

## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

*Haddad and Warat: carnavalizando (carnivalizing) theater and legal education*

Ana Cândida Baêso Moura<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende estabelecer um diálogo entre o teatro carnavalizado de Amir Haddad e a carnavalização do ensino jurídico proposta por Luis Alberto Warat, que objetivam devolver a liberdade de criação dos aprendizes, com vistas a superar o paradigma moderno dominante lógico e racionalista, valendo-se da função social do carnaval, identificada na Idade Média e no início do Renascimento por Mikhail Bakhtin. Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, de textos, artigos e entrevistas de Haddad e de obras de Bakhtin e Warat. Ao fim, é estabelecida uma ponte entre a carnavalização de Haddad e Warat, situando suas perspectivas numa proposta pedagógica de passagem do individual para o coletivo, subvertendo as ordens totalitárias, postas como definitivas, para possibilitar um ensino libertador e criativo.

**Palavras -Chave:** Carnavalização. Teatro. Direito.

**Abstract:** This article aims to establish a dialogue between the carnivalized theater of Amir Haddad and the carnivalization of legal education proposed by Luis Alberto Warat, which aim to restore the apprentices' freedom of creation, overcoming the dominant modern logic and rationalist paradigm, using the social function of carnival, identified in the Middle Ages and in the beginning of the Renaissance by Mikhail Bakhtin. To this end, a bibliographic search of texts, articles and interviews by Haddad and also works by Bakhtin and Warat were used. In the end, a connection is established between the carnivalization of Haddad and Warat, placing their perspectives in a pedagogical proposal for the passage from the individual to the collective, subverting the totalitarian orders, put as definitive, to enable a liberating and creative teaching.

**Keywords:** Carnivalization. Theater. Law.

---

<sup>1</sup> Mestra em Teorias Jurídicas Contemporâneas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. ORCID: [0000-0002-4124-0196](https://orcid.org/0000-0002-4124-0196), e-mail: [anacbm@hotmail.com](mailto:anacbm@hotmail.com).



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêssa Moura

### Introdução

O presente artigo propõe um diálogo entre a produção epistemológica crítica do teatrólogo, diretor e ator Amir Haddad e do pesquisador, escritor e advogado, Luis Alberto Warat, especialmente com relação às suas propostas de carnavalização da pedagogia de ensino teatral e jurídico, respectivamente, com base no conceito de carnavalização desenvolvido por Mikhail Bakhtin inicialmente na obra *Problemas da Poética de Dostoievski* (2010 [1963]) e aprofundado na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987 [1965]).

Pretende-se verificar em que medida as linguagens carnavalizadas de Haddad e Warat estão comprometidas em despertar nos aprendizes, atores e alunos, a liberdade de criação, apresentando-se como uma alternativa à unicidade e à rigidez do pensamento hegemônico que se impõe nas práticas de ensino.

O pensamento moderno, lógico e racionalista, tem caracterizado a civilização ocidental nos últimos três séculos, ele separa, cria um abismo ideológico, da visão de mundo carnavalizada, presente na Idade Média e no início do Renascimento, visão essa, segundo o filósofo russo Bakhtin (1987), marcada pela subversão dos valores oficiais vigentes, presentes nas festas, espetáculos, autos, mistérios, feiras e manifestações de cultura popular.

A importância da epistemologia crítica desenvolvida por Haddad<sup>2</sup> (2008) e Warat (2000; 2004; 2010) residem no alargamento das fronteiras do ensino, teatral e jurídico, para além do que é apresentado como verdade consagrada e, portanto, inquestionável, possibilitando um campo de revisão dos valores epistemológicos.

---

<sup>2</sup> Há poucos registros escritos da epistemologia desenvolvida por Amir Haddad, a maior parte está publicada na obra *Tá na Rua, teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel* (2008), sob o título *Escritos sobre a mesa de Amir Haddad e Amir Haddad de todos os teatros* (2022). Outros registros podem ser encontrados por meio de informações verbais, presentes em entrevistas publicadas em textos científicos (BRITO, 2016; PERINI, 2012) e em artigos jornalísticos (CARNAVAL, 2013; HADDAD, 2010; HADDAD, 2012).



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêso Moura

Este artigo segue uma metodologia comparativa realizada por meio de uma revisão bibliográfica de textos, artigos e entrevistas de Amir Haddad (2008a; 2008b; 2008c; 2010; 2012; CARNAVAL, 2013; 2022) e de obras de Luis Alberto Warat (2000; 2010), que convergem na proposição de um ensino carnavalizado, livre e criativo, que supere o ensino tradicional para que se possa, por meio de uma relação horizontal entre alunos e professores, romper com o dogmatismo para a proposição de novos devires.

É certo que aqui não se pretende apresentar todos os contornos que o conceito de carnavalização representa nas obras e trabalhos realizados por Haddad e Warat. A análise irá se ater às suas propostas relativas à concepção emancipatória de uma pedagogia carnavalizada no ensino teatral e jurídico, nas universidades e cursos livres.

Em primeiro lugar, apresenta-se o conceito de carnavalização, que inspirou as linguagens de Haddad e Warat, desenvolvido por Mikhail Bakhtin na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, (1987), na qual o carnaval é teorizado como uma cultura universal de humor popular que se opõe à unidirecionalidade da retórica clássica e reivindica uma interpretação participativa, integradora, social, diversa e múltipla, capaz de transformar a realidade cotidiana.

Na sequência verifica-se a proposta pedagógica de Amir Haddad de carnavalização do teatro, tendo como fundamento a recuperação do sentido de festa para as Artes Cênicas, baseado na teatralidade e dramaticidade das grandes manifestações populares profanas ou religiosas, por meio do seu humor festivo, que propicia a liberdade necessária para que os códigos estabelecidos pelo teatro burguês, que até hoje predominam nas escolas e palcos teatrais, sejam questionados e subvertidos. Amir Haddad, busca nas ruas, a partir do encontro do ator cidadão com o público heterogêneo, a possibilidade de ampliar os limites da vida privada e recuperar o sentido de comunhão, na busca da utopia da cidade feliz.

Em continuidade, para compreender a pedagogia carnavalizada proposta por Warat, foram analisadas as obras *A Ciência jurídica e seus dois maridos*, (2000) e *A Rua Grita Dionísio! Direitos Humanos da Alteridade, Surrealismo e Cartografia*, (2010) nas



## **Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico**

*Ana Cândida Baêssa Moura*

quais, por meio do uso de metáforas, o autor apresenta uma visão epistemológica crítica e quase poética sobre o normativismo e o ensino jurídico hegemônicos, apresentando o conceito de carnavalização e alteridade, enquanto possibilidade de uma outra compreensão de mundo, adotando o convívio sensível, como um espaço entre-nós, onde as pessoas podem dialogar, ou seja, um espaço de sentido comum, de sentidos compartilhados.

Por fim, estabelece-se uma relação entre as propostas pedagógicas de ensino, demonstrando que ambas almejam o mesmo objetivo, carnavalizar o ensino, como uma alternativa que rejeita as ordens totalitárias apresentadas como imutáveis e desperta a inquietação, a fuga da razão cientificista, a passagem do individual para o coletivo e do particular para o geral, a fim de possibilitar uma concepção histórica e contextualizada da realidade, que abra caminhos para construção de uma educação como prática de liberdade.

### **O conceito de carnavalização no pensamento de Mikhail Bakhtin, que inspira Haddad e Warat**

O carnaval na Idade Média e no início do Renascimento (séc. XI ao XVI), constituía um conjunto de manifestações da cultura popular; era um princípio organizado e coerente de compreensão de mundo. Nos festejos do carnaval, que ocupavam um lugar privilegiado na vida do homem medieval, de acordo com Bakhtin (1987), eram realizados atos, procissões e celebrações com teor satírico, que enchem as praças durante dias, entre esses festejos, que em grande parte possuíam um aspecto popular e público, ele cita a “[...] ‘festa dos tolos’ (festa stultorum), a ‘festa do asno’, e também um ‘riso pascal’ (risus paschallis) muito especial e livre, consagrado pela tradição” (BAKHTIN, 1987, p. 4).

Bakhtin (1987, p. 345), apresenta uma explicação defendida por numerosos autores alemães do século XIX, de que a origem alemã da palavra “carnaval”, etimologicamente, significaria: “[...] *Karne* ou *Kart*’, ou ‘lugar santo’ (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de *val* (ou *wal*) ou ‘morto’, ‘assassinado’. Carnaval



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêssa Moura

significaria, portanto, ‘procissão de deuses mortos’”, dos deuses destronados.

Essa explicação, ainda que não seja absoluta, tendo em vista existirem outras teorias sobre a origem da palavra carnaval, ajuda a compreender a concepção do autor sobre esse festejo, trata-se de um lugar privilegiado de inversão de valores, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, derrubando as barreiras hierárquicas, sociais e ideológicas.

Bakhtin (1987, p. 7) afirma que durante o carnaval “[...] é a própria vida que representa e interpreta ([...] sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização”.

O filósofo traz o riso como o elemento capaz de unificar a diversidade de manifestações carnavalescas e lhes conferir uma dimensão cósmica. Ao extravasar o riso, sentimos alegria de viver. O riso, além de ser uma resposta à censura exterior – à cultura oficial e séria – liberta o indivíduo “[...] do censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos” (BAKHTIN, 1987, p. 81).

O século XVI marca o apogeu da cultura cômica, que foi preparado ao longo da Idade Média com a diminuição das fronteiras entre a cultura do riso e da grande literatura. Bakhtin destaca a obra do médico escritor, François Rabelais (2003) como representante desta “[...] forma adquirida pela nova consciência *histórica*, livre e crítica” (BAKHTIN, 1987, p. 84), “[...] o romance de Rabelais é a expressão mais típica, não há vestígio de medo, a alegria percorre-o integralmente. Mais do que qualquer outro no mundo, o romance de Rabelais exclui o temor”. (BAKHTIN, 1987, p. 34).

Diferentemente do riso, a seriedade medieval “[...] estava impregnada por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia, ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições” (BAKHTIN, 1987, p. 81). O poder instituído, por meio da seriedade, intimidava os súditos, oprimindo-os e aterrorizando-os.

No entanto, nesse período, o riso e o sério, apresentavam diferentes



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

*Ana Cândida Baêssa Moura*

possibilidades de concepção de mundo, ambas aceitas, não havendo uma hierarquia entre esses pontos de vista, é preciso destacar que embora o riso também sofresse restrições, como qualquer outra liberdade, seu domínio se ampliava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais proibido (BAKHTIN, 1987, p. 77).

No século XVII, o riso começa a ser relegado aos aspectos cotidianos considerados inferiores, e aos poucos começa a ser relacionado com certos fenômenos parciais e de caráter negativo, torna-se uma punição útil aos seres “inferiores”, marginais, tendo em vista que os seres “superiores”, socialmente importante (reis, chefes de exércitos, heróis), não são risíveis. Assim, o riso é expurgado das esferas oficiais.

Desta forma, o riso perde seu elo com a cosmovisão popular que representa e associa-se a difamação dogmática, reduzindo-se ao domínio do particular e do típico, sua ligação com o princípio material e corporal subsiste, mas de uma forma relegada ao domínio inferior do cotidiano (BAKHTIN, 1987, p. 87).

Na Idade Moderna, o sério passa a ser o confiável, a visão de mundo que deve prevalecer. As ideologias derivadas desta compreensão são impostas como a expressão única da verdade, como a cultura oficial. Os matizes dessa seriedade são o medo, a veneração e a submissão impostas aos indivíduos, “[...] nessa nova cultura oficial, as tendências à estabilidade e à completude dos costumes, ao caráter sério, unilateral e monocórdio das imagens predominam” (BAKHTIN, 1987, p. 87). No século XVII a filosofia racionalista de René Descartes (2006 [1637]) e a estética do classicismo, impregnada do tom sério e autoritário, ganham espaço e tornam-se preponderantes.

Na cultura clássica, o sério oficial e autoritário traz um elemento de medo e intimidação, associa-se à violência, às interdições, às restrições. O riso, pelo contrário, supõe que o medo foi dominado, ele não impõe nenhuma interdição ou restrição. “Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 1987, p. 78).

O carnaval interrompia provisoriamente o sistema oficial. A vida experimentava concretamente a liberdade e a utopia. “O caráter efêmero dessa liberdade apenas



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêssa Moura

intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular” (BAKHTIN, 1987, p. 77), como uma possibilidade de retorno efetivo e completo à idade do ouro, marcada pela possibilidade da paz, harmonia e prosperidade.

O homem resente a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão do carnaval, onde o seu corpo está em contato com os das pessoas de todas as idades e condições; ele se sente membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e de renovação. É por isso que o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita (BAKHTIN, 1987, p. 79-80).

O carnaval é um momento de comunhão, no qual não existem espectadores, todos os cidadãos estão aptos a vivenciar essa celebração, é da sua natureza existir para todo o povo. Na festa “[...] não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. [...], só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade” (BAKHTIN, 1987, p. 6).

Desta forma, onde a liberdade de criação e o popular se encontrarem, estará presente o caráter carnavalesco promovendo uma comunicação entre as pessoas capaz de dissipar mentiras e ideologias. A pedagogia carnavalizada do ensino teatral e jurídico que será observada adiante pretende romper com as barreiras e formalismos dos sistemas herméticos do pensamento dogmático que impedem a livre criação de outras possibilidades alegres e polivalentes de ensino e aprendizado.

### A carnavalização do teatro na perspectiva de Amir Haddad

Amir Haddad<sup>3</sup>, um dos maiores encenadores do país, é fundador, ator e diretor do *Tá na Rua*<sup>4</sup> um dos grupos teatrais mais importantes do país, reconhecido por sua recusa

<sup>3</sup> Amir Haddad é diretor, ator e professor de teatro, premiado diversas vezes. Mineiro de Guaxupé, foi criado no interior de São Paulo. Em 1954, mudou-se para a capital paulista para estudar direito, com José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi e outros, criou em 1958 o Teatro Oficina. Deixou o Oficina em 1960 e em 1965, mudou-se para o Rio de Janeiro onde dirigiu grupos alternativos na década de 1970 pesquisando e buscando a disposição não convencional da cena, a desconstrução da dramaturgia, a utilização aberta dos espaços cênicos e a interação entre atores e espectadores. Ver: [Itaú Cultural](#), 2021.

<sup>4</sup> O grupo de teatro *Tá na Rua*, fundado em 1980, integra desde 1999 o *Instituto Tá Na Rua, para as Artes, Educação e Cidadania*, que vê o teatro como uma ferramenta eficaz que proporciona aos setores populares a capacidade de apropriar-se de sua autoexpressão, em busca de sua própria identidade cultural,



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêso Moura

a opressão e defesa da liberdade, com mais de 40 anos de atividade é uma referência, nacional e internacional, para a pesquisa, formação e criação no âmbito do teatro de rua. De acordo com o pesquisador Licko Turle (2008, p. 73):

O Tá na Rua é uma anti-ideologia que atua na periferia do poder, à margem da realidade-sociedade com o intuito de apresentá-la como o produto de uma construção arbitrária, não natural. Nas suas montagens não há mensagens nem heroísmos. Não existe um propósito de ‘salvar’. E em momento algum a ideia que o move é converter ou coagir, mas tão somente revelar outros pontos de vista sobre certa questão, para que uma nova visão da realidade amplie as possibilidades de reflexão crítica sobre essa mesma realidade.

Passados mais de 50 (cinquenta) anos de exercício do seu ofício, Amir Haddad faz um diagnóstico não muito animador do teatro brasileiro no texto *A formação do ator num teatro em crise*: “Nosso teatro vai mal. No texto e no espetáculo” (2008a, p. 93). Com raras exceções, Amir vê mediocridade no teatro desenvolvido no Brasil, resultado de uma sociedade “[...] cada vez mais condicionada a aferir a realidade pelas falsas aparências e a ignorar suas necessidades cotidianas mais primárias” (HADDAD, 2008a, p. 93).

Amir Haddad afirma que a maioria dos artistas estão acomodados com a medíocre situação que vivemos, que parece ser inevitável. Eles permanecem à espera de uma solução mágica que os desperte. “Mas milagre não existem, é bom lembrar... Tudo depende de nós: o diagnóstico e a cura. E, mesmo se existisse, ao chegar o ‘doutor’ Milagre encontraria todos mortos, na sala de espera” (HADDAD, 2008a, p. 93). A falta de inquietação na formulação dos espetáculos os tornam desinteressantes e conformistas.

O teatro que poderia ser um refúgio para o ator, um espaço de resistência aos ataques da mediocridade dominante, vai se revelando inexoravelmente um ‘professor’ inflexível e dominador que impõe seus ensinamentos. Os atores por sua vez recebem o conteúdo pacificamente, sem contestação.

Assim, em pouco tempo o talento desaparece e em seu lugar se instala a atrofia, a incapacidade, a esterilidade, a não criação, a inconsequência. [...] a própria atividade aliena e mal-treina, transformando o ator num instrumento dócil e humilde, a serviço da mediocridade (HADDAD, 2008a, p. 97-98).

---

desvinculada da cultura dominante e hegemônica. Ver: [Galpão Cine Horto](#), 2021.

Áskesis, v. 11, nº. 02, p. 139-165 Julho-Dezembro, 2022

ISSN: 2238-3069 / DOI: 10.46269/2238-3069.02



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêssa Moura

Atores bem treinados são fundamentais para que bons espetáculos sejam produzidos, no entanto a academia e as escolas de teatro pouco têm feito para resolver esse problema. A solução demanda esforços e exposição a riscos, sendo que poucos estão dispostos a corrê-los. Para que um bom ator se desenvolva é necessário que todas as suas potencialidades de ser humano sejam desenvolvidas, não apenas o seu físico, mas principalmente suas emoções e sua inteligência, o ator precisa ser visto como uma pessoa inteira e viva.

Amir Haddad salienta que o treinamento do ator precisa considerar diversos aspectos, é necessário compreendê-lo como sujeito do mundo, entender qual é a sua realidade social, saber as pressões a que está submetido, conhecer o teatro que ele vem recebendo, para ensiná-lo a questionar esta herança e ter uma visão mais ampla de si mesmo e do mundo em que vive. Desta forma, fica clara a necessidade da reformulação - ou da criação - de uma filosofia de ensino de teatro no país. O *Tá na Rua* é uma tentativa neste sentido (HADDAD, 2008a, p. 104).

Para entender a influência do carnaval na pedagogia desenvolvida por Amir Haddad é preciso conhecer o impacto transformador do seu encontro com o carnaval do Rio de Janeiro. Há 40 (quarenta) anos ele foi convidado para assistir um ensaio da escola de samba Império Serrano:

Eu, paulista, cheguei, sentei, e me puseram uma garrafa de cerveja na mesa. Aquelas pessoas todas dançaram até a noite acabar e eu fiquei esperando o ensaio. Na segunda vez a mesma coisa. Pensei: 'Cariocas são vagabundos mesmo'. Mas aí entendi que aquilo era o ensaio. Que ele não era de repetição, mas de conteúdo. As pessoas estavam ali colocando sua cultura para fora, liberando a sensualidade, treinando para o desfile. Aí me dei conta de como era importante a manifestação dos conteúdos e não as formas que eu atribuía a eles. Esse dia mudou minha vida e eu entendi o que eu queria fazer com o meu teatro (CARNAVAL, 2013).

Com o tempo, Amir Haddad (2010) entendeu que para carnavalizar seu teatro não bastava copiar a forma popular do roteiro da escola de samba, era preciso compreender seus conteúdos éticos e estéticos. A carnavalização é uma forma de expressão libertária, no período do Carnaval, o prefeito da cidade abdica de seu poder entregando a chave da cidade para o Rei Momo, que vai reinar sobre as loucuras dos



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêso Moura

homens, permitindo sua livre e alegre manifestação. No teatro esta manifestação é necessária, mas não pode ser isolada e individualista como um folião que faz coisas sozinho no meio da rua, é necessária uma responsabilidade coletiva para que o espetáculo aconteça.

A comunhão do teatro com carnaval, poderia ser representada por um coletivo de pessoas livres com responsabilidade coletiva que se movimentam em direção a um lugar que não se sabe onde é, mas que se pode vislumbrar como a utopia, no fim da estrada, de um lugar feliz, no qual é possível encontrar valores diversos do da burguesia, do *status*, do dinheiro, da vaidade e do ego. “Quando a gente abandona isso se vai para uma região onde mesmo os destaques estão carnavalizados, você desce de cima do carro alegórico e volta ao coro, à sociedade que você pertence” (HADDAD, 2010).

Amir Haddad busca em suas oficinas resgatar, com os aprendizes, as origens do teatro, analisar como a linguagem teatral foi captada “[...] pela burguesia, no início dos tempos modernos — período em que se instalou a hegemonia da Razão, rompendo [...] o equilíbrio corpo/mente e em que a fala passou a ter mais força” (HADDAD, 2008c, p. 221). É necessário desconstruir o que foi estabelecido pela burguesia, e que predomina hoje como o “verdadeiro” teatro, para resgatar e criar outras possibilidades.

A recusa do grupo *Tá na Rua* com relação ao teatro burguês não se limita a questões políticas ou ideológicas. Amir Haddad destaca que o teatro sofreu um deslocamento do seu eixo religioso, presente na Idade Média, passando a ser conformado por uma ética e uma estética protestantes, na Idade Moderna (2008c, p. 223). Este teatro pragmático, desenvolvido pela burguesia capitalista, confinado em uma sala, que denominaram “teatro público”, mas que é feito para atender uma classe específica, tem dificuldade de dialogar com toda a população, por ser excludente.

Ao rompermos com os procedimentos éticos da burguesia capitalista protestante, partimos para uma outra realização, para a construção de um outro mundo, dentro do qual a vida comunitária e a cidade estão incluídas. Passamos a agir na contramão do pensamento neoliberal burguês. Os nossos espetáculos-festas nos revelaram o quanto o aspecto ritual está presente nas grandes manifestações, quando a cidade toda fica envolvida por um mesmo movimento e se permite, como num grande carnaval, virar o mundo de cabeça



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêso Moura

para baixo. As festas apontam para questões utópicas, aflorando a possibilidade de interação entre as pessoas, entre o povo e seus governantes e, momentaneamente, a cidade é feliz.

Todo o meu trabalho tem se desenvolvido no sentido de dar ao cidadão a possibilidade de se expressar além dos recursos cotidianos que ele tem. A sociedade capitalista privatiza e especializa — porque esse é um sentido prático que interessa ao dinheiro, ao lado material... Nós desmontamos esse esquema. Eliminamos essa ideia pragmática de que uns fazem uma coisa, outros fazem outra coisa. Tudo é público e nada é especializado (HADDAD, 2008c, p. 224).

A linguagem desenvolvida por Amir Haddad e o grupo *Tá na Rua*, busca recuperar um teatro profundamente popular que não está nos manuais, que tem pouco ou nenhum destaque no meio acadêmico<sup>5</sup>. É possível observar nas grades curriculares das principais universidades de Artes Cênicas do país que a maior parte das disciplinas está voltada para o desenvolvimento de um ensino que compreende técnicos de interpretação, vocal e corporal.<sup>6</sup>

Nestas escolas, oficiais ou particulares, os atores são treinados (quando o são!) para 'realisticamente' atender às exigências (e não às necessidades) do mercado consumidor. Ora, se o nível destas exigências for medíocre e superficial (como é o caso do teatro brasileiro, hoje) é evidente que se a escola preparar, 'realisticamente', atores para este nível, estará na verdade, formando atores medíocres e superficiais, sem nenhuma visão crítica do mercado. Em outras palavras, profissionais preocupados apenas com os aspectos mais epidérmicos de seu trabalho (imagem, aparência, modismos, etc) já que, por formação, desconhecem seus aspectos mais profundos (HADDAD, 2008a, p. 95).

As oficinas teatrais ministradas por Amir Haddad, aos atores e não atores, que acontecem especialmente na Casa do *Tá na Rua*, na Lapa, e nas praças do Rio de Janeiro, apesar de não terem um direcionamento específico, apresentam basicamente três etapas didáticas:

1) Etapa exploratória: interação com o ambiente teatral. Refere-se à chegada dos aprendizes/atores na sala de oficina ou em uma praça pública. É o primeiro contato com o espaço e com os elementos que o constituem (adereços, figurinos, atores, música e

---

<sup>5</sup> De acordo com o pesquisador Alexandre Falcão de Araujo, na tese *Teatro de rua e Universidade: Imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil* (2021), dos 68 cursos presenciais ofertados por Instituições de Ensino Superior públicas no país, apenas 22 por cento efetivamente oferecem teatro de rua na matriz curricular, indicando que a aludida modalidade teatral ainda segue marginal no ensino superior de teatro.

<sup>6</sup> [Currículo 2013/2](#). Bacharelado em Atuação Cênica – Curso 418, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêssa Moura

o público).

O ambiente está dado; porém depende do iniciante a qualidade das relações que ali ele passa a estabelecer, seja com o espaço, os objetos, a música ou os outros. Uma exploração tímida ou uma improvisação pobre são necessariamente para o Tá na Rua, o resultado visível do contato restrito, ou até inexistente, desse ator (seja ele iniciante ou experiente) com sua própria capacidade de jogar, de brincar livremente (TRINDADE, 2007, p. 7).

2) O 'estado de teatro': produção de imagens coletivas. Etapa intermediária da oficina, quando a eclosão da dimensão imaginária possibilita a invenção de cenas. Nem todos que realizam o exercício passam para esta fase, alguns ficam na fase exploratória individual, outros logo no início já transitam com facilidade para esta segunda fase, relacionando-se com os demais atores, com a sonoridade e com os objetos ao seu redor. A proposta de não se impor um direcionamento propicia aos atores "[...] vivenciar longamente as próprias necessidades, construindo de dentro para fora a força necessária, para atingir outros patamares de improvisação" (TRINDADE, 2007, p. 8). É importante destacar que não há bastidor, os atores estão o tempo todo em cena, buscando maneiras de interagir coletivamente. Monitores que são atores mais experimentados na linguagem atuam como facilitadores nesse processo.

3) Avaliação: elaboração do exercício prático. Ao fim das oficinas sempre é realizado um exercício intelectual, um momento de diálogo, de avaliação e reflexão coletiva sobre os conteúdos que foram produzidos e trabalhados. As experiências vivenciadas, as dificuldades, os bons momentos, as cenas criadas, são compartilhados em uma roda de conversa. Questões políticas, sociais, econômicas, culturais, estão presentes nas cenas e conseqüentemente nas discussões estabelecidas. Esse momento de elaboração do que foi produzido é fundamental para o desenvolvimento coletivo, que vai se aperfeiçoando a cada oficina.

Embora seja possível identificar uma linguagem, uma pedagogia aplicada no treinamento dos atores, ela não está fechada e nem é definitiva:

Portanto, nós também vivemos a angústia de não sabermos tudo a respeito do que queremos ensinar - o que, de uma certa maneira, nos coloca em igualdade de condições com nossos companheiros, evitando assim que se estabeleça a



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêso Moura

ideia tradicional de que as ‘autoridades’ são possuidoras de todos os saberes e que o resto... bem, que ‘o resto é o resto!’ Com isso, queremos valorizar o poder do saber, em oposição a uma ideia de poder e dominação pelo saber.

É com estas ideias e práticas aparentemente simples que o nosso trabalho de educação e reeducação não-formal se desenvolve, no sentido de buscarmos um ator e um cidadão que tenha muito mais a ver com suas inclinações, do que com qualquer procedimento ideológico que se lhes queira impor (HADDAD, 2008b, p. 109).

É a partir desse exercício que Amir Haddad busca mais que formar atores, formar cidadãos que tenham liberdade para atuar de forma plena e transformadora. Uma formação cidadã, exige um olhar crítico, que supere uma formação meramente instrumental, que produza seres humanos responsáveis socialmente, capazes de construir um mundo mais coletivo, democrático, justo e solidário.

Amir Haddad pretende que os atores tenham liberdade de se expressarem enquanto cidadãos, que sejam capazes de buscar caminhos próprios a respeito de suas práticas, “[...] ator tem que ter autoria, tem que ter discurso, tem que ter opinião. [...] Que crítica você faz as coisas que estão a sua volta. Você pode até não ter nenhuma, mas no teatro você tem que ter, porque o teatro é o lugar do pensar” (HADDAD, 2022, p. 95).

Daí a importância de uma pedagogia carnavalizada, que é festiva, mas também profundamente comprometida ao propor a possibilidade da experimentação de uma outra vida, que subverte a ordem vigente. Essa é a ideia presente na obra de Bakhtin (1987), ressaltada pelo historiador inglês Peter Burke, em seus estudos sobre cultura popular:

O destaque dado por ele [Mikhail Bakhtin] à importância da transgressão dos limites é aqui obviamente relevante. Sua definição de Carnaval e do carnavalesco pela oposição não às elites, mas à cultura oficial, assinala uma mudança de ênfase que chega quase a redefinir o popular como o rebelde que existe em nós, e não como a propriedade de algum grupo social (BURKE, 1995, p. 17).

O *Tá na Rua* em sua prática traz essa noção de rebeldia, de acordo com Ana Carneiro (1998, p. 10) a linguagem autoral do grupo apresenta um posicionamento contra a cultura oficial que enfatiza seu aspecto político. No mesmo sentido, Lígia Perini, afirma “[...] notamos que há uma leitura de Bakhtin difundida no interior do grupo, que



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêso Moura

acentua a importância das formulações desse teórico para entender a noção de popular desenvolvida pelo “Tá na Rua” (2012, p. 68-69).

Assim, carnavalizando o teatro, Amir Haddad e o grupo *Tá na Rua*, realizam utopias e organizam o mundo por meio do espetáculo, buscando recuperar o paraíso perdido. Os atores que passam pela escola do *Tá na Rua* são convidados a romper com a dicotomia das coisas e revelar outras possibilidades de construção de conhecimento a partir da linguagem teatral desenvolvida por Amir Haddad, que valoriza a capacidade do ser humano, por meio de todas as suas potencialidades, de interpretar e modificar a realidade de acordo com suas experiências.

### A carnavalização do saber jurídico na perspectiva de Luis Alberto Warat

Luis Alberto Warat<sup>7</sup>, professor e advogado argentino, produziu textos, artigos e reflexões sobre direito e arte – cinema, teatro, dança, pintura e fotografia, com o objetivo de refletir sobre a recuperação da sensibilidade e a melhora da qualidade de vida e da convivência.

Na publicação, realizada originalmente em 1985, *A Ciência Jurídica e seus dois maridos* (2000) por meio de uma metáfora estabelecida com a obra *Dona Flor e seus dois maridos* de Jorge Amado (2008), Warat se vale dos personagens Teodoro e Vadinho como representação de posturas epistemológicas opostas e, ao mesmo tempo, complementares, Vadinho como expressão do feminino, da autonomia e Teodoro como expressão do masculino, do dever, de um emaranhado de rituais burocratizantes.

Dona Flor, segundo Warat, é uma mulher que possui um imaginário de desejos que aspiram liberdade, dividida entre Teodoro e Vadinho, que expressam o contraste entre duas posturas epistemológicas antagônicas a “metafísica dos costumes” e a “metafísica do desejo” (WARAT, 2000, p. 23), ela consegue não se contaminar pela castração, vivendo em permanente estado de transgressão.

---

<sup>7</sup> Luis Alberto Warat, foi professor, com mais de quarenta anos de docência, pesquisador e escritor com mais de quarenta livros publicados. Doutor em Direito pela Universidade de Buenos Aires, Argentina; realizou estágio Pós-Doutoral pela Universidade de Brasília, Brasil. Lecionou em diversas universidades e programas de pós-graduação em Direito no Brasil e na Argentina. Ver: [Cátedra Luis Alberto Warat](#), 2021.



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêso Moura

Por meio dessa metáfora, Warat propõe que o imaginário jurídico cometa atos de *Vadinhagem*<sup>8</sup> “[...] um pouco como Dona Flor, ele poderia descambar em um Vadinho para compensar-se da sobrecarga de deveres que lhe impõe um Teodoro” (WARAT, 2000, p. 30)

Na obra *A Rua Grita Dionísio, Direitos Humanos da Alteridade, Surrealismo e Cartografia*, (2010), marcada pelo pensamento crítico e uma escrita poética, Warat se utiliza de metáforas para mostrar como na Idade Moderna, a ciência construiu uma linguagem, que se apresenta ainda hoje, como verdadeira e universal. Ele adverte que essas verdades são oriundas de um pensamento único, que não levam em consideração a vivência genuína, as diversas experiências de vida. A rua grita, clama por festa, sentimento, emoção, mas não é ouvida. Warat (2010), propõe a construção de um novo Direito, transdisciplinar, que tenha como base a alteridade, que escute as vozes do povo e que esteja sempre aberto a mudanças.

Essas obras alertam sobre a necessidade da inquietação face ao que se apresenta como universal e de uma visão crítica da realidade. Warat se apropria do conceito de carnavalização, oriundo do pensamento de Bakhtin, com vistas a revelar e superar o paradigma moderno dominante, representado pelo normativismo jurídico no campo do Direito. O autor apresenta o conceito de castração, como a poda dos desejos pela ciência e pela ideologia, que controla os corpos e impõe uma cultura do imobilismo (WARAT, 2000, p. 14-15; 18).

Na sociedade os corpos perdem o desejo, somos castrados, submetidos a ideias de ordem, dever, legalidade e seriedade, em detrimento da paixão pela vida.

As obras de Warat (2000, 2010) revelam a necessidade de que seja produzida uma mudança radical na forma do ensino jurídico, neste sentido o professor tem um

---

<sup>8</sup> Por meio desta abordagem metafórica, Warat convida os intérpretes do direito a se entregarem ao desejo do imaginário de Vadinho, que para o autor concentra o carnaval e a folia. O imaginário jurídico deve estar comprometido com a criação de um novo possível capaz de questionar a ciência com autonomia (WARAT, 2000).



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêssa Moura

papel fundamental no desenvolvimento de uma educação emancipadora que possibilite aos alunos atingir um “[...] saber sobre o direito que reconcilie o homem com suas paixões, tenha respostas de acordo com o mundo e transforme a estagnação de suas verdades em desejos vivos” (WARAT, 2000, p. 44).

Warat (2000, p. 148 e 151) diz estar cansado do ensino tradicional, de sua linguagem aprisionadora, afirma que é papel do professor ser um transgressor, possibilitar a quebra do saber institucionalizado, estimulando seus alunos a cultivarem seus impulsos vitais e lúdicos, rompendo o curso contínuo dos acontecimentos, das razões e da mediocridade.

É necessário carnavalizar a aula para que os lugares pré-montados sejam desconstruídos e a palavra autoritária possa ser negada.

A didática carnavalizada é uma excelente possibilidade para destruir a relação mestre-discípulo. O mestre fora do lugar é a grande atitude carnavalizadora do ensino. Num contexto de ensino carnavalizado, o lugar do discípulo não é mais o lugar do outro. Seu lugar é sua práxis (WARAT, 2000, p. 161).

Para Warat (2000, p. 150) “[...] o ensino tradicional não deixa de ser um doentio sistema de rotulação. [...] O aluno padrão é aquele que não escuta as moções do desejo e se deixa consumir pela ordem e por seus efeitos de poder”, ele é conformista, não questiona conceitos prévios, aceita e reproduz dogmas acriticamente, ele está preso aos valores dos grupos dominantes e, portanto, a “[...] um saber que tem por lei da tribo a autoafirmação econômica, a acumulação de dólares e a realização profissional confundida com a direção prática da vida” (WARAT, 2000, p. 147-148).

Espera-se que o professor seja capaz de estimular os alunos, para que seus desejos e criatividade possam se manifestar, para que sejam capazes de criar seus próprios campos de problematização e questionamentos das certezas do mestre.

Para Warat o discurso ideológico não aceita a pluralidade, sua prática é a uniformidade e a produção da alienação da ideia. Para conviver com as diferenças, reconhecer outras epistemologias e produzir novos saberes, é preciso revelar as ambiguidades e complexidades da produção significativa do Direito, estar aberto a



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêssa Moura

heterogeneidade e a fragmentação dos acontecimentos do mundo, o que possibilita a construção de discursos efetivamente democráticos (WARAT, 2000, p. 103).

A carnavalização proposta por Warat, apela para que o Direito, a Democracia e a cultura sejam sempre espaços onde o novo possa se estabelecer; que possam permanentemente ser vividos como espaços de conquista e não como resultados. “Os resultados são as formas legíveis desse trinômio. São as formas pelas quais eles ficam enclausurados pelas máscaras de um poder que vê subversão nas emergências do diverso e do novo” (WARAT, 2000, p. 135).

Warat (2010, p. 71) afirma ter a sensação de que a linguagem daqueles que teorizam sobre as leis está submetida a imperativos moralizadores, esvaziada de qualquer noção de ficção, ele prefere argumentações e interpretações das leis que não estejam demasiadamente rodeadas de razões e certezas, mas sim de sensibilidades, ficção, gozo, poesia e prazer.

Quando eu entro numa sala proponho, imediatamente, a substituição do giz por uma cartola. Dela sairão mil verdades transformadas em borboletas [...] Com meu comportamento docente, procuro a utopia, falsifico a possibilidade de produção de um mundo, de/e pelo desejo. Ministro sempre uma lição de amor, provooco e teatralizo um território de carências. Quando invado uma sala de aula se amalgamam ludicamente todas as ausências afetivas. O aprendizado é sempre um jogo de carências. De diferentes maneiras, sempre me preocupo em expor a crítica à vontade de verdade, partir da vontade do desejo, como bom alquimista que sou, transformo o espaço de uma sala de aula em um circo mágico. Assim é que executo a função pedagógica da loucura (WARAT, 2000, p. 183-184).

A dogmática e a razão não podem se sobrepor à vida. O carnaval apresenta-se como um momento privilegiado de ruptura, de onde pode emergir a liberdade de experimentação que, aliada ao conceito de alteridade, no qual o respeito ao outro deve ser considerado em sua plenitude como princípio, pode-se estabelecer a base para a reconstrução de um novo Direito, que deve ser produzido com o outro, à partir de sentimentos compartilhados.

Em *A Rua Grita Dionísio* (2010, p. 117), é possível verificar um esboço de Direitos da Alteridade elaborado por Warat, que abarca os seguintes Direitos: a não estar só; ao



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêssa Moura

amor; à autonomia, ao encontro com a própria sensibilidade; à autoestima; a não ser manipulado; a não ser discriminado, excluído; a ser escutado; a não ficar submisso; a transitar à margem dos lugares comuns, dos estereótipos e dos modelos; a fugir do sedentarismo como ideologia e retomar a pulsão de errância; à própria velocidade e; à lentidão.

A alteridade para Warat é um caminho para o combate da política racional de morte que age contra a política do desejo, da vida. A alteridade está presente no carnaval, na convivência harmoniosa e coletiva com as diferenças. A proposta de contato com as ruas, com o povo, é fundamental para compreender a realidade. Assim, além de romper com os dogmas na sala de aula, faz-se necessário extrapolar os muros da universidade, da academia, para estabelecer vínculos com o mundo.

É preciso ter responsabilidade coletiva, lutar pela emancipação de todos. A emancipação parte de “[...] experiências que permitem aos homens se encontrarem com eles mesmos, com sua própria estima e os permite construir vínculos de cuidado e afeto com os outros, quer dizer estabelecer vínculos de alteridade” (WARAT, 2010. p. 84-85). Warat utiliza o neologismo “altericação” para se referir ao processo de compreensão do Direito enquanto alteridade, como um espaço de relação com os outros em contraposição a uma concepção individualista. Ele entende que o Direito não deve estar identificado somente com o Estado, ele deve se abrir para interdisciplinaridade (WARAT, 2010, p. 86-87).

Albano Pêpe, no Prefácio da obra *A Rua grita Dionísio*, (2010), afirma que é preciso substituir as pedagogias que nos impedem o livre caminhar “[...] pela produção da incerteza, da dúvida que impulsiona para os caminhos que devem ser trilhados com os próprios pés” (WARAT, 2010, p. 11).

As duas obras de Warat, aqui tratadas, demonstram a necessidade de romper com o estabelecido, elas instigam observar o mundo a partir de uma perspectiva multidisciplinar, compreender que não existem verdades absolutas, que a história é uma construção social, e que, portanto, a sociedade pode modificá-la.



## **Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico**

*Ana Cândida Baêso Moura*

Warat ensina que na sala de aula é preciso ter cúmplices, e não discípulos ou alunos, pois este não deve ser um lugar de submissão ou repetição de discursos, mas sim um espaço no qual professores e alunos, enquanto pares, possam retomar, com liberdade, os vínculos do saber com a vida, possibilitando que a criatividade e emoção venham à tona, para que os homens sejam capazes de, com base na alteridade, construir um mundo novo, melhor do que este que se apresenta.

### **O encontro da carnavalização do teatro de Haddad com a proposta de ensino jurídico de Warat**

O clamor de Haddad e Warat, pela carnavalização do teatro e do saber jurídico, respectivamente, guardam o mesmo objetivo: um ensino horizontal e libertador, no qual palco e plateia, atores e público, professores e alunos, possam se fundir em um mesmo plano com absoluta capacidade de conduzirem os próprios rumos de sua aprendizagem e da produção de conhecimento.

Neste sentido, a proposta de carnavalização do ensino aproxima-se da metodologia de Educação Popular de Paulo Freire, que propõe uma atuação dialética e dialógica, no que tange a busca pela conscientização e empoderamento por meio do conhecimento construído conjuntamente pelos docentes, discentes e os atores sociais. Uma educação problematizadora, que serve à libertação e que forma seres humanos capazes de reagir criticamente ao mundo para transformá-lo, exige a superação da contradição educador-educandos, indispensável à cognoscibilidade dos sujeitos cognoscentes (FREIRE, 1987, p. 44).

Warat (2010, p. 118-120), entende ser necessária uma nova concepção de educação, que permita ao homem realizar seus Direitos de alteridade. Acredita que a Arte é um meio eficaz para a melhoria das condições de cuidado consigo e com o outro, conseqüentemente ela pode exercer um papel fundamental para sensibilizar o ensino jurídico.

Warat usa o termo “arte afirmativa” para estabelecer o conceito de que a Arte não é uma simples ilustração de outras questões filosóficas, jurídicas ou sociais, ela constitui



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêso Moura

uma certa maneira, absolutamente legítima, de elaborar espaços compreensivos do mundo e de suas formas humanas de convivência e de bem-estar.

O teatro de rua, desenvolvido por Amir Haddad e o grupo *Tá na Rua*, pode ser considerado uma “arte afirmativa”, tendo em vista que, por meio de uma linguagem carnavalizada, busca efetivar um contato horizontal e de comunhão com o público heterogêneo das ruas. É preciso destacar que, conforme exposto por Amir Haddad neste artigo, nem toda Arte, nem todo o Teatro, é capaz de provocar as reflexões e críticas necessárias, para que se possa sair da imobilidade e contaminação causada pela ideologia do grupo social hegemônico, tendo em vista que o teatro, assim como o Direito, também não escapou de ser moldado e conformado pela estética e a racionalidade burguesa.

Ao tratar da distinção entre a linguagem do teatro realizado nos espaços fechados, privatizados, e do teatro realizado nos espaços abertos, Amir Haddad, em entrevista concedida ao pesquisador Marcelo Brito em 2013<sup>9</sup>, apresenta uma diferença para além das questões estéticas, que revela a prisão do teatro burguês, e coloca em evidência a potência do teatro popular e público:

[...] A diferença não é porque um é na rua e outro não é na rua. A diferença, que é mais difícil de entender, é que o que é feito dentro de uma sala fechada é produção de uma classe social. Quem desenvolveu essa linguagem que está ali foram as classes médias da burguesia. [...] São teatros públicos para onde a burguesia protestante vai assistir seus espetáculos. Sem a algazarra das ruas, a promiscuidade e a imoralidade. Teatro público onde em tese todo mundo pode ir, mas que o populacho não frequentava. Durante muito tempo representamos para essa classe social, que quando se sentou na plateia sabia muito bem o que ela queria ver e de que jeito queria ver, de acordo com os valores novos de prosperidade material. [...] Inevitavelmente passamos trezentos anos atendendo os interesses dessa classe. Não tem como você fazer teatro e não se adaptar às necessidades do seu público que está diante de você [...]. O teatro se fez nas salas fechadas com propostas muito claras de uma representação ligada aos valores da ética e da estética da burguesia. E quando você vai para a rua a primeira coisa que você entra em choque é saber que não é a burguesia que está ali. Ali, diante de você, está uma complexidade social muito grande e que aqueles valores que você acreditava (faz vários movimentos com os braços) eternos, herméticos, intransponíveis, irremovíveis, insubstituíveis vão para o chão na hora. [...] A questão na rua ou não na rua se resume na ideologia. Na

---

<sup>9</sup> Conteúdo da entrevista compõe a tese de doutorado *O teatro que corre nas vias* de Marcelo Brito (2016).



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

*Ana Cândida Baêso Moura*

sala fechada é um grupo social, na rua não tem grupo social. Aberta, franca, espacial (BRITO, 2016, p. 160).

Acreditamos que esse teatro de rua seria considerado por Warat, como uma “arte afirmativa”, que atua em contraponto com as formas de racionalidade puramente lógicas, trazendo um elemento prático ou afetivo para a compreensão da realidade (WARAT, 2010, p. 119-120), mas mais do que isso, uma Arte que não só escuta o grito das ruas, mas que produz conteúdos que dialogam com seus desejos e complexidades. O espetáculo, por não ter compromisso com a produção de verdades científicas, pode tangibilizar outros mundos, oferecer uma resistência à apatia e a objetividade do universalismo cientificista, que despreza o vasto mundo que se projeta para além do seu olhar.

A carnavalização e a teatralização do ensino jurídico podem (re)sensibilizar sua prática, trazer inquietações e novos pontos de vista que permitam que os alunos compreendam que os fatos não são definitivos, que poderiam ter sido consubstanciadas de forma diversa. O homem, enquanto ser humano completo, é capaz de transformar a realidade.

A pedagogia carnavalizada de Amir Haddad propõe aos aprendizes além de uma preparação corporal e afetiva, o entendimento (intelectual e emocional, da teoria e da prática) dos diversos significados, histórico, social e artístico, da festa popular que é o Carnaval. Amir Haddad, assim como Warat acredita que “[...] Navegando contra a corrente, a carnavalização revitaliza, extraíndo do subúrbio cultural as manifestações populares expressas pela espontaneidade do cotidiano e da praça pública” (WARAT, 2000, p. 140).

Joaquín Herrera Flores (2007, p. 92), ajuda a perceber a função que a Arte pode exercer na flexibilização do ensino jurídico, compartilhando de pensamento similar ao de Warat, para ele a Arte não está sustentada na base teórica absolutista, que impõe uma verdade única e última e que objetiva fundamentar universalmente as práticas sociais e individuais, mas sim em uma base teórica relativista, como instrumento de construção da dignidade. A Arte possibilita uma visão mais abrangente e diversa do mundo “[...]”

**Áskesis**, v. 11, nº. 02, p. 139-165 Julho-Dezembro, 2022

**ISSN: 2238-3069 / DOI: 10.46269/2238-3069.02**



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêso Moura

apostando sempre numa teoria que potencialize as paixões alegres de integração, reconhecimento e compromisso”.

Por meio de um olhar relativista orientado e coerente, entendemos que as verdades são parciais, e que, portanto, é possível modificá-las de acordo com os desejos, crenças e ações das distintas formas de vida que compõem o nosso mundo. Para o relativista, não pode existir um molde único que se autodenomine Razão. [...] Como com a Verdade, o importante são as buscas racionais de coerência que colocamos em prática no desenvolvimento de nossos desejos, crenças e ações. Por tais razões, essas verdades e racionalidades parciais não podem se separar das práticas sociais que as constituem, pois surgem delas, nelas se encontram seus fundamentos e a elas não de servir (HERRERA FLORES, 2007, p. 93).

A Arte abandona as pretensões de pensar o ser como um objeto estático e acabado, para interpretá-lo como um universo de possibilidades. Sem abandonar o racional é capaz de relativizar o que se apresenta como modelo único. Warat afirma que “[...] A poesia, o cinema, a pintura, pensam e escutam o mundo, apresentam uma resistência à apática. Alguns elementos do mundo só podem ser capturados pelo afeto, não se trata de desalojar o racional, mas redefini-lo” (WARAT, 2010, p. 119-120).

Warat propõe transformar o espaço acadêmico em espaço teatral, a sala de aula deve ser um espaço de magia “[...] para que possam desenvolver-se numerosas fantasias novas” (WARAT, 2000, p. 84). O professor deve impedir que as verdades subordinem os desejos, deve ser um “[...] grande arlequim disposto a defasar as instâncias culturais repressoras” (WARAT, 2000, p. 186).

Para Paulo Freire no círculo de cultura, a rigor, não se ensina, aprende-se em reciprocidade, não há um professor, mas sim um coordenador que proporciona informações e condições favoráveis à dinâmica do coletivo (FREIRE, 1987, p. 7-8). No mesmo sentido, Warat nomeia este coordenador como mediador, atribuindo a ele o dever de ajudar as pessoas a redescobrir a comunidade, a reencontrar-se com a paixão de estar-em-comum. “[...] A modernidade nos impôs a necessidade de fazer tudo sozinhos. Agora é preciso que alguém nos ajude a aprender a fazer tudo em comum” (WARAT, 2010, p. 39).

Haddad e Warat são esses mediadores, que apresentam caminhos pedagógicos



## **Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico**

*Ana Cândida Baêssa Moura*

carnavalizados, que propõe aos seus alunos, seus cúmplices, a destruição da relação autoritária mestre-discípulo, propondo a (re)sensibilização dos sentidos e a ampliação das suas capacidades perceptivas do mundo, por meio da liberdade, do humor, da celebração, da horizontalidade e da emoção. Faz-se necessário perceber a vida coletivamente. “[...] Ou nos salvamos todos ou nos perdemos todos. Não há salvação individual” (HADDAD, 2012).

### **Considerações Finais**

Amir Haddad (2008; 2022) e Luis Alberto Warat (2000; 2010) não querem teatro e Direito nas suas vidas, querem vida no teatro e no Direito, respectivamente. Eles encontram esta pulsão de vida por meio da carnavalização de suas linguagens, inspirados no conceito desenvolvido por Bakhtin, com base nos seus estudos sobre as manifestações de cultura popular na Idade Média e no início do Renascimento.

Esses pensadores apresentam uma pedagogia crítica, que convida à carnavalização do ensino por meio do desencarceramento dos desejos e da eliminação das distâncias entre os homens possibilitando a constituição de afeto, de troca e de construção de comunidades plurais.

Somos provocados a inverter as hierarquias e as ordens estabelecidas que se apresentam como definitivas e a descobrir fissuras na racionalidade moderna ocidental que possibilitem a mudança de valores e a criação de novas realidades. Devemos relativizar as verdades e o conhecimento autoritário produzido de forma hegemônica. É preciso carnavalizar a vida, o ser humano é uma potência de afetos, tem a capacidade de se colocar no lugar do outro, portanto, pode agir com alteridade.

Faz-se necessário identificar, por meio de um saber jurídico e um teatro críticos, as tensões e possibilidades na sociedade, a aproximação com a realidade é necessária para a sua própria transformação. O conhecimento científico é particular, isso não é problema, pois todo conhecimento é contextualizado, o problema é se apresentar como se fosse universal e a única forma de conhecimento seguro, eliminando outros



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêssa Moura

conhecimentos ou invisibilizando-os.

É importante destacar, que a carnavalização do ensino é apenas um caminho possível para o desenvolvimento do pensamento crítico e contra-hegemônico, outras metodologias e pedagogias propõe ações criativas e libertárias de transformação e enfrentamento da realidade neoliberal opressora. No âmbito do teatro destaca-se o *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal (2019) e o *Teatro Épico* de Bertolt Brecht (ROSENFELD, 2018), no âmbito dos Direitos Humanos Joaquín Herrera Flores (2007), Boaventura de Sousa Santos (2017) e Helio Gallardo (2014) e na educação a citada *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire (1987).

Carnavalizar o Direito a princípio parece mais complexo do que a carnavalização do teatro, considerando que teatro e carnaval estão no campo das manifestações artísticas. Nesse sentido, pode-se indagar se esta proposta, especialmente no campo do Direito, não seria demasiadamente utópica.

Inicialmente é importante compreender que tanto o teatro quanto o Direito são um constante dever agir em direção a um bem social e que as relações humanas são objeto tanto do Direito quanto da Arte. Verifica-se que ambos têm o potencial de desnudar mundos, por meio de um olhar racional, mas também sensível, emocional e crítico, que permite aguçar os sentidos para uma possibilidade de se viver coletivamente.

Neste sentido, as utopias são de extrema importância, elas servem como um estímulo, uma esperança, como uma direção para algo que Haddad e Warat pretendem que todos possam alcançar: um novo mundo com plenos Direitos de liberdade e alteridade, no qual seja possível uma sociedade pluricultural, que possa conviver de forma mais horizontal, harmônica e empática, onde os indivíduos sejam efetivamente sujeitos de Direito.

Espera-se que este artigo possa contribuir com a compreensão de que as propostas pedagógicas de carnavalização do ensino, de Haddad e Warat, são um estímulo a capacidade de proposição de sentidos transformadores, que o ser humano é potência e assim, pode modificar hábitos e percepções e contribuir para a construção do



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêso Moura

novo. Um estudo sobre o impacto desta pedagogia nos alunos/aprendizes que foram mediados por esses dois pensadores seria de grande relevância para a análise da eficácia de suas propostas.

Pela observação dos aspectos mencionados, percebe-se que enquanto sujeitos da história, homens e mulheres são capazes de fazer uma leitura crítica da realidade, sendo certo que, ao relativizá-la e ressignificá-la, podem romper com os dogmas imobilizantes do pretendido racionalismo universal, possibilitando um ensino libertador e criativo.

O Direito e o Teatro são construções sociais, portanto, podem e devem ser criados e recriados, de forma a contribuírem para construção de uma sociedade mais digna e justa.

### Referências

AMADO, Jorge. **Dona flor e seus dois maridos**, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, M.M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; 5ª edição, 1963-2010.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1965-1987.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 1ª Ed. - São Paulo: Editora 34, 2019.

BRITO, Marcelo Sousa. **O teatro que corre nas vias**. Tese (Doutorado), Salvador: Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2016.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARNAVAL e teatro: as histórias em comum entre o palco e a avenida. Diretores e carnavalescos misturam elementos e enriquecem espetáculos. [Globo.com](https://globo.com) [online].

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. **Espaço Cênico e Comicidade: A busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá Na Rua – 1981)**. Dissertação (Mestrado em Teatro), Rio de Janeiro: UNiversidade do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 1998.



## Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico

Ana Cândida Baêssa Moura

DESCARTES, René. **Discurso sobre o método**. São Paulo: Edipro, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17 Ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GALLARDO, Helio. **Teoria crítica: Matriz e possibilidade de direitos humanos**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HERRERA FLORES, Joaquín. **O nome do riso: breve tratado sobre arte e dignidade**. Trad. de Nilo Kaway Junior. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: CESUSC; Florianópolis: Bernúncia, 2007.

HADDAD, Amir. *In*: MENDES, Claudio; GASPARANI, Gustavo (Org.). **Amir Haddad de todos os teatros**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

HADDAD, Amir. Na contramão das hierarquias. Amir Haddad Ator e diretor teatral. Entrevista concedida a GUIMARÃES, Julia. [Portal O Tempo](#) [online], 2020.

HADDAD, Amir. Monocultura. [A Miséria do Latifúndio Cultural](#) [online], 2012.

HADDAD, Amir. A formação do ator num teatro em crise. *In*: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (Orgs.). **Tá na Rua, teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008a. p. 92-105.

HADDAD, Amir. Utopia e Distopia na Formação dos Atores. *In*: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (Orgs.). **Tá na Rua, teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008b p. 106-113.

HADDAD, Amir. O teatro e a cidade. O ator e o cidadão. *In*: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). **Tá na Rua, teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008c p. 218-227.

PERINI, Lígia Gomes. **Dar não dói, o que dói é resistir: o grupo de teatro Tá na Rua – entre memórias, imagens e histórias**. Dissertação (Mestrado em História), Belo horizonte: Universidade Federal de Uberlândia - UFU, 2012.

RABELAIS, François. **Gargantua e Pantagruel**. Trad. de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. 1ª Ed. - São Paulo: Cortez, 2017.



## **Haddad e Warat: carnavalizando o teatro e o ensino jurídico**

*Ana Cândida Baêso Moura*

TRINDADE, Jussara. A pedagogia teatral do grupo Tá na Rua. **Resumo**, 2007.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (Orgs.). **Tá na Rua, teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

TURLE, Licko. Uma possível dramaturgia para espaços abertos. *In: \_\_\_\_\_*; TRINDADE, Jussara (orgs.). **Tá na Rua, teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008. p. 64-77.

WARAT, Luis Alberto. **A Rua Grita Dionísio! Direitos Humanos da Alteridade, Surrealismo e Cartografia**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010.

WARAT, Luis Alberto. **Epistemologia e ensino do direito: o sonho acabou**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

WARAT, Luis Alberto. **A ciência jurídica e seus dois maridos**. 2ª Ed. - Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.