

³ Outra questão prática e ética surgiu do fato de que os intérpretes não foram totalmente informados sobre a estrutura e as práticas do Laboratório, então às vezes davam suas próprias instruções e conselhos aos grupos, baseados em sua compreensão do processo, que não estavam alinhados com os pedidos dos facilitadores.

No dia seguinte, na terceira fase, foi solicitado aos participantes que pensassem em três palavras, em sua própria língua, que descrevessem seus sentimentos sobre o processo até então, e que criassem uma pequena partitura física, uma frase composta por três movimentos inspirados por aquelas palavras. Aqui, o trabalho atingiu seu ponto mais poético e inspirador. De fato, Boal argumenta que “não devemos tentar ‘compreender’ o significado de cada imagem para apreender o seu significado preciso, mas sim sentir essas imagens” (Boal 2002, p. 175 [itálico no original]). Assim, podemos dizer que algumas das imagens pareciam fortes e empoderadas, outras pareciam descrever que seus criadores haviam tentado e se esforçado. Outras ainda pareciam expressar que estavam em processo de reflexão. Independentemente de seu significado preciso, todas carregavam um sentimento de felicidade e satisfação. “Refletir com o público como e por que uma encenação funciona em termos dos significados que ela produz, ou deixa de produzir, é um componente essencial para avaliar o impacto do teatro aplicado”, segundo Prendergast e Saxton (2009, p. 23). Nesse aspecto, pode-se afirmar que o Laboratório Teatral de Letramento em Futuros foi um sucesso. Os responsáveis da Iliaktida nos deram um retorno muito positivo baseado em sua participação, observação e diálogo com os menores. O representante do LATRA também ficou muito satisfeito e nos disse que deveríamos considerar um sucesso o fato de mais de 50% dos participantes terem retornado para o segundo dia de atividades.

Para encerrar a oficina, formamos um círculo e pedimos aos participantes que refletissem brevemente sobre sua experiência. Eles levantaram questões muito pertinentes sobre o valor do processo; um participante também nos disse que na concepção de sua cultura, o futuro está contido no presente, já que todas as ações realizadas no presente formarão o futuro. Dois outros participantes nos disseram que gostaram do Laboratório e que gostariam que realizássemos essa atividade duas vezes por semana. A questão ética da longevidade de tais projetos e do compromisso com um grupo, ao invés de simplesmente vir, realizar e partir, foi sentida profundamente. Alan Read nos lembra que “é impossível não lidar com questões éticas em um processo envolvendo pessoas que se reúnem em algum lugar para fins de prazer, educação e emoção (Read, 1995, p. 36). Nós havíamos criado aquela “reunião” e era evidentemente nossa responsabilidade administrar as expectativas em relação aos seus resultados.

Está claro que nós, ao menos, aprendemos muito com esse processo e que há muito mais a aprender, bem como questões éticas a resolver; mas, fundamentalmente, nos convencemos de que as técnicas do Teatro do Oprimido cumpriram seu propósito de desnaturalizar os comportamentos somáticos diários dos participantes e liberar sua criatividade. Através dessas técnicas, os pressupostos antecipatórios não só foram revelados, como também corporificados e tornadas “reais”. Em alguns casos, as ferramentas teatrais ajudaram os participantes a pensar sobre o futuro, superando uma atitude passiva inicial em relação ao futuro que pode estar parcialmente ligada ao fatalismo religioso (Godet, 1994). De fato, em um determinado momento um dos participantes disse que “só Deus sabe o futuro”. O objetivo de um Laboratório de Letramento em Futuros não é, obviamente, saber o futuro, mas abraçar sua incognoscibilidade, e nesse sentido, isso é algo que o participante já havia aceitado. Além disso, desde o Iluminismo, argumenta de Certeau, “o objetivo religioso ou metafísico de afirmar a verdade dos seres de acordo com a vontade de Deus foi substituído pela tarefa ética de criar ou fazer a história (*faire l’histoire*)” (de Certeau, 1986, p. 199). Assim, embora possamos aceitar a incerteza, trabalhamos na construção de futuros positivos.

Todos os participantes responderam muito bem aos jogos físicos e exercícios. Fundamentalmente, a performance ajudou os participantes a superar as barreiras linguísticas e se expressar. Por meio da performance puderam trabalhar não apenas ilustrando suas ideias, mas também recorrendo a metáforas visuais. Durante a terceira fase em particular, a encenação dos participantes foi além da mimese para alcançar algo profundo, pessoal e significativo que sentiram necessidade de compartilhar conosco e com seus pares. Appadurai defende a necessidade de “examinar não só as emoções que acompanham o futuro como forma cultural, mas os sentimentos que ele produz: espanto, vertigem, excitação, desorientação” (Appadurai, 2013). Em nosso Laboratório Teatral de Letramento em Futuros tivemos tudo isso e muito mais.

Referências

Appadurai, A. (2013). **The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition**. London: Verso.

Bell, W. (1997). **Foundations of futures studies: human science for a new era**, volume 1: history, purposes, and knowledge, volume 2: values, objectivity, and the good society. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers.

Boal, A. (1979). **Theater of the oppressed**. London: Pluto Press.

_____ (2002) **Games of Actors and Non-actors**. (2nd ed) London: Routledge.

_____ (1995). **The rainbow of desire: The Boal method of theatre and therapy**. London: Routledge.

Brecht, B., & Willett, J. (1978). Brecht on theatre: the development of an aesthetic. London: Hill and Wang.

Candy, S. (2010). *The Futures of Everyday Life*. University of Hawaii at Manoa.

Candy, S., and Dunagan, J. (2016) 'Designing an experiential scenario: The People Who Vanished'. in: **Futures**, 86. (pp. 136-153) Available from: <http://dx.doi.org/10.1016/j.futures.2016.05.006>

_____ (2017) 'The Experiential Turn'. Available from: <https://apf.org/2017/02/member-post-the-experiential-turn-by-stuart-candy--and-jake-dunagan/>

Carlson, M. (2003) **The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine**. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Damhof, L. (2018). *Futures Literacy Centres: The Challenges of Teaching Futures Literacy*. Unpublished manuscript, UNESCO Futures Literacy Programme, Paris.

de Certeau (1986) **Heterologies: discourse on the other**. Available on-line at https://archive.org/stream/HeterologiesDiscourseOnTheOther/Heterologies%20Discourse%20on%20the%20other_djvu.txt

Godet, M. (1994). **From anticipation to action: A handbook of strategic prospective**. Paris: UNESCO.

Groves, C. (2017). Emptying the future: On the environmental politics of anticipation. **Futures**, 92, 29-38.

Head, S. (2010). *Forward Theatre: Futures Studies in Drama* (Unpubli-shed mphil thesis). University of Queensland, Australia.

Inayatullah, S. (2013). Future studies: Theories and methods. In F. G. Junquera (Ed.), **There's a future: Visions for a better world** (pp. 36–66). Madrid: BBVA.

Jeffers, A. (2012). *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities*. London: Palgrave Macmillan.

Kahane, A. (2012). *Transformative scenario planning: Working together to change the future*. Oakland, California: Berrett-Koehler Publishers.

Miller, R. (2015). Learning the future, and complexity. An essay on the emergence of futures literacy. *European Journal of Education*, 50(4), 513–523.

_____ (2018). Sensing and Making-Sense of Futures Literacy: Towards a Futures Literacy Framework (FLF). In R. Miller (Ed.), **Transforming the Future: Anticipation in The 21st Century**. London: Routledge. (pp.15-47)

Milojevic, I. (2002) *Futures of Education: Feminist and post-Western critiques and visions*. Ph.D.thesis, School of Education, University of Queensland.

Mitra, R. (2017) 'Akram Khan on the politics of choreographing touch'.

In: Butterworth, J., and Wildschut, L. (eds) **Contemporary Choreography : A Critical Reader** (2nd edition). London: Routledge. (pp. 385-397)

Prendergast, M. and Saxton, J. (eds) (2009) **Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice**. Bristol: Intellect.

Read, A. (1995) **Theatre and Everyday Life: an Ethics of Performance**. London: Routledge.

Rideout, N. (2009) **Theatre & Ethics**. London: Palgrave Macmillan.

Slaughter, R. A. (1996[a]). Futures Studies: From Individual to Social Capacity. **Futures**, 28 (1), 751-762. 10.1016/0016-3287(96)00009-2.

Slaughter, R. A. (Ed.). (1996[b]). **The Knowledge Base of Futures Studies**. Hawthorn: DDM Media Group

UNESCO (2019) 'Futures Literacy: A Skill for the 21st Century'. Available from: <https://en.unesco.org/themes/futures-literacy>

Wiles, D. (2014) **Theatre & Time**. London: Palgrave Macmillan.