



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

**CILENE NASCIMENTO CANDA**

**“TODO MUNDO PODE FAZER TEATRO”:  
O TEATRO DO OPRIMIDO E A FORMAÇÃO POLÍTICO-ESTÉTICA  
DE TRABALHADORES DA INDÚSTRIA**

Salvador  
2013

**CILENE NASCIMENTO CANDA**

**“TODO MUNDO PODE FAZER TEATRO”:  
O TEATRO DO OPRIMIDO E A FORMAÇÃO POLÍTICO-ESTÉTICA  
DE TRABALHADORES DA INDÚSTRIA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Antônia Pereira Bezerra

Salvador  
2013

C216 Canda, Cilene Nascimento.

Todo mundo pode fazer teatro: o teatro do oprimido e a formação político-estética de trabalhadores da indústria / Cilene Nascimento Canda. – Salvador, 2013.

263 f. : il.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Antônia Pereira Bezerra.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

1. Teatro do oprimido. 2. Teatro e sociedade. I. Bezerra, Antônia Pereira. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDU 792

**CILENE NASCIMENTO CANDA**

**“TODO MUNDO PODE FAZER TEATRO”:  
O TEATRO DO OPRIMIDO E A FORMAÇÃO POLÍTICO-ESTÉTICA  
DE TRABALHADORES DA INDÚSTRIA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovação em 8 de Março de 2013

**Banca examinadora**

Antônia Pereira Bezerra – Orientadora

Doutora em Lettres Modernes pela Université de Toulouse II, Le Mirail  
Universidade Federal da Bahia

Sílvia Balestreri Nunes

Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

José Mauro Ribeiro

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade de Brasília

Roberto Sanches Rabêllo

Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo  
Universidade Federal da Bahia

Célida Salume Mendonça

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

Dedico este trabalho a todos aqueles que ainda conseguem se indignar com as opressões do mundo. Em especial, os militantes de Teatro do Oprimido que, espalhados pelo mundo, multiplicam o desejo de fazer teatro político e libertador. Por isso, ajudam a ampliar o vôo das asas do sonho, da esperança e da imaginação.

A todos os aprendizes de teatro, que dão o prazer de reviver o gostinho de ter experimentado o jogo e o palco, pela primeira vez.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao meu Poder Superior que alimenta a esperança da caminhada por searas de novas formas de ver/viver no mundo.

À minha família, que deu toda a afetividade, sustentação e formação ética, tão necessárias para a minha caminhada. Em especial, minha mãe, Mariza Canda, que por trás de tanta docilidade, sempre foi uma mulher guerreira, na labuta da criação de suas filhas.

Ao meu grande amor, Nilsinho, meu porto seguro, a mão que preciso para continuar a caminhada. Com você, descobri o quanto o amor liberta, ampara, conforta e nos torna pessoas melhores.

À minha orientadora e amiga, Antonia Pereira Bezerra, pelo seu compromisso profissional, mas, principalmente, pela sua humanidade, simplicidade e pela guarda de valores essenciais, como sensibilidade, respeito e ética acima de tudo.

Ao grupo Embasart, por ter endossado toda a minha paixão de ensinar teatro, ao ver tanta alegria palpitar no palco e na vida.

Às mulheres da equipe técnica do projeto de Teatro-fórum, Vica Hamad, Taína Assis, Cibele Marina, Meire Santos e Jandira Santos, pelo entusiasmo, compromisso e dedicação, frente a um trabalho verdadeiramente coletivo.

À equipe do Teatro SESI, em especial Catarina Laborda e Ângélica Ribeiro, por acreditarem na formação cultural de trabalhadores e por todo o suporte técnico disponibilizado para a realização do projeto de Teatro-fórum na indústria.

Ao colega e amigo Wilson Correia, pelas suas contribuições na Banca de qualificação, bem como por nossas conversas e luta pela educação pública.

Ao poeta Zeca do Mato, pela sua capacidade de inspiração nos momentos mais difíceis. E pelo aguçar da minha sensibilidade para captar a beleza da vida.

Aos meus inúmeros amigos que, na tarefa impossível de mencioná-los, fazem parte do que sou, em toda a minha trajetória de vida.

Aos meus professores do PPGAC, que tanto me ensinaram sobre arte, teatro e vida.

Aos colegas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, pelas inúmeras contribuições para a ampliação das ações teórico-práticas no campo da educação e na consolidação de uma nova universidade no interior da Bahia.

A todos que ingressam no exercício teatral, por fortalecerem a minha crença na democratização da experiência artística.

E ao meu filhote Chico Canda, que revelou um novo sentido – poético e existencial – para a minha vida.

### **Primeiras letras**

Das toupeiras, aprendemos a cavar túneis.

Dos castores, aprendemos a fazer diques.

Dos pássaros, aprendemos a fazer casas.

Das aranhas, aprendemos a tecer.

Do tronco que rodava ladeira abaixo, aprendemos a roda.

Do vento, aprendemos a vela.

Quem nos terá ensinado as manhas ruins?

De quem aprendemos a atormentar o próximo e a humilhar o mundo?

Eduardo Galeano

CANDA, Cilene Nascimento. **“Todo mundo pode fazer teatro”**: o Teatro do Oprimido e a formação político-estética de trabalhadores da indústria. 263f. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador.

## RESUMO

A pesquisa, de caráter qualitativo, visa a analisar o processo de formação estética e política de trabalhadores da indústria pelo viés do Teatro do Oprimido. Para tanto, foram estudadas as características do contexto social contemporâneo, ressaltando o campo do trabalho e da estética contemporânea, com vistas a delimitar a importância do Teatro do Oprimido para a formação de trabalhadores na atual conjuntura social. A coleta de dados foi norteada pela abordagem qualitativa de pesquisa, tendo como método a pesquisa-ação. Nos procedimentos metodológicos, o jogo foi identificado como principal estratégia de formação estética e política, sendo ressaltado em diversas pesquisas no âmbito da Pedagogia do Teatro e do Teatro do Oprimido. O trabalho apresenta as etapas do processo formativo do Grupo Embasart, composto por trabalhadores da Empresa Baiana de Águas e Saneamento, ressaltando desde a aplicação de jogos e exercícios, os desafios de inserção do Teatro do Oprimido em uma indústria, o processo de encenação de Teatro-fórum, até a análise das intervenções produzidas pelos *espect-atores* do espetáculo *Cresça e Apareça*. Os dados empíricos foram analisados à luz da mediação do processo formativo de trabalhadores, dos depoimentos coletados sobre a experiência e da observação das intervenções dos *espect-atores* em um espetáculo de Teatro-fórum, procurando compreender o lugar do sujeito como cocriador da experiência teatral. A descrição detalhada dos dados obtidos e os resultados da pesquisa ampliam a compreensão de uma Pedagogia do Teatro do Oprimido como experiência complexa, pelo seu caráter estético, político e educativo. No texto, a técnica do Teatro-fórum é analisada em uma perspectiva de formação de atores e de *espect-atores*, de cunho crítico e improvisacional, destacando-se a mediação do curinga, visto como educador que provoca reflexões e estimula a participação ativa da platéia, como ensaio para novas ações cotidianas. A pesquisa revelou a influência da prática do Teatro do Oprimido para a ampliação do olhar estético, para a aprendizagem improvisacional e para um maior empoderamento do trabalhador em seu contexto do trabalho. Em virtude dos poucos estudos sobre Teatro do Oprimido, no âmbito da Pedagogia do Teatro, o trabalho aponta novas direções de pesquisa, especialmente a estimulação sensorial do corpo e da voz dos participantes de um processo de formação estético-político.

**Palavras-chave:** Teatro do Oprimido. Pedagogia do Teatro. Jogo. Formação estética-política.



## ABSTRACT

The research, qualitative, aims to analyze the aesthetic and politic training process of industrial workers by the Theater of Oppressed. For both, the characteristics of the contemporary social context were studied, highlighting the work and contemporary aesthetic field, with a view to delimit the Theater of Oppressed importance for the workers training in the current social conjuncture. The data collect was guided by the research qualitative approach, having the research-action like a method. In the methodological procedures, the game was identified like the main strategy of aesthetic and politic training, been highlighted in several researches in the Pedagogy of Theater and Theater of Oppressed scope. The work presents the steps of the Grupo Embasart's training process, compounded by Empresa Baiana de Águas e Saneamento's workers, highlighting since the application of games and exercises, the challenges of Theater of Oppressed insertion in an industry, the process of theater-forum staging, to the analyze the interventions produced by *spect-actors* of the spectacle *Cresça e Apareça*. The empiric data were analyzed by the mediation of the workers training process, by testimonials collected about the experience and by the observation of the *spect-actors* interventions in a theater-forum spectacle, searching to understand the site of subject like theatrical experience co-creator. The detailed description of the obtained data and the research results expand the comprehension of a Theater of Oppressed Pedagogy like a complex experience, by its aesthetic, politic and educational character. In the text, the theater-forum technique is analyzed in an actor and *spect-actor* training perspective, by critical and improvisational essence, highlighting the wildcard mediation, seemed like the educator that provokes reflections and stimulates the audience active participation, like a test to new everyday actions. The research demonstrates that the Theater of Oppressed practices influence to aesthetic view expansion, to the improvisational learning and to a more worker empowerment in his work context. Because the scant studies about Theater of Oppressed, in the Pedagogy of Theater scope, the work appoint to new researches directions, especially the participants' body and voice sensorial stimulation of the aesthetic-politics training process.

**Keywords:** Theater of Oppressed. Pedagogy of Theater. Game. Aesthetic and politic training.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Preparação corporal do grupo Embasart, orientado por Taína Assis. ....	95
Figura 2: Reportagem do Jornal Embasa da Gente. ....	100
Figura 3: Início da corrida em câmera lenta ....	114
Figura 4: Série de Gravidade. Grupo Embasart.....	116
Figura 5: Preparação vocal do Grupo Embasart, orientada por Vica Hamad.....	117
Figura 6: Exercício Um, dois, três de Bradford, com o Grupo Embasart. ....	121
Figura 7: Atuação da autora como curinga do Teatro-fórum. ....	152
Figura 8: Secretária ao telefone, enquanto as oprimidas esperam atendimento.....	173
Figura 9: Ponto falante com a personagem Idalina. ....	178
Figura 10: Personagem Rosenilde, auxiliar de serviços gerais da Empresa Lado B Produções. Espetáculo Cresça e Apareça.....	179
Figura 11: Entrada da empresa com o Ponto falante com os personagens Idalina, Tomás e Ana Maria.....	179
Figura 12: Personagem Ana Maria, do espetáculo Cresça e Apareça. ....	181
Figura 13: Coreografia de transição das cenas (1). ....	183
Figura 14: Coreografia de transição das cenas (2). ....	183
Figura 16: Personagem opressor (D. Leonor), ao telefone.....	184
Figura 15: Personagens Margô, Ana Maria (oprimidas, sentadas), Ângela e Paulo (coordenadores da empresa, em pé), no espetáculo <i>Cresça e Apareça</i> . ....	187
Figura 17: Personagem opressor (D. Leonor), ao telefone.....	188
Figura 18: Apresentação do elenco ao público, no final do espetáculo <i>Cresça e Apareça</i> ....	191
Figura 19: Aquecimento de platéia. Exercício “Cruz e Círculo”. ....	202
Figura 20: Curinga e aquecimento de platéia. Exercício “Cruz e Círculo”.....	202
Figura 21: Curinga explicando o jogo do Teatro-Fórum à espect-atriz. ....	204
Figura 22: Espect-atriz em cena, em substituição da oprimida. ....	208
Figura 23: Espect-atriz em cena, em substituição da oprimida. ....	214
Figura 24: Espect-atriz em cena, em substituição da oprimida. ....	215
Figura 25: Gráfico de Avaliação do projeto Teatro-fórum.....	238
Figura 26: Gráfico de Avaliação sobre as Aulas de Teatro.....	238
Figura 27: Gráfico de Avaliação sobre a Equipe – UFBA.....	238

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1: Relação entre funcionários e avaliações funcionais. ....	184
Quadro 2: Características dos gerentes frente à avaliação funcional dos funcionários da empresa fictícia. ....	187

## SUMÁRIO

<b>1 EM BUSCA DE CAMINHOS: TRAJETO – SUJEITO - OBJETO .....</b>	<b>13</b>
1.1 O CAMPO EMPÍRICO E O HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO DA PESQUISA .....	21
<b>2 TEATRO DO OPRIMIDO E A ATUAL CONFIGURAÇÃO SOCIAL.....</b>	<b>27</b>
2.1 CAMINHOS INVENTIVOS DO TEATRO DO OPRIMIDO .....	27
2.2 UM CONTEXTO SOCIAL EM MUTAÇÃO .....	38
<b>2.2.1 A exploração do trabalhador no contexto do trabalho na atualidade.....</b>	<b>39</b>
<b>2.2.2 A dominação simbólica da sociedade de consumo.....</b>	<b>45</b>
2.3 A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA.....	51
<b>3 A PEDAGOGIA DO TEATRO DO OPRIMIDO E O GRUPO EMBASART: QUESTÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS.....</b>	<b>63</b>
3.1 TEATRO DO OPRIMIDO E PEDAGOGIA DO TEATRO .....	72
3.2 A PEDAGOGIA DO JOGO E A APRENDIZAGEM EM TEATRO .....	84
3.3 O JOGO TEATRAL E A FORMAÇÃO DO OLHAR SENSÍVEL .....	90
<b>4 CATEGORIAS DE JOGOS DO TEATRO DO OPRIMIDO E O GRUPO EMBASART.....</b>	<b>99</b>
4.1 O GRUPO EMBASART: FLUXOS E PERCURSOS DO TEATRO NA INDÚSTRIA ..	99
4.2 O PROCESSO FORMATIVO DO TEATRO DO OPRIMIDO COM O GRUPO EMBASART .....	103
<b>4.2.1 Sentir tudo que se toca .....</b>	<b>108</b>
<b>4.2.2 Escutar tudo que se ouve.....</b>	<b>117</b>
<b>4.2.3 Ativar os vários sentidos .....</b>	<b>123</b>
<b>4.2.4 Ver tudo que se olha .....</b>	<b>127</b>
<b>4.2.5 Memória dos sentidos.....</b>	<b>141</b>
<b>5 PROCESSO DE ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO-FÓRUM “CRESCA E APAREÇA” .....</b>	<b>148</b>
5.1 OS PRIMEIROS PASSOS DO APRENDIZADO DO TEATRO-FÓRUM.....	149
5.2 A ESCOLHA DO TEMA PARA A MONTAGEM DE TEATRO-FÓRUM.....	155
5.3 TÉCNICAS DE ENSAIO DO TEATRO DO OPRIMIDO .....	170
5.4 O ESPETÁCULO DE TEATRO-FÓRUM “CRESCA E APAREÇA” .....	174
<b>6 ESCOLA DE <i>ESPECT-ATORES</i> DO TEATRO-FÓRUM: RECEPÇÃO, INTERVENÇÃO E AUTONOMIA .....</b>	<b>192</b>

6.1 REFLEXÕES SOBRE LEITURA E RECEPÇÃO DA OBRA ARTÍSTICA .....	194
6.2 INTERVENÇÕES DOS TRABALHADORES DA INDÚSTRIA NO ESPETÁCULO	
<i>CRESÇA E APAREÇA</i> .....	200
6.2.1 Intervenção 1: Conhecer para intervir .....	204
6.2.2 Intervenção 2: O trabalhador merece respeito .....	207
6.2.3 Intervenção 3: Por que não uma avaliação coletiva? .....	207
6.2.4 Intervenção 4: Desistir pode ser uma solução? .....	209
6.2.5 Intervenção 5: Atuando contra o autoritarismo .....	210
6.2.6 Intervenção 6: Mudança com base na escuta e no diálogo .....	212
6.2.7 Intervenção 7: A força da denúncia.....	213
6.3 APRENDIZAGEM NO TEATRO-FÓRUM .....	215
6.4 O CURINGA, OS ATORES E OS <i>ESPECT-ATORES</i> : SUJEITOS DE	
APRENDIZAGEM NO TEATRO-FÓRUM.....	222
6.4.1 A experiência como curinga .....	223
6.4.2 Escola de <i>espect-atores</i> .....	227
6.4.3 Os atores e a atividade improvisacional no Teatro-Fórum .....	232
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	239
REFERÊNCIAS .....	254
APÊNDICES .....	263
ANEXOS .....	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.

## **1 EM BUSCA DE CAMINHOS: TRAJETO – SUJEITO - OBJETO**

Esta tese é resultado da investigação teórico-prática no âmbito do doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob a orientação da professora Dra. Antônia Bezerra Pereira. Aqui estão atualizadas questões relacionadas à formação estética e política do Teatro do Oprimido (doravante, TO), tendo como referência o arsenal<sup>1</sup> de jogos, exercícios e técnicas de teatro-imagem e de teatro-fórum sistematizadas pelo teatrólogo e dramaturgo Augusto Boal, em uma experiência com trabalhadores na indústria. Propomos a sistematização de uma experiência empírica de inserção do Teatro do Oprimido na formação de trabalhadores da indústria, ressaltando seus aspectos pedagógicos contraditórios aos processos de dominação simbólica do atual sistema capitalista. Destacamos a dimensão pedagógica do Teatro do Oprimido assentada na reflexão sobre a prática de ensino deste tipo de teatro no interior de uma indústria, como local de realização de situações de aprendizagem.

O interesse por esta pesquisa em Teatro do Oprimido foi suscitado por quatro motivações: a) pela minha experiência educativa e artística em escolas públicas e em organizações populares; b) por conta da sua ampla inserção em movimentos sociais de mais de sessenta países, assumindo o caráter da versatilidade e da adequação de suas técnicas às realidades sociais distintas; c) pela sistematização de técnicas e exercícios teatrais da obra de Augusto Boal que visa a conciliar elementos estéticos, pedagógicos e políticos em um só arsenal, possibilitando a integração entre a militância e a sensibilidade; e, por fim, d) pela escolha de uma metodologia que tratasse de questões políticas, mas de modo sensível.

A título de construção das problematizações atinentes ao presente trabalho, partimos do meu percurso formativo e profissional, que foi traçado por duas vias: o teatro e a educação. Na minha trajetória, busco integrar estas duas áreas, por considerá-las imprescindíveis à emancipação humana e social. Há alguns anos, atuo como professora de teatro e com Teatro do Oprimido, especialmente na formação de professores, devido ao meu interesse em investigar a capacidade humana de aprender a fazer teatro. No contexto da pesquisa em Artes Cênicas, venho desenvolvendo estudos e práticas nas áreas da Pedagogia do teatro e do Teatro do Oprimido, sendo que esta última conta com um volume menor de estudos e de publicações

---

<sup>1</sup> O termo “arsenal” foi utilizado na presente tese por ser muito aplicado no Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, denotando o conjunto de jogos, exercícios e técnicas sistematizadas no Teatro do Oprimido, como instrumento de luta social, contra formas materiais e simbólicas de opressão social.

disponíveis na Academia. Nesta tese, esboçamos alguns caminhos de convergência entre esses dois tipos de saberes, o Teatro do Oprimido e a Educação, propondo a integração de uma Pedagogia do Teatro do Oprimido. Isso porque, ao analisarmos a dissertação de Teixeira (2007), observamos similaridades entre as teorias de Paulo Freire e de Augusto Boal: “[...] a Pedagogia e o Teatro do Oprimido proporcionam um fazer pedagógico onde oprimidos se tornam capazes de perceber o mundo, refletir sobre o mundo, e se expressar no mundo” (TEIXEIRA, 2007, p. 16). A autora realça dimensões pedagógicas do Teatro do Oprimido, mas não analisa o processo de formação/aprendizagem desta metodologia.

Nesse duplo interesse de estudo e de prática artística, percebemos que as pesquisas sobre ensino de teatro pouco tratavam do Teatro do Oprimido, embora seja nítida a sua dimensão pedagógica. Algumas hipóteses a respeito do desinteresse acadêmico pelo TO indicam o questionamento da sua validade no contexto histórico atual ou pelo preconceito de que o TO tenha uma dimensão estética menor, empobrecida, ultrapassada ou historicamente datada. Por conta disso, nos propomos a tecer reflexões acerca da atualidade do Teatro do Oprimido, preservando os seus princípios filosóficos norteadores. As razões para tal desinteresse poderão ser investigadas por outros especialistas, pois que a orientação da nossa problemática nos conduz em direção de outros aspectos da prática do TO.

Apesar da restrita discussão do TO como método ou metodologia de ensino, percebemos que a sua prática está presente em muitos lugares destinados à formação. Nesse sentido, entendemos também que o seu potencial pedagógico dialoga com muitos estudos na área de ensino de teatro. Mesmo assim, o valor dessas experiências continua sem a devida importância na esfera da pesquisa em ensino de teatro, que, por sua vez, tende a limitar o TO à utilização dos **jogos** sistematizados por Boal. Aos nossos olhos, esse tipo de perspectiva demonstra certo desconhecimento sobre o TO, bem como reduz o seu potencial. Por conta desse desconhecimento, a visão restrita do senso comum – principalmente a de que a preocupação estética do TO esteja em segundo plano – continua vigente.

Por outro lado, muitos militantes do Teatro do Oprimido e alguns estudiosos dessa área não negam as dimensões pedagógica e estética do TO, entretanto focam mais diretamente sua atenção na **natureza política** numa perspectiva crítica de transformação social. Essa característica, aliada aos poucos recursos financeiros disponíveis e ao baixo acesso a uma formação estética de grande parte dos praticantes de TO, tende a reduzir o potencial sensorial da palavra, do som e da imagem em uma montagem cênica. No nosso entendimento, o domínio desses elementos estéticos é fundamental para a construção de experiências teatrais de natureza política.

Desta forma, acolhemos tanto a importância do jogo quanto a necessidade de libertação e de transformação social, sabendo que tanto uma como a outra, por si só, não dão conta da complexidade intrínseca à formação. Essa última, por sua vez, envolve tanto a participação em jogos quanto a mobilização da capacidade de representação artística e de reflexão sensível sobre a realidade.

Os caminhos formativos do Teatro do Oprimido integram a participação em jogos teatrais e os anseios de transformação social, destacando-se, nesse cenário, a necessidade de aprendizado do fazer teatral que não se limita à dimensão do ver/apreciar a obra artística. **Democratizar o fazer teatral** foi um dos lemas de Augusto Boal que perpassa por uma formação política e estética que dá sustentação para essa prática pedagógica.

Os poucos estudos sobre Teatro do Oprimido na área de educação direcionam o diálogo entre Augusto Boal e Paulo Freire, mas sem uma atenção específica para as peculiaridades do ensino de teatro. No âmbito das pesquisas educacionais, esse debate centra-se mais na perspectiva de formação política do participante, como proposta prática de uma Educação Libertadora, de Freire, sem aprofundar a questão do aprendizado em Teatro do Oprimido.

Ainda a respeito dos campos de pesquisa do interesse da presente tese, convém ressaltar que estudos na área de recepção apontam a criação e a autonomia da recepção do espectador, mas poucos estudos versam sobre a recepção do Teatro-fórum, que apresenta uma proposta explícita de recepção ativa do sujeito e que mereceria um destaque especial nas pesquisas. Cabe lembrar que a primeira vez que participei, como atriz, do Teatro-fórum, foi em uma cena dirigida por Geo Brito e Olivar Bendelek<sup>2</sup>, resultado de um processo de formação de curingas, por meio do Projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, na cidade de Salvador-Bahia. Naquela ocasião, percebi como a plateia, de fato, ficava ativada<sup>3</sup> a participar e a dialogar, e isso ampliou muito as informações sobre o tema da cena: violência contra as mulheres.

O tema e a abordagem estética causaram a empatia imediata do público com a personagem oprimida e ativou uma dimensão terapêutica no espaço do fórum, como forma de expurgação das emoções reclusas. Este fato provocou-nos a estudar o fenômeno da mobilização do *espect-ator*<sup>4</sup>, a partir da fruição e da participação na cena em uma perspectiva

---

<sup>2</sup> Integrantes do Centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> A palavra “ativação” é bastante usada nas redes de Teatro do Oprimido, como forma de demarcar o sentido de participação ativa dos sujeitos nos eventos de teatro-fórum.

<sup>4</sup> Augusto Boal chama de *espect-ator* o sujeito que atua como espectador e ator nas sessões de Teatro-fórum.



política, mas também terapêutica. Talvez tenha sido essa experiência que despertou o meu interesse de atuar como curinga em diferentes contextos formativos. Ainda na busca por problematização do objeto de pesquisa, percebemos que estudos recentes assinalam uma perspectiva de pedagogia da autonomia, mas, em minhas consultas, não consegui encontrar debates acadêmicos sobre a recepção no Teatro do Oprimido, objeto que, portanto, resultaria em profícuos estudos no campo da pesquisa sobre recepção teatral.

Com base no exposto, verificamos que – apesar de Boal ter sistematizado uma proposta de democratização do fazer teatral disseminada em mais de sessenta países – há lacunas no entendimento de como se dá a aprendizagem em teatro em sua proposta. Com o amparo das leituras das obras de Boal, compreendemos que não basta capacitar o sujeito para apreciar uma obra de teatro; é importante investir na formação estética e política, partindo da vivência prática daqueles que iniciam seus aprendizados na linguagem teatral.

Até então, nosso desafio consistia apenas em refletir sobre uma possível Pedagogia do Teatro do Oprimido, destacando, especificamente, suas dimensões estéticas e políticas. Foi quando surgiu um novo desafio que romperia, primeiramente, com os preconceitos sobre os possíveis espaços de formação teatral que, posteriormente, possibilitou-nos refletir sobre diversas searas para compreender a importância do Teatro do Oprimido na atualidade. A ocasião oportuna diz respeito ao convite da minha orientadora, profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra, para participar do “Projeto Teatro–Fórum e Pedagogia da Intervenção: Dimensões Político-formativas com os trabalhadores da Indústria”. No projeto, foram inseridas estudantes do Mestrado e Doutorado da Escola de Teatro da UFBA, sendo realizado em parceria com o Serviço Social da Indústria (SESI) e com a Empresa Baiana de Águas e Saneamento (EMBASA), por meio do Grupo Embasart, formado por trabalhadores dessa empresa.

A adesão ao referido projeto levou-nos a questionar as peculiaridades deste nosso trabalho: teríamos autonomia para lidar com as questões relacionadas aos interesses do trabalhador? Poderíamos refletir sobre questões ligadas às condições do oprimido na indústria<sup>5</sup>? A qualidade artística do processo e do produto seria assegurada? Como o Teatro do Oprimido é entendido no interior de uma empresa? Era possível realizar uma formação de cunho político e estético, por nós pretendida, no contexto do trabalho? Que desafios,

---

<sup>5</sup> Esclarecemos que utilizaremos os termos **empresa** e **indústria** para caracterizar o contexto da EMBASA. Compreendemos que toda indústria é um tipo de empresa que trabalha com a transformação e o processamento da matéria-prima. A EMBASA é uma empresa de economia mista que trabalha com o processamento da água e esgoto do estado da Bahia, por isso, ela é caracterizada também como uma indústria.

possibilidades e contradições enfrentaríamos? Eram muitas as questões, mas as respostas ainda não estavam esboçadas. Como éramos os especialistas em teatro e encontrávamo-nos em um contexto em que essas questões não eram discutidas, foi-nos dada a autonomia necessária para delinear caminhos metodológicos bem como pudemos delinear temas e abordagens políticas e de criação artística.

Por que, então, não experimentar?

Minha atuação, enquanto profissional de Educação e de Teatro, vem de escolas e universidades públicas, organizações não governamentais, projetos e editais eventuais de montagem teatral e movimentos sociais. Portanto, nunca tive a experiência (nem mesmo vontade e identificação política) de trabalhar em uma empresa ou indústria. Tivemos o amparo da UFBA e do SESI que dariam alicerces metodológico e burocrático, respectivamente. Mesmo assim, revisei a advertência feita por Boal em justificada desconfiança quanto à inserção do TO em empresas privadas, visto que muitas dessas instituições objetivam somente o acúmulo de lucro, mesmo à custa da exploração do trabalhador.

Relendo Boal, nossas inquietações aumentavam, mas o contato com os integrantes do Grupo Embasart nos sinalizava que aquela experiência faria um sentido muito diferente de outras formações por eles vivenciadas, geralmente, voltadas para o treinamento técnico ou ao entretenimento. Compreendíamos que o TO, ao ser utilizado de forma separada de um posicionamento político libertador, poderia correr o risco de se tornar uma forma de adestramento e de aumento da produtividade do trabalhador e, conseqüentemente, do lucro para o empresário. Nossos cuidados redobravam-se quando ampliava a consciência de que:

Muitos jogos e exercícios que transitaram pelo Teatro do Oprimido propagaram-se nas oficinas nesses últimos anos. Tirados de seu contexto, de seu significado ideológico primeiro, às vezes eles se reduzem a alguns momentos mecânicos, a rituais que perderam boa parte de seu sentido. A sua eficácia não está em xeque, mas a ligação que têm com a atividade posterior às vezes é dificilmente perceptível (RYNGAERT, 2009, p. 78-79).

Com base na percepção de Jean-Pierre Ryngaert, a metodologia sistematizada por Boal pode perder o seu significado político, a depender de como e com qual intencionalidade seja utilizada. Por conta dos interesses capitalistas das empresas, esse tipo de preocupação não só se fez pertinente bem como se fez necessária. O uso do TO com princípios divergentes aos interesses das classes populares contradiz a filosofia de Boal, como também o nosso posicionamento político perante o mundo e o respeito à arte, à educação e, especialmente, ao ser humano. Pensando nisso, e com base em prováveis experiências mal sucedidas de Teatro

do Oprimido em empresas, Boal advertia que:

Algumas pessoas por culposa ingenuidade ou doloso oportunismo, usam alguns elementos esparsos do Arsenal do TO dissociado da sua filosofia, e se deixam contratar por empresas comerciais ou industriais para trabalharem com seus empregados. A falta grave não está em ser contratado por uma empresa ou por uma agência governamental para fazer o seu próprio projeto com os grupos da sua própria escolha, mas sim em não perceber que essas empresas jamais permitirão em seu espaço empresarial e com os seus funcionários a liberdade de expressão que o Teatro do Oprimido exige e sem a qual fenece (BOAL, 2005, p. 28).

Refletindo acerca da fala de Boal, compreendemos que as empresas privadas são peças-chaves do sistema capitalista e que seus interesses estão voltados para a centralização e para o acúmulo de renda. Nessa conjuntura, os interesses do trabalhador, quando são considerados, muitas vezes, alocam-se em segundo plano. Sabendo disso, Boal complementa que:

Se pagam pelo trabalho teatral é porque desejam melhorar a produtividade dos seus operários e funcionários, ou resolver problemas relacionais, a fim de aumentar seus lucros – o que está perfeitamente dentro da lógica competitiva. Pagam e compram um serviço como se fosse mercadoria e, quem assim procede, em mercadoria se transforma (BOAL, 2005, p. 28).

Concordamos com esse posicionamento e consideramos justa a preocupação de Boal. Porém, nos colocamos, naquele momento do ingresso do doutorado, na posição de testar se tal assertiva (bastante plausível) era inteiramente válida ou se as empresas poderiam se constituir em novos campos de formação e de experiência em Teatro do Oprimido. A empresa já desenvolvia a experiência com teatro e coral há cerca de nove anos e estava interessada em potencializar o trabalho do Grupo de Teatro Embasart. Além disso, não seríamos remunerados pela empresa, visto que o apoio financeiro viria de outra fonte de recursos<sup>6</sup> e isso, possivelmente, nos daria mais autonomia na organização dos processos formativos na indústria.

Começamos, então, a refletir sobre a possibilidade de abertura de caminhos que desviassem os interesses meramente capitalistas do uso do teatro. Sabemos que muitos processos formativos verticalizados e burocráticos raramente cedem lugar à diversidade e à liberdade plena de expressão, como pressupostos básicos para a atuação artística. Desse modo, a ideia de inclusão da metodologia da Pedagogia da Intervenção e do Teatro do Oprimido não pode ser germinada como uma “camisa de força”, mas como fruto da ação criativa, do diálogo e da valorização dos sujeitos oprimidos no contexto social amplo.

Nessa perspectiva, visualizávamos atalhos para desenvolver uma prática humanística

---

<sup>6</sup> Os recursos foram provenientes da aprovação do projeto no Edital SESI/SENAI de Inovação, em 2010.

com trabalhadores, em um universo de mera geração de lucros, como é o caso de uma empresa de economia mista<sup>7</sup>. Seria esse um contexto favorável e proífico à prática do teatro que acreditávamos e que visava à emancipação sensível e política? Ou seria este um espaço de difícil imersão do TO? Quais os limites e as possibilidades de realização de um trabalho de formação estética e política de trabalhadores no contexto de uma indústria?

A crença na impossibilidade de um trabalho sério e comprometido em empresas ainda é bastante comum em redes de Teatro do Oprimido. Essa importante preocupação está também explicitada em uma breve passagem na dissertação de mestrado de Flavio Sanctum (2011), curinga do CTO-Rio. Para ele, muitos projetos financiados por empresas privadas tendem a supervalorizar o produto artístico em detrimento do processo criativo. Essa apreensão parece-nos muito pertinente, por compreender que as empresas estão interessadas em mostrar um “[...] espetáculo pronto para ser apresentado ao público, com cenários, figurinos e adereços primorosos” (SANCTUM, 2011, p. 58), com vistas a ganhar visibilidade ou a deduzir impostos públicos.

Em seu argumento, Sanctum (2011, p. 59) esboça sua inquietação em relação à qualidade artística do processo e produto artístico oriundos dessas experiências. Assim, lembra que:

[...] a instituição está situada numa sociedade capitalista e que precisa se adaptar a ela criando projetos que tentam garantir um processo mínimo de descoberta com um produto artístico com um mínimo de qualidade. Porém esse caminho pode ser perigoso e não garantir nem um processo adequado, nem um produto de qualidade artística.

O autor discorre, ainda, sobre a dificuldade de conjugar a formação cidadã do sujeito com um bom resultado artístico a ser mostrado ao público. Para ele, nessas empresas, são encontrados

[...] projetos artístico-sociais que tentam priorizar o processo, mas que ao serem cobrados a apresentar um produto artístico, tendem a focar num desses fins – ou o processo sai prejudicado ou o produto pode vir a ser mal acabado (SANCTUM, 2011, p. 59).

Consideramos que esse tipo de problema pode ser verificado tanto em empresas quanto em outros projetos que acontecem em escolas, universidades e comunidades. Vale ressaltar que em determinadas práticas de Teatro do Oprimido encontramos iniciativas de grupos populares que limitam a experiência teatral à simples aplicação de jogos; noutras

---

<sup>7</sup> A EMBASA é uma empresa de economia mista (também chamada de sociedade de economia mista), caracterizada pela colaboração entre o Estado e empresas particulares, com objetivo econômico, com vistas à realização de uma finalidade de interesses de ambas as partes. A empresa é uma pessoa jurídica, de interesse público, e seus trabalhadores ingressam via concurso público e são regidos pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT).

experiências, presenciamos cenas de Teatro-fórum com investimentos mínimos e com baixo rigor técnico; observamos, ainda, a atuação de atores sem uma preparação cênica mínima. Ou seja, há uma diversidade muito grande de atuação do TO em todo o mundo.

A discussão sobre processo e produto artístico ganhou grande destaque em abordagens em arte-educação na década de 1980 e permanece presente em algumas reflexões sobre ensino de teatro. Comungamos com essa preocupação por compreender que tanto o **processo** quanto o **produto** devem ser focos de atenção em qualquer tipo de trabalho artístico. Entretanto, sabemos que, em muitos projetos, há uma cisão muito grande entre esses dois focos do fenômeno artístico. Concordamos que uma produção com baixo teor estético pode comprometer a formação dos sujeitos iniciantes na linguagem teatral, mas será que este tipo de perigo só existe na aplicação do TO em empresas?

Com base nessas provocações, nos inquietamos na tentativa de compreender os desafios e as possibilidades de inserção do Teatro do Oprimido no interior de uma indústria, sendo praticado por trabalhadores. Para assegurar a qualidade e a riqueza de um processo estético, afirmamos a necessidade de formação estética e política dos sujeitos que estão experimentando a linguagem teatral pela primeira vez. Nesse sentido, outras importantes e inquietantes questões emergem, quais sejam:

- primeiramente, elaboramos uma breve reflexão acerca da seguinte questão: qual a atualidade do método do Teatro do Oprimido para o processo formativo de iniciantes na linguagem teatral?
- quais são os pontos de convergência entre o Teatro do Oprimido e a Pedagogia do teatro? Propomo-nos pensar a respeito de uma Pedagogia do Teatro do Oprimido a partir da intervenção em uma experiência prática. Com isso, questionamos: quais são os aspectos teórico-metodológicos da Pedagogia do Teatro do Oprimido? Como se dá o início do aprendizado em teatro pelas vias do Teatro do Oprimido?
- quais as peculiaridades, os desafios enfrentados e os caminhos possíveis para a inclusão do TO em uma empresa? Em que medida a liberdade de criação e de expressão do pensamento crítico, tão requerida no Teatro do Oprimido, é respeitada e valorizada no campo de formação de trabalhadores de uma empresa?

Para responder ou ampliar tais questões, desenvolvemos um processo artístico com trabalhadores de uma empresa que consistiu na participação em jogos, na produção de montagens artísticas de Teatro-Fórum, nas apresentações públicas e na análise do ato de recepção/intervenção da plateia. Por meio da descrição/análise das etapas de formação e nos depoimentos do grupo e de *espect-atores*, visamos compreender se as características desse

processo são diferentes, convergentes ou divergentes às experiências realizadas em outros contextos de inserção do TO.

Com base nessas questões iniciais, a tese tem como objetivo discutir os aspectos pedagógicos do Teatro do Oprimido em uma perspectiva estética e política. Cabe ponderar que nos baseamos na retomada do conceito primordial de estética, como estudo da sensorialidade que se debruça sobre a sensibilidade humana. Com base nisso, investimos na suposição da constituição de uma estética que é também política. Nesta abordagem, partimos do diálogo entre a educação do sensível e a construção de uma consciência política, tendo o Teatro do Oprimido como caminho formativo-metodológico. Este tipo de teatro traz, em si, intenso vigor pedagógico por estimular o participante (nas condições de fazer, apreciar e intervir) na aventura do apuro da percepção cênica e da motivação para refletir e posicionar-se sobre os problemas sociais evidenciados em cena.

Por entendermos a cena como uma metáfora de situações da vida, refletimos se ela é capaz de provocar o sujeito atuante do TO a refletir, a fazer escolhas e a intervir com maior empoderamento<sup>8</sup>, no cotidiano de uma indústria. Além disso, desenvolvemos um processo formativo, de cunho empírico-qualitativo, com trabalhadores para analisar as potencialidades e os limites da Pedagogia do Teatro do Oprimido, em um contexto empresarial e em um momento histórico diferente da sua criação e da experiência de Boal.

Dentre outras possíveis estratégias de atuação, escolhemos o Teatro do Oprimido como um dos caminhos para se pensar sobre essa formação, por apresentar um sistema de técnicas específicas de atuação em teatro, bem como um conjunto de jogos e de exercícios para a aprendizagem do sujeito sobre o fenômeno teatral.

## 1.1 O CAMPO EMPÍRICO E O HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO DA PESQUISA

Na presente tese, assumimos a identificação com o horizonte teórico do Materialismo Histórico-dialético, por conta de sua crítica ao Capitalismo e à necessidade de superação das relações sociais opressoras. Tal posicionamento teórico aponta-nos para a questão da libertação humana, que também é vista como objetivo de um processo de Educação Libertadora, reclamada por Paulo Freire e que, para Boal, é fruto da ativação das capacidades

---

<sup>8</sup> Com base no conceito adotado por Tristan Pozo (2011), a palavra **empoderamento** vem do conceito traduzido do inglês *empowerment*, e é usada em pesquisas qualitativas em Ciências Humanas para se referir ao processo de autodeterminação de grupos populares, na busca de sua constituição como agentes de transformação social.

do sujeito de refletir/atuar na sociedade por meio da atividade artística. A liberdade é concebida por estudos marxistas contemporâneos como exercício humano de autonomia e de emancipação social; e a arte pode assumir um relevante papel neste quadro. Contudo, alguns estudiosos marxistas, a exemplo de Adorno (2006) e Bourdier (2011), defendem que este processo libertador depende do valor que a educação ocupa na sociedade. Concebemos, portanto, o TO como metodologia indissociável da educação.

Apesar de nossa identificação com o marxismo, consideramos que este horizonte filosófico, político e social não dá conta da proposta de investigação do aprendizado em teatro, desde as oficinas até a realização das sessões de Teatro-fórum em sua totalidade. Por essa razão, assentamos nossa atenção na discussão sobre o aprendizado teatral, firmando o diálogo com o contexto da formação do ator em Stanislavski (1986) e da discussão sobre a Pedagogia do Teatro, tendo como principais referências os estudos de Ingrid Koudela (1992), Carmela Soares (2010), Jean-Pierre Ryngaert (2009), Viola Spolin (2004), Flávio Desgranges (2006), dentre outros, para tratarmos do teatro como ação educativa e cultural. Além disso, abordamos questões ligadas à recepção no Teatro-fórum<sup>9</sup>, utilizando estudos contemporâneos para analisar o papel do curinga e da intervenção do público.

Para o tipo de metodologia de pesquisa mais apropriado ao tratamento das questões postas, consideremos a importância de contribuir não somente para o enriquecimento do conhecimento científico, mas que também se propusesse à resolução dos problemas encontrados na prática educativa com trabalhadores. Assim, avaliamos a pesquisa-ação como a alternativa metodológica mais plausível para o presente trabalho acadêmico, pois por meio dela “[...] é possível estudar dinamicamente os problemas, decisões, ações, negociações, conflitos e tomadas de consciência que ocorrem entre os agentes durante o processo de transformação da situação” (THIOLLENT, 1986, p.19).

No campo empírico da pesquisa-ação, convém ressaltar que, anteriormente ao projeto, os trabalhos do Embasart destinavam-se à preparação de pequenos esquetes teatrais sobre temas sociais ou sobre datas comemorativas solicitadas pela empresa, como o desperdício da água, o dia da secretária, a recepção de novos contratados, dentre outros assuntos. Estes trabalhos eram voltados estritamente ao entretenimento e à animação dos eventos promovidos pela empresa e destinava o grupo a um lugar de pouca visibilidade e de baixo reconhecimento do trabalho teatral. Salientamos que, após o tempo de parceria, o Grupo Embasart apresentou a necessidade de um trabalho teatral mais consistente e em diálogo com a formação política

---

<sup>9</sup> Teatro-fórum é uma das técnicas do Teatro do Oprimido que consiste na participação ativa do público no ato cênico, visando repensar posturas do oprimido e atuar contra as relações de opressão apresentadas em cena.

dos seus integrantes. Com a introdução do TO nas práticas do Embasart, buscamos alavancar um processo artístico-político mais aprofundado.

Visando ampliar o campo da formação dos trabalhadores, e “[...] com a perspectiva de realizar uma pesquisa na busca de inovação e construção de um novo fazer teatral” (SESI, 2010, p. 1), o SESI firmou parceria com a Universidade Federal da Bahia, por meio da coordenação da Profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra. Além da coordenação geral do projeto, integraram a equipe de trabalho do Teatro do Oprimido com o Embasart: Cibele Marina (preparação do ator), Taína Assis (preparação corporal) e Vica Hamad (preparação vocal) e eu, Cilene Canda (formação estética e política e curinga do Teatro-fórum). Ao longo do projeto, contamos com a participação pontual de profissionais de teatro, em atividades específicas de iluminação, sonoplastia, maquiagem, cenografia e figurino. Além disso, a equipe optou pelo desafio da direção coletiva das três montagens teatrais resultantes do projeto em questão.

O trabalho foi desenvolvido em encontros semanais, sempre às sextas-feiras, com dias extras de ensaios, quatro horas de carga horária, durante o período de outubro<sup>10</sup> de 2010 a maio de 2012. No presente texto, relatamos e analisamos a experiência com o Embasart no período de novembro de 2010 a junho de 2011, referente ao início do processo formativo que incluiu a metodologia de jogos e exercícios, técnicas de teatro-imagem, a montagem do espetáculo de Teatro-fórum Cresça e Apareça e a análise das intervenções dos *espect-atores*.

Temos como método a Pesquisa-ação que pode ser compreendida, assim como o TO, como uma ferramenta de transformação social. Conforme os estudos de Hungues Dionne, o objetivo da pesquisa-ação “[...] é mudar uma dada situação particular levando em consideração a totalidade concreta tal como é vivida” (2007, p. 23). Para garantir a sua eficácia, tal metodologia persiste no vínculo entre a pesquisa e a ação, sendo que a **pesquisa** cumpre o papel da produção de novos saberes e a **ação** visa realizar mudanças no contexto social pesquisado. Assim,

A pesquisa-ação provoca uma redução da distância entre a teoria e a prática. [...] Essa aproximação decorre da maneira de se fazer pesquisa. Em última instância, a pesquisa-ação tem como objetivo modificar uma dada situação. É o objetivo da ação que predomina. O que significa que a pesquisa-ação é antes um modo de ação, uma técnica de intervenção (DIONNE, 2007, p. 29).

Compreendendo a pesquisa-ação como uma técnica de pesquisa de intervenção, realizamos um processo formativo de trabalhadores da indústria, tendo a ação teatral como a

---

<sup>10</sup> O mês de outubro foi destinado a reuniões e lançamento do projeto para a comunidade. O processo de formação iniciou, efetivamente, em novembro de 2010.



principal referência do trabalho estético e político do Teatro do Oprimido. No campo da ação, prevaleceu o diálogo entre os atores da pesquisa, com vistas a provocar mudanças qualitativas na atuação teatral (estética e política) do grupo, por entendermos que “[...] a mudança é mais efetiva quando os sujeitos estão fortemente implicados no processo e quando a sua participação é mais ativa. A pesquisa-ação pode, então, exercer um tipo de reeducação dos comportamentos.” (DIONNE, 2007, p. 27).

O processo formativo visou à ampliação de conhecimentos teatrais, com base no Teatro do Oprimido, por isso a formação foi planejada, acompanhada e avaliada pela equipe técnica em constante diálogo com os sujeitos da pesquisa, por entender que “[...] a implicação do pesquisador, sua permanente presença no campo pesquisado, é central no procedimento” (DIONNE, 2007, p. 27). Particpei de todas as etapas, em diálogo com os sujeitos, por compreender que o pesquisador “[...] elabora seu questionamento (objeto, suporte teórico, problemática) no próprio coração da ação” (DIONNE, 2007, p. 27). Ou seja, nesse tipo de metodologia qualitativa, “[...] os pesquisadores desempenham um papel ativo no equacionamento dos problemas encontrados, no acompanhamento e na avaliação das ações desencadeadas em função dos problemas” (THIOLLENT, 1986, p.15).

Convém ressaltar que “[...] a preocupação com a ação não deve fazer esquecer a relevância da teoria” (DIONNE, 2007, p. 27), por isso, os dados coletados na experiência empírica foram analisados à luz da teoria, mas sem perder a referência dos detalhes das ações realizadas no processo formativo em questão.

Com base nos estudos de Dionne, a pesquisa-ação apresenta as seguintes fases de organização: 1. identificação das situações iniciais; 2. planejamento da pesquisa e da ação; 3. realização das atividades previstas; e 4. avaliação dos resultados obtidos. Entretanto, em nossa prática de pesquisa, buscamos evitar a linearidade das fases constitutivas da pesquisa-ação, por compreendermos que os processos formativos em teatro são guiados pela sensibilidade, experimentação e criatividade. Por isso, tomamos tais fases como referências para a nossa pesquisa sem, contudo, engessar a experiência política e estética de Teatro do Oprimido no Embasart.

Convém informar que utilizamos dois instrumentos de coleta de dados empíricos: a entrevista semiestruturada realizada de modo coletivo com o Grupo Embasart e o questionário individual (impresso). Além disso, foi feito o registro fotográfico e audiovisual do processo teatral. A utilização destes instrumentos de coleta de dados empíricos ajudou-nos a traçar um panorama reflexivo sobre as impressões dos sujeitos sobre o processo vivenciado e, principalmente, extrair, por meio da oralidade e da escrita, os sentidos dados à formação dos

participantes.

Com a finalidade de coletar as percepções do grupo sobre o trabalho realizado, as questões centraram-se na avaliação do processo artístico e na análise das oportunidades de aprendizagem teatral. Os depoimentos extraídos das entrevistas semiestruturadas e dos questionários impressos são apresentados, quando tratamos, especificamente, do processo de trabalho de Teatro do Oprimido com trabalhadores da indústria.

As especificidades e as necessidades do grupo foram cruciais para o delineamento das estratégias da ação formativa. Um exemplo pode esclarecer tal posicionamento: acreditamos que o fato de o TO estar inserido em uma empresa – mesmo assim, assumindo seus posicionamentos políticos – contribuiu para o aparecimento de incertezas de alguns participantes a respeito dos rumos e das consequências que poderiam ser desencadeadas pelo projeto. Paradoxalmente, o processo foi marcado pela necessidade de os trabalhadores darem visibilidade aos problemas por eles sofridos na empresa. Por esta razão, diversas conversas sobre questões polêmicas, próprias da inserção do Teatro do Oprimido em uma empresa, foram travadas e influenciaram na definição das montagens resultantes dos processos formativos em TO e do próprio andamento do processo pedagógico.

Diante do exposto até aqui, reconhecemos o Teatro do Oprimido como uma metodologia de cunho social capaz de fomentar a formação estética, no sentido de ver, sensibilizar os sujeitos participantes no ato cênico e provocar discussões sobre modos de opressão social. Por esta razão, a todo instante, nesse texto, situamos o Teatro do Oprimido pelas óticas pedagógica, política e estética, de modo indissociável.

Caracterizamos o Teatro do Oprimido como uma pedagogia teatral política, ou seja, como um sistema educativo com objetivos explícitos e metodologia sistematizada, com vistas à aprendizagem em teatro, com fins de empoderamento do sujeito para atuar em oposição às relações de opressão vividas em seu cotidiano.

A escolha pela escrita, imbricada com elementos empíricos e costurada pela reflexão teórica, parte do princípio de que a teoria é resultante da imersão do ser humano no mundo. A teoria pode ser aqui compreendida pela analogia de uma luz que amplia o campo de visão para uma melhor compreensão da prática. Porém, sem a prática, a teoria, por si só, tende a fenecer. A práxis, portanto, é um dos pilares dos resultados do trabalho de pesquisa-ação aqui apresentado.

A presente tese é composta por sete seções nas quais articulamos as reflexões e os percursos formativos do TO no interior de uma indústria. Esta seção é a nossa **introdução** aos conceitos e ao campo metodológico da pesquisa, explicitando meu percurso como artista e

educadora que delineou os motivos da escolha pelo Teatro do Oprimido.

Na **segunda seção**, registramos o posicionamento ético-político de Augusto Boal, apresentando alguns marcos de sua trajetória de vida artística e política. Acreditamos que para compreender determinado ponto de vista de um autor, é importante conhecer a sua história e, assim fizemo-lo de modo breve, a título de contextualização social e histórica. Ainda nesta seção, produzimos reflexões sobre o atual contexto social marcado pela revolução tecnológica, pela opressão simbólica dos meios de comunicação e indústria de massa, apontando novos desafios para a educação. Nesse contexto, refletimos sobre a atualidade do Teatro do Oprimido como forma de contraposição à indústria de massa, sob a ênfase da sua dimensão pedagógica e das ideias de democratização do aprendizado teatral.

Na **terceira seção**, apresentamos uma revisão sobre o conceito de jogo, do ponto de vista filosófico, pedagógico e artístico. O jogo é compreendido por autores do campo da Pedagogia do Teatro, a exemplo de Carmela Soares (2010), Ingrid Koudela (2001) e Jean-Pierre Ryngaert (2009), como centralidade metodológica do aprendizado em teatro. Apresentamos elucidções da pedagogia do jogo no Teatro do Oprimido, buscando compreender o processo formativo do olhar estético no fazer teatral.

Na **quarta seção**, apresentamos um recorte da pesquisa-ação realizada com o Grupo Embasart, tendo como principal referência as primeiras experiências dos participantes com jogos do Teatro do Oprimido. Descrevemos os percursos de aprendizados, em diálogo com os próprios trabalhadores, com autores da Pedagogia do Teatro e com os posicionamentos de Augusto Boal. Na **quinta seção**, discorremos sobre o processo de montagem do espetáculo de Teatro-fórum do Grupo Embasart, intitulado Cresça e Apareça, mostrando as peculiaridades, os desafios e dilemas da inclusão do Teatro do Oprimido em uma indústria de economia mista.

Na **sexta seção**, focamo-nos na reflexão sobre o Teatro-Fórum e na análise das intervenções dos *espect-atores* no espetáculo Cresça e Apareça, apresentado no Teatro SESI Rio Vermelho, na cidade de Salvador-Bahia, para uma plateia composta por trabalhadores da indústria. Visamos analisar a experiência de apreciação/intervenção estético-política dos *espect-atores* do Teatro-fórum, a qual chamamos de *Escola de espect-atores*. A **sétima seção** destina-se às considerações finais do presente trabalho acadêmico, apresentando os resultados da pesquisa e os aprendizados construídos, bem como apontando novas questões para a pesquisa em artes cênicas.

## 2 TEATRO DO OPRIMIDO E A ATUAL CONFIGURAÇÃO SOCIAL

Para aprofundarmos a reflexão sobre o Teatro do Oprimido, destacaremos, de forma breve, a trajetória profissional do seu fundador e sistematizador das técnicas, Augusto Boal (2005), bem como saberes necessários para a atuação artística em contraposição às diferentes formas de opressão social, seja de cunho simbólico ou material. Salientamos que a maior parte de sua vida foi dedicada ao compromisso de aproximação do fazer teatral à vida concreta dos sujeitos na sociedade. Assim, “a trajetória de Boal, como a de muitos revolucionários, foi gradativamente construída em obediência a uma lógica de criação teatral que recusa veementemente a arte como isolada da vida” (BEZERRA, 2010, p. 125). Com esse ideal, Boal lutou, juntamente com outros militantes organizados em grupos populares e em movimentos sociais, pela popularização do teatro, criando, discutindo e difundindo métodos e técnicas que dessem condições a qualquer sujeito praticar teatro em seu entorno social.

Nesta seção, primeiramente, apresenta-se uma síntese da vida e obra de Boal, como forma de analisar o contexto de criação e sistematização do Teatro do Oprimido. O segundo tópico diz respeito à análise do atual contexto social, destacando dois campos de interesse: o trabalho e a estética contemporânea.

### 2.1 CAMINHOS INVENTIVOS DO TEATRO DO OPRIMIDO

Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro, em 1931, e trabalhou como diretor de teatro e como dramaturgo. Construiu uma proposta de teatro que conjugasse o uso dos materiais disponíveis para a expressão corporal, cênica e simbólica; seu intuito era democratizar os meios de produção teatral para liberar o sujeito de suas opressões (materiais e simbólicas; sociais e psicológicas) e para denunciar os problemas sociais sofridos pela população. Ao demarcar a arte como arma<sup>11</sup> de luta e de mudança social, Boal defendia que os seres humanos pudessem assumir seu potencial criativo e crítico negado historicamente, transformando os atores e não atores em interventores da ação social e conscientes de sua implicação na produção da cultura e da história.

Formou-se em Engenharia Química, mas jamais exerceu a profissão, por preferir investir em sua carreira como diretor e dramaturgo. Coursou os Ateliês de Dramaturgia (*Play*

---

<sup>11</sup> O termo “arma” é usado em redes de Teatro do Oprimido de forma metafórica para tratar do teatro como um tipo de atividade capaz de equipar os sujeitos de ferramentas de leitura e atuação no mundo, de forma simbólica para tratar de problemas de ordem material.

Write) nos Estados Unidos da América do Norte, sob a orientação do professor John Gassner na *Columbia University*. Boal realizou estudos com base no método de preparação do ator de Constantin Stanislavski, no *Actor's Studio* e, ao retornar ao Brasil, em 1956, Boal integrou o Teatro de Arena de São Paulo, na função de diretor, a convite do fundador do grupo, Zé Renato.

No Arena, dissecou o método de Stanislavski e, ao lado de outros artistas brasileiros, criou os Seminários de Dramaturgia, que tiveram grande repercussão na formação de novos artistas e companhias de teatro no país. Destacou-se, então, como um jovem diretor interessado em renovar os modos de encenação e de preparação de atores para a cena teatral. Esta, por sua vez, se tornou uma das mais importantes companhias de teatro da década de 1960, com um viés tão fortemente artístico quanto político. Para ele, essas duas dimensões do fazer humano não se dissociavam, por isso, em sua trajetória, Boal cuidou de expandir tanto a consciência política, quanto a atuação artística dos atores em laboratórios de experiências teatrais.

O Arena construiu uma concepção de teatro baseada em uma dramaturgia própria, voltada para a denúncia de problemas de exclusão social; investia na criação de novas alternativas de resolução das questões sociais, geralmente vividas pelos protagonistas em cena e pelos participantes na plateia. O grupo ainda não mensurava as futuras contribuições históricas, pois era guiado apenas pelo desejo de fazer teatro. Mas hoje entendemos que “o Teatro de Arena se fez necessário numa época onde o teatro brasileiro era representado por uma elite artística que buscava criar espetáculos num caminho semelhante ao do teatro europeu” (SANCTUM, 2011, p. 14).

Eram jovens artistas que buscavam construir uma estética brasileira para um teatro que, convencionalmente, era feito por diretores estrangeiros, com textos traduzidos e com um tipo de interpretação europeia ou norte-americana. O Arena agregava atores que tinham o objetivo de viver de teatro, mas o reinventando, criando novas abordagens estéticas para o teatro brasileiro: “nós, mesmo recebendo salários, tínhamos cara e jeito de amadores: amávamos! Quis ainda mais ser família! Teatro só entre irmãos” relatou Boal (2000, p. 159) em sua autobiografia.

A sociedade brasileira, marcada pelos altos índices de injustiça e desigualdade, denotava ao Teatro de Arena a necessidade de dizer algo com sua arte e de difundir ideias que provocassem reflexões, e não o mero entretenimento. Entretanto, no período da Ditadura Militar no Brasil, esse grupo de atores começava a se inquietar com os atos de censura de seus (e de outros) espetáculos, justamente por mostrar e denunciar as questões que deveriam

manter-se invisíveis à sociedade. Não era mais possível dizer, denunciar. A imprensa camuflava fatos ou manipulava informações sobre aquele período político. Fazer teatro já era, em si, um ato suspeito. Diversas páginas de peças teatrais do Arena foram censuradas. Nesse período de Ditadura Militar, era comum encontrar representantes da censura brasileira nas plateias de teatro, espionando os conteúdos “subversivos” veiculados nos palcos. Nesse contexto, criaram o Teatro-jornal que

[...] é a vertente mais antiga do TO<sup>12</sup>, ainda realizada na época do Teatro de Arena. No período da ditadura, onde os espetáculos do Arena eram censurados, pouca coisa poderia ser dita ou denunciada, pois os censores cortavam todas as frases e diálogos que consideravam subversivos (SANCTUM, 2011, p. 30).

O teatro-jornal consistia na dramatização de notícias de jornal, cujo conteúdo manipulado visava conservar os valores sociais vigentes e camuflar notícias das opressões de uma época marcada pela ditadura militar. Os atores representavam as cenas “reais”, em paradoxo com as notícias veiculadas por aquele tipo de mídia jornalística, com o intuito de problematizar e provocar reflexões sobre a realidade brasileira daquele período. Assim, Boal considerava que:

A forma de “teatro-jornal” tem vários objetivos. Primeiro, procura desmistificar a pretensa “objetividade” do jornalismo: demonstra que uma notícia publicada em um jornal é uma obra de ficção. A importância de uma notícia e seu próprio caráter dependem de sua relação com o resto do jornal (BOAL, 1988, p. 43).

Com o tempo, o teatro-jornal passou a ser considerado datado e foi esquecido por diversos grupos militantes do TO. Atualmente, essa técnica continua sendo utilizada na formação de curinga e de grupos culturais não mais em apresentações públicas. Acreditamos que tal técnica pode ser muito interessante em cursos de formação política de grupos de não atores, pois visa ampliar o olhar reflexivo acerca da realidade social e política e, ainda, auxiliar em processos de aprendizagem teatral.

Era necessário, naquele período, inventar um teatro que não estivesse voltado apenas à pesquisa de uma estética teatral inovadora, mas que fosse, em seu conteúdo e em sua forma, um teatro político. Assim, os caminhos inventivos do Arena levaram grupos e movimentos sociais a compreenderem que:

Não apenas no tema das peças, o teatro passou a ser experimentado como instrumento de luta para uma transformação social, seja no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), ao qual muitos artistas do Arena aderiram, seja nos Movimentos de Cultura Popular (MCP) do Nordeste (NUNES, 2004, p. 37).

---

<sup>12</sup> TO é a abreviação de Teatro do Oprimido.

Por meio do teatro, era possível tratar de questões que provocassem a transformação do público que assistia ao evento teatral. Essa necessidade surgiu do questionamento do sentido do próprio fazer teatral:

Devíamos responder: o que pensa você da arte de esquerda? Nós nos perguntávamos para que existíamos. Servíamos para alguma coisa, suaves artistas, naqueles tempos de guerra? Questionávamos nossa arte, função na sociedade, identidade, nossas vidas. Em países estáveis o artista sabe onde pisa – tranquilo. Sabe o que quer e o que dele se espera. No Brasil à deriva, tudo era possível: perguntávamos onde estávamos, quem éramos, onde queríamos ir (BOAL, 2000, p. 255-6).

Com as sucessivas censuras e estreias proibidas, grupos de artistas decidiram fazer apelo à greve e à desobediência civil, visando abolir a censura. Reivindicavam o direito à democracia, à liberdade de expressão e à arte. Assim,

No dia da estréia proibida, surgiu o movimento artístico de solidariedade mais belo que já existiu. Artistas de São Paulo decretaram greve geral nos teatros da cidade e foram se juntar a nós. Nunca houve, no país, tamanha concentração de artistas por centímetro quadrado: poetas, radialistas, escritores, intelectuais, cinema, teatro e TV, plásticos, músicos, bailarinos, gente de circo e de ópera, jornalistas, escritores, profissionais e amadores, professores e alunos, não faltou ninguém. [...] A classe teatral aboliu a Censura!!! Estrondosa ovação: vitória da arte contra a mediocridade! Vitória da liberdade de expressão. Democracia (BOAL, 2000, p. 257).

Esta atuação política levou Augusto Boal, e tantos outros artistas, professores, jornalistas, intelectuais, dentre outros, à prisão, à tortura física e psicológica e ao exílio no período da Ditadura Militar. Boal relata este fato com os parcos detalhes evocados por sua memória: “Fazia escuro e chovia – três homens armados saíram de um fusca. [...] Torcendo meu braço, perguntaram se ia ser necessário me algemar ou se eu iria por bem. Não tive escolha: foi sequestro. Eu estava preso” (BOAL, 2000, p. 272). No tempo que passou na prisão, Boal narra algumas sensações e lembranças de um lugar desumanizado:

Janelas tinham grades. Mesas, metralhadoras. Homens, armas. Caras, carrancas. Palavra: ódio. Interrogatório, rotina. Respondi perguntas diferentes com palavras iguais; empobreceu-se meu vocabulário: não! Não fui eu, não conheço, não vi, não sei, não me disseram, nunca soube de nada, não! Não sei onde foi, onde fica, não sei quem vem, quem vai, não sei sim, não sei não, não sei se... claro que não (BOAL, 2000, p. 273).

Em outra passagem de sua biografia, Boal continua a narrar sobre este período na cadeia:

A cela que me hospedou – fiquei só! – estava no ângulo reto: através de janelinhas – a minha e a do corredor – via o longo caminho; imaginava-o curto, à direita. Tinha dois passos apressados de comprimento, menos de dois tímidos de largura. Pia e latrina, rato no ralo. O silêncio, diferente dessa estreiteza, era amplo, imenso, infinito. Pela terceira vez, ouvi silêncio, gritado: ali se berrava sem som, cinema emudecido. Queria som de verdade, real ruído, e me assustavam barulhos silenciosos que

escutava sem ouvir: joguei o sapato no chão, vi e ouvi. Joguei sapato no teto, dei soco na parede, pontapé no catre, raiva silenciosa. Doe. Através das paredes grossas imaginei gemidos torturados (BOAL, 2000, p. 274).

E mesmo diante da solidão sem rosto, sem voz, sem som, Boal encontrava forças e convicções de seu compromisso ético-político coerente com o seu teatro realizado naquele tempo. Enfatizou o horror da prisão, e seu esforço para não perder a esperança para continuar vivendo: “[...] não quero fechar os olhos. Não quero pensar na morte, quero viver: preciso desvelar o que vai n’alma. O passado não se apaga, se esquecido: esconde-se, como úlceras. Por isso, escrevo, falo – quero arrancá-lo de mim!” (BOAL, 2000, p. 301).

Em 1971, exilado na Argentina, um país estrangeiro, Boal era um desconhecido em meio à multidão: “[...] sensação estranha: a cidade não precisava de mim! Se não existisse, eu não faria falta. Na minha terra eu fazia diferença, mesmo mínima. Em Buenos Aires, nenhuma. Me sentia invisível” (BOAL, 2000, p. 290). Aos poucos, foi se integrando a grupos populares, em articulação com outros ativistas que lutavam por causas similares às dele. Por meio dessas articulações e de experiências com grupos de teatro popular, Boal desenvolveu uma estrutura teórico-metodológica de jogos e técnicas, resultante da observação e das experiências artísticas e políticas, tanto no Brasil quanto na Argentina e no Peru.

No Peru, em 1973, Boal desenvolveu a técnica de teatro-imagem, por conta da sua inserção no “Projeto Alfim” destinado à erradicação do analfabetismo adulto. Pelo fato de os sujeitos analfabetos não dominarem a língua oficial, Boal experimentou o exercício de expressão cênica sem o uso da palavra, com o auxílio somente do corpo dos atores. Além disso, Boal verificou que os participantes do projeto se negavam a falar a língua das classes dominantes – o espanhol – e mantinham a comunicação por meio de dialetos que Boal não dominava. A comunicação verbal tornou-se impossível, ou fragmentada, por isso foi preciso criar um diálogo corporal, por meio de imagens que falavam das opressões vividas naquele país. Estas experiências originaram o Teatro-Imagem, “[...] técnica que proíbe o uso da palavra, espaço de desbloqueios e de linguagem corporal: comunicar aos oprimidos sim! Condição *sine qua non*: evitar a língua dos opressores” (BEZERRA, 2010, p. 125).

A comunicação se dava por meio de imagens produzidas pelos corpos dos participantes, auxiliando no aprimoramento do sentido da visão e aguçando o sentido e o significado das informações lidas, afinal, “[...] nosso olho físico não faz as leituras metafóricas da aparência das coisas e situações; ficamos ligados ao externo e o que há por trás da imagem nos passa despercebido.” (SANCTUM, 2011, p. 31).

Esta técnica, assim como o teatro-jornal, continua sendo usada em cursos de formação



de curingas e é muito válida na composição imagética dos espetáculos de Teatro-fórum, que é uma técnica mais complexa que reúne vários artifícios do próprio Teatro do Oprimido. Desse modo, percebemos que a atualidade do arsenal do Teatro do Oprimido se dá na perspectiva de formação dos sujeitos. No caso do Teatro Imagem, no contexto social vigente, percebemos que “[...] a indústria do marketing e da propaganda cria e perpetua ferramentas justamente para viciar nossos olhares a não perceberem as mensagens subliminares ou indiretas.” (SANCTUM, 2011, p. 32). Portanto, essa é uma técnica muito atual e importante para o trabalho de sensibilização estética e política dos iniciantes na linguagem teatral.

A partir deste marco em sua vida e de diversas experiências culturais, Boal passou a compreender o teatro como ferramenta capaz de fomentar transformações sociais, através da formação de lideranças em comunidades desprivilegiadas economicamente. O teatro era (e ainda é) considerado como um tipo de atividade supérflua destinada às classes burguesas, que dominam não só o capital, mas também os meios de produção simbólica (intelectual, artística e cultural) da sociedade. Seu teatro assumiu o princípio de fortalecimento das lutas políticas voltadas à emancipação dos oprimidos.

Com uma abordagem provocativa, acessível e interativa, Boal construiu uma importante obra com traduções em mais de vinte línguas, resultante de vínculos artísticos com grupos de teatro e comunidades de diversos países do mundo; o Teatro do Oprimido foi assim cunhado como inspiração dos pressupostos teórico-ideológicos do livro *Pedagogia do Oprimido*, do educador brasileiro Paulo Freire (1987), que atuou pela erradicação do analfabetismo no Chile e em outros países da América Latina e hoje é reconhecido como patrono da educação nacional e é visto como um dos principais educadores do século XX.

Na América Latina, Boal e outros militantes criaram o Teatro Invisível, visando revelar ou tornar visível uma opressão não reconhecida por determinada comunidade como uma forma de opressão, estimulando a reflexão sobre as questões tratadas na cena. É uma forma de espetáculo que ocorre em um local público, mas os espectadores não têm a consciência de que estão diante de um evento teatral. Isso possibilita que as pessoas participem espontaneamente sem máscaras sociais e, muitas vezes, revelem preconceitos que, possivelmente – em um debate político sobre o mesmo assunto tratado no Teatro Invisível – seriam camuflados. O teatro é invisível aos olhos dos espectadores; o mais importante é dar visibilidade ao problema encenado, discutindo-o e chamando a atenção para a existência de determinada opressão.

Essa técnica foi e é ainda bastante questionada, pois um evento teatral se efetua quando há um pacto entre atores e plateia de que ali se trata de teatro. O veto a essa

informação pode ser compreendida como uma forma de alienação dos sujeitos e de retirar o seu direito de não querer participar da experiência. O teatro invisível foi criado em um contexto em que não se podia falar sobre determinados assuntos; observamos que o contexto político brasileiro de hoje não é mais condicionado por repressões e ditaduras; a liberdade de expressão hoje é facultada aos sujeitos, talvez, por conta disso, esse tipo de prática que visa discutir determinado assunto proibido ou que pode vir a ser censurado, não faça mais tanto sentido.

Contudo, a técnica continua sendo exercitada em cursos de formação do ator e como experiências políticas praticadas por muitos grupos militantes do TO. Do mesmo modo, é válido questionar se esse tipo de prática, no atual contexto, ajuda ou não a provocar reflexões políticas, haja vista a sua efemeridade e a ausência de um direcionamento pedagógico. Mas é o caso de descartar o uso dessa técnica, ou de ressignificá-la, adaptando ao atual contexto social e político?

De qualquer sorte, observa-se a existência de poucos acadêmicos que tratam do Teatro Invisível como uma alternativa para trabalhos sociais de cunho político libertário. Vale ressaltar que as experiências desenvolvidas pela prof<sup>a</sup> Silvia Balestreri Nunes, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), demonstram uma interface entre o Teatro Invisível e a *performance*, como possibilidade de chamar a atenção dos sujeitos sem que se saiba que ali se trata de teatro. Tal trabalho tem fomentado novos campos de diálogo e de reflexão sobre uma técnica aparentemente datada historicamente e que pode vir a ser ressignificada de acordo com o contexto social da atualidade.

É importante ponderar que o Teatro Invisível, assim como todas as demais técnicas trabalhadas por Boal, tem um propósito político libertador, por isso, não devem ser confundidas com as brincadeiras e pegadinhas televisivas que expõem as pessoas ao ridículo e ao escárnio.

Das diversas técnicas desenvolvidas por Boal, é importante destacar também a Dramaturgia simultânea, que consistia na apresentação de um problema social em cena e a interferência oral da plateia, indicando aos atores, na repetição da cena, o que eles deveriam fazer e como poderiam atuar para resolver a situação mostrada. Assim,

A plateia, a partir do que assistia, podia dar opiniões para a cena ser modificada. O objetivo era que os participantes pudessem propor alternativas diferenciadas para o problema apresentado na peça ser resolvido. Assim, os atores voltavam à cena e improvisavam cada ideia sugerida pelo espectador. Havia um debate em cima de cada alternativa; se alguém tivesse uma nova proposta os atores novamente modificariam o jogo cênico (SANCTUM, 2011, p. 27).

Como se pode notar, esse era um exercício coletivo de escrever a história no palco e um espaço de aprendizagem ativa para os atores e para a plateia. Entretanto, em uma das apresentações, Boal conta que uma mulher, ao ver sua história representada em cena, insiste diversas vezes, dizendo o que os atores deveriam fazer, mas esses, exauridos com sucessivas repetições, não conseguiam captar e representar a ideia sugerida pela espectadora. Foi quando Boal decidiu chamá-la para representar na cena a sua solução para o problema. Ela atuou e concretizou, no espaço cênico, o que ela faria no lugar do oprimido.

A experiência fez Boal refletir que “[...] se o oprimido em pessoa (e não o artista em seu lugar) realiza uma ação, essa ação realizada na ficção teatral possibilitará auto-ativar-se para realizá-la em sua vida real” (BOAL, 2002, p. 59). Isso foi possível pelo fato de Boal ser um diretor muito aberto a inovações, sempre inventando novas formas de fazer teatro. Com isso, ele revisou a técnica, concluindo que

[...] quando é o próprio espectador que entra em cena e realiza a ação que imagina, ele o fará de uma maneira pessoal, única e intransferível, como só ele poderá fazê-lo e nenhum artista em seu lugar. Em cena, o ator é um intérprete que, traduzindo, trai. Impossível não fazê-lo (BOAL, 2002, p. 22).

Com esta compreensão, ele repensou a Dramaturgia Simultânea, considerada como os primeiros passos do Teatro-fórum, a técnica mais utilizada e difundida em todo o mundo. O Teatro-fórum consiste na apresentação de um problema social em cena, no qual um dos personagens é oprimido, pela oposição de outra personagem, reconhecido como opressor. Após a encenação, o público é convidado pelo curinga<sup>13</sup> a subir em cena, mostrar (ao invés de falar somente) o que faria se estivesse no lugar do oprimido. A cada situação representada por cada *espect-ator* (espectador que atua efetivamente do evento teatral), o curinga lança perguntas e provoca o público a refletir sobre o que foi feito.

Em 1978, Boal fixou residência na França e deu prosseguimento às práticas de Teatro do Oprimido. Entretanto, o contexto social e econômico francês era muito divergente da realidade vivida em países da América Latina. A análise feita por Antonia Bezerra revela um pouco das descobertas e das adaptações de seu método para um contexto social e econômico diferente da realidade por ele conhecida:

A mudança de contexto conduziu Boal ao confronto com outras formas de opressão, desconhecidas do autor até então. Identificar os oprimidos europeus tornou-se uma diligência complexa. Encontrar o ‘povo’ em Paris não foi tarefa das mais simples.

<sup>13</sup> O curinga é o mestre de cerimônias do teatro-fórum, responsável pela mediação do debate, após a apresentação do espetáculo. Esta técnica será discutida e aprofundada ao longo da quarta e quinta seções da presente tese.

Opressão na América Latina era sinônimo de repressão, e a reação estética que este teatro emitia tinha um destinatário concreto e bem definido: a ditadura. O termo latino-americano de ‘opressão’ perde em parte o sentido na sua imersão européia (BEZERRA, 2010, p. 126).

Entretanto, Boal percebia a existência de um tipo de opressão interiorizada no sujeito. Não havia opressores típicos como o policial ou o patrão. A opressão não era explícita como na ditadura da América Latina, mas os valores sociais e as formas de controle social eram internalizadas pelas pessoas, influenciando em suas formas de se ver e de atuar no mundo. Nas oficinas, “[...] apareciam opressões subjetivas, mas que tinham origens objetivas, com personagens reais que um dia oprimiram aquele indivíduo e que agora o assombrava, impedindo-o de agir” (SANCTUM, 2011, p. 36).

Trabalhando numa perspectiva terapêutica, com vistas à desopressão, Boal desenvolveu a técnica “O tira na cabeça”, que consistiu na exteriorização dos problemas sociais internalizados pelos indivíduos no convívio social. Para Boal, o espaço estético libera a memória e a imaginação. Assim, as fobias, os medos e as angústias, aparentemente individuais, encontravam nas relações sociais o terreno fértil para a sua expansão. As técnicas de teatro-terapia foram sistematizadas no livro “O Arco-íris do desejo”, voltado ao trabalho com sujeitos que precisavam resgatar, em sua vida, o desejo e a pulsão de vida, muitas vezes adormecidos.

Boal começou, então, a trabalhar com os problemas das pessoas, como a solidão, o medo do futuro, a dificuldade de falar e de se expressar, o receio de tomar determinada decisão. Percebeu, então, opressões de cunho subjetivo e introspectivo, mas que também influenciavam a vida das pessoas, ainda que não fossem problemas claros a serem tratados no fórum, espaço para o debate político de caráter coletivo. Para ele,

A importância das terapias reside neste mecanismo de transformação do protagonista, que deixa de ser apenas objeto-sujeito (de forças sociais, mas também psicológicas; conscientes, mas também inconscientes) e passa a ser sujeito desse objeto-sujeito. Não reside apenas no fato de sermos capazes de ver o indivíduo em ação, aqui e agora, em atos e palavras: esta é a visão do terapeuta; aquela, a do paciente (BOAL, 2002, p. 40).

O trabalho de Boal ganhou muita repercussão na França e, posteriormente, em toda a Europa, sendo depois disseminados em outros continentes, como a África, cujas opressões apresentadas em alguns países, como o machismo, a violência contra a mulher e a ineficácia de serviços públicos ainda são muito semelhantes à realidade brasileira.

O “Arco-íris do desejo” assemelha-se muito ao trabalho desenvolvido por Jacob Moreno, no uso do teatro como uma perspectiva terapêutica. A diferença básica entre os dois

trabalhos diz respeito ao objetivo: para Moreno, o Psicodrama, numa perspectiva de teatro terapêutico busca a espontaneidade e a libertação dos distúrbios psíquicos dos sujeitos; para Boal, a técnica tem por finalidade a desopressão social, ainda que o direcionamento do trabalho seja voltado para o indivíduo, que é o ponto de partida a transformação da realidade de um grupo social.

Sem dúvidas, Boal sofreu relevantes influências teóricas, sejam elas diretas ou indiretas, conscientes ou não, e isso reforça a sua criatividade e o seu compromisso com o fator humanístico de sua obra. Evidentemente, muitas críticas são lançadas a ele em relação à ausência de referências a outras obras em seu trabalho. Mas críticas severamente acentuadas podem camuflar ou diminuir o potencial efetivo de sua obra, que objetiva “[...] ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que possa, posteriormente, extrapolar para sua vida real as ações que ele executou na prática teatral.” (BOAL, 2002, p. 53).

Sua atuação política, já no Brasil pós-ditadura militar, o levou a candidatar-se ao cargo de vereador da cidade do Rio de Janeiro, pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Muitos grupos populares, artistas e militantes do TO se organizaram para apoiar a candidatura. Boal foi eleito em 1992 e fez um mandato teatral, quando criou a técnica do Teatro Legislativo. A técnica consiste na mesma metodologia do Teatro-fórum, porém o tema debatido deve incidir na necessidade de criação de determinada lei em benefício à população. Após a apresentação do espetáculo e do fórum, é aberta uma “sessão parlamentar teatral” com a presença de autoridades na área de conhecimento tratada e representantes da área jurídica. O Teatro Legislativo tem o mesmo princípio de ativação dos sujeitos para pensar e modificar a sua realidade: “Não admitimos que o eleitor seja mero espectador das ações dos parlamentares, mesmo quando concretas: queremos que opine, discuta, contraponha argumentos, seja corresponsável por aquilo que faz o seu parlamentar” (BOAL, 1996, p. 45-6).

Dessa forma, o público debate e lança propostas de novas leis, que são avaliadas pelas autoridades, se aquela proposta é viável ou não; há casos em que determinada proposta da plateia já existe, mas a plateia a desconhece. Desse modo, o teatro legislativo auxilia, tanto na difusão das informações sobre a legislação brasileira que temos pouco acesso, quanto para a promoção de debates políticos mais abrangentes do que a mera análise do que se pode fazer no lugar do opressor. Dessa experiência, foram aprovadas 13 leis municipais e vários projetos de lei não acatados pela maioria dos vereadores, por não comungar com o exercício político tratado por Boal em seu mandato.

Com base nestas breves informações, verificamos que Augusto Boal edificou uma

trajetória artística de fortalecimento das potencialidades dos sujeitos em seus atos de criação estética e de reflexão/participação política. Entretanto, não tratava o teatro em uma perspectiva didatizante, de utilização das artes cênicas para a transmissão de conteúdos políticos.

Considerando a inseparabilidade entre forma e conteúdo, pressuposto básico dos estudos na área da Estética, pode-se dizer que Boal partia do princípio de que a forma cênica tinha uma importância acentuada (e não segregada) do conteúdo veiculado pela obra de arte. Boal defendia o investimento na formação estética do sujeito, por meio da libertação do corpo, do olhar e da sensibilidade; e na formação política, com o investimento na reflexão e na ampliação dos modos de inserção cultural qualificada. Estas duas dimensões estão integradas em sua obra: não há formação política sem a percepção e a sensibilidade para ler a realidade; ao mesmo tempo, a formação estética separada da política não daria conta dos propósitos emancipadores do Teatro do Oprimido.

Por compreender o teatro como metodologia de transformação social para/com/pelos oprimidos, Boal sistematizou e difundiu diversas técnicas de teatro, baseadas em jogos de percepção, expressão e criação coletiva; teve como referência principal a metodologia de preparação do ator, de Stanislavsky (1982), e a influência dos processos teatrais observados em grupos populares em diversos países da América Latina. Sua vasta experiência de vida resultou no denso e significativo arsenal de técnicas, jogos teatrais e exercícios de preparação do ator para uso popular, vindo, posteriormente, a consolidar-se na metodologia que chamamos de Teatro do Oprimido.

Com base em princípios de diversos movimentos de cultura e de educação popular, Boal defendeu o teatro como ato dialógico e não como uma estrutura unilateral de produção estética, como convencionalmente era tratado. Reconheceu, assim, que o modo de dizer e de pensar a realidade social estava diretamente ligado ao diálogo entre os sujeitos com diferentes motivações e à relação dialética entre forças e ideias divergentes. Assim, compreende-se que o ato teatral não é uma ação isolada de um indivíduo ou de um grupo; é uma atuação imbricada na história e na realidade sociocultural.

A obra de Boal reforça, para o país e para o mundo, a necessidade de um trabalho de mudança social a partir da formação do sujeito na coletividade, possibilitando-lhe a construção de meios de atuação frente a um contexto social menos desigual. Acreditamos que tais meios de atuação, baseados em uma perspectiva estética, fortalecem a atuação do sujeito, no uso do corpo, da voz, da reflexão sobre o *modus operandi* da sociedade capitalista e da criação de mecanismos materiais e simbólicos de intervenção social.

A pesquisa feita por Tristan Pozo, no âmbito do doutorado na Universidade de São Paulo (USP), evidenciou a consolidação do Teatro do Oprimido em quatro continentes, demarcando que neste campo “[...] há uma grande troca de informações entre os usuários” (2011, p. 69). Além disso, o autor conclui que “[...] tal experiência trouxe a possibilidade de dialogar e interagir ao lado de praticantes das técnicas do TO nos quatro continentes, comprovando o alcance universal da linguagem teatral” (POZO, 2011, p. 69).

Além disso, em sua vida, Boal conquistou diversos prêmios nacionais e internacionais, de melhor diretor, melhor dramaturgo e também pela criação do Sistema Curinga, dentre outros. Ganhou o título de Doutor *Honoris Causa*, em diversas universidades, como a *University of Nebraska*, EUA, a *Worcester State College*, EUA, nas Ciências Humanas e a *University of London*, no campo das artes, *Queen Mary*, UK, na área de literatura. E, em 2008, foi pré-indicado para receber o Prêmio Nobel da Paz.

Com base nesse breve cenário da vida de Augusto Boal, consideramos que ele construiu um horizonte teórico-metodológico com vistas à emancipação dos oprimidos, alicerçados na convicção de que “[...] seus métodos não partem de categorias abstratas, mas das necessidades das pessoas, capturadas nas suas próprias expressões.” (TEIXEIRA, 2007, p. 122). Boal, em sua vida, reivindicou formas humanitárias de convivência comunitária, por meio do trabalho teatral e das lutas populares organizadas, com vistas à emancipação humana.

Após analisar a vida e a obra de Boal, cabe-nos refletir sobre a importância do TO para o atual contexto social e político. Sua obra é datada historicamente, a ponto de ser descartada dos debates acadêmicos? Ou esta ainda oferece oportunidade de se pensar o teatro e a realidade vivida por milhões de grupos oprimidos em todo o mundo? Qual a atualidade da obra de Boal? Tais questões levam-nos a buscar compreender, ainda que brevemente, as características do atual contexto da sociedade da tecnologia, informação e consumo, para podermos tecer reflexões sobre a atualidade ou efemeridade de sua obra.

## 2.2 UM CONTEXTO SOCIAL EM MUTAÇÃO

Compreendemos que a ditadura representou uma ruptura muito brusca do fazer artístico brasileiro, dificultando a continuidade das pesquisas na área de teatro político e o aperfeiçoamento das técnicas inventadas construídas em um contexto de efervescência política. Questões referentes à liberdade de criação e de expressão, bem como às mudanças políticas ocorridas no cenário brasileiro levam-nos a uma pergunta muito recorrente nos debates na área de teatro: cabe trabalhar com Teatro do Oprimido em um período não mais

marcado pela ditadura militar? A liberdade de opinião e de expressão já foi conquistada; em que consiste, então, a atuação em Teatro do Oprimido hoje, se seu princípio básico prima pela luta em busca da liberdade? Que mudanças ocorreram na época da sistematização do TO em relação à atual configuração social e cultural?

Apesar de passados poucos anos desde a criação do TO, as metamorfoses aceleradas apontam novos problemas, enquanto muitos ainda não foram resolvidos, como a exploração do trabalhador no contexto industrial ou empresarial e a desigualdade social. Tais questões são pertinentes para a compreensão sobre a atuação do Teatro do Oprimido inserido na realidade atual, evitando tecer reflexões já desgastadas, ultrapassadas e sem sentido para a vida contemporânea. Para tratarmos destas questões, faremos uma breve leitura de algumas características do atual sistema capitalista, que não se centra mais somente no poder político e militar, conforme era caracterizado no período da Ditadura no Brasil; suas marcas de opressão hoje convergem para o capitalismo financeiro e simbólico.

Desse modo, analisaremos quais as configurações atuais que nos mostram a necessidade de um trabalho com Teatro do Oprimido ainda hoje. Para isso, focaremos nossa atenção em dois aspectos do atual contexto social, de maior interesse para o presente trabalho acadêmico, a saber: 1. a exploração do trabalhador no contexto do trabalho na atualidade e 2. a dominação simbólica da sociedade de consumo. Consideramos tais assuntos fundamentais para entendermos o campo da formação dos trabalhadores, que, muitas vezes, é impelido a ações de produção e de consumo, acarretando diversos tipos de problemas para a sua intervenção humanizada no mundo.

### **2.2.1 A exploração do trabalhador no contexto do trabalho na atualidade**

Com base na teoria materialista histórico-dialética, o trabalho é uma fonte de riqueza, de prazer e de realização humana, que possibilita ao sujeito a libertação da dependência em relação à natureza. Por meio do trabalho, são criadas condições objetivas e subjetivas para a vida humana, no sentido da adaptação do mundo às necessidades básicas, como também as de satisfação e de prazer. Assim, o trabalho é visto como produção humana, sendo o homem também transformado por sua ação criadora no mundo. Assim,

Os homens, ao produzirem seus meios de existência para satisfazerem suas necessidades, geram sua própria vida material. [...] O que produzem é o objeto transformado em determinado produto útil, através do processo de trabalho. O produto tem um valor de uso, pois deve responder a uma determinada necessidade humana. [...] Os homens, ao efetuarem o processo de trabalho, estabelecem entre si



certas relações de produção historicamente determinadas, pois não existem isoladas das condições sociais que as tornam possíveis e que constituem o processo de produção. É a produção do mundo humano-social pelo homem. O trabalho é, pois, para Marx, um particular aspecto da ordem cultural, mas que tem valor de determinação dessa ordem. O trabalho vai sobrepor o reino da cultura ao reino da natureza (BRAZIL, 1988, p. 52).

Nas sociedades tradicionais, a produção era destinada à sobrevivência, ao consumo imediato e limitado, caracterizado pela concepção e execução por um mesmo indivíduo. Após sucessivas revoluções industriais, as configurações do contexto do trabalho foram se alterando<sup>14</sup>, estabelecendo relações entre dominadores e dominados (empregadores e empregados) e modificando radicalmente a relação entre o ser humano e a natureza, sendo que esta passou a ser vista como um campo a ser explorado e não cuidado.

Desse modo, o trabalho passou a se materializar como fonte de desprazer, de tensão e de sofrimento, por não destinar-se ao desenvolvimento da dimensão criativa e ao usufruto dos resultados da ação humana. Marx chama de **trabalho alienado** a exploração do tempo e da força do trabalhador, com vistas ao aumento da produção e do acúmulo de lucro do empregador. Entende-se por **alienação**, na perspectiva marxista, a ação ou o estado de um sujeito ou grupo social que se encontra alheio ou separado dos resultados da sua atividade produtiva, dissociado da relação com a natureza, com outros seres humanos e consigo mesmo.

Os estudos desenvolvidos pela socióloga do trabalho Tânia Franco (2011) apontam questões referentes à precarização social, perversidade do sistema de terceirização dos trabalhadores, à crescente perda de direitos dos trabalhadores, aos danos à saúde e ao meio ambiente, como características contemporâneas do trabalho alienado. A autora aborda ainda problemas como o despertencimento social e desenraizamento do homem em relação à natureza, oriundos da atual forma de civilização, alterando significativamente a saúde dos trabalhadores.

Na medida em que as relações de trabalho se alteram, modificam também a sua relação com a natureza e com os demais sujeitos. Com as revoluções industriais<sup>15</sup>, a ação do trabalhador passou a ser vigiada por métodos coercitivos, a exemplo de dispositivos de avaliação funcional e de hierarquização de cargos de chefia no interior das indústrias e empresas, que garantem a submissão de classe, aumentando o ritmo e a intensidade da ação

---

<sup>14</sup> Para aprofundar a compreensão sobre as mudanças históricas no campo do trabalho e das indústrias, recomendamos a leitura dos estudos produzidos pela profa Dra Tânia Franco, cujas referências completas figuram no final do presente trabalho.

<sup>15</sup> Utilizamos o termo “revoluções industriais” no plural, por compreendermos, com base nos estudos de Franco, que os setores produtivos passaram por diversas transformações, como o fordismo, taylorismo, dentre outras, acirrando as relações de exploração do trabalhador e do meio ambiente.

produtiva. Com essa nova forma de trabalhar, surgem, com frequência, problemas de saúde e

[...] proliferaram os acidentes, as mutilações e doenças relacionadas ao trabalho desde o século XIX e, contemporaneamente, as epidemias de LER/Dort e os transtornos mentais. Não sem razão, emergiram também práticas de enfrentamento – em defesa da vida e da saúde – iniciadas pelas organizações operárias e sindicatos de trabalhadores, expandindo-se e diversificando-se com novos atores sociais (FRANCO, 2011, p. 172).

Segundo a autora, esse contexto de precarização do trabalho incidiu em um grande contingente de demissões de trabalhadores e em inúmeros movimentos sindicalistas e grevistas, ocasionando a flexibilização dos direitos trabalhistas na sociedade capitalista, a partir da década de 1980. Ainda segundo Franco, as mudanças contemporâneas, no contexto do trabalho, acirraram dois tipos de crises, a saber:

[...] a **crise social**, com o aumento da precarização pela flexibilização do trabalho e a regressão da regulação social e fiscalização do Estado; e a **crise ambiental**, pela continuidade da depredação maciça do planeta, desproporcional ao engatinhar das políticas ambientais que, além de fragmentadas, não atingem o cerne do problema, qual seja, os próprios padrões capitalistas de produção e consumo em contradição com os sistemas e tempos de autorregulação da Natureza e dos seres humanos (FRANCO, 2011, p. 179, grifos nossos).

Em países em desenvolvimento, como é o caso do Brasil, destacam-se planos de estabilização da pobreza e das periferias, a injeção de capital estrangeiro na produção e as privatizações dos poderes públicos e de empresas público-estatais, como é o caso da EMBASA, *locus* da pesquisa empírica da presente tese. Este conjunto de medidas tende a descaracterizar as relações trabalhistas, ao se forjar diversas denominações para os trabalhadores, por exemplo: colaboradores, parceiros, associados, “[...] que vão confundir atores sociais tanto na construção das representações e organizações coletivas de solidariedade e resistência, quanto na aplicação das leis trabalhistas” (FRANCO, 2011, p. 180). Assim, é aberto o caminho para apagar da memória social o pertencimento de classe e o sentido de mobilização social em busca pela efetivação dos direitos trabalhistas. Ao lado do discurso participativo das empresas, “[...] impõe-se a prática da participação forçada e controlada, que leva à autoaceleração e à submissão dos indivíduos às metas e à intensificação do trabalho” (FRANCO, 2011, p. 180).

Aliadas a esses problemas, destacam-se a velocidade dos tempos sociais – acirrada pela revolução da tecnologia da informação – e a dominação do tempo do sujeito que é uma das formas contemporâneas mais severas do sistema capitalista. O sujeito encontra-se, atualmente, na luta contra a velocidade do tempo, alterando o conjunto das práticas sociais como um todo.

Em um mundo computadorizado, pressupõe-se que o trabalho seja realizado por máquinas, liberando o ser humano para outras formas de vivência no mundo, como a vivência familiar, o vínculo com o meio ambiente, o lazer ou a participação/contemplação em atividades artístico-culturais. Porém, o trabalho realizado pelas máquinas não proporcionou a redução da carga horária do trabalhador e ainda aumentou os índices de desemprego. Isso pode ser explicado pelo fato de que os recursos são investidos em tecnologia, na qualificação técnica do trabalhador para coordenar processos produtivos e operar as máquinas, não sendo, portanto, destinado à abertura de novas vagas para pessoas desempregadas.

Verifica-se, portanto, que o avanço tecnológico não ajudou na redução das longas jornadas de trabalho e o tempo livre do trabalhador foi institucionalizado em intervalos de almoço, feriados, finais de semana, férias e alguns tipos de licença, especialmente por motivos de saúde. O lugar ocupado pelo trabalho na vida do sujeito incide diretamente na ausência de tempo para as relações sociais e as atividades culturais.

No trabalho de teatro desenvolvido com o Embasart, observou-se que os trabalhadores empregam a maior parte de seu tempo e energia no ofício desempenhado na indústria: o expediente inicia-se às 8 horas da manhã, até as 18 horas, de segunda a sexta-feira, com a recorrência de muitas horas extras, inclusive em finais de semana. Com isso, o tempo livre é restrito e a vida do sujeito torna-se restringida ao ambiente do trabalho, sem tempo para o cuidado de si e para a participação em outras esferas sociais.

Por isso, foi comum observar que muitos dos atrasos ocorridos nos ensaios com o Embasart se deram pela necessidade de os trabalhadores resolverem problemas pessoais, a exemplo de consultas médicas ou de questões bancárias somente resolvidas em horário comercial. Em um dos ensaios, um dos trabalhadores, por exemplo, chegou atrasado porque precisou matricular seu filho na escola. Este caso demonstrou que o tempo é empregado, em sua maior parte, no trabalho produtivo das indústrias, acarretando problemas graves na saúde do trabalhador e na sua vivência no mundo.

O atual contexto do trabalho na sociedade capitalista é caracterizado pela “[...] ruptura nas relações dos homens com a natureza, a ruptura dos laços dos homens entre si e, também, do homem consigo mesmo” (FRANCO, 2011, p. 181). Este é, portanto, um padrão civilizatório oposto à natureza e à qualidade da vida humana, apoiado na perspectiva de dominação e de controle do trabalhador, reduzido em sua dimensão produtiva.

Com base nessas características apontadas por Franco, é possível afirmar que o campo do trabalho na sociedade de cunho capitalista continua sendo um local de exploração do trabalhador, de exacerbação da competitividade, da busca incessante pela excelência e pelo

aumento do lucro. Tais aspectos acirram os processos de precarização do trabalho contemporâneo, mas de forma disfarçada pela formação dos trabalhadores voltada para a identificação com os valores da instituição e pelo refinamento dos discursos com ênfase na valorização da qualidade de vida do trabalhador. Tal tendência empresarial altera a aparência dos fenômenos de coerção e dos instrumentos de controle do trabalhador. Com isso, é possível notar que:

A violência da excelência em geral é marcada pela sutileza e imposta de modo a disfarçar a dominação, por exemplo, sob discursos e projeção de cenários de um futuro promissor para a empresa e para seus colaboradores (expressão que oculta a relação de poder embutida na subordinação capital/trabalho). A imposição dos paradigmas da excelência acontece juntamente com a imposição do medo de discordar, já que o dilema é aderir ou ser excluído. Isso dá lugar a uma verdadeira coação ao fingimento – pois todos precisam mostrar-se excelentes, energizados para cumprir as metas e, por conseguinte, fingir (até para si mesmos) que estas são sempre alcançáveis (FRANCO; DRUCK; SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 238).

Com base nisso, inferimos que as atividades de formação dos trabalhadores estão ligadas ao treinamento técnico voltado para a lógica de produtividade e de aumento de lucro das empresas. Destacamos exigências de adaptação do trabalhador às novas mudanças na produção técnica das indústrias. Na lógica capitalista contemporânea, o trabalhador deve ser flexível para se adaptar rapidamente à gerência de diversas funções técnicas, diminuindo o tempo e as condições propícias ao discernimento ou às reflexões sobre as ações próprias do ambiente do trabalho. De um modo geral, as metas de formação do trabalhador centram-se em torno de habilidades e competências, como autonomia, flexibilidade, criatividade, competitividade e eficiência. Os processos formativos voltam-se, portanto, para uma maior produtividade e para a adaptação do trabalhador aos novos padrões de exploração capitalista.

As atividades artísticas ou de cunho cultural, quando inseridas no campo de formação do trabalhador, muitas vezes, estão ligadas a uma dimensão compensatória, que visa recompor a dimensão humanística, geralmente esvaída do cotidiano do trabalhador ou reforçar a dimensão utilitarista que objetiva recuperar o estímulo e o vigor do trabalhador para as atividades produtivas. Com isto, é possível notar uma expectativa de que a atividade artística esteja voltada aos interesses capitalistas e aos valores e às ideologias dos empregadores, ainda que isto não seja expresso explicitamente. Observa-se, desse modo, uma visão reducionista da atividade artística, não sendo considerada como um componente imprescindível da cultura historicamente construída e fundamental para a renovação da vida em sociedade.

Cabe-nos, então, refletir: como o trabalhador, imerso em um ambiente pouco criativo e de baixo teor estético pode tornar-se sujeito criador, crítico e interventor no ambiente de

trabalho, se esse mesmo contexto retira as suas potencialidades criativas, lúdicas e culturais? Apesar desse cenário brevemente aqui apresentado, acreditamos que os caminhos de re-humanização da vida e do ser humano ainda sejam possíveis. Para isso, no nosso campo de atuação em teatro, reforçamos a necessidade da ampliação da formação cultural dos trabalhadores, para além do treinamento técnico voltado somente para a função exercida na indústria.

Com isso, é importante ressignificar o conceito de oprimido, contemporizando-o, visto que este já não trata somente da concepção formulada por Boal como os “operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena” (BOAL, 2005, p. 30). Visa-se, dessa maneira, ampliar a compreensão sobre as diversas formas de exclusão (concretas e simbólicas) nos diferentes campos da cultura, da sociedade e da política. Assim,

[...] talvez se possa conceber o Teatro do Oprimido como o teatro dos excluídos das práticas efetivamente democráticas, quem sabe o teatro do sedado pela espetacularização e a banalização promovida pelos meios de comunicação de massa, ou o teatro dos sem oportunidade, dos sem teto, sem terra, sem emprego, sem uma escola decente, sem acesso aos bens culturais, dos sem arte, o teatro dos sem teatro, o teatro dos sem imaginário – ou melhor, dos que se indignam com o freqüente e amplo veto ao imaginário, que inviabiliza a possibilidade de formular sonhos próprios –, daqueles que, impedidos no presente, se sentem incapazes de reaver o passado e construir o futuro (DESGRANGES, 2006, p. 77).

Ao ressignificar a palavra “oprimido”, verifica-se que este representa muito mais do que aquele que sofre uma opressão; nesse trabalho, o termo simboliza também aquele que mantém a sua capacidade de indignar-se em relação à falta de efetivação de políticas públicas e de lutar para a instauração de uma sociedade mais justa, ética e igualitária, com reais oportunidades de ascensão social para todos.

Analisamos que os trabalhadores do Embasart não podem ser caracterizados como sujeitos excluídos de bens materiais, pois todos têm um emprego estável, têm plano de saúde e a garantia de previdência social; todos eles têm acesso a programas de formação e de qualidade de vida; a maioria tem nível superior, haja vista que, no grupo, encontramos contador, assistente social, advogado, arquiteto, dentre outros profissionais. Mas, mesmo assim, identificamos que muitos do grupo passaram por experiências de opressão na empresa e desempenham atividades repetitivas, cotidianamente, que tendem a diminuir o potencial sensível e criador dos sujeitos; muitos deles só têm acesso a produtos da indústria cultural, sendo que algumas habilidades de leitura e escrita eram muito restritas, especialmente aqueles trabalhadores com menor grau de escolaridade.

Entendemos, desse modo, que as palavras “opressor” e “oprimido” não podem ser lidas sob uma visão maniqueísta de mundo. O oprimido se define na relação com o opressor, ou seja, ele não é em si oprimido, mas a relação de poder determina o lugar do oprimido. Assim,

Os próprios opressores se dividem entre aqueles que têm coroas sobre suas cabeças e aqueles que não têm nada a ganhar no exército de sua opressão. Dizer que existem oprimidos e opressores não é, como se costuma dizer com muita frequência, uma simplificação do mundo. Pelo contrário, significa problematizá-lo, ir além de uma simples moral que oporia seres bons a seres que possuem uma essência maligna. É aceitar que as identidades não são fixas, mas que estão em constante movimento (BOAL, Julian<sup>16</sup>, 2006, p. 77).

Portanto, o lugar do opressor ou do oprimido não são categorias abstratas, são marcadas socialmente. O oprimido só existe se ele sofre uma opressão desempenhada por alguém, mas o oprimido pode, muitas vezes, agir de modo autoritário do modelo opressor. Segundo Boal, é impossível encontrar um oprimido ou opressor em um estado puro de atuação: “oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros” (BOAL, 2005, p. 23). Ou seja, uma pessoa pode ser, em alguma instância social, oprimida e agir de modo opressor em outra circunstância. Perceber a opressão do outro, bem como olhar para si na condição do opressor, buscando humanizar-se é uma atitude de formação que se efetiva no diálogo e na ação social coletiva. O teatro por si só não dará conta, evidentemente, de acabar com a opressão, mas

[...] pode se tornar um instrumento poderoso para contestar a ordem estabelecida, por ser o lugar onde os oprimidos criam suas próprias representações do mundo e, ao fazê-lo, se desvencilham da identidade que lhes é atribuída: a de serem incapazes de representar (BOAL, 2006, p. 77).

O Teatro do Oprimido atua na busca de ativação do sujeito, não somente no palco, mas na vida, visto que esse “deve resultar em uma ação concreta, o ator em cena deve se tornar um ativista nas ruas” (BOAL, Julian, 2006, p. 77). Evidentemente, tal fenômeno não ocorre instantaneamente, especialmente pelo fato de que o *espect-ator* está submerso em um estado de dominação simbólica da atual sociedade em mutação.

### **2.2.2 A dominação simbólica da sociedade de consumo**

Pensar em mudanças nas estruturas de dominação social não apenas significa conceber um homem articulado apenas com seus meios de produção do trabalho. No nosso

---

<sup>16</sup> Nesse caso, estamos tratando da visão do autor Julian Boal, filho de Augusto Boal.

entendimento, qualquer mudança social precisa perpassar a formação do ser humano, possibilitando a retomada como sujeito de sua história e da sua cultura. Com base na obra do educador brasileiro Paulo Freire, é imprescindível preparar o sujeito para produzir intervenções no mundo de modo criativo, educativo e construtivo da sociedade.

A atual crise aponta novos problemas para a vida humana e, ao mesmo tempo, problemas antigos do capitalismo tornam-se ainda mais agudos. Um exemplo disso é que as relações de poder e de dominação são gerenciadas por grandes empresários e bancos multinacionais, bases do poder econômico do capitalismo financeiro. Desestruturar este poder parece impossível, mas se analisarmos atentamente, podemos verificar que o poder de mudança, mais do que nunca, reside nas mãos de todos nós, os consumidores que alimentam as redes de geração de riquezas.

Podemos compreender isso, mediante a análise de que esse poder é orquestrado não por um centro irradiador, mas por toda a trama social. A literatura aponta correntes de compreensão da realidade, das quais destacamos os estudos de Michel Foucault<sup>17</sup> (2004) que, de modo divergente ao pensamento marxista, mas com uma convergência aos nossos estudos, discute o poder presente nas microrrelações sociais e institucionais e não mais o poder centralizado no Estado. Para Foucault (2004), as questões de dominação e de opressão continuam válidas e são operadas por todas as instituições sociais: família, igreja, escola, quartéis, manicômios, dentre outras. A leitura da obra de Foucault leva-nos a refletir acerca do papel conservador e controlador das instituições.

Atualmente, compreendemos que o poder não está somente administrado pelas instituições; o poder imbricado na teia social é disparado pela tecnologia e gerenciado por todos os sujeitos participantes de uma grande rede. Todos nós partilhamos de micro-poderes, mas ainda não dispomos de uma formação crítica suficiente para usá-los, frente a uma dimensão emancipatória e humanística. Já possuímos os instrumentos, mas não nos apropriamos de formas de utilização em prol de uma mudança social tão almejada. Nos deparamos, portanto, com o grande problema que inviabiliza qualquer tipo de mudança social: a formação. O uso adequado dos meios disponíveis a todos só pode ser intermediado por uma educação crítica e sensível de qualidade. As redes sociais na internet são bons exemplos dessa realidade: ao mesmo tempo em que instiga o sujeito a consumir mais – meta explícita do capitalismo – coloca-o em um estado de acesso e de consumo de imagens e de

---

<sup>17</sup>Há uma diversidade muito grande de temas tratados (história da mulher, da loucura, reflexões sobre texto e autoria, dentre outros) por Michel Foucault, porém, para este trabalho nos interessa a questão do poder nas instituições. Trataremos de seus estudos de forma superficial, de modo a evitar o prolongamento desnecessário do assunto, que acarretaria em desvio demasiado do foco de interesse da tese.

conteúdos veiculados por todos. Entretanto, tais recursos ainda são orquestrados pelos grandes patrocinadores das mídias, que dispõem de capital financeiro.

Do mesmo modo, cabe-nos destacar que as classes dominantes detêm o poder sobre o capital simbólico produzido pela humanidade: a educação, as artes, a língua, a fruição de manifestações de diferentes culturas para além da realidade imediata, etc. As classes populares não são apenas desprovidas de capital financeiro; são também excluídas do poder simbólico (proveniente das artes, da comunicação e da educação, especialmente) necessário para a emancipação plena na sociedade. De um modo geral, as classes populares sofrem não somente o domínio pelo capital, mas pelos sistemas simbólicos que

[...] cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, [...] para a domesticação dos dominados (BOURDIER, 2011, p. 11).

A dominação de uma classe sobre a outra hoje não se dá somente via força do trabalho; atua também sobre a domesticação intelectual e sensível das classes populares. Não há mais a polaridade entre duas classes específicas, uma vez que é notório o aumento da classe média, e os setores populares tornam-se, cada vez mais, consumidores no sistema capitalista. Com a revolução tecnológica, o mundo tornou-se globalizado, modificando as relações entre classes sociais, marcadas, mais do que nunca, pelo individualismo que ajuda a gerar conveniências e ociosidade, suscitando novas necessidades de consumo. Isto é, com a diminuição de práticas coletivas, o sujeito torna-se, cada vez mais, refém da própria solidão e do isolamento e tende a consumir mais para suprir carências de ordem afetiva.

E com os recursos tecnológicos de comunicação disponíveis, o sujeito tende a produzir mais e a consumir mais do que precisa. Os recursos tecnológicos portáteis, como os *notebooks*, *tablets* e tantos outros inventados a todo instante, tendem a influenciar o sujeito a trabalhar em todos os instantes, até mesmo em feriados e domingos. Este modelo atinge até mesmo os centros de produção/extensão do saber, como as universidades, cuja lógica imperativa é a da produtividade e a da necessidade de comprovar, a todo tempo, a competência técnica de professores pesquisadores.

Com o incessante e rápido consumo, o sujeito passa a buscar formas de saciar seus desejos mais imediatos, sem reflexão. O sujeito, em sua participação crescente nos meios de comunicação, especialmente nas redes sociais, alimenta a ilusão de que tem o poder, mas pode tornar-se ainda mais alienado no consumo acirrado de imagens e conteúdos da indústria de massa. Embora os contrastes sociais continuem existindo, o poder e a opressão são



operados de modo sutil de dominação: a sensibilidade.

O capitalismo financeiro não é mais controlado pelo Estado, mas pela sua articulação direta com bancos e empresas multinacionais. Para manter a supremacia econômica, é necessário atuar sob o domínio simbólico dos sujeitos, que incide diretamente no apelo ao consumo por todos os sujeitos. O controle do consumo é sutil e atua diretamente na lógica do desejo do consumidor. Mais do que a exploração e a manipulação por via da força de trabalho, o atual capitalismo estimula o consumo e busca, incessantemente, gerar lucro e renda para as mesmas classes favorecidas de outrora. Dessa maneira, não temos mais o tipo de trabalhador engajado em lutas de classes. Com base nos estudos de Theodor Adorno (2006), observa-se uma massa submissa pelos próprios desejos produzidos por uma indústria de massa alienante.

A situação econômica e social do Brasil é um significativo exemplo dessa conjuntura. Com base nos índices do Produto Interno Bruto (PIB) e em relação aos demais países, o Brasil apresenta-se, atualmente, como a **sexta** maior economia mundial. Porém, ainda mantém grande parte de sua riqueza nas mãos das classes dominantes, haja vista que, paradoxalmente, o seu Índice de Desenvolvimento Humano (IDH, 2011) situa-se na 84ª colocação em comparação com os demais países (IBGE, 2011) e em relação ao *ranking* mundial de educação, o Brasil se situa no 53º lugar (IBGE, 2011).

Com tais dados, é possível compreender que o crescimento econômico brasileiro não acompanhou o desenvolvimento humano, em virtude da concentração de renda por uma minoria da sociedade e pela inoperância dos poderes públicos em relação ao investimento na qualidade de vida dos cidadãos. Ao lado da emancipação econômica do Brasil, ressalta-se a crise dos grandes blocos econômicos historicamente consolidados: a União Europeia e os Estados Unidos da América.

Entretanto, apesar desse quadro econômico em disparidade em relação ao desenvolvimento social, a população parece não perceber a opressão que vive. As classes populares brasileiras continuam a ser exploradas, mas foram elevadas ao *status* de consumidores. Com a abertura de linhas de crédito, a população tem acesso aos meios de consumo, mantendo-se refém do capitalismo em longo prazo; ou seja, continuam trabalhando para quitar dívidas e juros oriundos de parcelamento de compras, enriquecendo grandes empresas e bancos. A classe trabalhadora não mais se manifesta como o homem proletário, vislumbrado por Marx, que luta pela emancipação. O seu potencial hoje parece se resumir ao poder de consumo e de competência técnica no contexto do trabalho e torna-se uma alavanca simpática ao sistema capitalista.

Na crista dessa crise, destacamos o aumento da violência generalizada. Os conflitos políticos, distanciados da ação efetiva do diálogo e orquestrados pela supremacia econômica, geram guerras e genocídios. Os estudos de Theodor Adorno (2002) nos impulsionam a refletir acerca de uma barbárie que vem sendo consolidada historicamente, pois, para ele, após o massacre de Auschwitz, basicamente detonado por questões étnicas, o ser humano parece ter perdido a sua capacidade de humanização; nossos sentidos, imersos em uma crise pós-moderna, vão se tornando brutos, rudes e barbarizados, dificultando a capacidade humana de sonhar com novos mundos possíveis e de buscar outras formas de vida em sociedade.

Os estudos de Adorno convergem para a compreensão da educação como um dos caminhos prováveis para a superação dessa barbárie. É triste notar que as informações sobre catástrofes e violências diversas chegam às pessoas, mas estas já não se incomodam com o rumo das relações humanas. Bourdier também destaca o estado de desmobilização das classes populares, por meio de uma suposta integralização das culturas, exercendo um poder ideológico sobre a outra:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (BOURDIER, 2011, p. 10).

Os estudos de Boal, em diálogo com a crítica a esse tipo de sociedade, apontam para essa mesma direção, ao afirmar que:

[...] esta comunicação unívoca introduz simbólicas cercas de arame farpado nas cabeças oprimidas, embalsamando o pensamento e criando zonas proibidas à inteligência. Abre canais sensíveis por onde se inocula a obediência não contestatória, impõe códigos, rituais, modas, comportamentos e fundamentalismos religiosos, esportivos, políticos e sociais que perpetuam a vassalagem (BOAL, 2009, p. 18).

Compreendemos que tal conjuntura influencia diretamente o convívio social e a formação humana e dificulta a ampliação de processos de emancipação humana e social. Bourdier (1996) afirma que esse processo de dominação simbólica é ainda mais perverso do que a disciplina, na abordagem de Foucault:

[...] a disciplina [...] aponta para uma coisa externa. A disciplina é exposta por uma força militar: tem-se que obedecer. Em certo sentido, é fácil rebelar-se contra a disciplina, porque se tem consciência dela. Mas, na verdade, creio que, em termos de dominação simbólica, a resistência é muito mais difícil, pois é algo que se absorve como ar, algo pelo qual o sujeito não se sente pressionado; está em toda parte e em lugar nenhum, e é muito difícil escapar dela. Os trabalhadores vivem sob esse tipo de pressão invisível e, assim, adaptam-se muito mais à sua situação do que podemos

supor. Modificar isso é muito difícil, a dominação tende a assumir a forma de um meio de opressão mais eficaz e, nesse sentido, mais brutal (BOURDIER, 1996, p. 270).

É o mais perverso tipo de dominação, porque o sujeito<sup>18</sup> não se sente pressionado, acostuma-se com o imediatismo, passa a fazer parte desse cenário e contribuir – direta ou indiretamente – para a sua manutenção. Além disso, é importante pontuar que tais características estão a serviço das mesmas classes sociais que, historicamente, se beneficiaram com o desenvolvimento econômico, em detrimento de outras. Assim, é notório que:

Com o advento da sociedade industrial, a emancipação do trabalho, a mercantilização das relações de produção, a supremacia da indústria cultural e ao atual estágio da mediação tecnológica e informacional das relações, a humanidade prendeu-se a uma cadeia autofágica de produção e consumo. E o funcionamento desta cadeia guia-se pelo objetivo de se manter o altíssimo nível de sofisticação técnica, eficácia, produtividade e abundância que se conquistou nos últimos séculos (VIGANÓ, 2006, p. 24).

O trabalhador, ao entrar na era do consumismo, possivelmente passa a compreender que esse é o seu máximo poder de seleção e de escolha. O consumismo pode ser caracterizado, portanto, uma pseudoemancipação. Mais do que nunca, as classes populares têm o poder de bloquear as ações do capitalismo, mas não o faz, porque julgam que estão “lucrando” com esse tipo de estrutura e por conta de uma formação política muito deficiente. A situação torna-se ainda mais grave se analisarmos que os valores capitalistas são enraizados na ação do sujeito, que não mais está voltado para a superação desse sistema opressor.

Para analisar a atual e complexa sociedade, não basta tratar somente da oposição entre as classes sociais, conforme foi denunciado por Karl Marx. Estamos vivendo uma crise civilizatória e planetária, na qual todas as classes sociais estão inseridas em um mesmo caos. Com base nos estudos de Milton Santos (2006), tal crise revela um movimento de globalização autoritária, muitas vezes velada, que tende a homogeneizar as relações humanas e a construção da análise da história e da cultura, conforme critica:

Um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta, quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas. Há uma busca de uniformidade, ao serviço dos atores hegemônicos, mas o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado (SANTOS, 2006, p. 19).

Essa época de mudanças nas relações econômicas, políticas e sociais, marcadas pela globalização, pelo império do mercado mundial e pela revolução tecnológica, influencia diretamente o comportamento e as formas de o sujeito compreender o mundo e de se

---

<sup>18</sup> Entendo sujeito como ser em formação e não apenas submisso do atual sistema de dominação simbólica.

posicionar na realidade social. De acordo com Santos (2006), a sensação de compressão do tempo, a suposta redução do espaço físico, o anúncio de um discurso único e a permanência das desigualdades sociais, especialmente nos países em desenvolvimento, contribuem para um novo paradigma de pensamento voltado, de modo dicotômico, para o individualismo e para o retorno da coletividade. Ao mesmo tempo em que o sujeito se isola, está também imerso a uma rede conectada a todo tempo com os demais sujeitos, seja no campo do trabalho ou na vida pessoal. No nosso entendimento, a qualidade do uso dos meios tecnológicos depende, efetivamente, da formação do sujeito.

Vivemos hoje um período de incertezas em relação ao futuro, aos valores humanos e às ideologias políticas. Estamos em uma época marcada pela fragmentação do saber, pelo acesso rápido à informação e pela fragilidade da sensibilidade. Estamos diante de um paradoxo: ao mesmo tempo em que se produz um número muito elevado de informações acessadas em ritmo acelerado, o sentido dado a estas informações parece perder o vigor.

Verificamos, assim, um novo tipo de sensibilidade movida ligeiramente, com estímulos rápidos, imediatistas e sensacionalistas. Com essa nova forma de produzir sentidos, muitas questões surgem acerca da sensibilidade contemporânea: como ela se opera? Qual o valor da arte nas relações humanas? Qual o lugar do artista e do espectador, na produção e recepção da obra de arte de seu tempo? E quais as contribuições do Teatro do Oprimido na construção de processos educativos e artísticos?

### 2.3 A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

Com base na caracterização do contexto social do trabalho e da dominação simbólica, é possível demarcar que a obra de Boal se atualiza pela preocupação com a **sensibilidade contemporânea** e com a **dimensão formativa**, sendo que estas são as principais vias de manipulação e de controle das classes populares. A obra de Boal nos indica a preocupação com a formação humana, pois não basta apenas ter acesso à contemplação da obra de arte, é importante que as classes sociais tenham a oportunidade de experimentar o seu potencial criador e de se formar por meio da sua experiência do fazer artístico.

Conforme vimos, as formas do capitalismo atual não exploram somente o proletário. As novas configurações do capitalismo financeiro atingem a todas as classes sociais, pela via das mídias sensacionalistas da indústria cultural. Evidentemente, as questões ligadas à desigualdade social, ainda coexistem no contexto que estamos analisando. Esse conjunto de ações cotidianas – caracterizado pelo apelo ao consumo programado, pelo individualismo e

pela necessidade de *status* e de aceitação social – a nosso ver, está também relacionado a uma crise da sensibilidade. Eis o ponto do debate que gostaríamos de situar para iniciar a discussão sobre a necessidade de maiores investimentos na dimensão estética e política da formação humana, com destaque no Teatro do Oprimido.

Para tratarmos do contexto de uma emergente crise dos sentidos ou da sensibilidade, é importante debruçarmo-nos, ainda que brevemente, sobre o conceito de “estética” adotado e como isto se articula à dimensão política na obra de Augusto Boal. Em seu livro de publicação póstuma, “A estética do oprimido”, Boal ampliou a compreensão da necessidade de uma formação sensível de todo ser humano, afirmando a estética como o campo da filosofia que estuda sensibilidade e como produção de sentidos, tendo como fonte de estudo e de investigação a atividade artística.

Etimologicamente, a palavra “estética” vem do termo *estesia* que, em sua origem grega, *aisthesis*, significa “sentir” e relaciona-se à produção de sentidos, ou ainda à ciência que estuda os sentidos. Com efeito, adotamos a delimitação feita por Boal sobre este conceito: “[...] a estética não é a ciência do Belo, como se costuma dizer, mas sim o estudo da comunicação sensorial e da sensibilidade. É a organização sensível do caos em que vivemos, solidários e gregários” (BOAL, 2009a, p. 31). O belo é visto como um dos aspectos estudados pela estética, e a sua visão separada da sensibilidade reduz o termo a meros caracteres técnicos de sua abordagem. Para ele, a estética é uma poderosa fonte de conhecimento, capaz de ampliar a dimensão da *noíesis* (a razão ou o raciocínio).

Os estudos de Michel Maffesoli (2008) apontam que, na atual conjuntura social, há uma emergência de retomada de uma razão sensível, tendo como fonte de emancipação o próprio seio da cultura e do cotidiano de festas e de manifestações populares. Para o autor, a razão, por si só, não dá conta para “[...] perceber os meandros da complexidade vital” (MAFFESOLI, 2008, p. 28) presentes na cultura, na arte e nos modos de relação entre o sujeito e o mundo.

A estética deve ser entendida aqui como um campo de estudo sobre a estesia, ou seja, o sentir, a sensibilidade. A estesia desloca o sujeito do seu estado cognitivo habitual, causando arrebatamento, admiração, maravilhamento, reprovação, pudor, questionamentos, reflexões, a depender da proposta trabalhada e das experiências anteriores do leitor/espectador da obra. Esse, com base em Hegel (2001), é livre para dar sentidos diversos à obra de arte contemplada. Por considerar que a sensibilidade é construída pelo sujeito na sua relação com o mundo, é possível afirmar, em concordância com Hegel, que a beleza e a sensibilidade são produzidas pela experiência estética e não podem ser entendidas como um fenômeno natural; elas são perpassadas pela mediação cultural e pela capacidade reflexiva, criativa e formativa

do artista e do espectador da obra. A experiência estética, portanto, se constitui na relação entre o artista, a obra e o receptor, e não está previamente empregada exclusivamente na obra de arte, a ser decodificada pelo seu interlocutor.

O campo da produção de sentidos está ligado à reflexão humana e à compreensão do sujeito sobre si mesmo e sobre o mundo. Hegel afirma que a criação é perpassada pelo ato de liberdade, provocado pela fruição artística. Tanto na criação quanto na apreciação estética, o sujeito liberta-se de regras e normas ao contemplar a obra artística por isso, Hegel considera a arte como uma das formas de liberdade e emancipação humana; contudo, isto não significa dizer que os valores sociais e as referências culturais do sujeito não influenciem na criação ou na fruição estética.

Por meio da sensibilidade, o sujeito fruidor atribui sentido e valor à obra artística; por meio dos sentidos, capta a sua forma (cênica, visual, musical, audiovisual, corporal, literária, etc.) e a traduz “no prazer em experimentar na sua plenitude” (VALVERDE, 2007, p. 113). Consideramos que há na abordagem estética uma dimensão política, pelo fato de que, ao mirar a obra, o sujeito tende a se enxergar, a refletir e a emancipar seu modo de ver formas diferentes de criação, comunicação e apreciação (HEGEL, 2001).

Além disso, salientamos a relação entre estética e política ao considerarmos que a obra de arte pode suscitar reflexões, causar distanciamento/estranhamento da realidade (BRECHT, 1978) e provocar sentidos distintos ou novas formas de ler o mundo e de interagir na vida social. A qualidade da obra artística, do olhar e do sentido estético pode ser produzida de forma propositiva frente à busca de estratégias de superação de formas de injustiça social.

Indagamos, também, se essa maneira de produzir sentido político, no Teatro do Oprimido, evidencia o caráter estético defendido por Boal. Verificamos, em diversas experiências de Teatro do Oprimido, que os sujeitos percebem e leem o mundo juntamente com o outro, complementando o sentido dado por outrem, pois “[...] na apreciação da mesma obra de arte, duas pessoas verão a mesma obra de duas (ou mais) formas diferentes” (BOAL, 2009a, p. 32).

A estética, em si, pode apresentar uma perspectiva política de emancipação da capacidade humana de ler o mundo e de se posicionar perante ele. Porém, esta dimensão estética, a nosso ver, adquire um vigor ampliado quando conjugada à reflexão sobre as condições materiais da vivência social. Em articulação com a busca pela democratização dos meios de expressão, a obra artística pode estimular a reflexão e a participação daquele que atribui sentido ao que é assistido.

Com base nisso, compreendemos que o sentido produzido pela obra de arte também se

dá no campo da interação humana, não sendo um princípio dado *a priori*, constituindo-se como ação humana que integra subjetividade, autonomia e reflexão. Para Boal, na estética e na arte reside um forte potencial de luta e de transformação, pois “[...] o pensamento sensível é arma de poder – quem o tem em suas mãos, domina. Por isso, os opressores lutam pela posse do espetáculo e dos meios de comunicação de massas, que é por onde circula e se impõe o pensamento único autoritário” (BOAL, 2009, p. 18).

Entretanto, Boal afirma também que a formação estética vem sendo vetada do trajeto de vida das classes populares. Por conta disso, ele reivindica a difusão e a democratização da arte, no sentido da apreciação, e principalmente da produção; e, a nosso ver, a educação e a cultura são terrenos propícios para a ampliação da formação estética na vida social. Acreditamos que a crise da sociedade contemporânea precisa ser analisada e combatida com os recursos disponíveis na própria sociedade. Destacamos a arte e a educação como caminhos de emancipação que precisam ser ampliados e democratizados para todos.

Tal cenário indica a necessidade de criação e de efetivação de políticas de cultura e de educação que mobilizem a realização de ações e programas culturais de ampliação da contemplação artística e a formação estética dos sujeitos. Isso se justifica pelo fato de que estamos vivendo uma crise da sensibilidade, caracterizada pelo alheamento da percepção crítica e sensível dos fatos, acontecimentos e ideologias do mundo; o homem vai se tornando cada vez menos capacitado para a leitura das metáforas, das entrelinhas e das epifanias poéticas da vida.

Em um mundo onde tudo é utilitário e tudo serve para atender a um determinado fim útil, o lugar da arte e da imersão poética do sujeito se torna um luxo, reservado ao ócio das classes dominantes, quando deveria ser tratado como uma necessidade de todas as classes sociais. A mecanização do ver, do ouvir e do sentir o mundo vem se tornando um processo muito recorrente no cotidiano das pessoas. A arte, como ação humana de criação por excelência, não encontra um terreno fértil para fecundar, na medida em que “[...] na metástase da globalização, a arte não é prioridade” (BOAL, 2003, p. 129).

Acompanhamos, de tempos em tempos, salas de cinemas serem fechadas, dando lugar à construção e ao funcionamento de estacionamentos, supermercados e igrejas – espaços de exploração capitalista. Além disso, detectamos que as pessoas nem sempre se dão conta desse tipo de acontecimento. Podemos dizer que salas de cinema e de teatro não fazem falta na vida cotidiana, porque a população teve um acesso muito restrito, aliado à ausência de políticas de ação cultural. Não se sente falta do que nunca se possuiu. As salas de cinema tendem a estar concentradas em *shopping centers*, nos quais a arte – quando existente – é comercializada

como uma mercadoria.

A partir das reflexões a respeito das características da sociedade contemporânea, destacaremos a atualidade do pensamento de Boal, em contraponto à alienação dos meios simbólicos de produção da cultura. Em seu último livro, Boal assume a sua atualização, afirmando “[...] não esqueço o passado, mas não ando de costas para o futuro” (BOAL, 2009, p. 16). Ao mesmo tempo, retoma o seu firme posicionamento político:

Não renuncio a nenhuma das minhas convicções anti-imperialistas, anticolonialistas, antirracistas, antissexistas, antienvilecimento do ser humano. Sou, cada vez mais, inimigo inconciliável de todas as formas políticas, morais, econômicas e sociais que hoje escravizam a maior parte da humanidade (BOAL, 2009, p. 20).

Com base nos últimos escritos de Boal, percebe-se a ênfase à sensibilidade, ao tratar da estética do oprimido. Para ele, é impossível fomentar transformação sem trabalhar os sentidos e a sensibilidade da população. Nessa esfera de mecanização da sensibilidade, o sujeito já não encontra caminhos propícios para imaginar, criar e atribuir sentido ao que ouve, vê e sente. Sem produção de sentidos e de significados, e com a assimilação passiva dos conteúdos dos meios de comunicação de massa, os sujeitos tornam-se peças fáceis de controle social, visto que:

No mundo real em que vivemos, através da arte, da cultura e de todos os meios de comunicação que as classes dominantes, com o claro objetivo de analfabetizarem o conjunto das populações, os opressores controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas...), o som (rádios, CDs, shows musicais...), monopolizam esses canais, produzindo uma estética anestésica – contradição em termos! –, conquistam o cérebro dos cidadãos para esterilizá-lo e programá-lo na obediência, no mimetismo e na falta de criatividade. Mente erma, árida, incapaz de inventar – terra adubada com sal! (BOAL, 2009, p. 18).

Tais questões dialogam diretamente com o ponto de vista de Walter Benjamin, esboçado em “A obra de arte na era da reprodutividade técnica”, por volta da década de 1930. Em seu ensaio, o autor analisa as mudanças ocorridas no modo de produção artística, da noção de arte, de aura artística, já naquela época. Para ele, a arte não pode mais ser tratada do mesmo modo que antes, pois as inovações tecnológicas, em seu caráter de reprodução da obra artística, causaram a perda da sua aura.

Ao questionar a existência de uma obra de arte autêntica, Walter Benjamin afirma que a reprodutividade técnica<sup>19</sup> alterou a relação do ser humano com a arte. O valor da obra de arte não está mais no ritual, no culto, no encontro, na partilha, uma vez que a percepção dos

---

<sup>19</sup> O autor sistematiza esse termo para designar as obras de arte pós-modernas que são reproduzidas em seu formato, podendo ser exibidas para públicos distintos, de modo simultâneo. O cinema, a fotografia e, atualmente, os CDs, DVDs e formatos de MP3 são exemplos de reprodutividade técnica de suporte da obra de arte.



sentidos foi alterada pela técnica. Ao lado desse processo, acompanhamos a transformação do objeto ou da experiência artística, como meios utilitários, que servem para algum fim. Assim, concordamos que “[...] num mundo estritamente utilitário, todos os fins tendem a ser de curta duração e a se transformarem em meios para outros fins, seja para o aperfeiçoamento tecnológico, seja para a maior eficiência das relações de troca” (BENJAMIN, 2000, p. 26).

As relações entre os sujeitos são fragmentadas e a obra de arte passa a ocupar o lugar de objetos a serem comercializados e consumidos, de forma rápida, sem a contemplação e a durabilidade do valor do objeto artístico. Acreditamos que essa realidade restringe a capacidade humana de imaginar, quando já não “[...] se consegue ver além dos padrões que não vinculam o homem a nenhum sentido de pertencimento, nem o libertam de uma relação instrumentalizada, tanto com os objetos como com os outros homens” (VIGANÓ, 2006, p. 26). Como decorrência dessa crise dos sentidos, “[...] perde-se a capacidade de fabular, imaginar realidades desprovidas de função, submetem-se as ideias e os sentimentos à necessidade de uma determinada serventia” (VIGANÓ, 2006, p. 26).

Se atualizarmos o pensamento de Walter Benjamin, perceberemos que esse processo tem sido ainda mais potencializado pelos meios de comunicação contemporâneos, reduzindo a sensibilidade artística ao mero consumo. O acesso rápido a imagens e a outros tipos de conteúdos na *internet*, de um lado, nos indica o interesse pelo consumo de bens simbólicos, nos quais estão incluídas as artes, cujo grande exemplo é a democratização do acesso a músicas e a filmes, que são baixados gratuitamente no meio eletrônico.

Por outro lado, salientamos o interesse de grandes empresários na difusão da indústria de massa, sendo a *internet* um fértil terreno de propagação. É muito comum o acesso a centenas de músicas que serão baixadas em formatos de MP3, mas muitas não serão ouvidas, pois o sujeito não tem mais tempo para parar e contemplar. As músicas são consumidas rapidamente e substituídas por outras; a cada dia, surge um novo cantor ou uma nova banda, que será substituída por outra da próxima moda. Não obstante, a *internet* ajudou a democratizar o acesso à obra de arte, bem como favoreceu a divulgação de eventos artísticos coletivos.

Cabe relativizar que a *internet* pode ser vista como um potente instrumento de comunicação descentralizado, por meio dos quais os sujeitos têm a liberdade de expressão e pode ser usada como forte mecanismo de articulação dos movimentos sociais. Um exemplo disso é a divulgação das ações e dos motivos da greve nacional dos professores universitários ocorrida em 2012: enquanto a imprensa silenciava, os movimentos populares e os sujeitos se mobilizavam nas redes de comunicação da *internet*. Ao lado desses, destacamos novos

movimentos populares, com causas ligadas ao feminismo, à negritude e contra a homofobia disparados na *internet* caracterizada como uma nova forma de veiculação de informação e de formação informal. De um modo paradoxal, o mesmo instrumento pode ser usado a favor ou contra a emancipação humana e social, dependendo da qualidade de formação simbólica que influenciará a atuação dos sujeitos.

Segundo Boal, as classes destituídas de seu poder simbólico tornam-se mais vulneráveis ao controle e à manipulação, que sem refletirem de forma sensível, contribuem para a manutenção das práticas sociais hegemônicas e preconceituosas – racistas, machistas, urbanocêntricas, homofóbicas, dentre outras – referências de valores sociais (re)produzidos historicamente.

Inferimos que o culto às sucessivas formas de sensibilidade descartável, notável nesse contexto, pode ser vista como a mais maléfica ditadura, pois é velada e valorizada pelos sujeitos em seu cotidiano. Diferentemente da militar – que atuava pela via da repressão física, do autoritarismo e da violência – a ditadura contemporânea se dá pela repressão dos sentidos e pela homogeneização das formas diferentes de sensibilidade. Vivemos, hoje, uma opressão que se firma pelo domínio simbólico da sensibilidade. Com base nisso, dialogamos com o sociólogo do cotidiano Michel Maffesoli (1995) sobre o tipo de ditadura que estamos tratando na contemporaneidade:

A ditadura pós-moderna não consiste mais no fato, salvo exceções notáveis, de indivíduos sanguinários e cruéis, ela é anônima, doce, dissimulada. Ela é, sobretudo, não consciente de que é, ou do que faz, e se empenha, em total boa fé, em promover o sacrossanto princípio de realidade utilitarista. E desse modo extirpa, de fato, a faculdade onírica. Nesse sentido, ela não exprime senão uma constante da história humana: os poderes dormem em paz, enquanto ninguém pode mais, não sabe mais ou não mais ousa sonhar (MAFFESOLI, 1995, p. 11).

Na época de criação e consolidação do Teatro do Oprimido, Boal viveu um período de proibição da expressão de opinião e de questionamento sobre os valores sociais e sobre as condutas políticas do regime militar. Hoje é possível questionar e refletir sobre a realidade social, mas os gritos e as expressões parecem se desconstruir no ar, pois não são ouvidas, dado o grande número de informação acessada sem a atribuição necessária de sentidos. Nas redes sociais, por exemplo, observa-se um grande campo de expressões individuais compartilhadas para e por todos, mas em um tempo eletrizante que causa a sensação de que precisamos acessar a tudo em um curto espaço de tempo.

A sensibilidade, que precisa de um tempo não determinado previamente, parece não encontrar campo para florescer e gerar novas formas de imaginar e de refletir sobre o que se acessa. A liberdade de expressão hoje, portanto, é liberada, mas a imaginação e a criatividade

– ações emancipatórias da condição humana – são vetadas da experiência sensível do sujeito; daí, surgem formas de expressão que são acessadas em grande número, mas sem o tempo necessário à sua maturação.

Entretanto, analisamos que, nesse cenário, existem correntes de enfrentamento sensível: “[...] contra tudo isso, existe gente que escreve, protesta, pinta, pensa e brada. Existe gente inteligente e criativa nas universidades, no mundo do trabalho, na cidade e no campo, nas artes e nas ciências, na política [...]” (BOAL, 2003, p. 128). Ao lado da necessária crítica ao capitalismo, é urgente dar visibilidade às atividades artísticas, sociais e culturais que vêm sendo produzidas por diversos grupos sociais. Afinal, “[...] esta gente faz parte da vida como ela também é, também existe!” (BOAL, 2003, p. 128). Ao tornar mentes, corações e corpos rudes e bárbaros, torna-se mais fácil manter o controle social, manipular até mesmo a capacidade de sonhar e de pensar livremente. Com isso, concordamos que necessária se faz:

[...] uma mudança radical não apenas nas bases econômicas, nas grandes estruturas, mas também nas microestruturas onde residem os ecos da filosofia mercantil hegemônica: nas próprias pessoas, corações e mentes. Não se trata de lutar contra o poder em si, pois é o organizador dos indivíduos em sociedade. Trata-se, no entanto, de mediá-lo por valores éticos, que não seriam certamente os da lógica do lucro e do pragmatismo utilitarista (VIGANÓ, 2006, p. 32).

Com base nisso, é possível reiterar a necessidade de maiores investimentos em um tipo de educação de cunho subversivo, criativo, sensível e crítico. A arte é também aqui destacada como um dos principais caminhos para a superação do individualismo, e representa novos estímulos para a ampliação da produção e do consumo cultural.

Salientamos que Boal, vinha tecendo reflexões acerca da estética e da sensibilidade contemporânea, apontando desafios para a superação desta crise. Em “O teatro como arte marcial”, Boal (2003) escreve pequenos textos, com valiosas reflexões sobre o teatro como luta contra a massificação de um modelo de produção estética, geralmente veiculado pela TV. Neste livro, Boal reforça o potencial do teatro e, em paradoxo, reflete sobre a pobreza dos programas televisivos, com destaque para as telenovelas e os *reality shows*.

Na reflexão de Boal, aparecem preocupações em relação ao tipo de sensibilidade e de conduta em um mundo capitalista marcado por “[...] vidas fragmentadas e míopes, sem metas a longo prazo, nas quais a maior preocupação ontológica dos personagens é abrir a geladeira e reclamar da falta de uma boa pizza; sua maior angústia, o telefone que não toca” (BOAL, 2003, p. 126). Os problemas do sujeito parecem ser de ordem individual, enquanto o mundo ainda agoniza pela exploração maciça desencadeada por poderes hegemônicos tanto no campo da produção material (trabalho), quanto da dominação simbólica (educação e cultura

prioritariamente).

Esse tipo de conteúdo da indústria de massa, especialmente difundido pela televisão, de acordo com Theodor Adorno (1995), serve como inculcação de valores das classes dominantes e como estímulo ao consumo acrítico do sujeito. Assim, “[...] em grande parte das formas em que se apresenta, ela [a TV] seguramente contribui para divulgar ideologias e dirigir de maneira equivocada a consciência dos espectadores” (ADORNO, 1995, p. 5).

Acentuamos, nesse contexto, a passividade dos consumidores da cultura de massa e a restrição do potencial intelectual e sensível dos sujeitos, espectadores de conteúdos das classes dominantes: hoje identificados pelos grandes empresários que acumulam fortunas a cada grande índice de audiência, gerando o aumento do consumo. Assim, “[...] quando suspendemos a nossa capacidade de atuar e aceitamos a condição de passivos espectadores, nós nos tornamos vulneráveis diante do espetáculo, que pode ser plácida paisagem, peça teatral ou filme” (BOAL, 2003, p. 127). Nessa análise de uma sensibilidade contemporânea, Boal identifica o poder da empatia que “[...] penetra, sem retorno, na sensibilidade e na moral do espectador que é, emocional e intelectualmente, teleguiado enquanto dura o espetáculo” (BOAL, 2003, p. 127).

Em “A estética do oprimido” (2009), Boal analisa a questão da sensibilidade e amplia o seu posicionamento de que não só o teatro, mas também todas as formas de conhecimento sensível, como a música, a poesia, a dança, a pintura, etc. podem ser vistas como formas de emancipação dos sujeitos, em sua dimensão sensível.

No caso do Brasil, a crise da sensibilidade é alarmante, ao analisarmos o quadro de exclusão do acesso aos espaços de veiculação da obra de arte, a exemplo de museus, cinemas e teatros. Os dados coletados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2008) e difundidos pelo Ministério da Cultura (2008), confirmam um quadro de profunda exclusão social em termos de acesso à arte e às manifestações culturais:

Apenas 13% dos brasileiros frequentam cinema alguma vez por ano; 92% dos brasileiros nunca frequentaram museus; 93,4% dos brasileiros jamais frequentaram alguma exposição de arte; 78% dos brasileiros nunca assistiram a espetáculo de dança, embora 28,8% saiam para dançar. Mais de 90% dos municípios não possuem salas de cinema, teatro, museus e espaços culturais multiuso (BRASIL, 2008).

Estes são alguns dados da exclusão social em todo o território nacional. Se considerarmos que grande parte dos recursos destinados à cultura ainda se concentra nas regiões Sul e Sudeste, verificaremos que tal problema é ainda mais agudo nas demais regiões brasileiras, principalmente em cidades distantes dos grandes centros urbanos. O acesso à arte pelas classes trabalhadoras é negligenciado pelo próprio Estado e, em decorrência disso, não

reivindicado pela população.

Em contraposição a essa realidade, refletimos que a atividade artística traz diversos benefícios para a formação humana, “[...] levando-nos não apenas a descobrir formas até então inusitadas de sentir e perceber o mundo, como também desenvolvendo e acurando os nossos sentimentos e percepções acerca da realidade vivida” (DUARTE JR., 2001, p. 23). Diante disso, constatamos que tais indicadores da desigualdade social apontam para a violação do acesso à formação integral e cultural de grande parte dos brasileiros. Ao denunciar este quadro de exclusão de ordem sociocultural, Augusto Boal (2009a) intitulou esse problema de **analfabetismo estético**, que favorece a esta forma de dominação e de opressão. Assim,

O analfabetismo é usado pelas classes [...] como severa arma de isolamento, repressão, opressão e exploração. Mais lamentável é o fato de que também não saibam falar, ver, nem ouvir. Esta é igual, ou pior, forma de analfabetismo: a cega e muda surdez estética. Se aquela proíbe a leitura e escritura, esta aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura, e do exercício criativo de todas as formas de Pensamento Sensível. Reduz indivíduos, potencialmente criadores, à condição de espectadores (BOAL, 2009a, p. 15).

No processo de analfabetismo estético, os sujeitos tornam-se mudos e surdos esteticamente, ou seja, apresentam maiores dificuldades de criação e de apreciação da arte. Além disso, o baixo investimento no acesso da população aos bens culturais restringe o desenvolvimento social e cultural do país, causando isolamento, exclusão, veto à memória e violação do direito à humanização.

Entendemos, contudo, que o acesso à arte deve ser estimulado junto a políticas públicas sérias de formação estética, no âmbito da educação e da cultura. Acreditamos, por exemplo, que muitos programas de difusão do acesso à arte não conseguem atingir tal objetivo, porque apenas reduzem o valor dos ingressos ou promovem a entrada franca de eventos culturais. O problema do analfabetismo estético é muito mais profundo, pois implica na necessidade de uma formação estética do olhar, do ouvir e do sentir humano. E essa formação, a nosso ver, não pode se restringir à fruição da obra de arte; a formação em arte perpassa também pela experiência artística.

O Teatro do Oprimido é uma forma de exercitar o tratamento deste problema, quando contribui com a sistematização de um conjunto de jogos e exercícios que se destina à democratização da produção teatral. O referido arsenal dedica-se à desmecanização sensível do corpo e da mente do sujeito e à ampliação da percepção da realidade, com base na ativação

dos sentidos: visão, audição, olfato, paladar e tato<sup>20</sup>.

Além do baixo investimento no campo da arte, como a constituição de espaços destinados à experiência estética e ao acesso às formas de expressão artística, percebe-se que as relações sociais tendem a reprimir as manifestações de beleza em seu cotidiano. Em um país cujas necessidades básicas ainda não foram atendidas, a arte é vista como algo supérfluo diante das inúmeras demandas de ordem social e econômica. Na década de 1980, os estudos de Louis Porcher já denunciavam este problema:

Não há dúvida de que até uma época recente a arte sempre teve na sociedade uma conotação aristocrática, enquanto exercício de lazer e marca registrada da elite. As muralhas estéticas definiam o território fechado de uma certa forma de ócio elegante. Mas esse lazer ocioso, essa utilização do tempo livre não foram dados a todos por igual dentro da sociedade: constituíram-se em privilégio das classes sociais favorecidas, que foram também as classes sociais dominantes (PORCHER, 1982, p. 13).

Entretanto, salientamos que a falta de acesso à arte dificulta a emancipação das habilidades de fruição, de contemplação e de produção artística pela humanidade. Com base nos estudos de João Francisco Duarte Jr (2001), em uma sociedade que não promove a experiência estética, o reprimido não é apenas aquilo que convencionalmente desconfiamos: a violência, a fome, a corrupção ou o assédio dos meios de comunicação. Ao contrário, o que é reprimida é a beleza, a sensibilidade. Sob este aspecto, o autor faz uma crítica ao contexto social que não contribui para a ampliação de uma educação estética dos sujeitos. Nessa medida, é evidente que o teatro, por conta da sua capacidade de criar sonhos e de provocar reflexões, e por não estar voltado para a acumulação de recursos e de bens materiais, jamais terá acesso democratizado se não for cobrado e reivindicado no conjunto dos direitos humanos.

Por esta razão, reforçamos a necessidade de investimento do domínio inalienável de todas as ferramentas necessárias para o entendimento da realidade social. Boal destaca o poder do som, da palavra e da imagem para a participação efetiva do sujeito na sociedade, mas não visando a sua mera integração, e sim, a sua superação. Enfatiza, dessa maneira, a relevância da linguagem artística e do pensamento sensível, enquanto forma de um pensar não verbal. O veto ao empoderamento do pensamento simbólico e sensível reduz a capacidade humana de entender a realidade, de opinar e de atuar sobre ela, frente à construção de possibilidades de mudanças. Desse modo, Boal adverte que

---

<sup>20</sup> Essa questão será mais aprofundada na seção 4, quando trataremos das cinco categorias de jogos e exercícios do Teatro do Oprimido: 1) Sentir tudo que se toca; 2) Escutar tudo que se ouve; 3) Ativando vários sentidos; 4) Ver tudo que se olha; 5) A memória dos sentidos.

Nenhum cidadão deve renunciar a nenhuma das duas formas de pensar [...]. É pela posse da Palavra, da Imagem e do Som que os opressores oprimem, antes que o façam pelo dinheiro e pelas armas. Temos que reagir contra todas as formas de opressão. Essa luta deve se dar, também, nesses três importantes campos de batalha do Pensamento Sensível. Temos que reconquistar a Palavra, a Imagem e o Som (BOAL, 2009a, p. 38).

Sem a posse desses mecanismos de poder enumerados por Boal, percebemos que a percepção, a atitude de questionamento e a ação contra as relações abusivas de poder existentes na sociedade tornam-se menos frequentes e cada vez menos valorizados no cotidiano da vida social. Sem a capacidade de indagar-se e de utilizar os mecanismos de poder disponíveis para a reflexão do que está posto, tende-se a reforçar o processo de banalização e de naturalização dos problemas sociais na vida cotidiana da população.

Diante dos problemas analisados, cabe-nos afirmar que o Teatro do Oprimido se atualiza a cada dia pela sua dimensão pedagógica, ou seja, pela perspectiva de formação sensível dos sujeitos. O Teatro do Oprimido oferece um campo profícuo de mediação da aprendizagem em teatro, e acreditamos que esse arsenal precisa ser democratizado para as classes socialmente desfavorecidas, constituídas por trabalhadores. Ao disponibilizar e criar coletivamente campos de formação sensível e política, talvez se torne possível intervir na sociedade de forma mais propositiva. Por esta razão, o Teatro do Oprimido vem ocupando diferentes contextos e pode ser um caminho possível à superação do estado de opressão simbólica que estamos vivendo. Na próxima seção, são apresentadas reflexões sobre a inserção do Teatro do Oprimido em uma empresa de economia mista e contempla a discussão a respeito do campo da formação em Teatro do Oprimido, sob o ponto de vista dos estudos do campo da Pedagogia do Teatro.

### **3 A PEDAGOGIA DO TEATRO DO OPRIMIDO E O GRUPO EMBASART: QUESTÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS**

Este estudo destaca a dimensão pedagógica do Teatro do Oprimido e assenta-se na reflexão sobre a prática de ensino deste tipo de teatro no interior de uma indústria, como local de realização de situações de aprendizagem.

Após a análise da inserção do Teatro do Oprimido nas novas configurações da sociedade, cabe-nos afirmar a sua importância para a formação estética e política dos sujeitos em seu contexto social. Verificamos a ampla inserção do TO em diferentes campos de atuação: escolas, movimentos sociais, sindicatos, universidades, organizações não governamentais, e até mesmo em espaços de confinamento de liberdade, como presídios e manicômios.

Entretanto, são poucas as experiências sistematizadas a respeito da inserção do TO em um ambiente empresarial, tendo como norte uma dimensão educativa, estética e política. É sobre esta experiência que nos debruçamos, na medida em que endossamos a atualidade do Teatro do Oprimido na formação política e estética na atualidade analisada na seção anterior.

Acreditamos que, para tentarmos construir outras paisagens humanísticas, precisamos atuar diretamente na formação dos sujeitos, das classes populares e dos trabalhadores. Esses trabalhadores se encontram nas empresas, indústrias e comércio, sendo esses, portanto, possíveis campos de atuação a serem examinados. Algumas empresas, atualmente, vêm se interessando pela formação dos trabalhadores e pela sua qualidade de vida, apesar de manterem, contraditoriamente, práticas desumanizantes, como a longa jornada de trabalho e a diminuição da qualidade de vida e da saúde do trabalhador (FRANCO, 2011), que dificultam a busca do sujeito por formação cultural, para além do seu expediente de trabalho.

O trabalho desenvolvido pelo Serviço Social da Indústria (SESI) demonstra uma preocupação, cada vez maior, em relação à formação cultural do trabalhador. Nesse contexto, asseveramos que tal formação precisa ser ampliada para um maior número de trabalhadores, mas também é importante pensar e acompanhar as experiências culturais realizadas. De um modo geral, observamos o interesse do empresário em relação a um tipo de ação social que se limite a experiências de relaxamento, de entretenimento e de atividades voltadas à produtividade e a um melhor desempenho funcional na empresa.

Por outro lado, observamos um crescente investimento do SESI na formação do trabalhador, por meio de ações educativas/instrutivas, de projetos de qualidade de vida e de



promoção para a cidadania, sendo empregada como uma dimensão da responsabilidade social empresarial. Desenvolver esse trabalho em parceria com o SESI favoreceu a realização das ações com autonomia ideológica e a tomada de decisões no âmbito do processo artístico-pedagógico do Teatro do Oprimido. É evidente que, sem a mediação do SESI e sem a consolidação de uma equipe da UFBA comprometida com a pesquisa teatral, provavelmente, a inserção do TO nesta empresa sofreria mais dificuldades para a realização do processo formativo proposto.

Diante disso, cabe-nos inferir que as circunstâncias encontradas para a inserção do TO em uma empresa, no nosso caso, foram bastante favoráveis, pelo fato de os recursos empregados serem provenientes de um edital externo nacional (Edital SENAI/SESI de Inovação 2010); logo, a nossa equipe não foi remunerada diretamente pela empresa, mas com os recursos desse edital. Além disso, as motivações para a realização do projeto foram de ordem artística e de formação pela via da pesquisa; ou seja, nossa maior motivação neste trabalho não foi de ordem financeira. Acredito que essa questão ajudou-nos a manter o posicionamento ético-político do TO, por conciliar com a experiência de pesquisa empírica e com a experimentação de técnicas de encenação nos espetáculos que produzimos.

No presente trabalho, compreende-se o Teatro do Oprimido como um arsenal de formação humana de cunho complexo, por envolver diversos modos de compreensão e de intervenção na realidade. Tal arsenal articula-se com um processo educativo de criação teatral e de posicionamento político libertador, no que tange à superação de diferentes formas de exclusão social, por meio da emancipação estética dos participantes do fenômeno teatral. Desse modo, “[...] considerando o contexto latino-americano, a Poética do Oprimido investe no combate à dupla opressão (individual e coletiva), exercida no teatro e na sociedade” (BEZERRA, 2010, p. 125).

No campo da indústria, verificamos que as opressões são simbólicas; embora haja um espaço mais democrático para algumas experiências estéticas, compreendemos que esse espaço não vem sendo privilegiado no âmbito da formação política dos trabalhadores. De um modo geral e para além da atuação com o TO, criou-se um preconceito em relação ao teatro produzido no contexto empresarial, como desprovido de divertimento e/ou de reflexão política, e acreditamos que alguns preconceitos precisam ser desmistificados ou, pelo menos, refletidos criticamente.

O nosso propósito, ao desenvolver um projeto de Teatro do Oprimido em uma indústria, articulou-se ao princípio da democratização do acesso à produção artística, e não somente à apreciação estética, por entendermos que o fazer teatral assume uma dimensão

mais libertadora do que a mera contemplação da obra artística. O processo teatral pode possibilitar que não atores conheçam e experimentem a linguagem criativa do fazer artístico, utilizando a palavra, o som e a imagem contra as formas de desopressão simbólica. Assim, compreendemos que canais estéticos como:

Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como formas de rebeldia e ação, não passiva contemplação absorta. Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos, continuados (BOAL, 2009, p. 19).

Boal acreditava veementemente no potencial de mobilização do teatro, por isso toda a sua luta consiste na popularização deste tipo de conhecimento, reservado historicamente a grupos e classes sociais hegemônicas. Desse modo, levar o TO até o ambiente de atuação de trabalhadores poderia contribuir para a sua formação como sujeitos críticos e ativos. Sobre esta questão, Bezerra (2010), em seus estudos e pesquisas sobre Teatro do Oprimido, afirma que

[...] pretendendo desenvolver as capacidades expressivas do povo, transformá-lo em criador, oferecendo-lhe, de uma só vez, o conhecimento de uma linguagem artística, Boal, partidário de uma cultura popular, reivindicava uma arte teatral acessível a todos, profissionais ou não (BEZERRA, 2010, p. 126).

Levar o TO para o contexto empresarial pode ser uma atitude de democratização desse fazer teatral, favorecendo o conhecimento dessa linguagem artística e a discussão sobre temas silenciados e invisibilizados no cotidiano de uma empresa. Para tanto, Boal (2005) parte da ideia do teatro como uma atividade humana, por isso mesmo política, que precisa ser democratizada às instâncias populares, como modo de criação das formas de expressão e de reflexão sobre a realidade.

O Teatro do Oprimido foi praticado pelo Embasart<sup>21</sup> como necessidade de o trabalhador ver-se representado, fazendo uso da voz, do corpo e da expressividade para buscar, coletivamente, alternativas de participação social e de solução para problemas vividos no ambiente de trabalho e na sociedade. Desse modo, o Teatro do Oprimido foi utilizado como um objeto desmascarador de ideologias empresariais dominantes, assim como provocação de reflexões que dessem subsídios teórico-práticos para a transformação dos sujeitos, em suas trajetórias individuais. A atuação com o TO em uma indústria não se distanciou do nosso posicionamento e vivência de mundo, pois acreditamos que:

---

<sup>21</sup> O trabalho pedagógico inicial com o Embasart está descrito e analisado nas seções 4, 5 e 6 da presente tese.

Como cidadãos, antes de tudo, como artistas por vocação ou profissão, temos que entender que só através da contracomunicação, da contracultura-de-massas, do contradogmatismo; só a favor do diálogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte, do pleno e livre exercício das duas formas humanas de pensar, só assim será possível a liberação consciente e solidária dos oprimidos e a criação de uma sociedade democrática (BOAL, 2009, p. 18-9).

Convém enfatizar que qualquer forma de teatro, por ser uma atividade humana, é política e pode ser compreendida como arma poderosa de libertação; ou, de modo antagônico, pode ser utilizada como estratégia de dominação, a depender dos pressupostos e dos objetivos de quem o pratica. Diante disso, a nossa equipe de trabalho esteve sempre atenta à imposição de modelos ideológicos da empresa, visto que “[...] as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. [...] Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes” (BOAL, 2005, p. 11).

Dialogando com Boal, inferimos que a dimensão estética do processo formativo em teatro beneficia a constituição da sensibilidade, imprescindível para atitudes como solidariedade e senso de justiça. Entretanto, verifica-se que a vida contemporânea dificulta o convívio social saudável e a afetividade, porque o cotidiano não contribui para a interação criativa entre os sujeitos, diminuindo os espaços de refinamento do olhar e de outros sentidos. O ambiente de trabalho, que deveria ser privilegiado visualmente, geralmente é pouco propício à experiência plena dos sentidos.

Os trabalhadores passam oito horas diárias desenvolvendo o mesmo tipo de função, durante toda a sua vida produtiva, alienando seus sentidos e reflexões, por isso preferimos investir na proposta de desmecanização<sup>22</sup> do corpo e da mente dos integrantes do Embasart. Assim, verificamos que, de fato, “[...] a castração estética vulnerabiliza a cidadania obrigando-a a obedecer mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos, sem pensá-las, refutá-las, sequer entendê-las!” (BOAL, 2009, p. 15). Tal castração estética prejudica o olhar apurado do sujeito para perceber, inclusive, situações de opressão sutis que vivenciam no interior da empresa<sup>23</sup>.

Com base no que discutimos, compreendemos que o trabalhador está inserido em um ambiente de baixo estímulo à criação e que precisa ser inserido em processos de sensibilização política. Se pretendemos desenvolver um trabalho de superação dessa sociedade em crise, precisamos investir em ações e projetos de formação política e estética de

---

<sup>22</sup>A questão da desmecanização do corpo e da mente será tratada mais atentamente na seção 4 da presente tese.

<sup>23</sup> Isso foi notado no trabalho realizado com o TO com o Embasart e será relatado e analisado no corpo da presente tese.

trabalhadores. Sem o acesso qualificado às artes, sem um investimento sério em formação de cunho estético, e juntamente com a rapidez de acesso à informação, o isolamento, o individualismo e a competitividade, percebemos que um novo tipo de sensibilidade vem se formando. E que precisamos dar respostas a esse caminho que vem sendo construído por nós. Desse modo, entendemos que:

A prática teatral surge então como uma possibilidade de resgate dessa experiência em sua maior amplitude. Ao trazer à tona o diálogo com o outro, a capacidade libertária de imaginação e criação, a resolução de problemas concretos que conduzem à produção de um discurso simbólico, o teatro abre fronteiras para novas possibilidades de experiência humana e liberta a obra de qualquer caráter funcionalista. Parte, ao contrário, para um encontro do homem com a sua condição de artífice na construção de mundos e de ator consciente no processo histórico (VIGANÓ, 2006, p. 37).

Porém, salientamos que, para ser libertador, o teatro não precisa, necessariamente, tratar de conteúdos ideológicos de modo “panfletário”, e sim, provocar reflexões críticas associadas ao prazer estético. É importante proporcionar ao espectador a contemplação de outras formas de participação na vida; revigorar o direito de pensar a realidade como um conjunto de relações alteráveis por meio do trabalho e da cultura. O ser humano precisa dos meios de criação e de expressão para se repensar como sujeito e não estagnar perante a realidade injusta. Atuar com o TO em uma indústria não significa um uso alienado do teatro para tratar de questões de opressão social, afinal, nosso posicionamento dialoga com a atitude ética de Paulo Freire, ao afirmar que:

Não junto a minha voz à dos que, falando em paz, pedem aos oprimidos, aos esfarrapados do mundo, a sua resignação. Minha voz tem outra semântica, tem outra música. Falo da resistência, da indignação, da ‘justa ira’ dos traídos e dos enganados. Do seu direito e do seu dever de rebelar-se contra as transgressões éticas de que são vítimas cada vez mais sofridas (FREIRE, 1996, p. 101).

Nesse sentido, o teatro é sempre ação política, mas será emancipador ou libertador quando se propuser a refletir sobre as relações humanas, não como algo natural ou dado independentemente do trabalho e da cultura e, sim, como resultado das ações construídas pelos sujeitos. O teatro libertador representa a realidade não como estrutura estabelecida, mas como processo em mutação constante, sob a ação e intervenção do ser humano. Com tal entendimento, o trabalho realizado com o Embasart assumiu o pressuposto de que a “[...] arte e a estética são instrumentos de libertação” (BOAL, 2009, p. 19).

O TO é uma metodologia de teatro atual que propicia a atuação junto a trabalhadores, por dialogar diretamente com a formação dos sujeitos. Nesse sentido, é correto dizer que a arte de resistência social e cultural, como o Teatro Épico de Bertold Brecht, não se propõe a

um público indiferente, ao contrário, provoca-o a criar, a mobilizar-se e a pensar. A inserção do TO em uma indústria pode significar uma oportunidade de instauração, por parte dos trabalhadores, de um espaço de participação e interpretação da obra, segundo seus modos particulares de ler e analisar o que está sendo contemplado.

Porém, o teatro de cunho político não se trata de um teatro dogmático de transmissão de conteúdos e modelos a serem imitados; ao contrário, esse é um teatro que recria o princípio da autonomia das formas de pensar, de questionar e de se posicionar no mundo, não mais com base nos padrões e modelos socialmente convencionados, uma vez que:

Entre os diversos tipos de teatro, o teatro proletário é aquele que está em condições de tomar a dianteira em relação ao público, em vez de seguir atrás. Tomar a dianteira não significa eliminar o público de uma participação na produção. Os nossos teatros deveriam fomentar, numa medida muito mais vasta do que a que atualmente se verifica, um controle da produção teatral pela percentagem de público política e culturalmente mais evoluída (ROUBINE, 2003, p. 37).

Por conceber a possibilidade de contribuição do teatro para a transformação humana, social e cultural, destacamos o princípio educativo da cena. Tal princípio não se contradiz à experiência estética ou à diversão. Ao contrário: é importante considerar que o teatro cumpre, de modo cada vez mais intenso, o seu princípio educativo, na medida em que garante o vigor estético da experiência. Ou seja, quanto mais rica em imagens e intensa for a experiência estética, mais o sujeito produzirá sentidos para a compreensão de sua vida em sociedade. Na experiência com os trabalhadores da EMBASA, traçamos esquemas de encenação que conjugassem reflexão e divertimento, produzindo reflexões sobre a realidade de forma humorada e sarcástica provenientes das improvisações com o grupo.

Tal abordagem educativa, entretanto, não se assemelha aos modelos educacionais propostos e aplicados nas escolas, pois “[...] a aprendizagem que conhecemos da escola, da preparação profissional [...] é indubitavelmente penosa” (BRECHT, 1978, p. 49). Trata-se de uma dimensão educativa, mas no sentido lúdico, reflexivo e emancipatório. Portanto, concordamos que “[...] o aprendizado estético é o momento integrador da experiência” (KOUDELA, 2001, p. 92), pois há na estética uma dimensão educativa inerente aos mecanismos de criação, expressão e de leitura da obra de arte.

O trabalho de Brecht não se tratava de um teatro que seduzisse e “hipnotizasse” o público, tampouco um tipo de espetáculo que se resumisse a imitar a realidade, conforme a crítica acentuada por Hegel (2001); e sim, um teatro que levasse o público à reflexão, por meio dos elementos cênicos da própria montagem. Na encenação, o belo não era utilizado simplesmente para o divertimento que conduzisse o público ao encantamento e, sim, à

interrogação sobre as formas de vida em sociedade, valores culturais e sobre a própria atuação em teatro. Assim, Brecht (1978) conclamava o caráter divertido do ato teatral: “[...] tratemos o teatro como um recinto de diversão, como é apropriado a uma discussão estética, e tentemos descobrir qual a forma de diversão que melhor nos compraz” (BRECHT, 1978, p. 183).

Tais pontos reflexivos ganharam terreno na metodologia do Teatro do Oprimido utilizada com o Grupo Embasart, concebendo a obra de arte como um dos mecanismos de desopressão, de divertimento, de prazer estético, de reflexão crítica e de formação para a intervenção e a humanização das classes trabalhadoras. Para entendermos como foi desenvolvido este trabalho, tratamos da discussão sobre a experiência de TO em uma empresa, ressaltando os dilemas, os desafios e as possibilidades de atuação em uma empresa. Para isso, apresentaremos alguns dados relevantes para delinear o entendimento do projeto de formação dos trabalhadores.

O Projeto “Teatro-Fórum e Pedagogia da Intervenção: Dimensões Político-Formativas com os trabalhadores da Indústria” aconteceu entre outubro de 2010 a maio de 2012, na Empresa Baiana de Águas e Saneamento (EMBASA). O projeto visava à formação dos trabalhadores em Teatro do Oprimido, inseridos no Embasart, grupo que existe há cerca de 14 anos, mas nunca tinha conseguido consolidar uma experiência de formação estética e política; o teatro realizado pelo Embasart destinava-se à utilização do teatro como entretenimento de festas promovidas pela empresa, por meio da apresentação de pequenos esquetes de teatro, apoiando-se em talentos individuais como a dublagem e a imitação de personagens televisivos.

Visando a esboçar uma compreensão sobre a natureza do trabalho desempenhado, apresentamos a sistematização de uma experiência do TO em um contexto aparentemente desfavorável à emancipação crítica e sensível dos sujeitos: a indústria. A Empresa Baiana de Águas e Saneamento (Embasa) é caracterizada como economia mista (parceria entre os setores público e privado) e aderente à proposta de participação de lucros pelos trabalhadores.

Talvez por conta desse panorama, foi possível desenvolver uma experiência de TO nesse contexto empresarial. Mesmo assim, enfrentamos alguns desafios e dificuldades para a realização desse trabalho, que merecem ser salientados:

1. Pouco tempo disponível para a experiência;
2. Longa carga horária de trabalho dos participantes;
3. Visão restrita de que o teatro pode ser feito de qualquer maneira, sem um aperfeiçoamento técnico e pedagógico, não necessitando, portanto, de tempo necessário para a sua realização;

4. Concepção da atividade teatral como algo de menor valor, dificultando o entendimento de alguns gerentes da empresa de que o projeto se tratava de uma experiência formativa, como qualquer outro processo educativo desencadeado pela empresa;
5. Receio inicial do grupo de tratar sobre questões relacionadas à opressão na indústria dificultou o conhecimento das relações humanas no interior do ambiente de trabalho;
6. Dispersão dos integrantes do grupo, que ocasionou faltas e atrasos nas atividades, apesar de reconhecerem a importância da experiência teatral para as suas vidas.

Inicialmente, os encontros eram realizados com muita oscilação dos participantes, sendo que, em alguns dias, havia apenas três ou quatro pessoas presentes no grupo. Nem conseguíamos saber quantos trabalhadores estavam envolvidos no processo proposto. À medida que o trabalho foi se desenvolvendo, o grupo foi se ampliando e a atuação teatral dos trabalhadores foi, aos poucos, sendo fortalecida. Os encontros eram realizados às sextas-feiras, à tarde, com carga horária de quatro horas semanais, sendo depois modificada para as segundas-feiras, pela manhã.

Com base nestas características do grupo, o projeto versou sobre as seguintes ações:

1. Oficinas de formação estética e política dos trabalhadores, fazendo uso dos jogos e exercícios do Teatro do Oprimido;
2. Reflexões sobre o contexto de trabalho na indústria;
3. Participação em atividades participativas grupais de cunho terapêutico, coordenadas pela prof<sup>a</sup> Denise Lemos (UFBA);
4. Reflexões sobre o contexto do trabalho na atual sociedade situado historicamente. Esses encontros teóricos tiveram como tema e referência a questão da saúde do trabalhador, a precarização, a terceirização e os direitos trabalhistas – etapa coordenada pela Prof<sup>a</sup> Tânia Franco (UFBA);
5. Preparação corporal por meio da técnica chinesa do *Chi Kung*, organizada pela prof<sup>a</sup> Antonia Pereira Bezerra; no início dos encontros da primeira etapa de formação, foram realizadas seções de exercícios voltados para a saúde do corpo, mente e espírito, fundamentais para o estabelecimento de um clima favorável à experimentação artística;
6. Produção, ensaios sistemáticos e apresentação de três espetáculos de Teatro-fórum pelo Grupo Embasart.

No primeiro momento do projeto, foi construído o espetáculo “Cresça e Apareça”, cujo tema resultante das oficinas – e escolhido pelos trabalhadores – foi a avaliação funcional em uma empresa. Este processo artístico será detalhado mais atentamente na presente tese,

por se caracterizar como o início do processo artístico-pedagógico de aprendizagem teatral, tema de nosso interesse acadêmico.

O segundo espetáculo “Revolução da América do Sul” consistiu na adaptação do texto dramaturgicamente de Augusto Boal (1961) para a linguagem do Teatro-fórum. Este espetáculo ganhou grande repercussão na cidade de Salvador, estando em duas temporadas com uma relevante adesão do público e participou da Mostra de Teatro do SESI e do evento de comemoração de fim de ano da empresa com a participação de cerca de 800 pessoas. No processo criativo de “Revolução da América do Sul”, foi possível experimentar adereços e linguagens cênicas, como as máscaras dos personagens livremente inspiradas na *Commedia Dell Arte*, efeitos de iluminação específicos, figurinos elaborados para cada papel desempenhado, resoluções cênicas criativas e adaptação do texto dramaturgicamente para a atual realidade brasileira. Por conta da repercussão desse segundo espetáculo, o Jornal “Embasa da Gente”, produzido pela própria empresa, publicou a matéria intitulada “A revolução do Embasart”, denotando a emancipação e visibilidade do grupo no interior da empresa.

Por último, foi produzido o espetáculo “A máquina escavadora”, de Armand Gatti (1970<sup>24</sup>), também adaptado para a técnica do Teatro-fórum, sendo tratados temas de relevância para a indústria e para os trabalhadores: o racismo institucional, o assédio sexual contra a mulher e o desafio da acessibilidade de portadores de necessidades especiais. O fórum do espetáculo foi construído com estes três temas resultantes de três cenas de um mesmo espetáculo, apresentando um modo diferente de tratar assuntos polêmicos e necessários no ambiente empresarial. Nesta montagem teatral, foi utilizada a técnica do côro, bastante recorrente nas encenações de Bertold Brecht (1987), como forma de costurar as cenas construídas com os temas indicados.

Atuar com o TO com esses trabalhadores revelou grandes possibilidades de formação estético-política dentro de uma empresa. A presente tese trata do início do processo formativo, especificamente, do processo de aprendizagem estética e política do Teatro do Oprimido e da produção do espetáculo “Cresça e Apareça”. Tal recorte se justifica pelo nosso interesse de entender a formação inicial do TO, com seus dilemas e desafios, visto que, após a estreia do primeiro espetáculo, ganhamos mais autonomia e mais tempo para ensaios extras para a realização dos trabalhos artísticos posteriores.

Entretanto, para facilitar o entendimento sobre o foco de mediação das oficinas de jogos e exercícios preparatórios para a cena, é necessário analisar as dimensões pedagógicas

---

<sup>24</sup> O texto original foi escrito em 1970, mas foi utilizada a versão traduzida por Isabela Silveira, em 2010, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), sob a orientação de Antonia Pereira Bezerra.



do Teatro do Oprimido, antes da descrição e análise do processo artístico propriamente dito. Optamos pela aproximação do TO com algumas referências atuais de ensino de teatro no país, tendo como principal interesse o entendimento dos aspectos formativos do jogo teatral.

### 3.1 TEATRO DO OPRIMIDO E PEDAGOGIA DO TEATRO

O campo da Pedagogia do Teatro vem se ampliando muito nas últimas décadas, no bojo das pesquisas nacionais e internacionais. O avanço tecnológico da sociedade incide diretamente na necessidade de revisão das práticas pedagógicas, no sentido de preparação dos sujeitos para um panorama social em mutação. Ao analisarmos o contexto contemporâneo de produção intelectual sobre o campo educacional, observamos que diversas referências teóricas influenciaram as mudanças de compreensão acerca do processo educativo, conforme afirma Santana (2009, p. 29):

[...] na virada do milênio, as concepções culturais emergentes germinaram no campo da educação valores como respeito ao receptor, intertextualidade, fragmentação de um discurso anteriormente linear, pluralismo, utilização de meios tecnológicos inovadores, dentre outros fenômenos que vislumbram, a um só tempo, ruptura e crise, face ao convívio com procedimentos desgastados, embora recorrentes – didáticas autoritárias, práticas repetitivas, o novo que se acha belo porque desconhece memória e tradição.

Estas novas referências – propostas para a superação de um modelo linear, anacrônico e de transmissão unilateral de saberes e práticas – contribuíram para o avanço teórico-metodológico do campo de ensino das áreas específicas, como o teatro. As mudanças ocorridas no cenário político e social deflagram a necessidade de transformações das práticas de ensino de teatro. A análise do contexto, a utilização de estilos diversificados nas concepções cênicas dos espetáculos de teatro e o foco de tratamento das questões sociais e políticas precisam ser revisitados, especialmente as relações contemporâneas entre opressores e oprimidos; relação esta não mais pautada na dicotomia, mas na compreensão da complexidade dessas relações, visto que não se pode encontrar um opressor ou um oprimido em seu sentido puro. Afinal, em todo sujeito, encontramos as duas formas de se relacionar no mundo, alterando-se a depender das relações de poder instituídas ou construídas entre os sujeitos.

Embora notemos a ampla difusão das pesquisas na área de ensino de teatro, observamos que muitos dos estudos têm se centrado no contexto escolar e em grupos culturais comunitários. Observamos o restrito campo de estudo sobre a inserção do Teatro do Oprimido na formação de trabalhadores de indústrias, para além do tecnicismo e do aumento da

produtividade e, conseqüentemente, do lucro. Talvez por preconceito, desconhecimento ou por falta de interesse político dos empresários, e de suas equipes responsáveis pela formação técnica, pouco se vê processos formativos em teatro realizados com trabalhadores numa dimensão crítica e de intervenção na realidade empresarial. É evidente que as indústrias preferem manter o trabalhador alheio a processos libertadores da experiência política, pois a manutenção da estrutura de poder sedimentada é de seu interesse. Aí se situa o desafio de inserção do Teatro do Oprimido em indústrias, sem a perda do seu potencial político, problematizador e estético.

Além disso, observamos que o Teatro do Oprimido, apesar da sua ampla inserção em escolas e em ambientes de educação não formal, vem sendo pouco estudado no contexto da pesquisa acadêmica da área do ensino de teatro no Brasil. Por isso, visamos fortalecer e difundir a dimensão pedagógica do Teatro do Oprimido para compreendê-lo como uma importante metodologia de formação popular e como uma prática educativa inserida em escolas, em ambientes educativos não formais e em contextos de trabalho.

Reforçamos a necessidade de ressignificar os múltiplos papéis da educação, não se restringindo à transmissão de conteúdos/conduas, para além da educação bancária (FREIRE, 1996). Os objetivos educacionais da atualidade enfatizam outros aspectos, como a convivência entre sujeitos, o respeito à diferença, o preparo para o diálogo com a diversidade cultural, a postura crítica perante as desigualdades e injustiças sociais, a perspectiva da produção em arte, ciência, cultura, dentre outros. Tais aspectos apontam-nos a necessidade de formação integral do sujeito, considerando aspectos corporais, estéticos, políticos, culturais, filosóficos e científicos.

Na presente seção, refletimos sobre o arsenal de jogos e exercícios da formação pedagógica do Teatro do Oprimido. Nosso posicionamento político refere-se à busca pela democratização da produção das artes cênicas e incide diretamente na aprendizagem em teatro, um importante passo para a democratização dos meios de contemplação e de criação artística. Por isso, acentuamos a necessidade de formação de curingas<sup>25</sup> e de novos sujeitos interessados em Teatro do Oprimido.

Nesse debate, trataremos de uma possível Pedagogia do Teatro do Oprimido, destacando as possibilidades de promoção de aprendizagens em teatro, em uma dimensão estética do fenômeno teatral e de formação política de trabalhadores. De início, nesta seção,

---

<sup>25</sup> O curinga é o coordenador do debate do Teatro-fórum, responsável pelos ensaios, pela realização de jogos, exercícios e pela montagem do espetáculo. Na última seção, focaremos a figura do curinga como o educador das redes populares de Teatro do Oprimido.

destacam-se reflexões teóricas sobre o campo de aprendizagem em teatro desencadeadas por meio de jogos e sobre a experiência formativa em Teatro do Oprimido realizada com o Grupo Embasart. Pensar sobre uma Pedagogia do Teatro do Oprimido, sob o viés estético e político, demanda a reflexão pautada na própria prática educativa em teatro. Dessa *práxis* artístico-pedagógica (ação-reflexão-ação), resultam os conteúdos expressos no presente texto. Paulo Freire (1987) evidencia que a *práxis* é fruto do movimento de ação-reflexão-ação, por meio do qual os sujeitos atuam de forma reflexiva e voltada para uma nova prática decorrente da sua investigação. Na *práxis*, os sujeitos se educam e se tornam mais preparados para a intervenção política na sociedade. Tal característica do processo educativo evidenciado por Freire é nitidamente notada no arsenal do Teatro do Oprimido.

Embora Boal tenha assumido uma aproximação entre a sua obra e a educação, é importante considerar que o campo educacional não esteve no foco de suas preocupações. Por observar tal lacuna, nesta seção, são evidenciados aspectos pedagógicos do referido arsenal, tendo como abordagem principal a utilização do jogo como fator educativo e de ampliação das dimensões estética e política do Grupo Embasart. Os jogos, descritos na metodologia de formação político-estética<sup>26</sup> de um grupo de não atores, são analisados à luz das referências teóricas de Augusto Boal (2005), Paulo Freire (1996) e com base nos estudos de autores do campo da Pedagogia do Teatro, a exemplo de Ryngaert (2009), Spolin (2004), Soares (2010), Koudela (2001), Desgranges (2006), dentre outros.

Apesar da aproximação ideológica das duas obras emergidas no mesmo período histórico, Paulo Freire e Augusto Boal nunca tiveram oportunidade de trabalharem juntos, e a ênfase do trabalho político de Boal esteve sempre focada no campo do teatro e da cultura. Mesmo assim, as práticas do Teatro do Oprimido vêm se ampliando na prática educacional, apesar de sua abordagem ser ainda pouco reconhecida nos estudos acadêmicos brasileiros sobre o ensino de teatro.

A abordagem pedagógica deste arsenal evidencia a necessidade de um processo de aprendizagem dos sujeitos que pretendem fazer uso dessa metodologia como forma de intervenção social e política. Desse modo, tecemos um ato reflexivo-dialógico sobre os aspectos pedagógicos do sistema de jogos e de exercícios de preparação para a cena e para a vida em sociedade. Tais aspectos dizem respeito a um tipo de formação que prioriza a sensibilidade, a percepção e a leitura da realidade – a dimensão estética – bem como a

---

<sup>26</sup> Por acreditarmos na necessidade de estimulação sensorial e reflexiva, trataremos sempre da dupla caracterização estético-política (ou político-estética) da formação em TO, cujo propósito é ampliar a capacidade humana de sentir e de se inquietar em contato com a obra teatral e/ou com os fenômenos sociais.

provocação e a mobilização para a intervenção social – a dimensão política. O arsenal do Teatro do Oprimido conjuga estas duas dimensões no fazer artístico-pedagógico comprometido com a vida e com a construção de relações sociais mais justas e menos desiguais.

Tratar sobre a aprendizagem em teatro implica pensar também em ensino, demandando um diálogo com algumas correntes e abordagens contemporâneas do teatro-educação. Este campo de reflexão se articula à compreensão de que ensinar pressupõe o trabalho com o saber já sistematizado pela sociedade, porém, com base em Freire (1996): ensinar não pode ser confundido com a mera ação de transferir conhecimentos; ensinar é propiciar situações de aprendizagem que provoquem o sujeito a utilizar os saberes para interferir nas práticas sociais. E é nesse processo de busca que o indivíduo vai se tornando sujeito da sua aprendizagem, “[...] porque não podemos aceitar um saber não investigativo, nem descobriremos novos saberes sem conhecer os antigos.” (BOAL, 2007, p. 204).

Porém, refletir sobre o ensino de teatro – na sociedade atual – implica na premissa básica de que o teatro não precisa assumir contornos didáticos para tornar-se educativo. No bojo da Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas, a ABRACE, a ideia do uso instrumental do teatro – como ferramenta para o ensino das demais disciplinas do currículo escolar – é vista com uma pertinente desconfiança, por restringir o lugar formativo da experiência teatral. Tal questão faz muito sentido, por acreditarmos que o teatro é, por si só, educativo, por conta dos aspectos próprios da experiência do fazer e de atribuição de sentidos em relação ao espetáculo contemplado. Com base em recentes estudos sobre o ensino de teatro, a exemplo das pesquisas de Flávio Desgranges (2006), tomamos o Teatro do Oprimido como um tipo de formação que pode agregar a dimensão estética à política, sem desprezar as ricas situações de aprendizagem provenientes do jogo teatral e do processo de encenação.

Certamente, o Teatro do Oprimido não é a única possibilidade de formação estética e política apresentada no contexto formativo em teatro. Ao contrário, as peças didáticas de Bertold Brecht (1978), por exemplo, foram bastante estudadas por importantes pesquisadores do ensino de teatro, a exemplo de Ingrid Koudela (2001). Estudos sobre o drama e o texto dramático vêm sendo amplamente divulgados por autoras como Maria Lúcia Pupo (2005) e Beatriz Cabral (2006) no Brasil, e a experiência de ensino de teatro em uma escola pública é discutida por Célida Salume (2009). Estas e outras pesquisas vêm ampliando o trabalho teórico-metodológico de ensino de teatro.

Entretanto, raros são os estudos que se debruçam sobre a perspectiva educativa do

Teatro do Oprimido, talvez por preconceito ou por desconhecimento de grande parte dos acadêmicos, conforme denuncia o multiplicador Nuno Arcanjo, de um grupo de Teatro do Oprimido de Minas Gerais:

A academia não conhece o Teatro do Oprimido, são pouquíssimos os que sabem da existência de uma Estética do Oprimido, que não só apresenta fundamentos teórico-filosóficos (como se cultua por lá) como assenta-se em pesquisa efetiva e prática, de alcance internacional e, o mais importante: é Ética, pois Libertária. (ARCANJO, 2008, p. 65).

Esta discussão ainda se mantém distante da reflexão acadêmica sobre o ensino de teatro, ainda que o Teatro do Oprimido esteja bastante presente em redes, projetos educativos, pontos de cultura, movimentos sociais e escolas. De um modo geral, o Teatro do Oprimido é apresentado na universidade sob uma visão restrita de uso de jogos e exercícios ou como um tipo de metodologia datada historicamente, sem uma visão de ressignificação do arsenal para o contexto contemporâneo.

Convém, também, ponderar que tal arsenal é muito usado como formação política do público, mas em uma perspectiva unilateral de reflexão coordenada pelo curinga, que se assemelha à compreensão de que o público será conscientizado pela cena. Entendemos que o fórum não é um momento de catequização da plateia, e sim de ativação do *espect-ator*, que se emancipa e se liberta em comunhão (FREIRE, 1996) com os demais sujeitos presentes no fenômeno teatral. Mas, pelo fato de o TO ter sido amplamente difundido, é possível encontrar diferentes usos dessa metodologia.

Isso reforça a nossa preocupação com a formação dos sujeitos que desejam atuar (ou que já atuam) com o TO em suas práticas socioeducativas. Por conta disso, é importante a produção de estudos e pesquisas sobre o entendimento de como o TO estimula a aprendizagem estética e política e apresenta validade na ampliação das discussões sobre a sua própria dimensão pedagógica.

A discussão e a pesquisa sobre a importância do teatro para a formação humana e a sua inserção no campo pedagógico vêm se ampliando no âmbito acadêmico em todo o mundo. No Brasil, muito se tem analisado o significado do teatro na educação e a sua contribuição na formação pessoal e cultural dos sujeitos. Isso tem ocorrido tanto do ponto de vista da apreciação de espetáculos – por ser considerada uma experiência pedagógica enriquecedora do repertório cultural do aprendiz – quanto no que se refere à realização de oficinas de experimentação teatral.

A perspectiva educativa do teatro tem sido o principal assunto gerador de discussões no GT – Teatro na educação e Pedagogia do Teatro, da já referenciada ABRACE, que vem se

propagando no âmbito da pesquisa sobre os aspectos pedagógicos do teatro. Tal ampliação no campo da pesquisa sobre o ensino das Artes Cênicas foi possível por conta do amplo número de publicações na área e da expansão de programas de pesquisa e pós-graduação na esfera do ensino de teatro.

Contudo, é comum verificarmos um consenso entre os educadores da afirmação de que o teatro faz parte da cultura, considerando-o como elemento propulsor da criação, da identidade social e da expressão humana. Na escola e em projetos sociais e culturais, este consenso, muitas vezes, torna-se banalizado e acarreta no preconceito de que é possível fazer teatro, sem um investimento teórico, preparo técnico e investigação prática. Por esta razão, compreendemos que as pesquisas na área de ensino de teatro precisam ser ampliadas em parceria com a formação de professores no cotidiano das escolas.

Esta situação é bastante complexa, pois se analisarmos, por exemplo, a provocação feita por Boal (2005) de que todo ser humano pode fazer teatro, porque todos têm em si um potencial criativo a ser desenvolvido, em momento algum desconsidera a necessidade de um processo formativo intenso com pessoas interessadas no fazer teatral. A problematização de Boal, de um lado, pode ter ajudado a banalizar as práticas educativas em teatro e, por outro, pode reforçar a necessidade de democratização do fazer teatral. Mas tanto uma consequência quanto a outra implicam na difusão de processos educativos em teatro.

Nesse sentido, a sistematização de técnicas e de jogos feita por ele visa a assegurar uma formação estética e política dos sujeitos, movimentos sociais e grupos culturais. Como não se faz teatro sem investimento técnico, a obra de Boal nos oferece indícios de uma abordagem pedagógica e de mediação entre o ensinar<sup>27</sup> e o aprender a fazer teatro.

Todavia, são notórios os desafios enfrentados por educadores no trabalho de teatro nas escolas. O cotidiano escolar é caracterizado pelo descaso do setor público e pela inoperância na resolução de problemas emergentes. A superlotação de salas de aula, o tempo escasso para as atividades práticas, as salas sujas, mal iluminadas e pequenas para o excesso de cadeiras e de educandos, o ambiente social hostil e opressor são problemas comumente enfrentados no cotidiano escolar. No que tange ao modelo/currículo escolar, Célida Salume acentua o autoritarismo e a precarização do ensino público:

A escola pública sobrevive sem a transformação de seu modelo rudimentar e ultrapassado, alimentando a disciplina como um dos pilares do processo educativo; o que se realiza pelo viés de uma educação autoritária, na qual o aluno, em sua

---

<sup>27</sup> Ou coordenar processos de criação, no entendimento do autor, que não propôs a escrever, especificamente, sobre ensino.

maioria, não participa ativamente desse processo, e, portanto, não exercita o desenvolvimento de uma consciência crítica (SALUME, 2009, p. 49).

Além disso, a ausência de um espaço/tempo destinado à formação docente e ao planejamento coletivo alimenta concepções de educação superficiais e alienantes. A fragmentação do processo de aprendizagem da linguagem teatral é outro desafio presente na prática socioeducacional. Estes problemas são, historicamente, denunciados no bojo da pesquisa sobre ensino de teatro. Evidentemente, muitos estudos apontam as possibilidades do trabalho de ensino de teatro na escola. Desta forma, a pesquisa realizada por Salume nos convida a lançar um olhar sensível sobre o processo criativo em teatro contrapondo-se a um contexto de violência e de dominação estética.

Até mesmo em muitas experiências extraescolares, que atendem a uma demanda social significativa, observamos problemas relacionados à infraestrutura, à evasão das atividades e à dificuldade de continuidade dos projetos que são reféns de editais e de financiamentos privados. Questões ligadas à violência física, material e simbólica, a obrigatoriedade de construção de um produto artístico, cujo tema esteja vinculado aos interesses ideológicos da instituição e o processo de criação colocado em segundo plano são outras dificuldades a serem superadas.

Na experiência do TO em uma indústria, no nosso caso, o Embasart, um dos problemas enfrentados refere-se a uma restrita sensibilização dos gerentes e dos chefes imediatos da indústria sobre a importância da formação cultural do trabalhador. O teatro era visto, por alguns profissionais, como uma atividade de menor importância na indústria, dificultando a liberação<sup>28</sup> dos funcionários para a participação na experiência teatral no local e no horário reservado<sup>29</sup> para este fim. Este tipo de postura dificultou o processo contínuo de aprendizagem em teatro, baseado em exercícios, jogos e técnicas de montagem de espetáculos de Teatro-fórum.

Com isso, percebemos o desafio da inclusão do ensino de teatro em espaços formais, como a escola, instituições sociais, indústrias e empresas privadas, ainda que se resguardem as devidas peculiaridades de cada experiência. Isso porque, muitas vezes, a prática pedagógica em teatro resume-se à aplicação de jogos sem consonância com a realidade social e cultural

---

<sup>28</sup> Ao longo da descrição da aplicação de jogos e exercícios com o Embasart, o delicado assunto da liberação do trabalhador para as atividades de teatro será tratado, incluindo a análise de alguns depoimentos dos participantes.

<sup>29</sup> Reiteramos que o Grupo Embasart se reunia, ao longo do projeto, no horário e local de trabalho, durante todas as sextas-feiras, das 14 às 18 horas, sendo o horário posteriormente alterado para as segundas-feiras das 8 às 12 horas. O trabalhador era liberado de suas funções cotidianas para participar das situações de aprendizagem em teatro.

dos participantes e sem coerência entre eles; outras vezes, o processo teatral limita-se à produção de um resultado artístico, que não dialoga com a formação dos atores. De modo geral, produzem-se espetáculos, sem se assegurar a aprendizagem sobre questões básicas do teatro, como a construção de personagens, a relação entre palco e plateia, os processos de criação e as estratégias de produção da cena.

Muitas vezes, o teatro ocupa um lugar voltado simplesmente para as ações de entretenimento, terapia, liberação emocional ou recreação, concepção esta que também foi averiguada no ambiente empresarial, com a experiência do Embasart, quando houve cobranças na criação de pequenas cenas “conscientizadoras” do público. Como estávamos em um processo de montagem do espetáculo “Cresça e Apareça”, esclarecemos os objetivos e a metodologia do projeto como forma de garantir espaço de criação e liberdade de expressão, tão necessários ao Teatro do Oprimido.

Acreditamos que este arsenal pode oferecer contribuições para pensarmos em um processo educativo que englobe a capacidade de leitura da realidade às formas críticas de intervenção, de modo sensível, belo e mobilizador. Por isso, destacamos que o teatro pode ser uma forma de intervir e de repensar o mundo. Além disso, o Teatro do Oprimido oferece um amplo lastro formativo para que as capacidades humanas de expressão, de questionamentos e de criação sejam plenamente desenvolvidas. Sobre a dimensão pedagógica, Boal assevera que “[...] é necessário que [o participante] tenha sempre presente a missão educativa da sua atividade artística, o seu caráter pedagógico, o seu caráter combativo. O teatro é uma arte e uma arma” (BOAL, 2007, p. 294).

Por outro lado, compreendemos que o ensino do conhecimento de técnicas para os iniciantes em TO reflete um pressuposto das abordagens contemporâneas de ensino de teatro: a superação de práticas voltadas somente à espontaneidade, à livre expressão e à criatividade, sem o conhecimento ampliado do fazer teatral. Este tipo de ensino espontaneísta e terapêutico foi muito valorizado na década de 1980, período pós-ditadura militar, quando foi preciso ampliar as ações de libertação e desopressão dos sujeitos. Porém, compreendemos que as práticas espontaneístas do teatro podem alienar o sujeito do seu próprio fazer teatral por não desenvolver a consciência de sua poética.

Convém considerar que o Teatro do Oprimido também ganhou terreno nesse contexto de superação da ditadura e de busca pela constituição de práticas terapêuticas e libertadoras, conforme explica o próprio Boal:

O TO fazia manifestações políticas, era política; recolhia-se na intimidade das opressões internalizadas, psicoterapia, nas escolas, pedagogia; nas cidades,



legislava. O TO se superpunha a outras atividades sociais, invadia searas e se prestava às invasões. Onde o teatro? Para mim, no exercício da liberdade. Essa minha maior coerência: em busca da paz – nunca da passividade! – exerci e defendi a liberdade (BOAL, 2000, p. 304).

Com base nas palavras de Boal, o TO é político e se constitui em um campo do exercício da liberdade. A nosso ver, tal exercício se consolida na apropriação do conhecimento teatral pelos participantes. Na realidade atual, não basta um teatro terapêutico que dê conta do alívio de tensões, pressões mentais e opressões sociais: é importante que o teatro cultive no sujeito as sementes de uma atuação diferenciada na realidade.

É importante que o teatro seja potencializado para mobilizar e sensibilizar os participantes do ato cênico: atores e espectadores. Por conta disso, compreendemos que o teatro pode ser entendido “[...] como uma experiência sensível fundadora do desenvolvimento do indivíduo em sua relação com o mundo, no âmago do campo cultural” (RYNGAERT, 2009, p. 41). O conhecimento em teatro deve ser o mais amplo e aprofundado possível, para que se concretize em experiência plena, capaz de mobilizar o sujeito esteticamente e politicamente.

A base pedagógica do Teatro do Oprimido, ao tratar de uma postura de questionamento sobre a realidade social, não implica em desconsiderar a aprendizagem da linguagem teatral. Ao contrário, Boal acreditava que quanto mais o sujeito se apropria de meios disponíveis para a intervenção na cultura, maiores campos de expressão, criatividade e atuação ele poderá cultivar. Por essa razão, reivindicamos a necessidade de ampliação dos meios de formação teatral, levando em consideração o teatro como área de conhecimento fundamental para a vida cultural.

Por conseguinte, salientar o valor pedagógico do Teatro do Oprimido é um dos caminhos possíveis para tecermos reflexões sobre a necessidade de ampliação do acesso ao conhecimento estético em teatro, à participação criativa, à apreciação artística e à leitura reflexiva da realidade. Desse modo, concordamos com Flávio Desgranges, ao tratar o teatro como campo profícuo de leitura de mundo:

O mergulho na corrente viva da linguagem teatral acende também a vontade de lançar um olhar interpretativo para a vida, exercitando a capacidade de compreendê-la de maneira própria. Podemos conceber, assim, que a tomada de consciência se efetiva como leitura de mundo. Apropriar-se da linguagem é ganhar condições para essa leitura (DESGRANGES, 2006, p. 22).

A abordagem estética do Teatro do Oprimido, desde a atuação em jogos de preparação para a cena até a vivência em técnicas, como o teatro imagem e o Teatro-fórum<sup>30</sup>, consiste na

---

<sup>30</sup> Estas técnicas serão tratadas na próxima seção, em consonância com as experiências teatrais do Grupo Embasart.

ampliação da capacidade de leitura de mundo, provocada pela imagem e pela cena. O olhar com estranhamento para além da realidade habitual e anestesiada pode auxiliar na formação da consciência crítica, tanto na atuação no jogo e na cena quanto na vida. Nesse sentido, o teatro tende a ressignificar o olhar habitual do sujeito sobre a realidade cotidiana, fundada em preconceitos, individualismo, costumes cristalizados e consumismo, e o coloca em um lugar de repensar essa realidade, recriando-a. Para isso, é importante investir na educação política do olhar, por meio da sensibilidade estética desencadeada pelo processo formativo teatral.

Assim, por meio de jogos e de técnicas do Teatro do Oprimido, os princípios de uma pedagogia do olhar, do sentir, do refletir e do agir são colocados em prática. Aprender a ler a realidade incide na formação de sujeitos que percebam nas entrelinhas e que interpretem tendências ideológicas dos veículos de comunicação e de marketing, estimuladores do consumo inconsciente. O sujeito pode tornar-se apto a discutir e a reivindicar posturas mais justas e humanizadas em seu contexto de atuação. Porém, os resultados da intervenção política, na realidade, só serão possíveis a depender do grau de provocação deflagrado no processo formativo.

Convém considerar, também, que mais importante do que o conteúdo a ser tratado nos fóruns e nas oficinas de Teatro do Oprimido, é assegurar o campo de experiências estéticas, por este ser, por si só, um compromisso político. Implica dizer que isto pode possibilitar aos sujeitos a criação de espaços para a produção artística, ampliando a sua participação, e a reivindicação de maiores investimentos para a democratização do acesso à arte.

A base do trabalho educativo do Teatro do Oprimido está alicerçada em jogos e exercícios de improvisação, que permitem o desencadeamento de um processo estético-político, indo além do mero espontaneísmo e da liberação de energias. Ou seja, tal processo formativo não se destina a objetivos amplos e superficiais, a exemplo do desenvolvimento da criatividade e da livre expressão das propostas de arte-educação do século XX, tão criticadas por autores contemporâneos do ensino de teatro, conforme Carmela Soares: “Durante muitos anos, e ainda hoje, o teatro na escola ficou restrito ao campo da livre expressão ou ao estímulo da espontaneidade e da criatividade individual, sem que houvesse um rigor na leitura da teatralidade expressa pelo jogo” (SOARES, 2010, p. 21).

Nesta mesma linha crítica, Arão Paranaguá Santana faz um recorte reflexivo na historiografia do ensino do teatro no Brasil, especificamente à visão espontaneísta e da livre expressão da Escola Nova:

Apesar dos avanços teóricos e metodológicos que vieram à tona com esses movimentos, predominou na escola uma visão espontaneísta que velava a essência

da arte dando ênfase à livre-expressão, ao invés de instaurar experimentos geradores de saberes, práticas e fruição de obras. Educadores e artistas desfraldaram bandeiras alardeando a importância do *processo* educativo em detrimento do *produto* estético seja nas escolas ou nos movimentos políticos de conscientização popular (SANTANA, 2009, p. 32, grifos do autor).

Além desta perspectiva espontaneísta<sup>31</sup>, o ensino de teatro era voltado para o tratamento de outras disciplinas, em uma abordagem instrumental. Ou seja, o teatro era como um instrumento ou recurso pedagógico para o ensino de conteúdos de disciplinas, como História e Língua Portuguesa. Sobre este aspecto, Soares complementa:

Com o desenvolvimento da Psicologia no início do século XX, os educadores renovam seus interesses pelas formas lúdicas de aprendizagem. A prática do *jogo dramático* começa a ser introduzida na escola, utilizado inicialmente como um recurso didático como instrumento pedagógico para o ensino de conteúdos extra-teatrais, ligados às diferentes disciplinas do currículo, tais como História, Geografia, Português ou ainda servindo para estimular a livre-expressão do aluno. No campo acadêmico, esta visão do ensino da arte recebeu a denominação de *corrente contextualista* ou *instrumental* (SOARES, 2010, p. 31, grifos da autora).

Limitar a atividade teatral ao objetivo de transmissão de conteúdos de outras disciplinas pode ser tão alienante quanto vetar a sua experimentação, pois ambas as posturas impedem o conhecimento da linguagem teatral. Nesse instante, é possível nos perguntarmos se o Teatro do Oprimido assume também uma abordagem instrumental. Compreendemos que, no momento de sua criação, o objetivo do Teatro do Oprimido se destinava (e ainda se destina) às lutas sociais organizadas.

Evidentemente, por conta de sua difusão em redes sociais, o Teatro do Oprimido vem sendo aperfeiçoado e utilizado por educadores, psicólogos, ativistas sociais de diferentes modos, inclusive, muitas vezes, contradizendo os objetivos de luta contra as diversas formas de opressão social. Outras vezes, o Teatro do Oprimido é utilizado por sujeitos que atuam montando espetáculos de Teatro-fórum como meros fins de mobilização social, sem o investimento técnico na formação dos participantes.

Este tipo de atividade, de um lado cumpre o objetivo de potencializar as ações populares e de difundir as técnicas do TO; mas, por outro lado tende a fragilizar o vigor estético e técnico do arsenal, contribuindo para a disseminação da ideia de que o Teatro do Oprimido ocupa-se apenas do objetivo estritamente político do teatro e que sua ação limita-se ao improvisado. Desta forma, com base na atuação artística de Boal, afirmamos que o Teatro do Oprimido é libertador enquanto arte, por força dos seus elementos teatrais e potencialidades

---

<sup>31</sup> A perspectiva espontaneísta do ensino de teatro diz respeito às metodologias de sensibilização que tendem a deixar o aprendiz livre para criar, mas sem interferências do educador quanto ao aprendizado de técnicas; é um tipo de ensino voltado para a liberação de energias e do potencial criativo, em detrimento do aperfeiçoamento da aprendizagem teatral.

estéticas. Portanto, ele será menos libertador se, ao invés de investir em formas estéticas, se destinar a oferecer, em cena, fórmulas e soluções prontas e acabadas para os problemas sociais.

Apesar da característica política, em nosso trabalho com o Embasart, visamos ampliar a consciência sobre o fazer teatral e a preocupação com a qualidade técnica dos espetáculos de Teatro-fórum. Mas como trabalhar com a ampliação da sensibilidade e a dimensão técnica com atores inexperientes, com espaço e tempo limitados para o exercício teatral? Este era o nosso maior desafio: formar sensível e esteticamente os sujeitos, pelas vias do prazer estético, do jogo e da encenação.

O caminho encontrado foi, justamente, investir em uma abordagem educativa, sem desprivilegiar o tempo dos ensaios, as marcações de cenas e os ajustes técnicos de iluminação, sonoplastia e figurino. Com base nisso, convém considerar que Boal sempre enfatizou o teatro tanto como um fazer sensível quanto político, de modo indissociável. Para isso, Boal trabalhou no sentido de ampliar as ferramentas estéticas do teatro: o som, a palavra e a imagem, afirmando, em uma de suas palestras<sup>32</sup>, que

Eu penso em imagens, em sons. Penso o som da palavra e, depois, a imagem que a palavra me traz. E o nosso ofício se baseia nisso, trabalhar com a palavra, com seu som e imagem. Se as televisões, os jornais, as rádios ocuparam este espaço, não será pela eternidade. Podemos brigar ali dentro também, temos que brigar por este espaço (BOAL, 2009b, p. 38).

A fala de Boal indica-nos a complementaridade entre a dimensão política e a estética, apontando-nos que o modo de pensar e de captar o mundo é perpassado pelos sentidos e pela reflexão crítica. Nesse sentido, Boal nos instiga a entender que os espaços de produção da informação, da palavra, do som e da imagem não podem ser restringidos ao uso meramente comercial e lucrativo dos empresários. Para modificar tal realidade, é importante a luta pela ocupação deste espaço, sendo esta um enfrentamento político perpassado pela produção artística. O mesmo ocorre com o teatro, enquanto espaço físico: salientamos a importância da ocupação deste espaço para provocar questões e reflexões a respeito dos problemas e opressões sociais, mas sem excluir o compromisso com a beleza, o divertimento e o convite à sensibilidade do *espect-ator*.

Com isso, entendemos que, apesar de o arsenal do Teatro do Oprimido também apresentar os objetivos extrateatrais, na busca pela consolidação de relações sociais mais justas e humanizadas, configura-se também com a abordagem estética do fazer teatral e com a

---

<sup>32</sup> A palestra foi proferida no Fórum de Arte Social da Cooperativa Paulista de Teatro, na cidade de São Paulo, em 2008, e está registrada na Revista Vintém da Companhia do Latão. Vide referências.

consciência deste fazer. E isto é um ato político! Separar ou enaltecer a abordagem política, em detrimento da dimensão educativa e estética, pode significar a restrição das potencialidades do Teatro do Oprimido.

A seguir, nos debruçamos na discussão sobre a abordagem de jogos e das técnicas do Teatro do Oprimido, enfocando, primeiramente, o conceito de jogo e de jogo teatral. Partimos de uma breve reflexão sobre o campo do ensino de teatro, destacando o jogo como alicerce teórico-metodológico, a fim de tratarmos sobre o jogo em uma perspectiva educativa, enfatizando as dimensões estéticas e políticas desta formação.

### 3.2 A PEDAGOGIA DO JOGO E A APRENDIZAGEM EM TEATRO

Para tratarmos do conceito de jogo, utilizamos os estudos de Johan Huizinga (2004), que nos oferece um panorama reflexivo sobre a ação de jogar e um lastro teórico para introduzir o pensamento sobre a pedagogia do jogo do Teatro do Oprimido. Abordamos o jogo em sua dimensão estética, por considerar que ele não se perde em um emaranhado de técnicas sem sentido e significado para o participante. Conforme os estudos de Huizinga, o jogo “[...] é uma função significativa, isto é, encerra determinado sentido. No jogo, existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (HUIZINGA, 2004, p. 4).

Logo, o jogo não está relacionado a uma dimensão de produtividade, de geração de lucro e riqueza, tampouco deve ser entendido em uma perspectiva didatizante de transmissão de conteúdos; o jogo encerra, em si mesmo, o sentido do momento efêmero da experiência. Portanto, está voltado para a vivência e para a experimentação da beleza e fornece elementos concretos para o sujeito exercitar a sua sensibilidade. Por conta disso, Huizinga atribui ao jogo uma dimensão estética, no sentido estrito da beleza que merece ser consultada:

Embora a beleza não seja atributo inseparável do jogo enquanto tal, este tem tendência a assumir acentuados elementos de beleza. A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe. São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza (HUIZINGA, 2004, p. 10).

Tais laços assumem independência entre si, visto que não se constitui como objetivo do jogo a produção da beleza, no sentido da forma. O jogo lança-se como um sopro para experienciar o belo e o momento presente. Cabe-nos, então, ressaltar algumas características

do jogo elencadas por Huizinga, evitando a construção de objetivos que retirem a sua vitalidade e o sentido de sua experimentação.

A primeira característica do jogo – sem a qual esse perderia a sua essência e potencialidade – é a **liberdade**. Visto como uma atividade voluntária, o jogo quando restrito a ordens deixa de ser jogo por perder o seu caráter lúdico. Os jogadores sabem que estão jogando e se encontram em um momento livre de criação. Apesar de norteados por regras, os participantes escolhem o que, quando e onde jogar, bem como a hora de parar ou de terminar o jogo. É uma atividade voluntária, pois

[...] para o indivíduo adulto e responsável o jogo é uma função que facilmente poderia ser dispensada, é algo supérfluo. Só se torna uma necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade. É possível, em qualquer momento, adiar ou suspender o jogo. Jamais é imposto pela necessidade física ou pelo dever moral, e nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas ‘horas do ócio’ (HUIZINGA, 2004, p. 10-1).

Compreendemos que o jogo diverge-se de uma série de atividades sociais, especialmente no campo do trabalho, produzida no cotidiano social da atualidade. De modo geral, as ações desempenhadas pelo trabalhador se dissociam da dimensão da liberdade individual, pois estão sempre ligadas à geração de lucro e de bens materiais. Todavia, o sujeito que brinca situa-se no exercício da sua liberdade. Pensar o jogo no ensino de teatro implica em considerar essa característica inerente à atividade lúdica, fazendo sentido no âmago da aprendizagem em teatro.

No TO, o jogo auxilia no exercício de liberdade almejado por Freire (2001) que considera o processo formativo como algo inacabado; a aprendizagem é um exercício de revelação das potencialidades, uma vez que “[...] ninguém nasce feito. Vamos nos fazendo aos poucos, na prática social de que tornamos parte” (FREIRE, 2001, p. 40). Compreendemos que o jogo pode ser um mecanismo fundamental para a aprendizagem em teatro, por situar o sujeito no momento presente, em um ensaio de sua liberdade.

A segunda característica do jogo examinada por Huizinga é a **evasão da vida corrente**; ao jogar, o sujeito cria “[...] uma esfera temporária de atividade, com orientação própria” (2004, p. 11), sabe que está jogando, mas se permite distanciar-se da vida real. O jogo exerce um fascínio sobre ele, ao ser absorvido pela atividade realizada, estando inteiramente envolvido na esfera do jogo. Quando o jogo acaba, esvai-se esta absorção, retornando à realidade da vida corrente.

Considerando tal característica, Huizinga destaca o caráter temporal e efêmero da atividade lúdica. O jogo ocupa um caráter desinteressado da experiência humana, ou seja, não

está sujeito à satisfação de necessidades e dos desejos imediatos. Na verdade, “[...] ele se insinua como atividade temporária, que tem uma função autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização” (HUIZINGA, 2004, p. 12). O jogo apresenta-se como um intervalo do cotidiano, mas pode ser um aspecto complementar da vivência no mundo, pois

[...] ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural. Dá satisfação a todo o tipo de ideais comunitários (HUIZINGA, 2004, p. 12).

Eis a terceira característica da atividade lúdica: **o jogo ocupa o tempo e o espaço de sua existência**; com o término, ele deixa de existir, sem excedentes e sem geração de renda ou lucro para o jogador ou para a sociedade. É uma atividade desinteressada, efêmera e distinta do cotidiano imediato de consumo ou de satisfação de desejos e necessidades, conforme é percebido no atual contexto do trabalho e da vida social dos sujeitos. Assim,

[...] o jogo distingue-se da vida ‘comum’ tanto pelo lugar, quanto pela duração que ocupa. É esta a terceira de suas características primordiais: o isolamento, a limitação. É ‘jogado até o fim’ dentro de certos limites de tempo e de espaço. Possui um caminho e sentido próprios (HUIZINGA, 2004, p. 12).

Este tipo de postura parece contraditório à proposta de TO, mas entendemos que é na própria contradição que a formação humana se consolida, pois a suspensão do tempo e da realidade imediata pode reduzir o engessamento do olhar e acentuar o processo de desmecanização do sentir. O jogo, portanto, se situa em uma atitude de liberdade e, em um longo processo formativo, que sob a apropriação pelo sujeito, pode estimular um exercício permanente de construção da autonomia e da emancipação humana.

Entretanto, a ação mecanizada no campo do trabalho alienante, que separa o sujeito do próprio potencial criativo e inventivo, caracteriza o indivíduo como uma máquina que gera bens e acúmulo de lucros de empresários. Retomar a produção de sentidos do sujeito é relevante para a sua libertação e para a tomada de consciência do seu papel social. Mas isso só é possível se, no processo educativo, forem levadas em conta as características primordiais do jogo: liberdade, a vivência do momento presente e a suspensão temporária da realidade imediata. Isto pode provocar o sujeito a contemplar a realidade por olhos menos habituados pelo cotidiano, por isso mesmo mais livre, criativo e crítico.

O jogo integra o sujeito à sua humanização vetada na sua trajetória histórica, educativa e cultural, marcada pelo desenvolvimento urbano, econômico e tecnológico das grandes

idades. O ser humano é, nesse caso, visto somente em sua força de trabalho, destituído do divertimento, da alegria e da tensão produzidos pelo jogo. Nesse sentido, a capacidade de experimentar e de empoderar pode ser ativada para além do acúmulo de capital e da comercialização da mão de obra.

Com base nos estudos de Huizinga (2004), compreendemos que o jogo, ao distanciar o sujeito da vida corrente, pode favorecer a constituição de um olhar de estranhamento em relação à realidade. Um olhar mais sensível e menos padronizado pode ser o viés de uma pedagogia crítica, alicerçada pela sensibilidade.

Por esta razão, acreditamos que a formação em Teatro do Oprimido pode ser um processo de sensibilização do corpo, do olhar e da atuação do sujeito em seu cotidiano. Porém, isto não significa que essa aprendizagem limite-se à dimensão política, pois é importante que o fazer seja um anúncio do conhecer teatro, o que envolve consciência, ação e aperfeiçoamento permanentes. O jogo, no TO, envolve também regra e liberdade, criação e limite, conforme Carolina Vieira (2009) evidencia:

Os jogos são fundamentais nesta poética porque reúnem características essenciais para o relacionamento do homem com a sociedade: regras e ludicidade. Em todas as sociedades existem leis, regras de conduta e de comportamento necessárias para pensar o bem comum e uma organização capaz de coordenar, mais ou menos, a vida de milhões de pessoas. Mas, para que o dia-a-dia não se resuma a pequenas tarefas de obediência às leis de conduta sociais, o ser humano se utiliza de uma capacidade livre e criativa. Além disso, os jogos servem como fonte de desalienação de corpos e mentes mecanizados pelas repetidas tarefas cotidianas (VIEIRA, 2009, p. 30).

A experiência de jogos do Teatro do Oprimido com o Grupo Embasart focou-se no vigor e na consciência do fazer, próprios à dimensão educativa do teatro. O princípio pedagógico está inerente ao potencial e à intensidade da experiência vivida e não apenas o conteúdo político introduzido no universo lúdico, uma vez que “[...] é nessa intensidade do jogo e seu poder de fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo” (HUIZINGA, 2004, p. 5).

A intensidade e a fascinação podem ser vistas como princípios norteadores da prática pedagógica em teatro, sem as quais se anula o vigor da experiência de aprender teatro. As atuais correntes pedagógicas do ensino de teatro, a exemplo dos estudos de Ingrid Koudela (2001), primam pelo aprendizado do teatro de modo vigoroso, prazeroso e inventivo. Solucionar problemas em cena, improvisar situações e criar estratégias para encenar uma história são aprendizados resultantes da intensidade da atividade teatral.

Essa intensidade está intimamente ligada à dimensão estética da experiência, no que se refere ao significado construído na vivência teatral e ao sentido atribuído ao que está sendo



apreendido e apresentado em cena. É importante intensificar a consciência estética do fazer teatral e do saber da experiência vivida, pois:

A consciência estética representaria, então, essa capacidade consciente do homem de perceber-se de forma ativa e criativa na relação com o mundo, tornando-se capaz de atribuir à realidade uma ordem, uma significação. Do mesmo modo, o jogo teatral na sala de aula está carregado de sentido estético ao despertar no aluno um olhar dinâmico que se desloca para dentro e para fora de si mesmo, numa perspectiva ativa e não mais passiva diante do mundo. Tal atitude faz do aluno sujeito, portanto, criador e transformador das formas, imagens e acontecimentos (SOARES, 2010, p. 46-7).

A consciência estética é um dos princípios de aprendizagem mobilizados pelo sistema de jogos e de exercícios de preparação para a cena do Teatro do Oprimido. A experiência com o Grupo Embasart acentua a importância de aguçar a consciência do fazer teatral em dois níveis: 1) a perspectiva da criação cênica: o fazer teatral, com suas formas, imagens, possibilidades e soluções cênicas; 2) a reflexão sobre o que é a cena: uma bela metáfora da vida do ponto de vista social e político, isto é, a experiência de Teatro do Oprimido com este grupo aponta-nos para duas direções de aprendizagem: a artística e a política, como campos integrados/indissociáveis.

Tais proposições, a artística e a política, reforçam o pensamento de Boal quanto à necessidade de fazer, experimentar e ampliar a reflexão sobre o que se faz, tanto do ponto de vista estético (de estimulação sensorial e de atribuição de sentidos) quanto do ponto de vista da experiência social. Estes dois níveis de experiência não podem ser negligenciados do âmbito da situação de aprendizagem teatral do sujeito, sob o risco de aliená-lo do seu processo crítico e criativo. Consideramos, portanto, que práticas de ensino de teatro que se limitam ao fazer, ou simplesmente a vivenciar as experiências de jogos, retiram o sujeito do seu processo de aprimoramento da própria ação de conhecer e de aperfeiçoar as técnicas e as soluções cênicas revisitadas e recriadas.

A perspectiva educativa do Teatro do Oprimido praticada com o Grupo Embasart desencadeou o exercício do olhar crítico dos participantes sobre o próprio fazer e saber teatral. Provocou, ainda, um repensar as potencialidades políticas que o teatro pode assumir, em uma proposta de emancipação de seus atuantes, sejam estes atores ou espectadores<sup>33</sup>. O jogo tem, em nosso trabalho, um caráter de preparação do corpo, do olhar e do pensar do sujeito para a atuação em sociedade. Boal, ao endossar esta dimensão educativa de seu arsenal, revelou a necessidade humana de

---

<sup>33</sup> Embora nosso foco detenha-se na formação dos integrantes do Embasart, conferimos que o público, ao viver a experiência do teatro-fórum, também repensa as potencialidades políticas do evento teatral, conforme aprofundamos na sexta seção desta tese.

[...] conhecer e transformar – esse é o nosso objetivo. Para transformar, é preciso conhecer, e o ato de conhecer, em si mesmo, já é uma transformação. Uma transformação preliminar que nos dá os meios de realizar a outra. Primeiro, ensaiamos um ato de libertação, para, em seguida, extrapolá-lo na vida real; o TO, em todas as suas formas, é o lugar onde se ensaiam transformações – esse ensaio já é uma transformação (BOAL, 2007, p. 268).

Ensinar é, em si, um ato de transformação que envolve o conhecer, em sentido amplo, a experimentação e a criatividade, mesmo que essa experiência não se extrapole na vida real, no tempo e no ritmo esperados por nós educadores ou nos moldes da empresa, no sentido da produtividade. O ato de transformação que evidenciamos é caracterizado tanto pela ampliação da dimensão sensível, corporal e inventiva do sujeito quanto pela perspectiva crítica do sujeito em seu contexto social.

Todavia, este processo pode ser lento para alguns sujeitos, manifestando-se em outros momentos, como pode ser extremamente mobilizador para outro participante. Por esta razão, é impossível mensurar ou quantificar o quanto o sujeito libertou-se ou emancipou o seu olhar sobre a realidade. Entretanto, naquele momento vivenciado, corpo, voz, ação criativa e política foram mobilizados. Mas não se pode definir como esse aprendizado será ativado, de modo consciente ou inconsciente, em seu contexto social.

Outros estudos realizados por Flávio Desgranges (2006) e por Carmela Soares (2010) concluem que o jogo tem como fundamento a ampliação da visão do sujeito sobre o próprio fazer teatral e sobre as circunstâncias da vida social, “[...] estimulando os participantes (de qualquer idade) a organizar um discurso cênico apurado, que explore a utilização dos diferentes elementos que constituem a linguagem teatral” (DESGRANGES, 2006, p. 87). A pesquisa de Carmela Soares, a respeito da pedagogia do jogo teatral, parte desta compreensão e ajudam-nos a refletir também sobre o sistema organizado por Boal. Sobre a formação do olhar a partir do jogo, a autora afirma que:

Jogar é romper com o olhar míope, deformante de si mesmo e do mundo; é redescobrir novas formas de relação, novas imagens do mundo, novos signos a partir da vivência de um processo criativo. É necessário na escola [e em contextos não escolares] fornecer um apoio ao olhar do aluno, estabelecer um contato verdadeiro com cada um deles. É necessário fazê-los sentirem-se vivos e amados (SOARES, 2010, p. 55).

Enfim, esta é uma das metas do trabalho educativo do Teatro do Oprimido com trabalhadores: fornecer elementos que agucem a percepção estética sobre as suas potencialidades. Acreditamos que a mediação<sup>34</sup>, por meio de jogos, facilitou a apropriação do

---

<sup>34</sup> As seções 4, 5 e 6 apresentam a descrição e a análise detalhada do processo artístico desenvolvido com o Grupo Embasart.

espaço cênico, do exercício da linguagem criativa e do uso de ferramentas básicas do ator (corpo e voz) para provocar reflexões críticas do *espect-ator*.

### 3.3 O JOGO TEATRAL E A FORMAÇÃO DO OLHAR SENSÍVEL

Partindo da compreensão sobre a importância de jogos para a aprendizagem em teatro, convém salientar alguns estudos que assumem o jogo como prática pedagógica. Com base em Desgranges (2006), tanto o jogo teatral, quanto o teatro produzido em sala de aula não são menos estéticos do que o teatro convencional apresentado no palco. O teatro oferece uma variada gama de possibilidades de realização, além disso, o espaço formativo pode ser visto como um campo de invenção e de experimentação cênica.

Entretanto, ainda há muitos preconceitos em torno da atividade teatral, numa perspectiva pedagógica. Tais preconceitos podem ser resultantes da restrita compreensão do princípio educativo do teatro, como também do preconceito de que o ensino de teatro volta-se a uma produção de menor rigor técnico ou baseado apenas na aplicação de jogos improvisacionais, sem uma revisão e aperfeiçoamento do que está sendo experimentado. Assumindo a atividade de jogo como teatro e como representação artística, Desgranges afirma, contundentemente, que:

O teatro se constitui em atividade humana que tem origem datada em tempos ancestrais e cuja complexidade e efetivação não cansam de ser revistas. Os processos desenvolvidos com base em jogos de improvisação teatral- em que um grupo de pessoas se reveza na criação, observação e debate de cenas improvisadas – podem ser compreendidos, possivelmente, como prática teatral dotada de características particularmente em larga escala, especialmente nos países ocidentais-, talvez seja uma das mais praticadas formas teatrais desenvolvidas na atualidade (DESGRANGES, 2006, p. 90-1).

O autor assume que o jogo teatral, como forma específica do fazer teatral, tem um fim em si mesmo, no tempo/espaço disponível para a sua realização. O jogo é, em si, uma atividade cênica que ativa saberes e experiências no ato complexo de sua realização. É, sem dúvidas, um mecanismo propício para a aprendizagem cênica, mas já é, em si, teatro! Desse modo, é importante pontuar, neste debate, que “[...] os jogos improvisacionais, em suas diferentes vertentes, precisam ser considerados como prática teatral, em que se aprende, pois, a fazer, a ver e a gostar de teatro a partir da própria experiência com esta arte” (DESGRANGES, 2006, p. 91).

Entretanto, é importante considerar que, na atividade teatral, mesmo sendo realizada em processos de aprendizagem, deve ser assegurada a formatividade do processo de criação e

da sua dimensão estética. Ou seja, aprender a fazer teatro é um modo de imersão nos meios de produção cênica. Entretanto, é recorrente encontrarmos experiências de ensino de teatro sem uma preocupação com a formação integral dos sujeitos e voltada apenas para a transmissão de mensagens ou para o entretenimento da plateia.

No caso das experiências anteriores do Embasart, percebemos a tendência de utilização do teatro para a transmissão de uma mensagem ou conteúdo atrelado aos valores e à ideologia empresarial. Com esse tipo de postura, o Grupo Embasart era procurado para a produção de pequenos esquetes sobre temas ligados, por exemplo, à preservação da água, e sem uma preocupação com a produção de sentidos, a sensibilidade e a beleza estética. Além do trabalho não se focar em conteúdos específicos da área de teatro, tal atitude tendia a reduzir a atuação do trabalhador à memorização de falas, cenas e marcações, sendo que esse processo não mobilizava a aprendizagem teatral. As apresentações eram oriundas de breves improvisações apresentadas em eventos, como forma de entreter o público presente em eventos cansativos produzidos pela indústria.

Evidentemente, não é esse tipo de teatro na indústria que estamos defendendo, por compreendermos que o valor pedagógico da experiência teatral encontra-se justamente na atividade de experimentação teatral. Com o projeto de Teatro do Oprimido na indústria, negamo-nos a dar continuidade a este tipo de trabalho, por acreditarmos na necessidade de maiores investimentos nos seguintes aspectos: 1) a formação dos atores; 2) a integração social do grupo; 3) a produção de saberes teatrais, a partir da reflexão crítica sobre o próprio fazer cênico; e 4) o repensar as relações sociais no interior da indústria.

Nessa esfera compreensiva, concordamos que o teatro de cunho educativo deve ser fascinante, instigante e mobilizador, visto que:

[...] o teatro quando adentra a instituição educacional [ou empresarial], não precisa, e não deve, ser um teatro “escolarizado”, “didatizado”, para que tenha importância educacional; ao contrário, deve ser preservado em sua potencialidade, pois seu principal vigor pedagógico está no caráter artístico que lhe é inerente (DESGRANGES, 2006, p. 91).

Do mesmo modo, o TO é educativo, por conta do seu caráter artístico e político, e não pela exposição de mensagens conscientizadoras do espectador. Ao tratarmos da metodologia do TO, alicerçada por jogos improvisacionais, estamos nos referindo não somente à experiência política, mas assumindo o caráter artístico e, por isso mesmo, pedagógico desta experiência. O Teatro do Oprimido não precisa ser didatizado para atingir o seu vigor pedagógico e político. Ao contrário, quanto mais estético mais fortalecido será o seu posicionamento político.

Assim como a nossa experiência revelou as potencialidades de um trabalho teatral em uma indústria, outros estudos da área de ensino de teatro têm se ocupado em ampliar a dimensão artística do ensino de teatro. Entendemos que estes conhecimentos já produzidos podem fortalecer o lastro de compreensão sobre a estrutura de jogos improvisacionais sistematizada por Augusto Boal. Os estudos de Viola Spolin (1992), por exemplo, debruçam-se sobre o ensino de teatro, com base em um sistema de jogos de improvisação que colocam o sujeito em um campo propício para experimentar as possibilidades de criação cênica.

O sistema de jogos foi praticado e organizado por Viola Spolin, a partir da década de 1940, e difundido no Brasil, a partir de 1970, por Ingrid Koudela, com a finalidade de ampliar o campo teórico-prático do ensino de teatro. Koudela (1992) fez um estudo detalhado da obra de Spolin e traduziu seus livros, contribuindo para a difusão de pesquisas sobre jogos teatrais no Brasil. Por meio dos jogos, Spolin tem por objetivo a libertação dos gestos e da atuação cênica enrijecida pela experiência social, possibilitando que os sujeitos tomem consciência dos movimentos mecanizados, para transformá-los em material propício à criação cênica. Assim, Spolin assinala que esse tipo de conduta pode acontecer, inclusive, com atores profissionais, evidenciando o valor da experimentação cênica, uma vez que:

Uma técnica teatral ou convenção de palco torna-se inútil quando se transforma num ritual e quando a razão para a sua inclusão na lista de habilidades dos atores estiver perdida. [...] As técnicas não são artifícios mecânicos – um saquinho de truques devidamente rotulados, a serem tirados pelo ator quando necessário. Se o ator não for extremamente intuitivo, tal rigidez no ensino que negligencia o desenvolvimento interior estará invariavelmente refletida no espetáculo (SPOLIN, 2004, p. 20).

O sistema de jogos de Spolin parte da estrutura de preparação do ator, amparada por Stanislavski (1988), porém atribui ao seu método, uma abordagem lúdica que possibilita a assimilação dos conteúdos e práticas dos participantes, ativados para a resolução de problemas de cunho cênico. Desta forma, os jogos são praticados em grupos, nos quais ora alguns exercem a função de jogadores, ora de observadores que se revezam para a participação plena no processo de aprendizagem em teatro, por meio de duas ações primordiais: fazer e ver ou jogar e apreciar.

Tanto a habilidade de jogo, de invenção de novas soluções para o problema cênico proposto, quanto a capacidade de observação das estratégias cênicas adotadas por outros jogadores, representam um valioso volume de experiências que enriquecem a aprendizagem em teatro. Compreendemos, portanto, que tais aprendizagens equipam o sujeito para melhor observar o seu mundo, propondo novos modos de ler a realidade.

Spolin parte do princípio de que todos podem fazer e experimentar a linguagem

teatral, ao compreender que este é um tipo de conhecimento que pode ser ensinado e democratizado para todos. Assim, a autora assevera que “[...] todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco” (SPOLIN, 1987, p. 3). Do mesmo modo, Boal afirma que “ o Teatro do Oprimido é teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores. [...]. Todo mundo atua, age, interpreta” (BOAL, 2007, p. IX).

Caracteriza-se como cerne primordial da compreensão sobre o Teatro do Oprimido a ideia de um Teatro Essencial, ou seja, o teatro que está na essência do ser humano, por conta da sua capacidade de se ver em ação, de representação simbólica das ações humanas e de reflexão sobre sua atuação. Boal afirma que somente o ser humano é capaz de ver-se em ação, é o único animal espectador de si mesmo. E o teatro é o espaço propício para este tipo de experiência estética, ou seja, de produção de sentidos, enquanto lugar de ver a si mesmo. Se o teatro é uma experiência eminentemente humana, o seu uso não está limitado a apenas atores profissionais, podendo ser praticado também por trabalhadores em diferentes contextos, inclusive em seu ambiente de trabalho.

Apesar de Boal conceber o teatro como uma atividade notavelmente humana, não sendo um saber restrito dos especialistas, ele compreendia que os sujeitos poderiam se apropriar de meios de aperfeiçoamento dessa capacidade de se ver em ação. Por conta dessa compreensão, Boal sistematizou etapas de um processo formativo baseado em exercícios e em jogos de interpretação. No processo formativo do TO no Embasart, o grupo de trabalhadores foi convidado a se apropriar de ferramentas para dizer e ouvir o que nem sempre era autorizado em seu cotidiano.

Algumas metodologias de ensino de teatro partem da estrutura de jogos de improvisação, do estudo do texto dramático e da apreciação e montagem de espetáculos como estratégias de ensino da linguagem teatral. Pensar em uma Pedagogia do Teatro do Oprimido remete-nos a conceber uma formação em teatro, cuja intencionalidade é possibilitar a concepção da cena como espaço de criação, de experimentação de linguagens e de compreender a realidade social no espaço fictício da cena.

Para pensar em ensino de teatro, é importante ressignificar palavras subjacentes a este campo de estudo, a exemplo do talento e da espontaneidade. Consideramos, então, a inexistência de talentos natos, como aptidão pronta para o exercício de interpretação no palco. Apesar de todo ser humano apresentar capacidades relacionadas à experimentação de linguagens e de expressão, convém dimensionar que o fazer teatral é um exercício construído

na relação grupal e aprimorado pelas experiências artísticas do sujeito. É evidente que algumas pessoas têm mais facilidade e abertura à experimentação teatral do que outras, mas, por meio de um processo formativo, é possível provocar experiências de aprendizagem cênica.

Para Spolin (1987), o talento pode ser entendido como uma capacidade individual de experimentação, sendo que o ensino de teatro tem por objetivo o aumento dessa capacidade. A experimentação, segundo a autora, perpassa pela penetração do ambiente cênico, em um envolvimento sensível, reflexivo e intuitivo. Então, a dimensão pedagógica do teatro incide na ampliação do envolvimento do sujeito no ambiente teatral.

Na experiência com o Embasart, foi necessário ressignificar tais conceitos, pelo fato de que alguns integrantes, por conta de sua verve cômica ou da capacidade improvisacional, apresentavam uma facilidade maior com o ato de interpretar. Este fato causou ora a inibição de outros participantes, ora a ilusão de que o talento e a espontaneidade dariam conta da construção da cena com base somente na capacidade improvisacional.

Observamos que alguns integrantes estavam muito engessados na própria habilidade de improvisar e desconsideravam a necessidade de fortalecer os mecanismos de criação e de aprendizagem teatral. Isto, possivelmente, foi produzido com base em suas experiências teatrais anteriores, ou na restrita compreensão de que atuar em teatro é repetir fórmulas já conhecidas. Desmistificar alguns destes preconceitos representou também um resultado da aprendizagem em teatro.

Destarte, o talento não pode ser visto como um dom nato, restrito a poucos gênios que executam a atividade teatral com maestria e com pouco investimento técnico e artístico. Este tipo de entendimento tende a excluir um grande número de pessoas consideradas, de forma equivocada, como inaptas para o exercício teatral. A proposta de Boal inverte este sentido de compreensão, pois oferece instrumentos básicos<sup>35</sup> para o aprendizado do fazer teatral dos que possam se interessar.

No percurso do Embasart, diversos participantes passaram pela experiência de envolver-se no ambiente teatral. Colocamos à disposição uma série de experiências de jogos e de situações cênicas, mas que não apresentavam resultados imediatos. Testemunhávamos, com aflição e ansiedade, as dificuldades de entrosamento do grupo no palco, referente ao trato com o texto improvisado, à capacidade de criação e de repetição das ações físicas, à

---

<sup>35</sup> Na seção seguinte, tratamos, especificamente, destes instrumentos de aprendizagem teatral.

desmecanização do corpo<sup>36</sup> e à construção de personagens.



**Figura 1: Preparação corporal do grupo Embasart, orientado por Taína Assis.**

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Mas, pouco a pouco, vimos cada um dos participantes experimentar uma nova forma de compor o personagem, enquanto auxiliávamos outro participante a encontrar uma voz<sup>37</sup> adequada para seu personagem. Deparamo-nos também com o desafio da busca por uma maior expressividade corporal diferente dos modelos realistas televisivos que eram a sua única referência de interpretação do grupo de trabalhadores.

Como estávamos imersos no processo de montagem, era difícil mensurar o avanço do grupo, do ponto de vista técnico, para a montagem de um espetáculo. Mas o envolvimento ativo desses sujeitos no fazer cênico, sem dúvidas, modificou muito o modo de o grupo de se relacionar com o teatro.

Com base nesses aprendizados, compreendemos que a espontaneidade não deve ser vista como um mero objetivo a ser alcançado no bojo do ensino de teatro, pois deve ser entendida como mecanismo de superação das referências já postas e estáticas do sujeito em cena. A espontaneidade pode ser compreendida como um motor para a busca de novas

<sup>36</sup> Taína Assis, uma das formadoras de nossa equipe, aplicou uma série de exercícios de desmecanização do corpo dos participantes do Embasart. Atualmente, essa pesquisadora se debruça sobre o estudo da formação/preparação corporal dos espect-atores do Teatro do Oprimido. Seu objeto de estudo do mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), resulta do processo desenvolvido com o Embasart.

<sup>37</sup> Vica Hamad, uma das integrantes de nossa equipe, foi responsável pela estimulação da criação e expressão vocal no trabalho desenvolvido com o Embasart, utilizando os jogos e exercícios do TO para a estimulação da produção do som de forma criativa. Com base nesse processo, a pesquisadora estuda, no âmbito do doutorado no PPGAC/UFBA, a sistematização de uma proposta de voz para o trabalho de teatro em comunidade, com base no arsenal do Teatro do Oprimido.



referências estéticas e para a ampliação do repertório cultural do sujeito, a ser ativado, quando necessário, no ato de criação. Assim,

[...] a espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta dos quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela (SPOLIN, 1987, p. 4).

A autora assegura a importância de espaços livres para a espontaneidade, de apresentação do material estético que o sujeito já traz consigo. Diante disso, constatamos que a ação pedagógica não é perpassada simplesmente pela espontaneidade, pois se refere a um processo marcado pela intencionalidade, com objetivos e princípios norteadores próprios. A espontaneidade é uma característica produzida pela ação dos sujeitos, no envolvimento em jogos proporcionados na experiência teatral. Visamos, entretanto, superar a prática meramente espontaneísta, assumida em uma crença de jogo como uma fórmula mágica do aprendizado teatral.

O jogo não deve ser visto como um tipo de atividade a ser aplicada em qualquer circunstância e sem propósitos estéticos, educativos e políticos. Ele é um princípio metodológico que auxilia a aprendizagem do fazer teatral, sendo necessário à ação de planejamento, ao acompanhamento mediador e à avaliação do processo formativo. A ação, meramente espontaneísta, pode restringir as potencialidades do jogo, numa dimensão meramente recreativa, diminuindo o vigor pedagógico do teatro. Dessa maneira, compreendemos que o jogo pode ser entendido como um mecanismo lúdico de ordem social

[...] que propicia o desenvolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer (SPOLIN, 1987, p. 4).

Concordamos que o aprendizado teatral se organiza na ação social e coletiva do jogo, porque aprender teatro requer uma aprendizagem simultânea da relação grupal e nesse contato inventivo que se fortalece o arsenal criativo. Em teatro, não se cria sozinho, nem se representa sem um interlocutor, pois a improvisação fortalece o grupo e permite recolher e construir materiais propícios para as cenas a serem apresentadas ao próprio grupo ou a uma plateia desconhecida. Na medida em que se insere em um processo de trabalho e de criação, o sujeito adquire maiores referências estéticas para o seu ato criativo em cena. O jogo teatral amplia as soluções e as propostas cênicas do grupo, tornando o sujeito cada vez mais apto na habilidade

de jogo.

Os jogadores tornam-se ágeis, alertas, prontos e desejosos de novos lances ao responderem aos diversos acontecimentos acidentais simultaneamente. A capacidade pessoal para se envolver com os problemas do jogo e o esforço dispendido para lidar com os múltiplos estímulos que ele o provoca, determinam a extensão desse crescimento (SPOLIN, 1987, p. 5).

Dessa maneira, a cada intenso envolvimento na atividade de jogo, o sujeito equipa-se de maiores referências para a sua poética. O desenvolvimento da habilidade criativa pode ser percebido no decorrer do processo investigativo de teatro; e é nisso que reside a aprendizagem teatral: na capacidade de elaborar soluções, experimentá-las e ter consciência de sua ação no jogo com vistas a aperfeiçoá-la. Evidentemente, este processo não se dá de modo linear e é marcado por inúmeras inseguranças, erros, desvios, acertos, dúvidas... Talvez essas próprias incertezas sejam o elemento criativo da ação de ensinar ou de se provocar caminhos criativos de aprendizagem cênica!

Mesmo com as dificuldades inerentes ao aprendizado do fazer teatral, é notório que a formação estética (olhar, contemplar e perceber a própria ação) amplia a capacidade criativa, de percepção das possibilidades cênicas, de produção de imagens e das capacidades de invenção e de utilização do repertório cultural e de convenções teatrais. O jogo coloca o sujeito em situação livre, mediada por resolução de problemas de ordem cênica, a serem resolvidos e aprimorados no fazer dos sujeitos no jogo teatral. Diante de tais características, é possível sinalizar que “[...] a função educacional do jogo teatral está ligada diretamente à sua natureza estética, ou seja, à expressividade com que as imagens são tecidas e relacionadas durante o decorrer do próprio jogo” (SOARES, 2010, p. 34).

Portanto, é importante exercitar o olhar do jogador para as possíveis intervenções na cena. Apreciar o ato criativo do grupo, avaliando-o e reinventando-o, representa um relevante avanço na atividade teatral. Nesse sentido, olhar e fazer são duas importantes ações do ato teatral, pois, na medida em que o olhar permite a concepção da ação, o fazer representa o momento de experimentar o que foi planejado. O olhar propicia, ainda, que o sujeito avalie se sua ação cênica concretizou a ideia planejada, podendo, na repetição do jogo, ou em outro jogo com a proposição de um novo problema, ativar as experiências vividas, para avançar em suas habilidades de jogar e representar.

A aprendizagem em teatro dá-se, portanto, em um processo de ação-reflexão-ação, que possibilita que o sujeito faça e reveja o que foi feito, tendo espaço/tempo para o seu aperfeiçoamento, apresentando contornos de uma consciência estética de sua produção

criativa.

Isto nos possibilita compreender o jogo teatral como uma base metodológica profícua para a aprendizagem em teatro percebido na sua própria natureza estética. A aprendizagem em teatro assemelha-se ao aumento da capacidade de jogo “[...] que se desenvolve pelo apuro da consciência do jogador no interior do jogo e por exercícios específicos, dentro dos quais, evidentemente, é preciso manter o caráter lúdico” (RYNGAERT, 2009, p. 60).

O trabalho de formação estética por meio do jogo dialoga com a Abordagem Triangular do ensino de artes sistematizada por Ana Mae Barbosa, bastante difundida no campo da arte/educação no Brasil. É possível correlacionar esta abordagem com a pedagogia do jogo teatral por assegurar prática artística, a contextualização social da obra/processo de arte e a apreciação estética. No jogo, ora o participante atua (prática artística), ora assiste a ação do outro (apreciação) e refletem sobre os resultados cênicos (contextualização).

No campo de atuação em Teatro do Oprimido, estas questões são levadas em consideração, por se compreender que o teatro não é uma simples ação espontânea no palco, mas sim uma atividade repleta de intencionalidade e passível de aperfeiçoamento técnico. Ao ampliar a esfera do aprendizado em teatro, por meio de jogos, Boal compreende que o sujeito, ao adquirir maiores habilidades de criação cênica, fortalece tanto o seu campo de atuação teatral quanto a consciência do seu fazer.

Este é um dos alicerces para uma formação estético-política que integra o fazer e o saber teatral, sendo que este tipo de conhecimento construído na participação em jogos improvisacionais capacita o sujeito para a participação na cena. Este tipo de aprendizado é ativado pelos participantes, na atuação complexa do Teatro-fórum, cujas intervenções do público apresentam propostas inesperadas pelos atores da cena, que precisam estar preparados esteticamente para ver, refletir e agir em um só tempo. Os atores devem estar preparados e atentos para não perderem a coerência interna do objetivo do seu personagem, seja ele opressor ou oprimido. Além disso, tal preparação auxilia o sujeito a improvisar de modo que sua atuação provoque novas reflexões na plateia, a partir de suas intervenções no espaço cênico.

Tais questões referentes à formação estética e política do Teatro-fórum são retomadas de forma mais detalhada na quarta seção da presente tese, delineando a análise sobre o campo empírico de uma experiência de Teatro do Oprimido com trabalhadores da indústria.

## **4 CATEGORIAS DE JOGOS DO TEATRO DO OPRIMIDO E O GRUPO EMBASART**

Nesta seção, é apresentada a descrição dos dados empíricos da pesquisa, situando a experiência do Embasart com a metodologia de jogos e exercícios sistematizados por Augusto Boal. A análise dos dados foi executada em diálogo com a teoria pertinente ao processo criativo e ao entendimento dos propósitos dos jogos no aprendizado teatral dos participantes. A seção se inicia com a caracterização do Grupo Embasart, enfatizando o seu percurso anterior à experiência com o Teatro do Oprimido, para, por fim, apresentar os caminhos percorridos na aventura do conhecimento estético e político.

### **4.1 O GRUPO EMBASART: FLUXOS E PERCURSOS DO TEATRO NA INDÚSTRIA**

O Grupo Embasart é fruto da iniciativa da Empresa Baiana de Águas e Saneamento (EMBASA), cujo intuito é ampliar a formação cultural dos trabalhadores. O Grupo existe desde 1997 e é composto por trabalhadores de diversos setores, núcleos e estações<sup>38</sup> da empresa. Coordenado pelo Núcleo de Artes da EMBASA (NARTE), pertencente à Universidade Corporativa da Embasa (UCE), que agrega a experiência do Coral e do Teatro, o Grupo Embasart é formado por profissionais de áreas e graus distintos de formação e de atuação profissional na mesma empresa, desde uma datilógrafa até uma arquiteta. A multiplicidade de formação e de atuação dos trabalhadores envolvidos reflete a riqueza de olhares, de sensibilidades e de experiências sociais que influenciam a formação teatral, inclusive nas montagens cênicas.

O Grupo Embasart dedicou-se, ao longo de sua trajetória, ao trabalho com temas sociais e educativos, a exemplo da importância da água e da preservação do planeta, bem como à produção de espetáculos teatrais que representassem o cotidiano da indústria, de modo divertido. Desde o início, o trabalho do Embasart esteve focado no humor e na sátira de situações e de pessoas da indústria, destinando-se ao trabalho “com piadas e brincadeiras. Era um grupo voltado mais para o entretenimento mesmo” (PARTICIPANTE A, depoimento oral). Com base nas entrevistas semiestruturadas, realizadas individualmente com os

---

<sup>38</sup> Estes órgãos são distribuídos em diversos bairros da cidade de Salvador, a saber: Cabula, Paralela, Federação, Boca do Rio e Rio Vermelho. Entretanto, o Grupo Embasart se reuniu sempre no bairro da Boca do Rio ou no Rio Vermelho, cujas estações agregavam mais trabalhadores e dispunham de instalações físicas mais apropriadas para a realização das oficinas de experimentação teatral.

integrantes do grupo, foi possível notar que, por conta da atuação baseada em esquetes de pequenos textos, sem preparação prévia dos atores para a cena, o Grupo Embasart sofreu, durante muito tempo, preconceitos, visto que

[...] ninguém levava a sério o Embasart, porque não tinha muito direcionamento, não tinha um objetivo explícito. Agora não. Com a experiência do Teatro-fórum, percebo que há uma expectativa muito grande e esta poderá ser uma guinada na autoestima e no trabalho artístico do grupo. A formação política também é algo muito importante para discutir os problemas da empresa (PARTICIPANTE A<sup>39</sup>, depoimento oral).

Por conta da repercussão da técnica de Teatro-fórum na empresa, especialmente no segundo espetáculo, *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal, 1961), o Jornal “Embasa da Gente”, produzido pela empresa, publicou a matéria intitulada “A revolução do Embasart”, denotando a visibilidade do grupo no interior da empresa, como consequência do projeto.



**Figura 2: Reportagem do Jornal Embasa da Gente.**  
Fonte: Luciano Rêgo, 2011.

A iniciativa do trabalho de Teatro-fórum com o Grupo Embasart surgiu das experiências realizadas junto ao SESI, com o intuito de contribuir para a formação sociocultural dos trabalhadores da indústria. De um lado, o SESI destinava-se à formação dos trabalhadores e, de outro, dirigentes da EMBASA demonstraram o interesse de expandir a experiência artístico-cultural de seus servidores. Visando alicerçar e aprofundar a experiência teatral do grupo, o Projeto “Teatro-fórum e Pedagogia da Intervenção: Dimensões Político-Formativas com os trabalhadores da Indústria” foi contemplado pelo Edital Nacional

<sup>39</sup> Coordenadora atual do grupo.

SESI/SENAI de Inovação, em 2010. Com base nas experiências anteriores com o Embasart, foi possível repensar as bases metodológicas de formação estética e política de seus integrantes, conforme indica o trecho do referido projeto:

A partir do levantamento das necessidades da empresa parceira que investe em ações que valorizam seus trabalhadores, pautada na inclusão sociocultural, na equidade de oportunidades e no desenvolvimento sustentável, foi possível identificar a possibilidade de realização do projeto, organizando novas metodologias de atuação com ênfase no aspecto socioeducativo, de responsabilidade social e atenção à qualidade de vida do trabalhador (SESI, 2010, p. 2).

Evidentemente, a indústria contemplada apresentou interesses ligados ao aumento da produtividade, por meio do investimento na qualidade de vida do trabalhador. Mas o compromisso assumido com o grupo, no desenvolvimento das experiências teatrais, extrapolou este objetivo, a nosso ver, restrito diante da potencialidade da metodologia adotada. A coordenação de cultura do SESI, por outro lado, apresentou forte interesse de investir nesta formação, na qual

[...] os participantes serão estimulados a potencializar sua criatividade, a ter uma compreensão crítica da sociedade do trabalho com atividades de reflexão e vivência em grupos operativos. Com isto o projeto irá impactar na melhoria da qualidade de vida do trabalhador e na produtividade da empresa (SESI, 2010, p. 3).

Entretanto, é inegável a importância desse investimento que incide diretamente na formação do trabalhador, como também na democratização do acesso à produção teatral, reivindicada por Augusto Boal. Desde o início, a equipe do SESI acreditou que “[...] experiências como essas provocarão mudanças na organização do trabalho gerando maior possibilidade de tempo disponível para o lazer dos trabalhadores, ampliando a oportunidade de acesso às vivências culturais” (SESI, 2010, p. 3).

Destaca-se, como foco da formação pleiteada pelo SESI, a dimensão política da atividade teatral desencadeada pela experiência do Teatro-fórum. Tal formação de cunho crítico destinou-se à reflexão sobre problemas vivenciados na indústria, como também no cotidiano da vida social, pois

[...] apropriando-se da tecnologia do Teatro-fórum serão destacados aspectos de uma prática teatral transgressora capazes de contribuir para o exercício da cidadania e para a transformação do indivíduo, de forma a assegurar o desenvolvimento e capacitação do corpo funcional (SESI, 2010, p. 3).

Apesar da longa existência<sup>40</sup> do grupo, grande parte dos participantes era nova e apresentava pouca ou nenhuma experiência com atividades cênicas, visto que a frequência e

---

<sup>40</sup> O Embasart completou, em 2012, 15 anos de atuação teatral.

permanência do grupo sempre foram marcadas pela oscilação dos participantes. Além disso, a ação teatral dos antigos integrantes também indicou necessidades de formação referentes ao fazer cênico, no decorrer do processo de Teatro do Oprimido. Este indicativo mostrou-se presente nas improvisações e na participação em exercícios e jogos, nos quais os integrantes apresentavam dificuldades de aplicação dos conteúdos básicos apreendidos em experiências anteriores.

Ao longo do processo, alguns depoimentos destacaram a importância do trabalho realizado para o aperfeiçoamento da experiência estética em teatro, a exemplo de:

Antes, a gente só se encontrava para montar a peça. Tinham alguns jogos, mas eram mais voltados para a liberação de energias e para o entrosamento do grupo. O Teatro do Oprimido é mais puxado, mais difícil, e instiga mais a gente para colocar em prática tudo que a gente vê e aprende (PARTICIPANTE B, depoimento oral).

Ainda em relação aos conteúdos, outra participante declarou “[...] é muita coisa para pensar na hora de improvisar. Tem essa coisa do desejo e do objetivo do personagem que a gente não pode perder na cena. Parece uma coisa fácil, mas não é não.” (PARTICIPANTE C). Outros depoimentos denotam os resultados subjetivos sobre a dimensão política do Teatro do Oprimido, conforme declara uma das participantes:

Esse Teatro do Oprimido é muito bom, porque estimula a gente a identificar os problemas da empresa, que são problemas nossos também, mas não para ficar criticando, e sim, para buscar resolvê-los, a partir de nossa própria ação. Falar é fácil, minha amiga. Eu quero ver é fazer na prática (PARTICIPANTE D, 2011, depoimento oral).

Em relação à repercussão do grupo na empresa, outra participante efetuou outro comentário:

[...] antes de participar do Teatro do Oprimido, eu via vários funcionários circulando na empresa. Não os conhecia e não ligava para entender quem eram aqueles seres. Agora, eu vejo pessoas, que podem estar sofrendo algum tipo de opressão, ou agindo de forma opressora. Hoje eu tenho um olhar mais perceptível para essas coisas (PARTICIPANTE E, 2011).

Estes dois depoimentos revelam um pouco do sentido da formação estética e política, fomentada pela ampliação do olhar do sujeito para interpretar o mundo por meio da cena e para atuar sobre ele. O depoimento indica que a transformação dos participantes das experiências de teatro se deu pela revisão de condutas e da ampliação da leitura do mundo. O olhar é importante para desencadear o processo de criação e de formatividade estética da experiência cênica. Ao longo do processo educativo, o grupo foi aprimorando formas do fazer teatral, mesmo com muitas dificuldades inerentes ao iniciante em teatro, a exemplo da projeção da voz, do uso desmecanizado do corpo, da criação de resoluções cênicas, dentre

outras.

Os resultados do processo formativo do Teatro do Oprimido do Grupo Embasart indicam que os objetivos propostos foram atendidos, no que se refere ao “[...] enriquecimento cultural que privilegia a investigação e o fazer teatral, com ênfase nas dimensões estética e político-social dessa arte” (SESI, 2010, p. 3). Os aspectos qualitativos dessa experiência estão descritos e analisados ao longo da presente seção, como forma de apresentar alguns dados coletados e resultados alcançados, ressaltando as peculiaridades do processo formativo.

#### 4.2 O PROCESSO FORMATIVO DO TEATRO DO OPRIMIDO COM O GRUPO EMBASART

O Teatro do Oprimido caracteriza-se, especialmente pela sistematização de séries de exercícios e jogos – que sob a experimentação de militantes de diversos movimentos populares, de redes de TO, bem como dos componentes do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) – vêm sendo testadas e disseminadas nas regiões brasileiras e em diversos países do mundo. Visa-se, com isso, a sensibilização do corpo para um fazer teatral desmecanizado, mais livre de preconceitos, esteriótipos e modelos previamente estabelecidos que dificultem a emancipação do processo criativo. Tais exercícios promovem o desenvolvimento da técnica teatral de grupos de atores e não atores, auxiliando na formação política e estética de diferentes sujeitos que participam de ações do Teatro do Oprimido.

Primeiramente, é importante destacar que, em sua obra, Boal (2007) faz a distinção entre exercícios e jogos, atividades estas que assumem, em um mesmo processo formativo, papéis diferentes e complementares na aprendizagem em teatro. Nessa proposta, Boal afirma que a utilização da palavra ‘exercício’ se dá

[...] para designar todo movimento físico, muscular, respiratório, motor, vocal que ajude aquele que o faz a melhor conhecer e reconhecer seu corpo, seus músculos, seus nervos, suas estruturas musculares, suas relações com outros corpos, a gravidade, objetos, espaços, dimensões, volumes, distâncias, pesos, velocidade e as relações entre essas diferentes forças (BOAL, 2007, p. 87).

O sistema de exercícios do Teatro do Oprimido fortalece a consciência do sujeito do seu próprio corpo e das possibilidades de atuação cênica e social, visto que os

Exercícios visam a um melhor conhecimento do corpo, seus mecanismos, suas atrofia, suas hipertrofia, sua capacidade de recuperação, reestruturação, re-harmonização. O exercício é uma *reflexão física* sobre si mesmo. Um monólogo, uma introversão (BOAL, 2007, p. 87, grifos do autor).



Os exercícios físicos estimulam a consciência dos sujeitos sobre as limitações a serem superadas e das suas potencialidades de criação. Este tipo de consciência é de cunho **estético**, pois prepara o sujeito para a sensorialidade necessária à ação cênica. Apresenta também uma vertente **política**, pois retira o sujeito da sua mecanização construída no cotidiano social e das tarefas realizadas na rotina de trabalho, que diminui a capacidade de leitura crítica da realidade. Identificamos, ainda, um viés **pedagógico**, pois o sujeito aprende a criar e a se expressar pela via do teatro e a conhecer novas formas de perceber o mundo de modo mais sensível.

Já os jogos são compreendidos por Boal como atividades lúdicas que mobilizam a capacidade expressiva, de externalização de ideias e de mobilização do ato criativo pelo sujeito, pois “[...] tratam da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens. Os jogos são um diálogo, exigem um interlocutor, são *extroversão*” (BOAL, 2007, p. 87, grifos do autor). O sistema de jogos e exercícios do Teatro do Oprimido exerce a dupla função de alargar a consciência do sujeito sobre seu corpo e de ampliar as potencialidades expressivas, destinadas a um interlocutor de teatro. Visa a dar conta de um processo dialético de formação: a internalização do olhar sobre o próprio corpo e a externalização do fazer corporal.

Consciência e expressão são duas habilidades que precisam ser trabalhadas pelas classes sociais historicamente apartadas desse tipo de processo formativo integral. Essas duas dimensões estão presentes tanto nos jogos quanto nos exercícios, numa estrutura de complementariedade, conforme explica o próprio autor: “[...] na realidade, os jogos e exercícios que aqui descrevo são antes de tudo *jogosexercícios*, havendo muito de exercício no jogo, e vice-versa. A diferença é, portanto, didática” (BOAL, 2007, p. 87, grifos do autor).

O arsenal do Teatro do Oprimido está dividido didaticamente em cinco categorias, organizadas em séries de exercícios e de jogos. Alguns jogos e exercícios preparam o sujeito para a construção de redes de diálogo e da atuação efetiva do espectador da obra teatral. A proposta é ampliar o campo do pensamento estético, imagético e teatral, descentralizando o poder da palavra para que o corpo possa sentir, criar, comunicar-se e expressar-se com o máximo de suas potencialidades. Sobre esse aspecto da obra de Boal, Ryngaert comenta que:

Do quase-desaparecimento à hipertrofia, o corpo está presente em toda parte. Augusto Boal manteve, a propósito do Teatro do Oprimido, um discurso sobre o corpo deformado pelo trabalho, que ele incita a desconstruir mediante os jogos e exercícios destinados a lhe restituir uma flexibilidade expressiva (RYNGAERT, 2009, p. 71).

Muitos jogos e exercícios do arsenal colocam o corpo em evidência no processo de expressão e de comunicação; a palavra é suspensa, ainda que momentaneamente, dando lugar à expressividade do corpo que, muitas vezes, é restringida por conta do uso exacerbado da voz. Boal adverte que “[...] as palavras são tão poderosas que, quando as ouvimos, obliteramos nossos sentidos através dos quais, sem elas, perceberíamos mais claramente os sinais do mundo” (BOAL, 2009, p. 88).

Ao restringir, temporariamente, a ação verbal dos jogadores, provoca-se a **mostrarem** a história, ao invés de **contá-la**. No cotidiano, a palavra é importante por ser a principal via de comunicação, mas é imperativa e dificulta o potencial humano de utilizar outras formas de criação. Isto se torna claro no palco, ao observarmos atores com um excelente domínio do texto, dicção, entonação, projeção vocal e com perfeitas intenções das falas, mas com o corpo expressiva e imagneticamente inerte, sem brilho e expressividade.

Os jogos do Teatro do Oprimido visam a ampliar a capacidade expressiva do corpo, para que, em consonância com a voz, possa resultar-se em um espetáculo, em que os atores, não simplesmente falem, mas representem situações cênicas. Por isso, a cena é composta por uma diversidade de elementos e de signos, dos quais a palavra é apenas mais um recurso disponível, e é, inclusive, abolida de diversas propostas de teatro contemporâneo. Os jogos têm por finalidade aguçar a imaginação, os sentidos e a capacidade de ver a realidade e de posicionar-se diante dela, de forma mais criativa e propositiva, de modo menos condicionado socialmente.

No Teatro do Oprimido, este processo é iniciado por meio dos exercícios que fortalecem o corpo para a atividade de invenção cênica e dos jogos teatrais que preparam o sujeito esteticamente para a cena. Desde a utilização de jogos à montagem de espetáculos de Teatro-fórum, o sujeito é convidado a criar e a intervir na imagem (cênica, corporal) do outro jogador, contribuindo para a ampliação do gesto ou para a sua ressignificação. Veremos, mais adiante, que este processo pedagógico, de cunho estético ou sensível, se intensifica no produto artístico do Teatro-fórum, através do qual os sujeitos exercitam suas capacidades de leitura, de interpretação e de proposição cênica. Nesse sentido, pode-se afirmar que

A riqueza do Teatro do Oprimido, como aponta seu próprio criador, se deve ao fato de apresentar imagens da realidade que podem ser modificadas, recriadas em outras imagens desejadas. O que faz com que essa prática teatral [...] continue despertando o interesse de tantos e demonstre permanecer viva em seu diálogo com a atualidade (DESGRANGES, 2006, p. 77).

Evidentemente, sem o propósito de superação das relações opressivas, perde-se o sentido de praticar o Teatro do Oprimido. Entretanto, este debate, em si mesmo político, visa

a ampliar a reflexão sobre a esfera da criação, da livre experiência cênica e da ampliação da capacidade de representar ou de questionar a realidade esteticamente. Os próprios jogos e os exercícios do Teatro do Oprimido, a depender do coordenador da situação pedagógica, podem assumir um caráter estritamente estético, separado da atitude crítica perante o teatro e a vida.

De fato, muitos jogos e exercícios sistematizados por Boal, talvez por conta da sua ampla difusão, muitas vezes, são aplicados de modo descontextualizado de seus objetivos políticos, tornando-se apenas recreativos. Em muitas experiências, tais jogos não são trabalhados de forma organizada, tendo como foco a aprendizagem em teatro. Entretanto, o objetivo de tais jogos não é a conscientização política, no sentido estrito da palavra, mas a ampliação sensível (estética) do sujeito, mas que já é, em si, uma perspectiva política. O caminho metodológico que Boal encontrou para favorecer o processo formativo foi a sistematização do arsenal de jogos, por acreditar que as atividades nele contidas aguçam o viés da liberdade, do prazer e do engajamento do sujeito no campo da criação.

É evidente que, retirados do seu contexto e dos seus propósitos, esses jogos cumprem apenas a função lúdica, de maneira fragmentada com o processo de aprendizagem como um todo. Por esta razão, chamamos a atenção para o fato de que tais exercícios e jogos fazem parte de uma metodologia destinada à democratização do teatro; entretanto, a sua dimensão pedagógica é passível de planejamento e do olhar crítico do educador sobre a sua prática. Os jogos são “armas” dóceis e flexíveis e o seu manejo dará contornos políticos no processo de emancipação dos sujeitos.

Visando lançar um olhar sobre a dimensão pedagógica deste “arsenal”, é importante enfatizar que o Teatro do Oprimido propõe uma sequência de utilização e de variações de jogos que dão sentidos e coerência à prática criativa. Reforçamos que esta metodologia de jogos e exercícios deve ser compreendida como uma estrutura de formação política e estética, sem fragmentação, conforme declara Ingrid Koudela:

Uma educação política que pratique a educação estética e uma educação estética que leve a sério a formação política terão de esforçar-se para alcançar uma consciência capaz de superar entre a esfera do estético e a do político no seu conceito de cultura (KOUDELA, 1992, p. 19).

A sistematização de um conjunto de jogos reforça justamente a natureza deste teatro: tão esteticamente estimulante quanto político. Os jogos possibilitam um contato mais intenso do sujeito com o seu corpo, seus sentidos e sua memória emotiva, de modo a ampliar sua experiência estética e cênica na situação de aprendizagem.

Assim, Boal afirma: “[...] como é que fazemos dentro do Teatro do Oprimido?

Começamos com jogos, brincamos com o teatro para desenvolver o pensamento sensível, brincamos com os grupos” (BOAL apud VINTÉM, 2009b, p. 38). Com isso, entendemos que o envolvimento em jogos teatrais possibilita o rompimento paulatino com a passividade e a abertura para diálogos comprometidos com a vida.

Para compreendermos melhor como se deu o aprendizado inicial do Grupo Embasart, tratamos, nesta seção, da análise da utilização das categorias de jogos e de exercícios do arsenal, destacando os objetivos e os propósitos filosóficos subjacentes à experiência. Ao longo da escrita, apresentamos situações da prática de jogos e de exercícios utilizados no trabalho com este grupo, de modo a demonstrar o conjunto das situações de aprendizagem em Teatro do Oprimido, no interior de uma indústria.

Em seu arsenal, Boal organizou cinco categorias metodológicas, com cerca de 500 jogos teatrais e exercícios de teatro que buscam sensibilizar o corpo e a mente do sujeito, frente a uma vivência e atuação mais sensível ao contexto social. Em seu caráter formativo, a metodologia baseada em jogos teatrais apresenta-se como um significativo alicerce para a formação estética e política, considerando as seguintes categorias<sup>41</sup> do Teatro do Oprimido: 1) Sentir tudo que se toca; 2) Escutar tudo que se ouve; 3) Ativando vários sentidos; 4) Ver tudo que se olha; 5) A memória dos sentidos.

As cinco categorias podem apresentar ao iniciante de teatro um importante arsenal de atuação que conjugue aspectos técnicos como a preparação corporal e vocal, a interpretação de atores e a relação entre palco e plateia. De início, Boal faz uma síntese dos propósitos de organização destas categorias:

Na primeira categoria, procuramos diminuir a distância entre sentir e tocar; na segunda, entre escutar e ouvir; na terceira, tentamos desenvolver os vários sentidos ao mesmo tempo; na quarta, tentamos ver tudo aquilo que olhamos. Finalmente, os sentidos têm também uma memória, e nós vamos trabalhar para despertá-la: é a quinta categoria (BOAL, 2007, p. 89).

Tais categorias ajudam-nos a compreender que as duas dimensões, a estética e a política, não podem ser pensadas de forma separada, pois os exercícios e jogos foram testados e sistematizados visando à ampliação da sensorialidade que impulsiona a preparação política do sujeito, no sentido de percepção do mundo. Com o Teatro do Oprimido, trabalhamos na perspectiva de construção de uma estética política para a desalienação do sujeito do seu processo de captar (ver, sentir, ouvir...) a realidade com vistas a criar possíveis estratégias de

---

<sup>41</sup> Salientamos que, no trabalho do Embasart, não seguimos à risca a ordem proposta das categorias do arsenal, mas lançamos mão do uso das séries de jogos e exercícios, a partir das necessidades que surgiam ao longo do processo. Porém, preferimos adotar a classificação feita por Boal, como forma didática de análise da experiência de aprendizagem realizada.

atuação nas relações entre os sujeitos. Passemos, então, à análise do processo inicial de formação do Embasart, a partir das cinco categorias do Teatro do Oprimido.

#### 4.2.1 Sentir tudo que se toca

A primeira categoria sistematizada por Boal refere-se ao *sentir tudo que se toca*. Com cinco séries<sup>42</sup> de jogos e de exercícios corporais, busca-se ativar os sentidos do toque, despertando o corpo do participante por inteiro. O corpo precisa estar preparado tanto para a atividade cênica quanto para a atuação na vida social e, nesse duplo processo, a percepção sensorial é fundamental.

Para dar conta destes princípios, o arsenal começa com exercícios bastante simples, que provocam a consciência do corpo em movimento e do gesto produzido. Muitas vezes, o ator está em cena, mas sem a consciência do gesto de suas mãos, de seus pés, da posição da cabeça, da respiração, por exemplo, e isso fica bastante evidente para o interlocutor da cena, seja o colega de jogo ou o espectador.

Boal (2009) afirma que, no nascimento, o ser humano não traz consigo preconceitos, filosofia e valores, não discute ideias, não toma partido e nem julga. O ser humano nasce sensorial e, aos poucos, vai se apropriando – e também interferindo – das relações simbólicas produzidas com outras pessoas. A nossa percepção do mundo é uma construção social consolidada no conjunto de experiências acumuladas. Por outro lado, o ser humano não pode ser visto como “[...] uma página em branco, pois traz consigo seus cinco sentidos, que mesmo antes do nascimento já lhe provocavam prazeres e dores – emoções. Traz seu código genético, físicas necessidades vitais e, mais tarde, desejos e subjetividades” (BOAL, 2009a. p. 50).

Com o passar do tempo e com as inúmeras experiências que fortalecem a capacidade cognitiva<sup>43</sup>, em detrimento das habilidades sensíveis, o ser humano aprende a captar o mundo, a interpretá-lo e a exprimi-lo, segundo modelos e convenções sociais. Maffesoli faz uma pertinente crítica acerca da supremacia da razão nos centros de produção de saberes, como a universidade. Atribui o valor à sensibilidade, ao compreender que o racionalismo é limitado

---

<sup>42</sup> Convém sinalizar que as cinco categorias são organizadas em séries de exercícios para melhor auxiliar na sua difusão. Descrevemos o processo, a partir das séries, para ajudar na compreensão do leitor interessado no trabalho com o Teatro do Oprimido.

<sup>43</sup> De modo geral, as experiências escolares, por exemplo, limitam a capacidade sensível do ser humano, por supervalorizar a dimensão cognitiva do sujeito, em exercícios de memorização, de repetição, de uso de modelos, técnicas de raciocínio lógico e normatizações; poucos momentos de sensibilização do corpo e de ativação dos sentidos são proporcionados na experiência da educação formal.

para dar conta de todos os aspectos formativos e sociais do ser humano. Assim, o autor confirma que:

[...] é preciso compreender que o racionalismo, em sua pretensão científica, é particularmente inapto para perceber, ainda mais apreender, o aspecto denso, imagético, simbólico, da experiência vivida [...]. É preciso, imediatamente, mobilizar todas as capacidades que estão em poder do intelecto humano, inclusive as sensibilidades (MAFFESOLI, 2008, p. 27).

A depender do grau de imersão em determinados contextos sociais, o sujeito vai perdendo, aos poucos, a sua capacidade de apreender ou de captar sensorialmente o mundo. E esta apreensão fica codificada no corpo, podendo, inclusive, mecanizar a sua forma de andar, de falar e de comportar-se no cotidiano.

O corpo e a percepção são também condicionados pelo ambiente do trabalho e pelas diversas instâncias de inserção social do sujeito. Em todo o trabalho realizado com o Embasart, essa era a principal dificuldade de ampliação do fazer cênico dos participantes, pois o cotidiano da indústria diminui muito a capacidade expressiva do trabalhador, engessando seu olhar, corpo, voz e criação. Foucault, em sua obra “Vigiar e punir” (2004), desenvolveu um estudo detalhado sobre os mecanismos e técnicas utilizados por instituições sociais<sup>44</sup> para a docilização dos corpos. No processo de docilização, torna-se viável a manutenção do sistema de reprodução de valores e das práticas de controle social. Foucault afirma, contundentemente, que:

Na essência de todos os sistemas disciplinares, funciona um pequeno mecanismo penal. E beneficiado por uma espécie de privilégio de justiça, com suas leis próprias, seus delitos especificados, suas formas particulares de sanção, suas instâncias de julgamento. As disciplinas estabelecem uma "infra-penalidade"; quadriculam um espaço deixado vazio pelas leis; qualificam e reprimem um conjunto de comportamentos que escapava aos grandes sistemas de castigo por sua relativa indiferença (FOUCAULT, 2004, p. 149).

Segundo o autor, todos os sujeitos são vigiados e controlados por micropoderes em seu cotidiano, e aqueles que saem da norma (os considerados anormais) passam por processos de punição para se adequarem à conduta estabelecida e se reintegrarem à ordem social. Nesse sentido, a disciplina é conquistada por uma série de penalidades e de punições do sujeito, por conta de comportamentos indesejáveis pela vigência de um modelo de normalidade garantido pelo controle, pela vigilância e pela punição. O cotidiano, em suas práticas sociais, controla os modos de ser, pensar e agir, por meio de diferentes mecanismos de punição, desde a infância.

---

<sup>44</sup> Em seu estudo, Michel Foucault observou, detalhou e denunciou as formas de controle social e de adestramento utilizadas em instituições sociais, como igrejas, escolas, hospitais, presídios, manicômios e exércitos.

Isto implica dizer que

Pela palavra punição, deve-se compreender tudo o que é capaz de fazer as crianças sentirem a falta que cometeram, tudo o que é capaz de humilhá-las, de confundi-las: ...uma certa frieza, uma certa indiferença, uma pergunta, uma humilhação, uma destituição de posto (FOUCAULT, 2004, p. 149).

O corpo é objeto de formas de punições com vistas ao controle pela/para a manutenção do poder hegemônico. Desde a infância, a criança é limitada à obediência, a manter-se sentada, calada, vigiada pelos adultos, nas práticas dessas instituições. Docilizar o corpo é uma das estratégias mais eficazes de controle, pois age, sem que o sujeito perceba que está sendo controlado e manipulado. Porém, esta forma de controle é muito forte e difícil de ser combatida, tendendo à mecanização do corpo, ao aprisionamento dos anseios e à padronização de ideias e de comportamentos. Este tipo de controle social é, portanto, necessário para a conservação de um tipo de sociedade pautada em práticas de opressão.

Em contraposição a este cenário, Boal propõe séries de exercícios para ativar o corpo estética e criativamente, possibilitando maior consciência dos cinco sentidos, visto que para transformar as relações sociais, é preciso percebê-lo, conhecê-lo e criar outras formas de convivência social.

No arsenal do Teatro do Oprimido, o primeiro sentido estimulado é o tato, caracterizado aqui como a capacidade de sentir o mundo, de perceber e de ter consciência do gesto corporal. O sentir é o primeiro passo para desmecanizar a percepção sobre a cena e as relações interpessoais. Ativar novas formas de sentir e de captar a realidade é o princípio básico trabalhado nessa primeira categoria. As diversas formas de caminhadas, massagens corporais, exercícios físicos individuais e coletivos e jogos de integração estimulam a expressão e a sensibilidade.

Os exercícios desta primeira categoria foram classificados em cinco séries, que podem ser sequenciadas livremente pelos diretores-educadores ou curingas<sup>45</sup> da situação pedagógica, a depender do seu objetivo. É importante enfatizar que os jogos podem ser utilizados de forma isolada, mas sem a perda do significado político inerente a esta proposta. Contudo, o arsenal do Teatro do Oprimido propõe séries e sequências de variações que dão sentido e coerência à criação visual, corporal e cênica e que merecem ser estudadas e praticadas. As cinco séries da categoria “Sentir tudo que se toca” são divididas em: exercícios gerais, caminhadas, massagens, integração e gravidade, conforme detalhamos a seguir, algumas delas, com base

---

<sup>45</sup> Convém sinalizar que na última seção, abordamos o curinga como educador e diretor da situação pedagógica do Teatro-fórum.

no trabalho desenvolvido com o Grupo Embasart.

Para iniciar o trabalho com o Embasart, foi utilizada a série de exercícios gerais que estimulam a percepção do movimento corporal e a sua relação com o espaço. A simplicidade desta primeira linha de exercícios mostra ao iniciante<sup>46</sup> a sua capacidade de movimentar-se, aliviando suas opressões mentais que, muitas vezes, o impedem da experimentação plena do fazer teatral, seja por timidez ou por receio do erro. É um convite à expressão do corpo, um chamado livre à atividade teatral muito importante para o processo criativo de trabalhadores.

No Grupo Embasart, propomos o exercício **A cruz e o círculo**<sup>47</sup>, que consiste no desenho imaginário de um círculo grande no ar, com a mão direita e, posteriormente, o desenho de uma cruz com a outra mão. Primeiramente, fizemos o movimento circular, logo após o gesto da cruz, de forma separada. Após a primeira execução dos movimentos, tentamos fazer os dois gestos ao mesmo tempo. Esta é uma ação muito difícil de ser realizada na primeira vez, mas o objetivo é provocar a atitude de busca do sujeito, na tentativa de fazer os dois movimentos diferentes ao mesmo tempo, ainda que não o consiga.

Assim, “[...] começo pelo exercício teoricamente mais fácil de fazer, mas que, por causa das mecanizações psicológicas e físicas, torna-se de difícil execução na prática” (BOAL, 2007, p. 90). Por conta disso, salientamos a dificuldade do exercício e alertamos, desde o início, que poucas pessoas conseguem realizá-lo, apesar da simplicidade; por saber desta dificuldade enfrentada por muitos, os jogadores do Embasart ficaram mais abertos à experimentação e menos preocupados com o fazer “correto” ou com um resultado satisfatório no exercício proposto.

Nessa experiência, a dificuldade apresentada na realização do movimento mostrou-nos como o corpo foi condicionado a efetuar um movimento de cada vez, e, por isso, a mente tem dificuldade de operar dois gestos distintos ao mesmo tempo. Nesse caso, nossa mente é, explicitamente, mecanizada por valores, medos, receios e padrões externos como certo ou errado – rotulação muito prejudicial à experimentação teatral. Como esse exercício não exerce um efeito produtivo na vida prática, nem no trabalho na indústria, esse tipo de ação acaba por não ser estimulado. Porém, com a prática constante, percebe-se que é possível executar o movimento.

É evidente que o principal sentido desse jogo não é acertar ou fazer corretamente os

---

<sup>46</sup> Como muitos dos trabalhadores nunca passaram por experiências de teatro, preferimos iniciar o processo pedagógico utilizando exercícios simples e já muito praticados em oficinas de TO, mas que, para o iniciante, representa um desafio muito grande, especialmente no enfrentamento de bloqueios produzidos pela timidez e pelo receio do julgamento do outro.

<sup>47</sup> A descrição do jogo encontra-se na página 90 do livro “Jogos para atores e não atores” de Augusto Boal (2007).



gestos (cruz e círculo), mas, sim, chamar a atenção para as possibilidades corporais adormecidas. Realizar este exercício em um dos primeiros encontros com o grupo abriu a reflexão sobre a necessidade de desmecanização do corpo e da mente, como afirma uma das participantes “Parecia que era até fácil, mas aí eu vi que eu tô enferrujada. E o teatro vai me ajudar a trabalhar o meu corpo e a consciência dos meus movimentos” (PARTICIPANTE B<sup>48</sup>, 2011).

Com isso, refletimos que para fazer Teatro do Oprimido, o ator precisa estar desmecanizado, inclusive das formas convencionais do modelo tradicional de fazer teatro, evidenciando a permanente necessidade de recriação. Ryngaert (2009) exemplifica que alguns participantes chegam às oficinas de teatro com alguma bagagem estética e tendem a utilizá-la como sendo a única forma ou jeito “correto” de interpretação ou de resolver um problema de cena. Esse tipo de mecanização pode ser superado por meio da utilização de jogos na aprendizagem teatral. Sob este aspecto, o autor adverte:

Uma formação parcial, restrita a alguns elementos de técnica teatral, pode ser um obstáculo ao jogo. O participante reutiliza ingenuamente o que sabe fazer, provando que ‘fez teatro’ ou simplesmente, e com toda boa-fé, porque está persuadido de que é *preciso* fazer desse modo (RYNGAERT, 2009, p. 50-1. Grifo nosso).

Compreendemos que essa também é uma forma condicionada e enrijecida do fazer teatral, verificada até mesmo na ação de alguns atores mais experientes. O jogo pode ser utilizado como modo de desmecanização desse fazer teatral convencionalizado como correto, com o propósito de reativar a participação espontânea dos atores. O jogo, do nosso ponto de vista, é um elemento que deflagra aprendizagens. Nessa perspectiva, é possível assegurar que

O jogo é o lugar de todas as invenções e incita à criação. Ele inquieta e seduz por essas mesmas razões, pois exige que os participantes se arrisquem com tentativas que rompam com seu *savoir-faire* habitual. Existe um prazer e um júbilo da invenção, como existe um prazer de ver outros participantes apresentarem um trabalho original ou pessoal (RYNGAERT, 2009, p. 72).

O jogo é, em si, um mecanismo artístico-pedagógico capaz de ultrapassar as formas de expressão já construídas pelo sujeito, ampliando suas esferas de conhecimento e de criação cênica.

No início do processo de aprendizagem, utilizamos bastante a **Série de caminhadas**<sup>49</sup>, em praticamente todos os encontros, diferenciando os modos de condução do exercício e procurando retomar a consciência do ato de caminhar, pois, de acordo com Duarte Jr (2001),

<sup>48</sup> Comentário oral feito após o exercício.

<sup>49</sup> No livro “Jogos para atores e não atores”, de Augusto Boal (2007, p. 102 a 106), encontram-se diversos tipos de caminhadas para o trabalho em grupo.

o caminhar resulta em dupla identidade:

Primeiro, a de quem passeia, um indivíduo que, em seu caminhar, pode se reconhecer cotidianamente na paisagem, verdadeiro repositório de símbolos e marcos de sua biografia pessoal, e, depois, da própria cidade, a qual, antes de ser um mero conjunto utilitário de prédios e ruas, mostra-se sobretudo como uma ideia e um sentimento no corpo de seus habitantes (DUARTE JR, 2001, p. 81-2).

Entretanto, as formas de caminhar, na sociedade contemporânea, têm se dado de modo utilitário e funcional, sem o estabelecimento de uma relação prazerosa, sensorial e significativa para o sujeito. O andar não é mais um ato descompromissado, destinado ao vagar de ideias e pensamentos, através do qual os sentidos são ativados por cheiros, sons e odores dos lugares. O sujeito é acometido pelo medo da violência, pela pressa e poluição das ruas, que tendem a brutalizar os sentidos e a sensorialidade.

Verificamos que até mesmo as caminhadas programadas seguem um objetivo utilitário e pouco ativam ou mobilizam os sentidos do sujeito no ato de caminhar, pois “[...] muito desse caminhar se pauta por regras não sensíveis, mas tão-só imediatistas ou pragmáticas, como perder peso ou melhorar o metabolismo, de acordo com recomendações médicas” (DUARTE JR, 2001, p. 84).

Este tipo de caminhada não favorece a experiência estética (sensível) do sujeito, porque, de modo geral, é praticada com o “[...] olhar dirigido para o chão ou fixo num ponto infinito, ignorando árvores, flores e pássaros que inundam os arredores de sensibilidade e beleza” (DUARTE JR., p. 84). Além disso, os ouvidos, muitas vezes, permanecem obliterados por aparelhos sonoros, que inviabilizam a escuta de sons dos parques recantos livres e naturais das grandes cidades.

Diante deste conjunto de situações do cotidiano, o arsenal do Teatro do Oprimido visa ampliar a capacidade de consciência do corpo no momento da caminhada, provocando novos sentidos e sensorialidade. Essa sequência de exercícios visa a estimular modos diferentes de caminhadas, muitas vezes já mecanizadas pelo ritmo de trabalho e pela pressa do dia a dia nas ruas. Andamos sem consciência de como o fazemos, pois não conhecemos o nosso andar: o que ele expressa? O que ele nos diz? E o que diz ao outro? Além dos aspectos acima mencionados, Boal endossa que

Entre todas as nossas mecanizações, a maneira de andar é, talvez, a mais freqüente. É verdade que temos nossa maneira individual de andar, muito particular em cada um de nós, sempre igual, quer dizer, mecanizada. Mas também é verdade que adaptamos nossa maneira de andar ao lugar onde estamos caminhando (BOAL, 2007, p. 102).

Nessa adaptação da maneira de andar há a possibilidade de criar outros modos de

caminhadas, estimulando a consciência deste ato. Além disso, mudar o foco da caminhada exercita outros músculos, de certa forma, atrofiados, por conta da pouca estimulação diária. Assim, “[...] mudar nossa maneira de andar nos faz ativar certas estruturas musculares pouco utilizadas e nos torna mais conscientes do nosso próprio corpo e de suas potencialidades” (BOAL, 2007, p. 102).

Dessa série, o jogo escolhido para ser trabalhado denomina-se **Corrida em câmera lenta** (2005, p. 102), que, como o próprio nome sugere, é uma corrida cujo vencedor é o último a cruzar a linha de chegada, exigindo do “corredor”, a execução de movimentos corporais mais lentos possíveis. Dividimos o grupo em dois para trabalhar o sentido de pertencimento a uma equipe de corrida, conforme se verifica na foto a seguir.



**Figura 3: Início da corrida em câmera lenta**

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Indicamos que o exercício e suas regras deveriam ser executados com a maior precisão possível: movimentos lentos, os dois pés não podem ficar ao mesmo tempo no chão, pois o pé tem que passar pela altura do joelho no momento do passo no ar, e é exigido que o sujeito dê um passo após o outro, sem estagnação. Assim,

[...] é preciso que o ator, ao avançar, estique bem o seu corpo, porque com esse movimento o pé vai romper o equilíbrio e, a cada centímetro que caminhar, uma nova estrutura muscular vai se organizar, instintivamente, ativando certos músculos adormecidos (BOAL, 2007, p. 103).

Apesar das indicações, observamos que alguns participantes tendem a burlar algumas das regras do jogo, esforçando-se menos na execução dos movimentos. Percebemos que alguns participantes, em outros exercícios, também economizavam esforços para o trabalho com exercícios corporais. O problema se evidenciou nos momentos de produção das cenas do

espetáculo-fórum, pois os corpos dos sujeitos que menos se dedicaram aos exercícios tinham menor habilidade improvisacional e criativa. Além disso, muitos dos trabalhadores afirmaram a falta de condicionamento físico devido ao sedentarismo e a questões ligadas a problemas de saúde, como artrose e outras doenças, justificativas estas bastante recorrentes ao longo do projeto, inclusive nas duas últimas montagens cênicas. Com base nessa informação, solicitamos que cada participante observasse e atendesse o seu limite corporal para a realização dos exercícios mais difíceis.

A importância desse exercício está justamente na compreensão de que este “[...] demanda um grande equilíbrio, estimula todos os músculos do corpo” (BOAL, 2007, p. 103), por isso é um tipo de exercício importante para o processo de desmecanização do corpo e da mente. Tal exercício é por si só político, por ser libertador das opressões impressas na parte física do sujeito; e é também estético, por ser um ponto inicial do trabalho de sensibilização do grupo para o desenvolvimento do trabalho artístico.

A **série de massagens** (BOAL, 2007, p. 107-110) merece também destaque por englobar exercícios voltados ao relaxamento do corpo pela intervenção do colega. Embora não se caracterize como uma massagem terapêutica, os movimentos visam retirar as tensões musculares, de modo a libertar o corpo para o ato de criar. Trata-se de “[...] um diálogo, uma tentativa de acalmar, de relaxar os endurecimentos, as rizezas musculares através de movimentos repetitivos” (BOAL, 2007, p. 107). Este diálogo físico sugere a aproximação entre os corpos, numa busca pela consciência das amarras corporais e lugares do corpo que precisam ser mais tocados, “[...] é um diálogo persuasivo entre os dedos de um parceiro e o corpo de outro” (BOAL, 2007, p. 107), visando localizar e retirar as tensões. Os estudos de Duarte Jr. endossam tal compreensão de que:

Numa realidade cada vez mais cerebral e padronizada, nossa apreensão tátil do mundo vem se perdendo enquanto forma de saber, na medida em que nossas mãos não se exercitam no ofício de tocar sensivelmente, de tocar com vistas ao prazer e à sabedoria que as coisas podem nos proporcionar (DUARTE JR., 2001, p. 101).

Considerando o ponto de vista do autor, percebemos a importância do trabalho de estimulação dos sentidos, para além do uso restrito da visão e da razão, em detrimento da sensorialidade e da sensibilidade humanas. O conhecimento assimilado pelo corpo amplia a percepção do mundo e não se restringe à dimensão visual de captura da realidade, pois

As mãos parecem ser a extensão natural de nossos olhos, completando o toque o conhecimento iniciado pelo olhar. O tato se compraz com a descoberta de formas e texturas, num complemento da visão, estabelecendo, de certo modo, uma relação ‘amorosa’ com o objeto (DUARTE JR, 2001, p. 101).

As massagens geram um clima de prazer, de ativação sensorial e de integração do

grupo, em um estado de relaxamento necessário para a atuação no jogo teatral, possivelmente proposto no decorrer de uma oficina ou de um laboratório com os atores. É importante destacar que essa série pode ser utilizada em diferentes fases de criação no Teatro do Oprimido, tanto no início do processo criativo das oficinas quanto antes da realização dos ensaios dos espetáculos de Teatro-fórum.

A **série da gravidade** (BOAL, 2007, p. 120 a 126) dirige-se à percepção da força gravitacional sobre o corpo, cujo objetivo é ampliar a consciência corporal do ator. Mesmo sem a consciência, nossos corpos sentem a força da gravidade, agindo sobre ele. Assim, quando se esticam os braços para cima, é preciso fazer um grande esforço para mantê-los no ar, um “[...] esforço equivalente ao nosso peso. Fazemos um esforço brutal, todos os dias, a toda hora, sem disso termos consciência” (BOAL, 2007, p. 120). Executamos esse esforço de modo permanente, a tal ponto que já nem sentimos, já não temos consciência.



**Figura 4: Série de Gravidade. Grupo Embasart.**

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O problema da falta de consciência física está, justamente, na economia que o corpo faz para evitar mais esforços e para poder utilizar suas forças em atividades produtivas. Dessa maneira, “[...] para lutar contra essa força, para poder usar sempre o menor esforço necessário, os corpos mecanizam seus movimentos e procuram sempre a maneira mais econômica de andar, de sentar, de trabalhar, etc.” (BOAL, 2007, p. 120). Essa série ajuda os atores a reconhecerem melhor as mecanizações, atuando sobre elas; por isso, advertimos aos participantes do Grupo Embasart a necessidade de prestarem atenção aos músculos do corpo, sempre que são ativados ou desativados no decorrer do exercício. Nesse cenário, investimos na formação estética do sujeito, por compreender que “[...] o teatro se apresenta essencialmente ao ser humano, num jogo que ajuda a nos tornar conscientes – sentir, escutar, olhar” (VIEIRA, 2009, p. 38).

#### 4.2.2 Escutar tudo que se ouve

A segunda categoria *escutar tudo que se ouve* diz respeito aos exercícios e jogos que trabalham com o ritmo, a intensidade de sons, melodias, variedades de timbres e tons de voz dos participantes. Visa-se a aguçar a audição e a utilização da voz e da escuta de maneira sensível. Além disso, dirige-se à preparação da voz para o trabalho no palco. Nessa série de exercícios, são empregados trechos de música, danças, melodias, além da exploração de diversos tipos de sons emitidos pelos participantes em uma dada situação pedagógica. Essa série divide-se em cinco séries que apresentam jogos e exercícios variados e alterna-se em produzir (externalizar) e ouvir o som (internalizar), como o próprio batimento cardíaco ou a respiração do colega.



**Figura 5: Preparação vocal do Grupo Embasart, orientada por Vica Hamad.**

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Iniciamos a sensibilização auditiva dos participantes por meio de exercícios e jogos de ritmos sistematizados por Augusto Boal. Dentre os diversos exercícios utilizados, destacamos este: **Quantos ‘ais’ existem em um ‘a’?** (BOAL, 2007, p. 141), que consiste na desmecanização dos significados convencionais dos sons e das palavras. Em círculo, um participante chega ao centro e exprime a letra “a” com um sentimento (medo, amor, ira, dentre outros), sendo que o segundo jogador deve utilizar a mesma letra para expressar outro sentimento. Depois da experimentação de diversas possibilidades de dizer a letra “a”, solicitamos a mudança de vogais, passando para o “e” e, posteriormente, para o “i, o, u”, sempre com a mesma indicação.

A princípio, a tendência foi de criar sons muito convencionais. Mas, na medida em que algum participante se desafiava a experimentar sonoridades menos convencionais, e com nossos estímulos constantes, outros participantes também se colocaram a explorar novos

olhares e possibilidades de intenções no exercício. Diversos sentimentos e intenções foram explorados como amor, raiva, alegria, mostrar algo que se fez, advertência, som de algum objeto ou de alguma ação do corpo, dentre outros. Convém salientar que o jogo é praticado sem articulação de palavras, ou seja, todo sentimento ou ideia deveria ser expresso somente com uma das vogais, instigando o esforço do participante para expressar-se com recursos corporais e vocais.

Depois de experimentar as diversas possibilidades de expressão corporal e vocal com as letras, passamos a fazer uma variação do jogo com palavras, porém visando a desmecanizar o sentido cultural atribuído a cada termo. Ao indicar a palavra “saudade”, por exemplo, as pessoas buscaram expressar todo tipo de sentimento para representar a saudade, retirando o seu sentido habitual. Assim, a palavra “saudade” pôde ser representada corporalmente, por exemplo, como um desejo de vingança ou como um pedido, ou ainda como um alerta de um assalto. Outras palavras foram utilizadas, a exemplo de “amor”, representada com intenções como esquecimento, ódio, loucura, fingimento, um grito de um gol, um choro de uma criança, sempre com o uso exclusivo da palavra “amor”.

Foi interessante notar que alguns participantes, no início, confundiram-se e fizeram o sentido literal da palavra; e quando isto ocorria, os próprios participantes advertiam para o fato de que a ideia era jogar ao contrário, ou seja, desmecanizar o sentido literal da palavra em jogo. A dificuldade de desprender-se do sentido literal e convencional da palavra – por exemplo, a tendência de se fazer gestos leves e amorosos para representar a palavra ‘amor’ – mostra-nos a carga ideológica e cultural deste signo, pois “[...] a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica. [...] A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico” (BAKHTIN, 2010, p. 38).

O mesmo ocorreu com a palavra “oprimido”. A tendência foi a de mostrar os corpos doentes, frágeis e passivos, enquanto as vozes soavam a palavra com pouca ênfase e força. Ao reforçarmos o foco do jogo, os participantes criaram novos sentidos para a palavra, mostrando a palavra “oprimido” em sua antítese, ou seja, de modo feliz, forte, vibrante, impaciente, amoroso, opressor, dentre outras possibilidades. Ao mesmo tempo, isto demonstra o conjunto de valores ideológicos do grupo presente na representação do corpo do “oprimido”. Compreendemos, então, que imagem e palavra são expressões ideológicas do sujeito, que precisam ser revistas permanentemente, por serem vias profícuas do trabalho criativo em teatro.

No campo do TO, não trabalhamos com características de derrota e cansaço para representar o oprimido; ao contrário, consideramos que o oprimido é o sujeito que luta, se

manifesta de modo inquieto e apresenta atitude de desejo e de busca. Nesse contexto, compreendemos que, na situação de aprendizagem em teatro, é importante ressignificar conceitos e posturas ideológicas para inquietar e provocar reflexões sobre o sentido das palavras, das imagens e dos preconceitos alimentados socialmente.

Com esse jogo, trabalhamos a expressão de intenções diversas e a experimentação de utilização de poucas palavras para representar uma ação, um sentimento ou uma ideia. Este tipo de jogo é fundamental para ampliar a capacidade de interpretação do ator e de criar coletivamente um conjunto de expressões que podem ser utilizados para dinamizar um texto ou a fala do ator em cena.

Este tipo de preparação para a cena dialoga diretamente com a perspectiva do participante de sair do seu cotidiano habitual e buscar outras formas menos convencionais de dizer e de expressar, mas também de efetuar leituras de mundo. Ou seja, o jogo possibilita ao sujeito repensar o significado e os diversos usos da palavra no cotidiano, entendendo-a como um significante que carrega um significado construído social e historicamente nas relações entre os sujeitos.

O jogo retira o sujeito do seu mundo habitual para melhor ressignificar as formas habituais de pensamento, contribuindo para que o aprendiz de teatro possa vivenciar a experiência e também interpretar melhor os modos convencionais de leitura da realidade. Nesse sentido, “[...] a experiência teatral, aqui entendida como experiência estética, transporta o olhar do aluno para uma nova dimensão, diferente da habitual, o que lhe permite romper com uma visão pré-determinada e estabelecida da realidade” (SOARES, 2010, p. 41).

Carmela Soares (2010) nos conduz ao entendimento de que há na experiência estética uma abordagem política, no sentido de apartar o sujeito da realidade imediata para melhor rever ou reestruturar o olhar sobre as coisas. Assim, acreditamos que a base da formação política do Teatro do Oprimido está articulada a um viés estético, não somente nos conteúdos expressos nos espetáculos, mas também na formação e na preparação do sujeito para a cena.

Entendendo a cena também como um lugar de produção ideológica, compreendemos que a formação do olhar é fundamental para a análise crítica das relações sociais, de modo menos convencional. É possível, então, afirmar que no “[...] movimento de deslocamento do olhar proporcionado pelo jogo teatral, o aluno passa a ver o mundo e a si próprio com outros olhos, ampliando o seu campo de experimentação criativa da realidade” (SOARES, 2010, p. 41), ainda que este não tenha consciência imediata, haja vista que este tipo de formação é processual e não pode ser mensurada de forma engessada. Acreditamos que esta experimentação criativa passa também por uma visão crítica dos atos convencionais, por não



aceitar a realidade como algo imutável e buscar recriá-la, ainda que do ponto de vista fictício da cena teatral.

É importante salientar que esse tipo de aprendizado é conferido às próprias características do jogo, de liberdade, de arrebatamento e de supressão temporária da realidade, pois “[...] dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida quotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes” (HUIZINGA, 2004, p. 15).

O jogo cria uma atmosfera de cumplicidade e de partilha de experiências, muitas vezes inusitadas, diferentemente da realidade cotidiana fundada em leis e em regras que padronizam e criam estereótipos e modelos de conduta social. O jogo “[...] promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo” (HUIZINGA, 2004, p. 15), criando novas formas de estar-no-mundo e de inquietar-se perante ele.

Evidentemente, o jogo por si só não garante uma formação política, mas é a base para o sujeito preparar-se para deixar de ser testemunha da obra teatral e passar a ser produtor; ou ainda, sair do lugar do espectador e assumir sua posição ativa na atuação cênica. Este princípio modifica a relação entre quem faz e quem produz, e este tipo de diálogo pode ser ativado desde a participação em jogos até o Teatro-fórum.

Outro jogo aplicado foi o **Um, dois, três de Bradford** (BOAL, 2007, p. 141) que instigou a atenção precisa dos sujeitos para gerar e repetir gestos e sons, alternadamente, em parceria com outro jogador. Primeiramente, explicitamos as regras do exercício numa simulação com dois voluntários do grupo. Em duplas, face a face, os jogadores contaram os números 1, 2 e 3, intercaladamente: o primeiro dizia “um”, o segundo “dois” e, novamente, o primeiro “três”; voltando para o início; e em sequência, o segundo dizia “um”, o primeiro “dois” e o segundo “três”. Ao contar de 1 a 3, repetidamente e de modo rápido, os jogadores se concentraram na atividade que exigia o domínio do ritmo, a atenção do olhar do colega e o dizer o número na hora certa.

No início, a atividade foi bastante difícil, gerando risos e desconfortos por conta da sua repetição e pela experiência expressiva não convencional, mas com o reforço sobre a necessidade de concentração e com a repetição do jogo, todos do grupo conseguiram participar. Após algum tempo de repetição da sequência numérica, solicitamos que o número “um” fosse substituído por um gesto corporal e um som, sendo que os números “dois” e “três” permaneciam ditos como algarismos. Depois de alguns minutos, solicitamos a substituição do número “dois”, e mais adiante do número “três”, por um gesto e som diferentes.



**Figura 6: Exercício Um, dois, três de Bradford, com o Grupo Embasart.**  
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Desse jogo, surgiu uma sequência de gestos e sons de cada dupla, conforme percebemos na foto abaixo; percebemos, entretanto, que os jogadores faziam gestos e sons muito tímidos, apresentando movimentos curtos, comuns e enrijecidos. Solicitamos, então, que cada dupla ampliasse a sequência, exagerando ao máximo o movimento corporal e vocal; no caso, se uma dupla estivesse fazendo o som “a”, deveria dar um ritmo musicado a este som, brincando com suas possibilidades rítmicas e de entonação. Após tal indicação, foi possível observar as nuances e as diferenças entre os movimentos corporais e sons, tornando as partituras mais criativas e interessantes.

No jogo teatral, todos participam, ora fazendo e ora assistindo. Buscamos, portanto, desenvolver a capacidade de jogo do Grupo Embasart, que consiste no próprio fazer e na apreciação das produções dos demais participantes, tanto individualmente, quanto coletivamente. Ao ver a produção alheia, o sujeito descobre formas interessantes do fazer teatral, avalia as estratégias, sem utilizar conceitos como certo ou errado.

Como todos praticaram simultaneamente o jogo, e não tiveram a oportunidade de ver a produção das outras duplas, sugerimos um espaço para que todos pudessem assistir às sequências criadas pelos participantes. Esta abertura para todos verem as suas produções propiciou um clima de partilha das criações cênicas, além de ser um momento bastante cômico, pois as partituras de gesto e som saíram do modelo convencional, possibilitando um estado qualificado de envolvimento coletivo.

A ação de criar e de compartilhar se deu com base na experimentação do som e do corpo, e não do modelo “correto” de cantar, andar, pular, dançar, conforme se convencionou na vida social. Este é um tipo de posicionamento que incide em uma aprendizagem **estética**,

por ampliar as possibilidades de percepção e, conseqüentemente, de criação; e **política**, por visar ao rompimento, processual e progressivamente, dos padrões impostos para um modelo de conduta social fácil de manipulação e de controle. Trabalhamos também com jogos e exercícios ligados à consciência de que o corpo é produtor de sons e que esta habilidade pode ser ampliada como mais uma ferramenta de produção estética e política no contexto social.

Sob a coordenação da doutoranda Vica Hamad, os exercícios e jogos envolviam a produção de melodias, sons rituais, observação do ritmo da respiração, descondicionamento da respiração, sentir os ritmos internos produzidos pelo corpo, a exemplo do batimento cardíaco ou o som da digestão de alimentos. O trabalho de voz foi praticado durante todos os encontros do Grupo Embasart, até mesmo no período de ensaios e contribuiu bastante para a construção dos personagens do espetáculo de Teatro-fórum “Cresça e Apareça”.

A experiência vivenciada pelo participante G exemplifica os resultados qualitativos alcançados pelo trabalho realizado com a categoria de jogos *Escutar tudo que se ouve*. O participante G apresentava uma dicção muito limitada, no sentido de pouca articulação vocal, dificuldade de pronúncia de algumas letras e sílabas; sua projeção era bastante limitada, apesar de ter um porte físico maior do que a boa parte do grupo. Expressando sua preocupação em relação à voz deste participante, no andamento do trabalho artístico e, especialmente nas futuras montagens previstas no projeto, Vica Hamad, que orientou o trabalho vocal, ressaltou que ele “possui um volume de voz muito restrito para o seu tamanho corporal; é uma espécie de voz oprimida, com dicção embolada, muitas vezes, não-audível. Foi importante focar no trabalho de voz para termos melhores resultados artísticos” (HAMAD, 2011).

Com base nessa análise, Vica Hamad<sup>50</sup> desenvolveu um trabalho de voz ancorado em jogos desta categoria, com vistas ao aperfeiçoamento da dicção deste participante. Para ela, foi importante “realizar exercícios de relaxamento vocal; nisso, o lúdico ajudou bastante, por possibilitar que ele ficasse menos tenso na hora de exercitar a voz” (HAMAD, 2012). Segundo ela, foi desenvolvido um trabalho de “experimentação de sonoridades, pesquisa de sons e ritmos, jogos de expressão vocal, em conjunção com o corpo, baseado nos exercícios e jogos sistematizados por Boal”(HAMAD, 2012). Evidentemente, a sua experiência com canto e com música contemporânea ajudou a mediar um trabalho individualizado de voz com este participante.

Com a continuidade dos exercícios, o participante G sempre solicitava uma atenção

---

<sup>50</sup> Este trabalho de orientação vocal estimulou a pesquisadora Vica Hamad a se debruçar sobre o assunto, no âmbito do doutorado em Artes Cênicas.

especial para a sua voz, pois percebia que muitas vezes não era ouvido, em diversificados contextos e em virtude dos constantes pedidos de repetição do que ele tentava falar. Com a sua abertura para o trabalho, sob a mediação de nossa equipe e com base na utilização de exercícios propostos por Boal, foi possível notar que, aos poucos, este participante adquiria maior firmeza na voz, mais consciência da necessidade de projeção vocal, além de “uma certa ruptura de sua timidez, porque ele passou a expressar melhor as suas ideias e opiniões, sendo ouvido com mais frequência e mais atenção pelos colegas” (HAMAD, 2012).

Com isso, observamos que o trabalho de desmecanização da voz ocorre em paralelo ao processo de desopressão do sujeito, na medida em que vai rompendo, progressivamente, com a passividade e com o receio de não ser acolhido.

Com este trabalho, percebemos a ampliação da percepção e consciência da capacidade de produção de som e criação com a voz, por meio da série de estimulação vocal e auditiva do Teatro do Oprimido.

#### **4.2.3 Ativar os vários sentidos**

Esta é a terceira categoria de jogos propostos pelo Teatro do Oprimido. Vivemos, atualmente, em um mundo bastante visual, no qual a imagem tem forte poder de expressão e de comunicação. No contexto do trabalho, de modo geral, os sentidos da visão (uso de computador e atos ligados à escrita) e da audição (recepção da oralidade) têm sido predominantemente utilizados para a produtividade, muitas vezes em detrimento do desenvolvimento dos outros sentidos. Na verdade, estes dois sentidos são hiperestimulados ora ao consumo ora à reprodutividade e ao caráter utilitarista e pragmático do trabalho contemporâneo. Assim,

[...] o olhar que interessa ao nosso moderno sistema industrial, segundo confirmado e treinado com exaustão nas escolas e situações cotidianas, parece ser mesmo aquele orientado exclusivamente por intentos práticos e lucrativos (DUARTE JR., 2001, p. 99).

Em concordância com esta crítica, Boal propõe a realização de atividades que possibilitem ao sujeito tornar-se, cada vez mais, capaz de fruir o mundo por meio dos demais sentidos, que, muitas vezes, estão adormecidos socialmente. Há, nessa proposição, uma dimensão estética, por ativar a sensorialidade corporal adormecida para captar e sentir o mundo, ampliando as possibilidades criativas e a produção de sentidos diferentes dos experienciados no cotidiano do trabalho.

Salientamos a importância dos jogos para a ampliação da reflexão e da atividade prática de teatro por colocar o sujeito em situações de criação coletiva. Ensinar teatro não se reduz à mera aplicação de jogos e exercícios, posto que a compreensão sobre aprendizagem em teatro, bem como a ativação de mecanismos para entender e atuar melhor na vida, atuando sobre ela, é um dos pilares básicos para o exercício docente. Se somos sujeitos de nossa história, é importante ampliarmos a visão de mundo e da vida.

Desse modo, encontra-se nesse arsenal uma série de jogos que restringem, propositadamente, a visão como o centro de atenção, propondo que os jogadores fechem os olhos e participem de diversas atividades que possibilitam ativar os demais sentidos. Geralmente, a visão é o sentido mais utilizado, em uma sociedade que apela para o consumo da imagem publicitária com fins de comercialização de produtos e serviços. Ao anular o sentido da visão, esta série de jogos tende a aguçar outros mecanismos de percepção da realidade, preparando o sujeito para outras formas de sentir e de captar o mundo. Exemplo disso é a **série do cego** (BOAL 2007, p. 155 a 170) que foi bastante trabalhada no Embasart.

O jogo **O vampiro de Estrasburgo** (BOAL, 2007, p. 161) foi utilizado para ativar diversos campos de percepção do sujeito e inseri-lo em um estado sensível e de liberação de sentimentos como medo, pavor, dentre outros.

Iniciamos a atividade contando a “lenda” de que, antigamente, o espaço onde funciona a Embasa era um grande castelo medieval; perguntamos se alguém do grupo já tinha ouvido tal história e alguns disseram que já a ouviram falar, e outros, mais céticos, não acreditaram na história. Narramos que, no castelo, vivia um homem muito solitário e que nas noites de lua cheia ele virava vampiro. Com a destruição do castelo e a construção da Embasa, o vampiro de Estrasburgo rogou uma praga: um dos funcionários daquela indústria seria um vampiro e, sem que alguém percebesse, iria espalhar o horror por toda a empresa.

Alguns participantes demonstraram medo, mas a maioria não acreditou na história contada; informei que eu também não tinha acreditado na narrativa, mas que fiquei intrigada pelo fato de um dos funcionários (sem revelar o suposto nome) ter-me dito que este vampiro era um dos participantes do Grupo Embasart. Alguns deles inquietaram-se, mas ainda céticos, no início do jogo emocionante. O próprio Boal afirmou que o jogo é angustiante, como forma de aguçar os sentidos dos participantes no decorrer do exercício. Optamos pela narrativa, embora não seja uma orientação do jogo, com vistas a contextualizar e aproximar o participante da atmosfera do jogo, que consiste em:

Todos os participantes caminham pela sala sem se esbarrar, os olhos fechados e as mãos cobrindo os cotovelos, como proteção. O diretor toca o pescoço de alguém,

que passa a ser o primeiro ‘vampiro de Estrasburgo’: seus braços se esticarão para a frente, ele dará um grito de horror, e doravante procurará um pescoço para vampirizar (BOAL, 2007, p. 161).

O ato de vampirizar dá-se pelo toque no pescoço do colega, que, automaticamente, vira outro vampiro que irá percorrer a sala, de olhos fechados, à procura de um novo pescoço para ‘atacar’, mas com cuidado. Assim, vão surgindo vários vampiros na sala, sendo que “[...] o grito dado permitirá aos outros saberem onde está o vampiro e tentar escapar” (BOAL, 2007, p.161). Quando um vampiro tocar o pescoço de outro vampiro, este dará um grito de prazer ou de alívio, voltando a se humanizar, neutralizando-se e saindo do jogo em silêncio. O jogo termina quando todos os participantes são vampirizados e, posteriormente, re-humanizados.

No final do exercício, os participantes ficaram eufóricos, compartilhando a sua experiência com os demais colegas, ao passo em que questionamos a sensação e o sentimento ativados no jogo. Muitos sentiram medo, pavor, angústia... Outros afirmaram que o medo favoreceu a criação de estratégias para fugir do perigo de ser vampirizado.

Questionamos qual seria a experiência mais angustiante: a iminência de ser vampirizado ou fato de ter virado vampiro? Uma das participantes afirmou que "O risco de ser vampirizado é pior, dá medo; depois que a gente vira vampiro fica mais confortável" (PARTICIPANTE F, 2010). Provocamos a reflexão para entender o porquê disso e o Participante C respondeu que “Quando se é vampiro você tem controle das coisas, porque é você que está atacando, mas quando você pode ser atacado, você é apenas uma provável vítima”. O Participante G complementou “O vampiro é um predador; às vezes, é melhor ser predador e atacar, do que ser a presa e ser atacado”.

Interrogamos se havia alguma semelhança com as relações entre opressores e oprimidos. Todos os participantes afirmaram que o vampiro é o opressor e que a vítima é o oprimido; outros afirmaram que ser opressor é estar na zona de conforto. Sobre este aspecto, Boal afirmava que

[...] é curioso (e bastante compreensível) que os participantes encontrem um certo alívio em ser vampirizados, quando ao invés de fugir, passarão a perseguir. É o mesmo mecanismo do oprimido que se torna opressor. E muito mais rico que isso. De um lado, o oprimido (ator) torna-se opressor (vampiro): escapa à sua opressão, à sua dor, à sua angústia. Deixa de ser vítima e torna-se algoz (BOAL, 2007, p. 161).

Com base neste contexto, a Participante I afirmou que essa situação é muito comum naquela indústria, na qual alguns funcionários, ao assumirem cargos de chefia, abusavam do poder, tratando os demais trabalhadores do mesmo modo que outrora criticavam. Outra trabalhadora falou que:

Esta é uma situação bem delicada, porque a hierarquia e o poder mudam a cabeça e os propósitos das pessoas. E o pior é que elas nem sempre se dão conta disso. Da mesma forma, a gente passou a vampirizar o oprimido e paramos para refletir depois. Mas muitos chefes e gerentes nunca param para fazer esta reflexão (PARTICIPANTE D, 2011).

Já o Participante I complementou afirmando que “o teatro tem ajudado a gente a perceber isso. Eu acho que eles deveriam fazer Teatro do Oprimido para perceberem como são opressores”. O relato do Participante I representou um avanço no entendimento dos propósitos do uso dos jogos do TO por parte deste participante, porque, no decorrer das oficinas, ele vinha se mostrando um pouco reticente em relação aos exercícios; muitas vezes, questionamo-nos se este processo estava mesmo favorecendo a emancipação da consciência política dos participantes; o seu depoimento possibilitou-nos entender como cada sujeito dá sentido próprio à formação. Provavelmente, os opressores a que ele se refere não irão trabalhar com o TO, porém a visão da importância desse tipo de atividade revelou que muito tem sido aproveitado ou apropriado pelos sujeitos, ainda que de modos distintos.

Outra reflexão endossou bem isto. O participante C advertiu-nos para a complexidade da situação, dizendo que “o opressor não é opressor porque quer. Ele, muitas vezes, segue ordens, tem que dar conta de prazos, metas... é bem difícil, mas não deve agir de forma opressora”. É necessário pontuar que, apesar do grau de complexidade, é muito conveniente afirmar que o opressor age de forma opressiva porque está apenas seguindo ordens; se ele age da mesma forma como seu opressor, está contribuindo também para a manutenção do seu poder. Segundo Boal, estes sujeitos têm uma posição política bem clara: são aliados dos opressores e dificultam a libertação do oprimido; são, portanto, opressores. Para o autor, “[...] existe também o opressor que sabe o que faz, mas se defende dizendo que não tem ‘outra saída’, apesar de não concordar com o que diz ser obrigado a fazer” (2005, p. 24). Complementa, ainda, afirmando que essa postura

[...] não pode ser absolvida com o argumento de que é produto de uma sociedade, pois foram criados em sociedades que também produziram pessoas éticas. Nenhuma sociedade fabrica, ‘em série’, os seus cidadãos – somos todos responsáveis por nossos atos (BOAL, 2005, p. 24).

Destacamos que este jogo, além de ativar os diversos sentidos do sujeito, auxilia a reflexão sobre o ponto crucial do trabalho do Teatro do Oprimido: a dicotomia entre opressores e oprimidos. Este jogo pode ser situado como uma metáfora para o entendimento de que as situações sociais não são imutáveis, pois o oprimido “[...] desenvolve em si o mecanismo de luta – sente que toda relação opressiva pode ser rompida, quebrada. As duas

situações andam lado a lado” (BOAL, 2007, p. 161).

O importante é que o jogo possibilite a ampliação da percepção da realidade, de si mesmo, do outro e das possibilidades de provocar reflexões através do próprio fazer teatral. Desse modo, concordamos com Carolina Vieira, ao enfatizar que:

O Teatro do Oprimido atua estimulando as pessoas a descobrirem o que já são, a revelarem para si próprias que, por serem capazes de metaforizar o mundo, ou seja, de representá-lo, são capazes de recriá-lo, criando condições práticas para que o oprimido se aproprie dos meios de produzir teatro e assim amplie suas possibilidades de expressão, além de estabelecer uma comunicação direta, ativa e propositiva entre espectadores e atores (VIEIRA, 2009, p. 31).

Com base nisso, constatamos que este jogo provoca esteticamente o sujeito, porque ativa as habilidades de ouvir, de sentir o espaço, a distância entre seu corpo e o do colega por meio do tato, do cheiro e da audição: “Eu percebi que tinha alguém próximo a mim pela temperatura do corpo quando se aproximava do meu. E quando a gente tá de olhos abertos, nem se dá conta disso”, afirmou a Participante B. Além disso, há uma dimensão política neste jogo que consiste na reflexão sobre a complexidade da opressão social e na geração de estratégias de luta para fugir e libertar-se da situação opressora. Diante dessa experiência, compreendemos que as dimensões estéticas e políticas não se dissociam, se complementam.

#### **4.2.4 Ver tudo que se olha**

Em complementação às outras categorias, Boal propõe uma série de jogos para o sujeito “ver tudo que se olha” (BOAL, 2007, p. 172-228), série vinculada ao recurso do teatro-imagem, na qual o corpo deve falar, por si só, sem a utilização do veículo da voz. Esta categoria é muito utilizada para estimular a improvisação das cenas de Teatro-fórum, pois permite a composição da parte visual do espetáculo, não necessariamente o cenário e figurino, mas a produção do gesto e da construção física do trabalho do ator. Tais atividades exercitam também a capacidade do diálogo visual entre quem faz e quem assiste.

Esse foi o início da preparação do grupo para a construção da linguagem visual da cena. Para isso, foram aplicadas técnicas de espelhos, esculturas, modelagens corporais, marionetes, dentre outras ações lúdicas. Salientamos que o trabalho com o silêncio pode causar, inicialmente, certo incômodo ao participante, por falta do uso habitual da voz; porém, quanto maior for a concentração dos participantes, melhores serão as oportunidades de dar beleza e de enriquecer as imagens e as partituras físicas produzidas.

Essa categoria envolve algumas séries de exercícios e jogos, como a sequência do



espelho e da modelagem. Destas sequências, relataremos o exercício **O escultor toca o modelo** (BOAL, 2007, p. 181), proposto como modo de preparação para o teatro-imagem, que consiste na explicitação de uma história sem o uso da palavra ou de qualquer outro tipo de som vocal. Em duplas, os participantes se definiam como escultores ou esculturas. A pessoa que participava como escultura representava um material maleável para o esboço de uma figura pelo escultor, que, com as mãos, dava a forma desejada ao corpo do colega.

Enfatizamos o predomínio da comunicação corporal entre os pares, por isso recomendamos que as mudanças fossem feitas no corpo do outro, com base na modelagem do escultor, e não por meio de orientações verbais. Neste exercício, Boal recomenda que os escultores não devem usar a linguagem do espelho, ou seja, mostrar com o próprio corpo a imagem a ser reproduzida, pois “[...] no diálogo dos espelhos, as duas pessoas estão sempre, sincronicamente, fazendo o mesmo gesto; no diálogo da modelagem, ainda que sincronicamente, estarão fazendo gestos complementares” (BOAL, 2007, p. 182).

Embora tenha sido feita a explicitação das regras, percebemos que alguns participantes tinham a tendência a se comunicarem com sua “escultura”, por meio da fala, apresentando dificuldade com a habilidade corporal. Ao perceber tal dificuldade, nos posicionamos ao lado da dupla, propondo indicações, sugerindo que o participante sentisse o exercício e tentasse se concentrar no movimento corporal, que não era aleatório e sim resultante de uma busca e de pesquisa corporal. A partir desse diálogo, todas as duplas conseguiram a concentração necessária para a realização do exercício, eliminando o uso da voz e dialogando apenas com o contato corporal, surgindo imagens interessantes como as apresentadas nas fotografias a seguir.

Observamos também que as duplas estavam limitando a modelagem somente do pescoço para baixo, esquecendo-se de moldar a face de suas obras. Por conta disso, indicamos a possibilidade de modelar também a expressão facial de suas esculturas, formando, por exemplo, sorriso nos lábios, escolhendo o tipo de olhar, modelando a altura do queixo ou a posição da cabeça. Afinal, o rosto também faz parte do corpo! Salientamos que a escultura deveria ser pensada e retratada nos mínimos detalhes “[...] para que os gestos do escultor, vistos e sentidos, possam ser facilmente traduzidos pela estátua” (BOAL, 2007, p. 182).

Quando as esculturas ficaram prontas, solicitamos que todos os escultores se reunissem para observarem suas “obras de arte”. Simulamos um passeio em um museu, ou uma galeria de arte, para observarmos as esculturas dos grandes artistas ali presentes: eles mesmos. A cada escultura, conversamos sobre as possíveis leituras e sobre o que expressava cada escultura, questionando: “O que está ocorrendo nesta cena?”; “Quem é esta pessoa?”, “O

que ela está fazendo e sentindo?”, “Onde ela está neste momento?”.

Este exercício comprovou a polissemia da linguagem corporal, pois cada participante fazia uma leitura diferente dos demais. Ryngaert (2009) explica que a imagem é “[...] maleável e polissêmica por natureza, ela oferece aos jogadores um quadro no qual podem se engajar; oferece também, paradoxalmente, um abrigo, já que a leitura da imagem é deixada à apreciação de cada um” (RYNGAERT, 2009, p. 102).

A apreciação da imagem pelos participantes produziu uma riqueza de interpretações e de leituras sobre o mesmo objeto observado. Isto enriqueceu a aprendizagem de que a produção do gesto pelo corpo é passível de leituras, pois, em cena, o ator precisa estar consciente do que deseja expressar e ter domínio da fisicalização do que está apresentando.

Neste exercício proposto, por exemplo, ao verem uma mulher sentada com as pernas cruzadas, com mãos em formato oval, enquanto segurava algo, uma das participantes identificou a imagem como sendo a de uma mãe acalantando um bebê; outra participante já interpretou que a mulher estava despejando água de um pote de barro. Solicitamos que cada jogador visualizasse as esculturas por ângulos diferentes, ao passo em que perguntamos sobre as mudanças dos resultados na leitura da imagem. Essa atividade revelou-nos as possibilidades de leitura que se diversificaram ainda mais.

Uma das participantes relatou, por exemplo, que “observando a escultura daqui por trás, não parece que ela segura algo, acho que ela está assistindo televisão em uma sala” (PARTICIPANTE D). Outra participante relatou que “daqui, a estátua parece estar dormindo ou meio que cochilando, porque não dá para ver o rosto dela” (PARTICIPANTE B).

Observamos que, nas imagens, as respostas ao exercício proposto são diretas, sem a precisão do refúgio ao verbo. A imagem produz uma riqueza de leituras e de interpretações amplas, porque “[...] sua riqueza está ligada às invenções que propicia” (RYNGAERT, 2009, p. 102). Consideramos que o uso da imagem corporal intensifica a expressão dos atores, pela necessidade de ativar esforços para mostrar, em cena, o objetivo da personagem sem o uso das palavras. Este é um excelente mecanismo que estimula a criação, a leitura da imagem e a compreensão do fazer cênico.

Após visualizar e efetuar as leituras de cada escultura no espaço, sugerimos que os escultores trocassem de lugar com as esculturas, sendo que os novos escultores deveriam aproveitar as esculturas já prontas para montar um quadro único, com várias estátuas. As imagens deveriam se complementar entre si, criando um sentido para a cena, porém, com a mesma orientação: os novos escultores não podiam utilizar a linguagem oral para comunicar-se, sendo que toda a construção deveria partir da complementação da proposta do colega.

Este tipo de jogo assemelha-se ao trabalho de teatro desenvolvido por Marcos Bulhões Martins, ao utilizar procedimentos de criação de imagens com os atores. O autor anuncia que o processo de encenação inicia-se “[...] pela criação de imagens complementares, ou seja, aquelas cujos elementos se complementam, formando um quadro que transmite um conceito, uma ação, uma atmosfera, ou um espaço” (MARTINS, 2004, p. 73).

Foi formada, então, uma cena com três personagens: um homem (que, em princípio, a maior parte do grupo dizia estar louvando a Deus), uma mulher (por meio da qual o grupo fez a leitura de que estava ensinando ou professando algo a um público) e outra mulher (que parecia segurar um bebê ou um jarro d’água). No conjunto das três estátuas, formando uma só imagem, as esculturas individuais assumiam outro sentido, a partir do contexto e do diálogo entre elas. Alguns participantes afirmaram que se tratava de uma cena, em que uma mulher deu à luz um bebê e que o pai estava agradecendo a Deus, através da estátua de Nossa Senhora.

Perguntei sobre outra possibilidade de leitura, e todos, apesar de narrarem outros fatos com base na leitura da imagem cênica proposta, sempre situavam que a mulher sentada tratava-se de uma mãe que levava o filho ao colo. Evidencia-se a compreensão de que a estátua estava apresentando um gesto convencional, natural e cotidiano, de acalantar uma criança, diminuindo as possibilidades de leitura da imagem. Ao mesmo tempo, a precisão de seu gesto demonstrou a eficiência ao esculpir a imagem.

Questionei, em seguida, quem seria o protagonista da cena e todos afirmaram: a “mãe”. Perguntei, então, o motivo desta interpretação. Uma das participantes afirmou que a mãe era a protagonista, por ter dado à luz um filho, após uma gestação de nove meses. Segundo a participante, ela, sem dúvidas, era a quem mais sofria, por isso seria a protagonista. Indagamos, em seguida: “O que se mostra na cena que representa isso?” e o participante F respondeu: “Porque ela puxa a atenção dos outros personagens”. A jogadora B complementou que, “Com a atenção dos personagens, o problema da cena está nela, algo que está acontecendo com ela pode estar norteando todo o conflito”.

Diante da colocação, percebi o quanto de aprendizagem teatral os participantes já estavam mobilizando, ao tratarem de questões como conflito, relações entre os personagens, foco e objetivos da cena. Fui percebendo que as aprendizagens assimiladas em um jogo são aplicadas no exercício posterior, tornando-se mais complexa, embora, em outros momentos de jogos no processo pedagógico, presenciemos a dificuldade de utilização destes mesmos conteúdos teatrais.

Consideramos esse tipo de jogo teatral como um valioso mecanismo para possibilitar

experiências estéticas dos integrantes do Embasart. Isso porque foi edificada na criação coletiva, “[...] na relação sensível e direta com o espaço e com o outro, na produção e apreciação de formas e imagens teatrais, que lhe permitam experimentar e criar novos universos simbólicos dotados de maiores significados para suas vidas” (SOARES, 2010, p. 20). Este aprendizado estético tem consonância com a perspectiva política, tão fortemente endossada pelas redes de Teatro do Oprimido, por preparar o sujeito para ampliar a leitura da imagem e das relações sociais vividas ou observadas em seu cotidiano.

Dando continuidade à situação pedagógica com esse exercício do Teatro do Oprimido, tratamos de alguns elementos básicos do teatro, enfocando o conflito da cena teatral e os objetivos dos personagens. Questionamos: “Que cena é esta? Quem são os personagens? Qual é o conflito desta cena?”

Em meio às diversas possibilidades de desenvolvimento da cena, chegou-se à construção coletiva do seguinte episódio: uma mulher (a protagonista) teve um filho, porém um casal – que também tivera um filho no mesmo hospital – descobriu que o filho desta mulher nasceu morto e aquela criança teria sido gerada por este casal. Solicitamos, então, que, com base nas imagens e da proposta de cena, as estátuas se animassem, adquirindo vida, voz e movimento, a partir da improvisação grupal.

Foi interessante notar as estratégias cênicas utilizadas pela personagem ‘mãe’ na cena, quando a antagonista tentou pegar de volta a criança, sem que a ‘mãe’ percebesse o ato; e a protagonista, em defesa da criança, percebeu o plano e conseguiu, sutilmente, despistá-la. Isto estimulou a mulher que queria roubar a criança a criar outras ações e estratégias cênicas para concretizar o seu objetivo na improvisação. Diversas estratégias foram empregadas, entretanto a mulher (antagonista) conseguiu roubar a criança.

Evidenciamos também as séries de marionetes e de imagens. Na série de imagens, encontramos jogos que trabalham com o sentido da imagem, visando a aprofundar a interpretação sobre o que está sendo visto e apreciado para além da primeira leitura, geralmente mais superficial, imediatista e menos criativa. Dentre outros jogos utilizados, analisamos a experiência estética com o jogo “Completar a imagem”.

No jogo, dois participantes cumprimentam-se com um aperto de mão, como uma fotografia sem movimento, no centro do palco, enquanto que nós, educadoras da situação de aprendizagem, questionamos o restante da turma sobre qual significado a imagem expressa em cena. Alertamos que uma imagem apresenta diversos significados e possibilidades de leitura, visto que “[...] as imagens são polissêmicas, e os significados dependem não só delas mesmas, mas dos observadores” (BOAL, 2007, p. 186).

Mediante o cumprimento com um aperto de mão, surgiram diversas formas de interpretação da mesma imagem. A primeira leitura dos participantes indicou que se tratava da cobrança de uma dívida, sendo que um dos integrantes da dupla devia uma quantia de dinheiro e estava fechando um acordo sobre o pagamento. Perguntei, então, se existia outra possibilidade de leitura da imagem: “Que outros significados vocês veem na cena?”. Outros participantes apontaram várias interpretações: um ato de amizade, ou que eles acabaram de se conhecer, um cumprimento casual, mas cordial...

Outro jogador afirmou que ali se tratava de um encontro profissional. Questionei o tipo de relação profissional apresentada e a participante H inquietou-se: “Eu acho que ele é um político que está contratando o serviço dela para trabalhar em uma campanha política”. Com base em sua resposta<sup>51</sup>, perguntei:

– O que, na imagem, sugere que ele seja um político? Por que é ele quem está contratando e não o contrário?

– A postura dele é viril – Respondeu um dos jogadores.

– Viril em que sentido?

– A postura dele... Ele está ereto, a coluna bem firme; parece um político, bem decidido do que quer.

– O corpo dela parece estar mais frágil do que o dele. Parece que ela precisa do contrato – Respondeu a participante O.

– Ele está com um olhar firme e é forte; pode até ser que ele não seja um político, mas, com certeza, é o mais interessado nessa transação – Comentou outro jogador;

– Será que a estatura física dele não interfere nessa leitura? Se ele tivesse uma estatura baixa, a leitura seria a mesma? – Indaguei, trazendo a informação de que o ator era mais alto e mais forte do que a atriz.

– É... A altura dele ajuda – Concordou um dos participantes.

– Sim, mas... O braço dela está bem disponível, está mais esticado para o aperto de mão do que o dele; parece que ela tem interesse... Algum contrato que fechou com ele – Completou a participante F.

Após alguns momentos de partilhas das percepções, provoquei:

---

<sup>51</sup> Convém informar que o diálogo transcrito, proveniente do jogo, aconteceu no momento em que o grupo interagiu, sob a minha mediação, no qual os participantes, muitas vezes, falavam ao mesmo tempo, o que impossibilitou o registro seguro do autor de todas as falas.

– E se essa imagem do aperto de mão não for um contrato firmado, que cena seria esta?

(Silêncio posteriormente interrompido por uma das participantes):

– Ah, eu vejo que ele está convidando ela [sic] para dançar.

– E vocês acham que ela aceitaria o convite para a dança? – Perguntei.

– Claro! Ela adorou o convite! (risos)

– O que, na imagem, mostra que ela “adorou o convite”?

– É só ver a cara dela... E o braço está até mais estendido do que o dele.

– Então, ela vai aceitar o convite?

– Já aceitou! (risos)

– Vocês acham que ele chamaria outra pessoa para dançar?

– Não. Ele quer dançar só com ela.

– E eles se conhecem?

– Não. Ele ficou interessado nela naquela noite.

– Só serve ela. Tem muitas garotas no espaço, mas só ela o atraiu.

– E que espaço, que lugar é este? – Perguntei.

– É uma boate...

– Não, é um barzinho.

– Uma seresta. Eles têm cara de que gostam de arrocha<sup>52</sup> (risos)

– E vocês acham que ele só quer dançar ou quer algo mais?

– Ah, claro que quer algo mais. Os homens sempre querem (risos) – Advertiu uma das participantes.

– Já eu não acho. Ele só chamou [sic] para dançar, mas se rolar alguma coisa, ótimo! Se não rolar, tudo bem também! – Um dos rapazes do grupo discordou.

– Acho que eles vão se beijar mais tarde.

– Vamos fazer a leitura da imagem em si, do momento aqui presente na cena e não o que eles “farão” depois, pois esta já seria outra imagem. O que vai ocorrer depois poderia ser representado por outra imagem. Vamos avaliar o que nós estamos vendo nesta cena, especificamente. – Retomei o objetivo do jogo, no sentido de ler o que está sendo visto.

– É mesmo. A gente tá viajando (risos)

Este jogo é interessante porque provoca diferentes leituras de uma imagem corporal e exercita o olhar para o significado da cena. Foi interessante lembrar que a interpretação partiu,

---

<sup>52</sup> O arrocha é um estilo musical popular que mistura ritmos de seresta, com forte apelo sensual para a dança em casal.

primeiramente, de um aperto de mão. Aos poucos, os participantes foram observando os detalhes no corpo dos atores: a posição do braço, o olhar, a postura da coluna, a posição da cabeça e do pescoço, dentre outros elementos.

Percebi que este jogo aguça bastante a percepção estética, ao estimular o *ver tudo que se olha*. O jogo associa-se diretamente ao nosso propósito de deflagrar um processo estético de Teatro do Oprimido, pois reivindica uma educação do olhar, tanto no sentido da leitura da teatralidade em si, quanto em relação à interpretação das relações sociais. O olhar desempenha um papel muito importante na criação.

Dando continuidade ao jogo teatral, sugeri que um dos participantes saísse de cena e permanecesse apenas um, mantendo seu braço estirado na mesma posição. Solicitei que outro voluntário entrasse em cena e completasse a imagem, dando outro sentido ao que estava sendo visto, formando uma imagem diferente daquela, mas sem alterar o corpo do colega. Uma das jogadoras (PARTICIPANTE F) entrou em cena e propôs outra imagem, em complementação à primeira, provocando novos significados e interpretações. A nova imagem ficou assim: uma pessoa com a mão estendida, enlaçando a segunda participante que completou a cena. Diante da imagem, indaguei-os:

– O que vocês veem agora?

– Agora, eu estou vendo que ela quer entrar em um espaço, mas o segurança não quer deixá-la entrar.

– É mesmo. Ela foi barrada na entrada.

– E que lugar é este que ela quer entrar? – Perguntei.

– É uma festa e ela não foi convidada.

– Já eu, não vejo nada disso. Eu acho que ela quer brigar com alguém, mas a amiga está tentando impedir, por isso a segurou.

– E vocês acreditam que ela vai desistir da briga – Indaguei.

– Acho que sim. Nesse momento da cena, ela já está desistindo, viu que não vale a pena.

– Qual o motivo da briga? – Questionei.

– Ela viu o marido com outra (risos)

– Ah, não... Acho que não. A cara dela... Parece que ela desistiu ou se conformou depois que a amiga segurou ela [sic]. – Respondeu outra participante.

– É mesmo. Deve ser um motivo menos grave.

– Uma discussão.

– Ela se ofendeu, mas depois viu que não valia a pena partir para a briga.

– A que está segurando é muito amiga dela. Senão, deixaria rolar a briga para ver no que dava. Tem gente que gosta de ver o “circo pegar fogo”.

Solicitei que a segunda participante saísse de cena e retornasse à plateia e um quarto jogador completasse a imagem, seguindo a mesma orientação do jogo. A imagem ficou assim: uma mulher séria (imagem que permaneceu da cena anterior) abraçada por um homem que sorri.

– E então? O que vocês veem agora?

– Ele é um conquistador barato. Ela não ‘tá’ a fim, mas ele ‘tá’ dando em cima dela.

– Eu acho que ele é filho dela e está querendo dinheiro para ir para a festa. Ela está zangada.

– Está zangada porque ele tirou nota baixa na escola.

– Ela não vai dar o dinheiro.

– Mas ele é esperto, olha só o sorrisinho dele (risos) Ele vai conseguir o que quer.

– E se fosse outra relação, qual seria? – Perguntei, com a finalidade de aguçar outras leituras.

– Eles são namorados. Mas ela está chateada com ele.

– Por quê? – Indaguei.

– Ele não vale nada. Aprontou, com certeza! (riso geral)

– Vocês acham que, com base na imagem, ela tem alguma tendência a perdoá-lo?

– Ela vai perdoar, sim. Mas só depois, não agora. Ela está ofendida. Olha só a cara dela (risos)

Solicitei que ela saísse de cena e que outro *espect-ator* ocupasse um lugar na cena, dando um novo sentido à mesma. A Participante B abraçou o Participante I de modo mais audacioso e sensual, como sempre o fazia em suas improvisações. A plateia inteira riu como apelo sensual, porém cômico, da imagem, pois ela é uma mulher alta e forte abraçando, com veemência, um homem baixo e magro. Além disso, esta participante sempre se utiliza de temas e imagens sexuais e apelativas para aguçar o riso na plateia. Talvez por isto, um dos participantes brincou:

– Ela está bêbada (risos).

– Ela está a fim dele faz um tempão.

– E ele? – Perguntei.

– Ele nunca deu bola para ela.

– Mas, se ela insistir um pouco, ele vai ceder.

– O que, na imagem, te sugere isto? – Questionei.



– Ah, porque a cara dele é de que pode rolar alguma coisa e já que ela tomou a iniciativa, por que não? – Respondeu um dos participantes.

Percebi que, em algumas colocações, o grupo apresentava tendências a leituras machistas, por exemplo: a ideia de que o homem está sempre disponível sexualmente para saciar o desejo da mulher e a visão de que a mulher é sempre vista como um objeto sexual. Resolvi seguir para a etapa seguinte do jogo, para não perder o foco do trabalho e trazer a discussão<sup>53</sup>, em um momento mais oportuno, com um novo jogo que provocasse este tipo de reflexão, o que depois, acabou não acontecendo.

Na segunda etapa do jogo, solicitei que o grupo se dividisse em três pares<sup>54</sup>, ficando assim: Participante F e C; Participante I e Participante B; Participante D e Participante G. Esta etapa consistiu em completar a imagem, por meio da complementação da imagem gerada pelo corpo do outro, dando novos significados. A primeira imagem foi o ponto zero, a mesma do exercício anterior: o aperto de mão. Todas as duplas começaram pelo mesmo ponto, mas seus caminhos e destinos se divergiram, proposital e inevitavelmente, ao longo do desenvolvimento do jogo. Começou um ciclo de complementação da imagem, no qual um dos participantes da dupla olhava, via o seu significado e, em silêncio, propunha outra imagem, complementando-a com o seu próprio corpo, conforme orientou Boal:

Um parceiro se retira da imagem, deixando o outro com a mão estendida. Agora, em vez de dizer o que pensa que esta imagem significa, o parceiro que saiu retorna e completa a imagem, mostrando o que vê com um possível significado seu; coloca-se numa posição diferente, com uma relação diferente com o parceiro que está com a mão estendida, mudando o significado da imagem (BOAL, 2007, p. 186).

As imagens iam se formando no espaço e os participantes tomavam a posição de criador e de espectador ao mesmo tempo, ou seja, criaram imagens e faziam a leitura do que observaram, atribuindo sentido e modificando-a. Tal ação potencializou o olhar do espectador, e também o colocou em uma situação propícia à criação e à descoberta de novas possibilidades corporais e imagéticas. Ele é autor, obra e espectador ao mesmo tempo, porque cria, é parte da imagem e aprecia; seu corpo é material concreto de invenções do autor e assiste ao que está sendo construído com seu parceiro. O participante exercita, no jogo, o seu lugar de *espect-ator!*

Nesse sentido, podemos afirmar que o Teatro do Oprimido é um campo de formação

<sup>53</sup> As discussões sobre gênero foram aprofundadas na terceira montagem “A máquina escavadora”, quando tratamos sobre o assédio sexual na empresa, dentre outros temas sociais.

<sup>54</sup> Cabe salientar que, no início do projeto, a frequência diária era de cerca de 5 a 6 participantes. Logo após esta etapa, o grupo foi se ampliando, chegando a se contar cerca de 20 integrantes.

estética, e não estritamente política, como convencionalmente é classificado. Boal atentou para o investimento nas imagens corporais dos participantes, assegurando não somente uma visão política para todas as imagens, ao contrário, para ele “[...] os atores devem pensar com seus corpos. Não importa que a maneira que o ator escolheu para completar a imagem não tenha um sentido literal – o importante é deixar o corpo correr e as idéias fluírem” (BOAL, 2007, p. 186).

Com isso, compreendemos que a formação em Teatro do Oprimido é política pelo próprio exercício de liberdade de criação e por conta de sua sólida base da aprendizagem estética. A formação estética é vista como uma “arma” contra a passividade, a padronização do pensamento e a mecanização do corpo. Apresenta-se, também, como ampliação do olhar do sujeito para melhor compreender a realidade e para criar estratégias criativas de provocar, questionar e transformar as relações sociais. Por conta disso, é importante reforçar que este jogo favorece o amadurecimento estético do olhar do participante na ação teatral, pois

Permite a vivência de uma experiência estética, vista sob a perspectiva de uma relação de totalidade e integração com o mundo, que coloca a consciência num estado de percepção mais amplo da realidade, constituindo-se o sujeito parte da realidade percebida e, ao mesmo tempo, diferenciada e singular da mesma (SOARES, 2010, p. 51).

Trata-se de uma educação do olhar que não se limita à compreensão do que foi dito/visto/assistido em cena, mas do que foi recriado e interpretado por ele mesmo. Este é um investimento na autonomia do espectador, que lê e recria aquilo que aprecia, atribuindo sentidos diferentes às imagens e fatos vivenciados. O ator é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do ato cênico e nisso reside um posicionamento político, por consolidar espaços propícios para a criação e intervenção na cena e na vida social.

A educação do olhar, deflagrada no bojo das oficinas de Teatro do Oprimido com o Grupo Embasart, tem uma base estética que pode fortalecer a leitura social de mundo. Por conta disso, os jogos do Teatro do Oprimido favorecem um campo de investimento na formação estética e política do sujeito, constituindo-se em anteparo para a criação de cenas de espetáculos de Teatro-fórum.

Como vimos, a imagem é repleta de significados múltiplos e pode ser lida e modificada, por ser transitória e passível de mudanças. Os fatos da vida também apresentam características mutáveis, pois o mundo social é dialético, ou seja, passível de mudanças provocadas por conflitos de diferentes ideias e posturas sociais.

Entretanto, historicamente, fomos condicionados a fazermos uma leitura unilateral da realidade produzida por um ponto de vista exclusivo da nossa experiência social; aprendemos

a nos conformarmos com a ilusão de imutabilidade das imagens e das cenas sociais. O jogo pode ser visto, neste contexto, como uma metáfora para entender que as imagens são também mutáveis e passíveis de diversas formas de leitura e de significação. O jogo pode auxiliar na ampliação das interpretações do mundo, mas é o sujeito que dará o seu sentido ao que vê, do jeito que quiser e puder; e isso foge à pretensão da objetividade dos resultados do processo formativo.

A terceira e última etapa do jogo consiste na formação de uma imagem coletiva e única, como um quadro que se completa pelos corpos dos jogadores. Primeiramente, um jogador propõe uma imagem corporal, fixa e sem movimento, e, aos poucos, cada participante vai completando o sentido daquela imagem proposta pelo colega, até que o último participante defina a sua formatação. Ao concluir a imagem, começa-se a recriação dos sentidos e dos significados possíveis para a mesma imagem.

Da imagem congelada, retiramos um dos participantes que, de fora, analisa e fala ao grupo (que está imóvel na composição da imagem) o que esta cena propõe. Cada participante, em seu momento de apreciação, fala o que está vendo e interpretando. Ao sair da cena, evidentemente, a imagem ganha um novo formato e sentido. As interpretações do grupo foram diversificadas e sintetizamos, aqui, algumas delas:

- uma galeria de arte; as obras estão sendo observadas pelas pessoas;
- um ensaio fotográfico no meio da rua, para uma agência de moda. Há na cena aqueles que participam do ensaio e os passantes que observam o que está acontecendo ali;
- uma mãe tentando resgatar o filho que caiu em um buraco fundo, no meio da rua. Alguns personagens estão desesperados, uns tentam ajudar e outros apenas observam o fato;
- uma mulher está sendo agredida por outra; alguns são cúmplices e outros tentam ajudá-la.

Foi bastante interessante observar a polissemia da imagem e notar que toda leitura é passível de um condicionante social. Para finalizar o exercício, solicitei que os participantes, um de cada vez, dissessem o que pensaram ao comporem as cenas. Notamos que os objetivos individuais foram bastante distintos da imagem finalmente apresentada. Os objetivos dos participantes da imagem eram:

- Eu estava deitada na praia, observando o mar (PARTICIPANTE B);
- Eu fazia a unha da colega (PARTICIPANTE C);

- Tentei furar a perna dela com um objeto pontiagudo (PARTICIPANTE F);
- Estava parado observando e admirando a garota deitada no chão (PARTICIPANTE G);
- Parei para falar com uma pessoa amiga (PARTICIPANTE I);
- Eu estava passando pela rua e vi um tumulto; parei para ver o que era (PARTICIPANTE D).

Após o jogo, conversamos sobre o seu objetivo, questionando “Qual o significado deste jogo para a cena teatral?” e “O que vocês aprenderam aqui que pode ser aplicado na construção do nosso espetáculo?”. Alguns participantes falaram sobre o prazer de participar do jogo e sobre a importância do jogo para o trabalho de encenação que o grupo comporia. Pretendíamos usar as imagens produzidas nos exercícios na composição do espetáculo; entretanto, enfrentamos a dificuldade com a frequência irregular do grupo, ocasionando na perda das criações imagéticas resultantes dos jogos.

O Participante B afirmou que “Através das imagens, podemos ver muitas coisas e não só o que querem que a gente veja”. O participante F colocou que “Cada pessoa é uma parte do todo: se você muda a posição de alguém na cena, todo o significado do restante se altera”. A participante D comentou que “A gente pode mudar o significado das coisas, a partir da nossa leitura e da nossa ação. A gente tem que estar bem atento para o que faz e fala”. A participante H falou que “Este jogo ajuda a gente a expressar com o corpo e não somente com a voz. Às vezes, a pessoa está em cena, mas esquece do corpo, fica presa ao texto. Se a gente tem um objetivo para passar, temos que pensar como o corpo pode dizer isto”. Cibele Marina<sup>55</sup> destacou a força expressiva de uma imagem: “Se o corpo fala, temos que usar isso a nosso favor. Nenhum movimento ou gesto é à toa na cena. O recado tem que ser passado para o público. Este é o ofício do ator”. Com essas reflexões, finalizamos o jogo, com a sensação de que os propósitos estéticos e políticos estavam sendo, aos poucos, alcançados.

É interessante notar que, motivados por um jogo, diversas aprendizagens estéticas e políticas são mobilizadas. Os conhecimentos sobre a teatralidade são esboçados, aos poucos, em forma de vivência coletiva, da compreensão do ato cênico, do engajamento dos participantes e da reflexão da natureza da linguagem corporal e cênica. Ao trabalhar com o

---

<sup>55</sup> Cibele Marina Pereira foi uma das integrantes da nossa equipe formadora do projeto, responsável pela preparação dos atores, especialmente na construção dos personagens dos espetáculos.

corpo e com as imagens, os sujeitos tendem a fazer reflexões sobre o fazer teatral e a se engajar sensivelmente na atividade<sup>56</sup>.

E isso é bastante favorável para o trabalho de Teatro do Oprimido com o grupo Embasart, pois “[...] o engajamento sensível no trabalho artístico conduz também a discursos pessoais mais ou menos simbolizados” (RYNGAERT, 2009, p. 37). Após esse momento, passamos para o trabalho de encenação de fatos da vida pessoal dos participantes, como forma de iniciar a reflexão mais apurada sobre a possibilidade de discutir a cena política e esteticamente.

Além da **série de imagens**, destacamos os jogos de máscaras e rituais, exercícios de compreensão da estrutura espacial do poder, a imagem do objeto polissêmico, jogos introvertidos e extrovertidos.

Na **série de jogos extrovertidos**, utilizamos **A luta de galos** (BOAL, 2007, p. 222), por considerá-lo importante para trabalhar as reações dos personagens em cena. Baseado na improvisação, o primeiro ator “[...] acusa o segundo de qualquer coisa, por mais inverossímil que seja, o segundo tem que aceitar e se defender, procurando dar plausibilidade ao implausível” (BOAL, 2007, p. 222). É interessante notar a aceitação dos atores para o que desconhecem e, no jogo, eles são impelidos a reagirem ao problema mostrado pelo outro, estimulando a oralidade e a criação de argumentos para o conflito da briga de galos.

Este exercício é importante para desmecanizar a atuação cênica habitual dos atores, pois, no momento de levantamento das cenas e dos ensaios, os participantes têm a tendência de cristalizarem a ação e não mais reagirem como se fosse a primeira vez que participam da ação cênica. A reação, como uma surpresa, é fundamental para a atuação dos atores em cena e esse jogo provoca isso, porque “[...] o segundo não sabe, ao se iniciar a improvisação quem é o outro, nem ele mesmo: deve aceitar ser o que o outro diz que ele é, na medida em que for descobrindo” (BOAL, 2007, p. 222).

Diante da descrição e da análise das situações de aprendizagem, pode-se refletir que o Teatro do Oprimido apropria-se do jogo como **princípio** para a redefinição de da atmosfera sensível, estética. E, nessa abertura, destaca-se a provocação de questionamentos e de reflexões sobre a realidade social. O potencial criativo absorvido pelo jogo pode possibilitar que o sujeito, sob a mediação do educador, repense a sociedade do ponto de vista das suas

---

<sup>56</sup> Vale ressaltar que a aprendizagem é marcada pelo processo de idas e vindas de amadurecimento dos resultados. Mesmo com o avanço nesse jogo, em momentos posteriores, os trabalhadores apresentaram ainda dificuldades básicas de composição da imagem, especialmente no processo de montagem do espetáculo, conforme trataremos na seção posterior desta tese.

regras e dos modelos de convivência social construídos historicamente. Este tipo de pensamento oferece ampla possibilidade de incentivo à criatividade que é, por si mesma, política, pois visa a alterar as formas de interpretação de mundo.

#### 4.2.5 Memória dos sentidos

Dando continuidade às categorias de jogos e exercícios do Teatro do Oprimido, passaremos à descrição e à análise dos procedimentos utilizados para ativar a **Memória dos sentidos** (BOAL, 2007, p. 228 a 232) dos participantes. Com uma base stanislavskyana, os exercícios propostos nesta categoria dizem respeito à ativação da memória dos sujeitos, com vistas a construir um repertório sensorial fundamental para a composição de personagens. Assim,

[...] quanto mais vasta for a memória emocional, mais rico será o material de que [os atores] dispõem para a criatividade interior. [...] A vitalidade e a plenitude de todas as nossas experiências criativas são diretamente proporcionadas ao poder, à perspicácia e exatidão de nossa memória (STANISLAVSKI, 1988, p. 98).

Embora Boal tenha se inspirado nos procedimentos sistematizados do Método de Stanislavsky, a sua maior preocupação não era com a criação de um papel; seu interesse se situou em torno da sistematização de exercícios que ativassem a memória do corpo para a tomada de consciência das situações de opressão vividas. Cabe aqui mencionar que todas as categorias de jogos e exercícios trazem propósitos estéticos e políticos voltados para a emancipação dos sujeitos. E, especificamente nesta, os sentidos são estimulados a partir da lembrança da vivência passada do sujeito, ajudando-o “[...] a relacionar a memória, a emoção e a imaginação, tanto no momento de preparar uma cena para o teatro como quando estivermos preparando uma ação futura, na realidade” (BOAL, 2007, p. 228).

Na experiência com o Grupo Embasart, foram aplicados alguns exercícios como início das construções de cenas posteriores, com vistas a localizar imagens de opressão no cotidiano da indústria. O uso da categoria auxiliou a evidenciar o tema do espetáculo “Cresça e Apareça”, cujo processo criativo será analisado na próxima seção, uma vez que este foi alvo de conflitos no interior da indústria. Utilizamos três exercícios (BOAL, 2007, p. 229 a 231), de forma integrada e com adaptações ao cenário do ofício de cada um em seu contexto de trabalho, a saber: 1. **Memória: lembrando de ontem**; 2. **Memória e emoção: lembrando um dia atual**; e 3. **Lembrando uma opressão atual**.

Boal propõe que os exercícios sejam realizados com os participantes sentados em

cadeiras, mas preferimos que eles deitassem confortavelmente no chão, para ficarem mais relaxados e à vontade na experiência de ativação da memória. Após alongamentos e relaxamento do corpo, pedimos que cada participante permanecesse de olhos fechados, deitados em posição fetal e começassem a lembrar da noite anterior, antes de irem dormir. Ressaltamos que cada lembrança, cada sensação seria importante naquele momento, e que os detalhes produzidos pela memória são repletos de “[...] sensações corporais, gesto, dor, sensações táteis, formas, cores, traços, profundidade, sons, timbres, melodias, ruídos, etc., que o ator descreverá, tentando re-sentir” (BOAL, 2007, p. 229).

Após o primeiro momento, pedimos que os participantes recordassem a manhã daquele dia, tentando re-sentir o primeiro som que ouviu (despertador, passarinho, alguma voz, um susto provocado por um sonho etc.), o som e a temperatura da água do banho, o sabor do alimento matinal, o que viram, o que ouviram e que sensações foram produzidas pelos sentidos. Assim, “[...] o ator deve fazer um esforço especial para lembrar das suas sensações corporais e tentar re-experimentá-las” (BOAL, 2007, p. 229).

Seguimos à ativação da memória sensorial do meio de transporte utilizado naquela manhã: que pessoas viram, que sensações suscitaram, qual o ritmo do corpo, que odores perceberam, que itinerário percorreram, “[...] sempre buscando detalhes, os mesmos detalhes das impressões corporais, e sempre os pequenos movimentos das partes recorrentes, que devem acompanhar a memória” (BOAL, 2007, p. 229-230).

Integramos ao exercício a lembrança de um dia do passado e de uma opressão atual. Pedimos que os participantes lembrassem a chegada ao local de trabalho e identificassem que gestos produziram na entrada, que pessoas encontraram, que sensações produziram ao se comunicar com as pessoas, quais sentidos estavam aguçando, que sentimentos, desejos ou angústias sentiram. Em seguida, solicitamos que eles se dirigem ao setor de trabalho e descrevessem mentalmente os detalhes do espaço, as sensações, as atividades que deveriam desempenhar naquele dia e quais sensações as demandas suscitaram-lhes.

Em seguida, solicitamos que eles lembrassem alguma situação de opressão vivida, em algum dia, naquele contexto. Que pessoas estavam envolvidas no fato recordado? Que sensações essas pessoas despertavam? Que desejos sentiam? Qual a sensação corporal? O que impediu a realização do seu desejo? O que ouviram e sentiram? Que partes do corpo eram mais afetadas sensivelmente? Outras questões foram formuladas até chegar à memória uma opressão vivida. Após a recomposição das memórias, pedimos que os participantes deixassem aquele ambiente e, aos poucos, trouxessem os sentidos e a atenção para o nosso ambiente de teatro. Para isso, pedimos que eles mexessem os braços, os pés, as pernas, o tronco, se

espreguiçassem e fossem abrindo os olhos levemente.

Após a vivência dos exercícios, formamos um círculo de partilha das memórias individuais. Explicitamos que a partilha era voluntária, ou seja, ninguém precisaria expor aquilo que não se sentisse à vontade. Informamos que as informações ali verbalizadas pelos participantes seriam reservadas, pois as experiências de opressão relatadas foram vividas no interior da indústria e procuramos evitar a exposição dos sujeitos que compartilharam suas experiências.

De início, grande parte do grupo não quis expor suas experiências, não se sentiu à vontade para a atividade de partilha das memórias de opressão vividas no interior da indústria. Um relato expressa bem esta questão: uma das participantes afirmou que nunca viveu uma situação de opressão no interior da indústria e que ela não consegue identificar essas situações opressoras em seu setor de trabalho. Avaliei, momentaneamente, que talvez não fosse o caso de relatar o que vivenciaram, mas de representar corporalmente, conforme indica o próprio Boal. Mas, naquele momento, gostaríamos de ouvir um pouco, antes de adentrarmos na atividade de composição visual propriamente dita. Perguntei, então, se este tipo de opressão não existe na EMBASA e ela respondeu que “Até que existe, mas eu nunca vivi um caso de opressão” (PARTICIPANTE A). Alguns participantes se mantiveram calados e outros confirmaram seu relato positivamente com a cabeça.

Preferi não insistir na exposição dos relatos, pois percebi que tratar daquele assunto não seria uma tarefa simples, quando o silêncio foi quebrado por outra participante, que, de forma inquieta, bradou: “É claro que tem opressão sim, pessoal! Não dá pra gente ficar evitando falar nesse assunto, senão a gente não vai estar fazendo Teatro do Oprimido, não é mesmo? Aqui tem que ser o lugar da gente poder falar tudo que sente vontade e precisa” (PARTICIPANTE J). Com base em sua fala, afirmei que aquele momento de partilha seria livre, porém importante para a continuidade dos trabalhos desenvolvidos, especialmente para a construção das cenas de Teatro-fórum, que representariam situações vividas pelos trabalhadores na indústria. E ela prosseguiu: “Tem certos tipos de opressão que a gente não percebe como opressão, vocês me entendem?”; o grupo confirmou que sim, mas permaneceu calado. E asseverou:

Esse exercício aí me fez perceber que tem muita sutileza nas formas de sermos oprimidas na empresa. Eu parei para recordar e me deparei com meu maior problema de saúde que são as dores que sinto na cervical. Eu acabo somatizando os problemas que vivo na empresa. São problemas pequenos, são opressões sutis que vou somatizando, mas são adquiridas com o meu trabalho, com o dia-a-dia. Meu médico até já disse isso (PARTICIPANTE J).



Ela foi interrompida pela Participante A, que ocupa um cargo de chefia na empresa, afirmando “Aí, amiga, já é um problema seu! Será que não é você que não está conseguindo lidar com os problemas? Como é que a empresa pode ser responsabilizada por isso? Você tem que procurar relaxar, não levar os problemas para casa”. A integrante retomou sua fala, dizendo:

Mas não é porque eu quero ser assim. Eu, sem querer, acabo absorvendo tudo de anos e anos. E mesmo que eu não sinta, meu corpo sente. Eu não aceito, por exemplo, um funcionário terceirizado ser menos valorizado que eu que sou concursada. Isso é evidente e é injusto, entende? Como conviver com isso diariamente e não se indignar, por exemplo, com os preferidos da chefia? E com a diferença que existe no tratamento de Fulano e de Beltrano? Você vai dizer que isso não é opressão? (PARTICIPANTE J).

A participante A respondeu:

Não acho que seja opressão, não. Acho que você é que não está sabendo lidar com isso. Você acha que eu também não vejo esses problemas? É claro que eles existem, mas se você não souber lidar com isso, quem vai sofrer é você e nada vai ser alterado (PARTICIPANTE A).

Nesse momento, vários integrantes do grupo começaram a falar ao mesmo tempo, tornando impossível o diálogo e a escuta coletiva. Alguns colocavam que as situações se diferem com a vivência em cada setor em particular e que as situações de opressão podem ser mais visíveis e explícitas em um setor e mais camufladas em outro. Alegaram que a participante falava de um lugar de chefia que é diferente do lugar ocupado pela trabalhadora que iniciou o relato.

Diante disso, solicitei que os participantes exercitassem uma escuta sensível e acolhedora e evitassem julgar cada relato feito. Ressaltei que o objetivo da atividade era despertar a reflexão, a partir de uma experiência de ativação da memória, sobre as situações vividas no interior da empresa. Com isso, salientei que todos teriam espaços de fala e de escuta, de modo democrático. Assim, a Participante J continuou “O problema é que todo mundo fica fingindo que nada está acontecendo; que a EMBASA não tem problema, mas tem sim! É só a gente parar para olhar que eles, num instante, aparecem!”. A participante foi apoiada pela maior parte do grupo e continuou “eu vejo também muitos casos de assédio moral e não consigo ficar na minha; como eu não consigo falar, acabo guardando a raiva, guardando aquele sentimento que vai direto para o corpo (PARTICIPANTE J). Outra participante interrompeu:

Eu sei bem o que é isso. Na empresa, a gente vê que há direitos diferentes, depende de quem é a pessoa. Vejo discriminação dos terceirizados, mas vejo também que alguns colaboradores sofrem discriminação. Eu mesma sou datilógrafa. Não existe mais essa função na empresa, por isso, eu tô isolada; não tem serviço para mim; fico

de bobeira o tempo todo, não tem serviço; aí, eu me sinto inútil... É péssimo isso, mas ninguém toma providência, porque está implantando um sistema novo e tal. Até parece que eles acham que eu não vou ser capaz de aprender o novo (PARTICIPANTE B).

A participante A interrompeu “Mas você pode mudar de setor, é só solicitar” e a participante B respondeu:

Mas não posso mudar de função; não quero também chegar em um setor novo sem ter função para mim. Como é que as pessoas vão me olhar? Como vão me julgar? Pelo menos, no meu setor, as pessoas já entendem o meu caso na empresa. Não quero mudar de setor, porque eu gosto de lá, mas quero que eles definam o meu papel, quero trabalhar (PARTICIPANTE B).

Outra participante relatou que a fragmentação entre os setores impede muito o andamento dos trabalhos, atrasando os processos. E como ela trabalha como assistente social percebe que seu trabalho não surte o resultado esperado, porque as pessoas mal se conhecem, não se integram e o seu trabalho torna-se, certas vezes, prejudicado. Outra integrante declarou que

Vocês estão falando aí, mas não querem dizer realmente o que é uma opressão. Eu não, minha filha! Eu boto a boca no trombone mesmo! Trabalho como secretária e, muitas vezes, não tenho tempo nem de ir ao banheiro! Fico apertada a tarde toda, porque se meu gerente chegar e não me encontrar, aí o céu cai!!! Vivo sob tensão o tempo todo! Tem muita cobrança, eu vivo ouvindo tanta coisa que só Deus sabe.. (PARTICIPANTE D).

A sua fala foi interrompida pela Participante A, ao dizer que “O problema está em seu gerente e não na empresa. Você tem que aprender a dialogar, a negociar...”. A Participante D indignou-se e atravessou a sua fala “Você tá falando isso porque não é com você! Tá achando que é fácil, é? Você não sabe de nada, portanto, não dê opinião!”. O clima começou a ficar tenso, em função das defesas dessa coordenadora. Por conta disso, resolvi interferir, buscando dar sequência à atividade e garantir o debate; solicitei o exercício do diálogo sem o julgamento daqueles que estavam precisando falar dos problemas vividos no interior da empresa e asseverei que todos ali teriam o direito de voz e de participação. Pedi que a coordenadora exercitasse a escuta sensível para a fim de garantir a harmonia e a continuidade dos trabalhos. A coordenadora concordou e passei novamente a palavra para a secretária que desabafou:

Todo mundo aqui sabe da minha labuta. É cobrança de um lado, cobrança de outro... Meu gerente é muito nervoso e acha que porque é chefe pode mandar e desmandar! Eu não abaixo a cabeça, não... Mas tem dia que dá uma vontade de chorar, de sumir mesmo. Minha pressão aumenta e eu não quero morrer por causa da empresa, não! Não posso nem ir ao banco pagar uma conta que ele vem logo falando. E as férias? É um problema discutir a questão das férias que é um direito meu (PARTICIPANTE D).

Complementou, afirmando a dificuldade de ser liberada pelo seu setor para participar das atividades formativas do Teatro do Oprimido, mesmo sendo um este contrato firmado com a empresa:

Na hora de me liberar para vir para o teatro, ele se ferra, se dana, fala, mas eu faço de conta que não estou ouvindo, porque o teatro está me fazendo bem e é um direito que a empresa me concedeu! Eu conto as horas da semana para chegar logo a sexta para vir pro teatro (PARTICIPANTE D).

A questão da liberação do funcionário para a participação no teatro causou uma polêmica que, eventualmente, tornava a aparecer nos debates e nos diálogos entre os integrantes do Embasart. O grupo asseverou que o direito à atividade de formação com o teatro nem sempre é visto de maneira positiva pelos gerentes, ocasionando atrasos e faltas dos participantes, o que, diversas vezes, ocasionou o prejuízo no andamento dos trabalhos de criação teatral, especialmente quando demos início ao processo de montagem cênica. Este tipo de posicionamento de alguns gerentes da indústria mostrou-nos que o Teatro do Oprimido é um tipo de ação desprivilegiada no contexto do trabalho e, mesmo que faça sentido para os participantes, ainda é destinado a ele um lugar de pouco destaque, importância e significado para a produtividade empresarial. Outros temas e situações foram levantados pelo grupo, semelhantes ao depoimento a seguir:

No meu setor, botaram uma senha no telefone e eu fui a única que não fui comunicada. Via todo mundo ligando, mas eu não podia. Achei que aquilo era discriminação. Perguntei e todo mundo dizia que não sabia de senha nenhuma. Eles estavam com medo de falar alguma coisa contra a gerente. Mas eu nem quis saber, fui procurar meus direitos, porque só eu não tinha acesso à senha. Falei, falei, até que me deram uma senha. Já pensou se eu ficasse calada? Ia ficar doente como muitos colegas da EMBASA ficaram.. (PARTICIPANTE L).

Com base nestas impressões do grupo, foi possível ressignificar a visão equivocada de que na indústria não há formas sutis ou explícitas de opressão. Abriu-se, assim, um espaço propício para, posteriormente, tratarmos de temas e de assuntos relevantes para a prática de Teatro-fórum. Naquele momento, o grupo avaliou a atividade satisfatoriamente, expressando suas impressões em relação ao exercício da categoria de jogos “Memória dos sentidos”, realizado, que visou estimular a memória de uma opressão vivida no interior da empresa:

Esse exercício foi muito bom, me fez recordar muitas coisas que estavam adormecidas. A gente pensa que não sofre opressão, porque, quando se fala em opressão, a gente acha que é sempre de uma forma dura e violenta, mas, na empresa, a opressão é sutil, mas é profunda também. Se você convive todo dia com ela, acaba se ferindo (PARTICIPANTE H).

Esse exercício sinalizou o campo de nossa atuação, pois sabíamos que não seria fácil levar temas polêmicos para o palco e para o debate com os gerentes e demais funcionários da indústria. Posteriormente, novos desafios apareceriam, mas tratar de assuntos relacionados à opressão no interior de uma indústria seria mais difícil do que imaginávamos. No processo de montagem, especialmente a respeito da escolha do tema da cena de Teatro-fórum, apareceram novos desafios, como também possibilidades para a construção de uma Pedagogia de Teatro do Oprimido no interior de uma indústria.

A sistematização desta experiência apresenta contribuições para a formação de novos sujeitos sociais interessados no campo da educação e curingas, por apresentar uma proposta metodológica para o trabalho de profissionais interessados em trabalhar com o Teatro-fórum. Na próxima seção, tratamos do processo de montagem do espetáculo “Cresça e Apareça”, no qual se elucidaram diversas questões relevantes sobre o TO na formação de trabalhadores.

## **5 PROCESSO DE ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO-FÓRUM “CRESCA E APAREÇA”**

Nesta seção, descrevemos e analisamos o processo de encenação do espetáculo-fórum “Cresça e Apareça”, resultante da primeira etapa da formação político-estética do Teatro do Oprimido, com o Grupo Embasart. Nesse trajeto, apresentamos algumas incertezas, dúvidas, conquistas e aprendizados produzidos nas improvisações, na aplicação das técnicas de ensaio do TO e os desafios e as possibilidades de inclusão do Teatro-fórum em uma indústria.

Consideramos que, embora Boal tenha sistematizado técnicas de encenação do fórum, muitas dúvidas surgiram no decorrer do processo de criação artística; precisamente porque nos situamos em um trabalho de cunho criativo e no exercício de práticas de liberdade, em que as dimensões da subjetividade dos participantes e de seus posicionamentos políticos influenciaram o processo criativo. Nesse bojo, o aprendizado vai se consolidando a cada passo da caminhada, cuja natureza envolve elementos próprios da criação artística, como a invenção, a experimentação e a redescoberta dos procedimentos adotados. Isto abrange, inclusive, a habilidade construída no processo de rever novos caminhos de experimentação cênica a serem trilhados. Por esta razão, sinalizamos que

A vontade de transformar as coisas só pode efetivar-se se, inicialmente, tivermos possibilidades de inventar maneiras diferentes de compreender estas coisas e, em seguida, se soubermos fazer com que a imaginação se apresente enquanto ação (DESGRANGES, 2006, p. 89).

Visando a apontar lados contraditórios e complementares do processo artístico-pedagógico, focamos a discussão na evidência dos desafios enfrentados na produção de um espetáculo de cunho estético e político. Nosso propósito foi retratar diretamente as questões sofridas pelo grupo de trabalhadores e as relações de opressão, sejam estas simbólicas ou materiais, produzidas no interior de uma indústria. Abordamos também os limites e as possibilidades do processo formativo de Teatro do Oprimido com o Grupo Embasart, revelando a expressão de seus medos, anseios e desafios de encenar temas de reflexão política no ambiente empresarial.

Contudo, em nossa análise abordamos, com mais precisão, a dimensão da aprendizagem político-estética em Teatro do Oprimido. Desse modo, nossa narrativa se atrela à reflexão teórica, com base na descrição e na análise deste processo, desde a escolha do tema até o processo de direção artística coletiva e de ensaios do espetáculo de Teatro-fórum construído com o Grupo Embasart.

## 5.1 OS PRIMEIROS PASSOS DO APRENDIZADO DO TEATRO-FÓRUM

O processo de montagem do espetáculo de Teatro-fórum iniciou-se com o levantamento de temas de necessidade coletiva de encenação pelos participantes. Tais temas se configurariam em situações cotidianas a serem improvisadas, para, somente depois, passarmos às histórias pessoais dos participantes do Grupo Embasart. Com esse entendimento, sugerimos um exercício de teatro imagem, objetivando a construção de cenas e a fisicalização de elementos que seriam utilizados na encenação.

A necessidade de fisicalização dos gestos se deu por compreendermos, com base nos estudos de Viola Spolin, que “[...] uma preocupação básica é encorajar a liberdade de expressão física nos atores. A relação física e sensorial com a forma da arte abre a porta para o *insight*” (2004, p. 85), que é fundamental para o processo de expressão criativa em teatro. Tais *insights* ajudam na catalisação das energias para o ato criativo. Como trabalhamos com improvisações, o *insight* ativa o processo de criação, tanto no âmbito individual, a exemplo da construção dos personagens, quanto na esfera coletiva, referente à produção das cenas: marcações, relação entre os personagens, improvisações dos temas propostos, concepção de cenário, figurino, iluminação, dentre outros elementos do teatro. Com tais experiências, foi possível notar que

[...] os jogadores tornam-se ágeis, alertas, prontos e desejosos de novos lances ao responderem aos diversos acontecimentos acidentais simultaneamente. A capacidade pessoal para se envolver com os problemas do jogo e o esforço despendido para lidar com os múltiplos estímulos que ele provoca, determinam a extensão desse crescimento (SPOLIN, 1987, p. 5).

Com base nisso, investimos em distintos exercícios de improvisação para favorecerem a aprendizagem teatral, mas muitos problemas relacionados à dificuldade de abertura à experimentação surgiram no bojo do processo criativo.

No processo de oficina de Teatro do Oprimido realizado com este grupo, solicitamos que os participantes compartilhassem algumas histórias de vida, nas quais aparecessem situações de dicotomia entre opressor e oprimido. A história real, que apresentaria um nítido problema de opressão vivido por um dos participantes, deveria ser levada ao espaço cênico para ser discutida, avaliada e selecionada para a montagem do espetáculo-fórum.

Os três critérios principais para a seleção das histórias foram: 1) a não realização de um desejo, por conta da força opositora de um antagonista opressor; 2) a viabilidade cênica; e 3) a possibilidade deste fato acontecer com outros sujeitos, preferencialmente, dentro de uma indústria, uma vez que o espetáculo seria apresentado para outros trabalhadores. Além disso,

evidenciamos a objetividade e a clareza do problema para que a plateia pudesse formular intervenções e propostas de soluções também concretas. Por esta razão, Boal adverte que:

[...] quando se tem um problema claro, concreto e urgente, é natural que o debate se dirija para soluções igualmente urgentes, concretas e claras. Um tema nebuloso provoca nebulosidade. Pode ser, ao contrário, que a imprecisão seja apenas aparente, e que o fórum sirva para analisar uma situação, em vez de sintetizar soluções possíveis (BOAL, 2007, p. 326).

Todavia, o objetivo do fórum não se resume à mera análise do fato ali apresentado; busca-se testar possíveis soluções cênicas, ainda que falhas ou ingênuas, a serem analisadas pela plateia. Na experiência do Embasart, a indicação foi que as histórias pessoais fossem contadas em duplas, sendo selecionada apenas uma, que seria compartilhada em pequenos grupos, até chegar à escolha de uma história improvisada por cada grupo. Sugerimos que os participantes retomassem as histórias partilhadas nos exercícios de memória dos sentidos, mas deixamos um espaço livre para a representação de outras situações. Foram montadas três cenas a serem descritas brevemente, as quais verificamos que o grupo optou por não trabalhar uma situação por eles vividas. Das cenas apresentadas, escolhemos apenas uma para a demonstração do que é o Teatro-fórum, após as explicações técnicas necessárias.

A primeira cena foi produzida pelos participantes D, H, J e M<sup>57</sup> e se passou em um refeitório de uma indústria fictícia, no qual duas funcionárias criticavam o lanche oferecido aos trabalhadores. Uma das funcionárias novatas ficou indignada com a qualidade do lanche e foi induzida pelas funcionárias antigas a falar com o patrão sobre este fato. Sozinha, entrou na sala do patrão e ofereceu algumas sugestões de um cardápio variado, afinal, segundo a personagem, com esta iniciativa, os funcionários poderiam trabalhar com maior satisfação e empenho.

Estabeleceu-se, então, o conflito entre trabalhadora e patrão, sendo que este decidiu cortar o lanche dos funcionários e advertiu que “Se estão insatisfeitos, que tragam seu próprio lanche a partir da próxima semana”. Ao sair da sala, a funcionária recém-contratada relatou o fato ocorrido às demais, que ficaram indignadas e decidiram excluí-la do grupo. Tratou-se de uma opressão vivida duplamente: primeira opressão, pela ação autoritária e não dialógica do patrão e, posteriormente, pela exclusão ocasionada pelas próprias colegas de trabalho, que se viram prejudicadas pela conversa entre a funcionária novata e o patrão.

A improvisação auxiliou o grupo a pensar sobre a complexidade da opressão, pois, muitas vezes, os sujeitos agem de modo autoritário como uma forma de defesa à ação do

---

<sup>57</sup> O participante M compareceu a apenas dois encontros do teatro, sendo incluído na atividade, mas não permaneceu no grupo, por falta de liberação do seu setor para a participação na atividade artística.

outro (o patrão), de ingenuidade (a funcionária nova); ou de reação a uma ação primeira (as funcionárias que agem autoritariamente por se sentirem lesadas). As relações de opressão não são isoladas socialmente, e sim, demarcadas ideológica e politicamente no plano das complexas relações humanas.

Muitas vezes, o trabalhador “veste a camisa” da empresa e, por se encontrar desarticulado do seu potencial reivindicativo de sua classe social, pode vir a agir de acordo com os referenciais políticos do opressor. Tânia Franco chama este processo de **despertencimento social**, que é “[...] nutrido pela alienação do trabalho, que aprofunda o processo de coisificação das relações humanas, favorecendo a proliferação de diversas formas de violência social, inclusive no trabalho” (FRANCO, 2011, p. 188). A autora aponta, ainda, a necessidade de reversão desse quadro:

A desalienação social passa, necessariamente, pela redefinição do sentido do trabalho – dos padrões de trabalho, com reversão do binômio flexibilização e precarização –, com o fortalecimento da *razão social* do trabalho. Uma razão social que seja, simultaneamente, a busca do *bem viver* dos homens entre si, na e com a natureza, ou seja, assentada em novos padrões de produção e consumo que, ao invés de predatórios, se ajustem à natureza e a seus ciclos (FRANCO, 2011, p. 188. Grifos da autora).

Cabe aqui a reflexão de que somente os oprimidos são capazes de lutar pela sua libertação e humanização. Nenhum opressor dará, gratuitamente, o poder da liberdade e da emancipação social,

[...] e esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscarem recuperar a sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealisticamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar a si e aos opressores (FREIRE, 1987, p. 17).

A segunda cena foi proposta pelas participantes G, I e N, na qual se apresentou uma criança brincando com um celular, e um colega de escola quebrou o seu brinquedo. Quando o pai da criança viu que o brinquedo estava quebrado, sem ouvir os argumentos postos pela criança, colocou-a de castigo, mesmo não sendo a culpada pelo ato ocorrido.

A terceira cena foi produzida pelos participantes B, C, E e F, com a seguinte história: duas amigas estavam muito felizes por realizarem o sonho de viajar para os Estados Unidos da América e conhecer Nova Iorque. Nesse ar de contentamento, foram a uma lanchonete onde fizeram seus pedidos: dois sucos de frutas, uma panqueca doce e uma de queijo. Após um breve tempo, chegaram os pedidos das clientes, sendo que um estava errado por conta de um equívoco cometido pela garçonete. Uma das amigas tentou dialogar, explicando à garçonete que havia pedido uma panqueca de queijo e não uma doce e que este era o pedido



de sua amiga. Depois de esgotar o diálogo, a garçonete chamou a gerente da lanchonete que, por sua vez, informou que o pedido estava correto e que as clientes deveriam comer a panqueca que estava sob a mesa. Revoltadas, tentaram argumentar, reclamaram sobre a discriminação por serem brasileiras em um país estrangeiro, mas foram humilhadas e expulsas da lanchonete pela gerente.

Das três cenas apresentadas, o grupo escolheu a terceira para a realização do Teatro-fórum, como exercício de aula, pois o desejo do oprimido e o ato de opressão estavam mais evidentes. Enquanto relembávamos os procedimentos do Teatro-fórum ao grupo, solicitamos que as participantes reensaiassem a cena, aprimorando os pontos que julgassem necessários (especialmente a explicitação dos motivos da opressão), sob a orientação de uma das integrantes de nossa equipe de trabalho. Após a nova apresentação da cena, com os ajustes de corpo, voz, localização espacial e diálogos mais claros, consolidou-se o fórum.

Atuei como curinga, estimulando a plateia a pensar as características da opressão ali assistidas e solicitando que alguém do grupo interviesse na cena para mostrar as possibilidades de resolução do problema. Destacaremos apenas duas das intervenções que serviram para analisar alguns pontos de aprendizagem sobre a técnica do Teatro-fórum pelos participantes do Grupo Embasart.



**Figura 7: Atuação da autora como curinga do Teatro-fórum.**  
Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

A primeira intervenção foi feita pela participante D que entrou no lugar da personagem oprimida, ou seja, da amiga que recebeu o pedido errado e que foi expulsa da lanchonete. Sua alternativa foi tentar explicar melhor o pedido, mas a gerente, de modo opressivo, afirmou que ela deveria pagar pela panqueca; diante disso, a atriz, em sua

intervenção, negou-se a efetuar o pagamento. Diante do constrangimento e da discussão daí decorrente, a oprimida ameaçou chamar a polícia para resolver o problema. Mesmo assim, a gerente expulsou as duas amigas da lanchonete.

Ao abrir o debate, questionei sobre o avanço da cena promovido pela participante D. Convém salientar que o curinga nunca deve perguntar se a intervenção foi boa ou ruim, ou se é válida ou não, mas sim questionar o que foi feito e em que ponto(s) do debate o *espect-ator* avançou. O fórum não é o lugar do julgamento, é o espaço do debate de diferentes ideias, no qual se estuda a viabilidade de cada proposta dos *espect-atores*, sua dimensão ética e, principalmente, a atitude de busca, como primeiros passos de superação da situação de opressão apresentada.

Os participantes relataram que a oprimida lutou mais pelo seu desejo, argumentando questões sobre seus direitos enquanto consumidora. A participante H questionou o fato de a gerente da lanchonete ter sido opressora demais: “Ela não poderia manter uma atitude menos opressiva? Começou um bate-boca danado e, nesse caso, uma gerente de verdade ficaria com receio de espantar os outros clientes. Eu acho que ela deveria ceder um pouco em sua decisão de expulsar as moças do recinto”.

A reflexão de H foi bastante pertinente, pois, de modo geral, os iniciantes do Teatro-Fórum, ao assumirem o papel de opressor, podem apresentar engessamento na manutenção da decisão e postura iniciais de opressão, mesmo diante de uma boa intervenção do público. Entretanto, diante deste fato, é importante salientar que o opressor é também passível de mudanças, pois ele é um sujeito que avalia as circunstâncias externas, bem como os novos argumentos apresentados em cena.

O opressor “paredão” – como convencionalmente é chamado no CTO-Rio – é aquele que não cede aos seus princípios e às suas decisões, mesmo diante de uma excelente proposta e de argumentos plausíveis da plateia. Boal (2007, p. 336), ao anunciar que “[...] caso o ator se revele demasiado duro, pode provocar o desinteresse do espectador, ou, o que é pior, o medo”, nos direciona a uma postura provocativa do ator. Este, por sua vez, tem uma função política imprescindível: é dialético e problematizador. A ação do ator não é uma mera atuação no palco, é também veículo ativador de reflexões críticas sobre o acontecimento em cena. Assim, Boal sintetiza que

[...] o ator deve ser dialético, dar e receber, dialogar, medir-se, ser estimulante, criador. Não deve ter medo (coisa que acontece com frequência, quando se trata de atores profissionais) de perder seu posto no palco. O grande mago é aquele que sabe fazer a magia e igualmente ensinar o truque. Um grande jogador de futebol não o será menos se ensinar alguém a chutar indistintamente com os dois pés. Ensinando-

se, aprende-se. A pedagogia é transitiva. Ou não é pedagogia! (BOAL, 2007, p. 336).

Nesse tipo de pedagogia, o ator participa como provocador de reflexões, por isso suas respostas no palco não devem se focar em ganhar ou perder, em uma atitude contra o opressor, mas agir como um personagem que é complexo, transitório e contraditório em seus propósitos e na sua ação. O fórum é um espaço pedagógico: tanto os atores, quanto os *espectatores* são sujeitos de aprendizagem. Foi interessante notar que, em uma rápida experimentação do fórum, foi possível introduzir elementos reflexivos básicos de entendimento sobre a complexa construção de um personagem opressor do Teatro-fórum. Apesar dos seus posicionamentos éticos questionáveis, o opressor apresenta uma história de vida, brechas ou algumas inseguranças e fragilidades que podem ser percebidas e utilizadas pelo *espect-ator*, para convencê-lo a abrir-se ao diálogo, desconstruir a relação de opressão e, assim, buscar realizar seu desejo.

A realização do desejo, por outro lado, não deve se dar em oposição ao respeito ao outro. O *espect-ator* não deve lançar mão das formas de opressão, mas, quando isso acontece, é papel do *curinga* instigar e provocar a plateia a refletir sobre a sua postura. Dessa experiência, tornou-se possível desmistificar as questões de opressão social como sinônimo da passividade e questionar as violências como quadro passível de mudanças.

Dando continuidade a essa análise, a segunda intervenção no fórum foi feita pelo participante G que escolheu o momento da reclamação do pedido errado trazido pela garçonete. Diferentemente da postura da outra participante que optou pela discussão, o participante G manteve-se tranquilo e com uma atitude apaziguadora, tentando mostrar o equívoco ali apresentado. A garçonete, então, construiu diferentes subterfúgios para convencer o oprimido a desistir do pedido inicial, informando, por exemplo, que a comanda estava assinada e carimbada pela gerente.

O *espect-ator* questionou o poder inabalável da gerente, referindo-se ao fato de que a assinatura dela na comanda não invalidava a possibilidade de um erro cometido no estabelecimento comercial. Mesmo assim, a garçonete utilizou diversos argumentos e o persuadiu a experimentar um novo sabor, ou seja, o pedido que chegou errado à mesa. Convenceu-o, ainda, a pagar pelas duas panquecas.

No debate, os *espect-atores* indignaram-se pelo fato de o participante G ter aceitado o pedido errado, ao passo que este justificou que iria comer a panqueca doce e depois faria o mesmo pedido (a panqueca de queijo) e que só pagaria por uma. Questionei, então, se este

fato ficou claro para o grupo, que respondeu negativamente. Esta foi outra excelente situação cênica para tratar de outras orientações sobre os procedimentos do Teatro-fórum.

Expliquei que teatro é construído por uma ação que se mostra, ou seja, ela expressa um momento, uma ação e não uma proposta que está presente somente na idealização do *espect-ator*. Além disso, questionei-os: “Como é que você sabe se sua estratégia daria certo se não testou no próprio combate com o opressor? Este seria o momento propício para saber se daria certo ou não o que foi planejado”. Endossamos a compreensão de que o espaço cênico é um ambiente fictício de luta, no qual os *espect-atores* testam possíveis ações e aprendem a atuar nas reais situações de opressão semelhantes à assistida. O Teatro-fórum é, conforme afirma Boal, um ensaio para a vida social. Sendo assim,

Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas estas formas teatrais são certamente um ensaio da revolução<sup>58</sup>. A verdade é que o espectador-ator não pratica um ato real, mesmo que o faça na ficção de uma cena teatral. Enquanto ensaia jogar uma bomba no espaço cênico, está concretamente ensaiando como se joga uma bomba; quando tenta organizar uma greve, está concretamente organizando uma greve. Dentro dos seus termos fictícios, a experiência é concreta (BOAL, 2005, p. 215).

O Teatro-fórum é um espaço, portanto, de luta, de ensaio, de teste, mas que as mudanças efetivas só se materializam na experiência concreta e diária do sujeito. Ressaltamos que o aprendizado no TO não é uma mera transmissão de conteúdos e, sim, a proposição de experiências teatrais que geram possibilidades de reflexão sobre o fazer teatral e sobre a vida em sociedade: contraditória, imprevisível e em constante construção.

## 5.2 A ESCOLHA DO TEMA PARA A MONTAGEM DE TEATRO-FÓRUM

Desde o momento da escolha do tema do Teatro-fórum, enfrentamos dificuldades de inclusão do Teatro do Oprimido na indústria. A princípio, o grupo propôs o tema de uma das improvisações: o corte do lanche dos funcionários por um dos chefes da indústria, acarretando no descontentamento por parte dos trabalhadores. Entretanto, o grupo compreendeu que este era um tema que não revelava as angústias e os reais problemas sofridos pelos integrantes do Grupo Embasart, porque diversas outras situações reais mais relevantes e mais contundentes precisavam ser tratadas no fórum. Este tipo de preocupação se esboçou, especialmente porque eles sabiam que muitos de seus gerentes assistiriam ao referido espetáculo e que aquela seria uma das poucas oportunidades palpáveis e seguras de ver seus problemas serem debatidos

---

<sup>58</sup> Convém ponderar que, em suas últimas publicações, Boal substituiu o termo “revolução” por “mudança”, por entender que esta se opera de forma processual e lenta no bojo das relações humanas.

com seus pares e, especificamente, com os padrões. A fala de uma das participantes aponta nessa direção:

Eu 'tô' achando esse tema muito fraco. Têm tantos outros temas que podem ser abordados, que enfocam diretamente os problemas que a gente vive... Acho legal a gente aproveitar esta chance e dizer coisas que nunca tivemos a oportunidade de dizer. Se este teatro é político, que seja de verdade! (PARTICIPANTE E).

A fala contundente da participante E demonstrou que diversas questões precisavam ser aprofundadas, buscando identificar fatos e situações que inquietavam o grupo como um todo. Salientamos, desse modo, que a escolha do tema ou da história a ser encenada é uma das etapas principais do início da montagem de um espetáculo-fórum, porque visa retratar no palco uma experiência de opressão vivida.

Muitas vezes, observamos cenas de Teatro-fórum com assuntos que não são de domínio e de vivência dos atores; exemplos disso são cenas feitas por estudantes universitários sobre a luta pela reforma agrária, sem compreenderem, por exemplo, o cotidiano e as relações políticas e econômicas das populações do campo. É evidente que os sujeitos são livres para construir os fóruns sobre qualquer assunto, mas consideramos importante que o tema trate de um problema real vivido pelo grupo ou por um de seus integrantes, para que o processo de aprendizagem seja, de fato, libertador.

O tema do fórum deve ser de interesse do público e dos atores, para que se concretize o desejo e a necessidade de alterações das situações de opressão apresentada. Não existe opressão banal, mas “[...] é evidente que existem opressões mais cruéis que outras; é evidente que existem opressões que se abatem sobre um número maior de pessoas e com maior crueldade que outras” (BOAL, 2007, p. 339). Porém, todas as formas de opressão precisam ser denunciadas, visibilizadas e combatidas, pois “[...] quando todos os oprimidos dentro de um grupo oprimido se juntam, maior é o poder de que dispõem” (BOAL, 2007, p. 340).

De algumas histórias contadas, foi selecionada a história de uma das integrantes que solicitou sigilo da sua autoria. Como o seu depoimento é demasiadamente longo, mas descreve, minuciosamente, as relações de abuso de poder sofridas na indústria, preferi sintetizar a sua escrita<sup>59</sup>, sem perder o teor. O depoimento inspirou a definição do tema do primeiro espetáculo de Teatro-fórum montado e apresentado pelo Grupo Embasart.

No depoimento, a autora conta que, após um tempo de serviço na indústria, foi escolhida para atuar como representante sindical, por conta de sua discordância em relação aos atos de injustiças por ela observados. Pelo fato de não se submeter a diversos tipos de

---

<sup>59</sup> Vide o texto completo nos anexos.

articulação política, um dos gerentes passou a persegui-la, tentando comprovar a sua suposta ociosidade e improdutividade no ambiente de trabalho. Ele não repassava as funções e as tarefas que deveriam ser executadas por ela, vetando sua autonomia e causando improdutividade na sua função.

Ela contou que sentia medo de perder o emprego, por isso procurava o sindicato para buscar mais orientações e proteção. Porém, as relações entre a chefia e o sindicato eram estreitas, agravando muito a sua situação no ambiente de trabalho. Sua angústia acirrou-se ainda mais por conta de problemas pessoais vividos em seu casamento, sentindo-se oprimida em diversos setores de sua vida. A situação de opressão só melhorou quando o chefe pediu transferência para outro setor distante do seu.

A história emitida via e-mail<sup>60</sup> revelou a complexidade da opressão vivida no interior da indústria. É interessante notar que, das inúmeras vezes que tentamos tratar de temas como opressão no interior da indústria, os participantes evitavam, a princípio, destacar problemas e fatos de opressão vividos. Muitos, por receio ou medo de serem delatados, diziam que o ambiente de trabalho da Embasa era bastante satisfatório e que não existiam situações de opressão em seu cotidiano<sup>61</sup>. Quando tratamos de alguns fatos lembrados nos exercícios da “Memória dos sentidos”, decidimos respeitar o pedido de não encenarmos as histórias pessoais contadas.

Entretanto, esta história real contada por uma das participantes revelou que as relações de poder e de hierarquia existem de modo complexo na realidade da indústria. Mostrou que este contexto de atuação, por ser social e político, é constituído por conflitos, contradições e também silenciamentos que denotam a necessidade de ampliação do debate acerca das relações sociais na indústria.

Com esta história, outros temas de interesse coletivo começaram a aparecer nas discussões com o Embasart. Ao mesmo tempo em que tínhamos uma história interessante para montar, existia uma demanda do grupo que era a necessidade de tratar de um assunto ainda pouco abordado e discutido na empresa e com o sindicato<sup>62</sup>, que era o Plano de Cargos

---

<sup>60</sup> A participante negou-se a fazer o relato oral de sua história.

<sup>61</sup> Esses anúncios de que não existiam formas de opressão dentro da empresa continuaram, mesmo após o exercício da memória de uma opressão atual que proporcionou a verbalização de diversos problemas de opressão sofridos pelos trabalhadores no interior da indústria.

<sup>62</sup> A categoria de trabalhadores da Embasa é organizada por um sindicato. Apesar de considerarmos a importância de sua participação na formação/atuação política dos trabalhadores, alguns integrantes do grupo não confiavam na sua configuração política, por parecer estar diretamente articulado à empresa. Por conta disso, preferimos acioná-lo somente nos momentos da apresentação do teatro-fórum, para evitar interferências nos relatos pessoais.

e Salários ou o Plano de Carreira. Tentamos, então, fundir a história sugerida, preservando a identidade da funcionária perante o grupo (e especialmente perante a gerência técnica e a diretoria), visto que esta informação foi enviada por *e-mail* e não foi contada no ambiente coletivo, por medo de possíveis retaliações no ambiente da indústria. Resolvemos, então, construir as cenas a partir dessa história, sem revelar a autoria, e fazendo ajustes na temática, como forma de evitar a exposição da trabalhadora perante seus colegas de trabalho.

Destacamos que, no Teatro do Oprimido, as histórias e temas surgem da história de vida pessoal dos participantes, mas, em cena, devem ser generalizadas e não personificadas. Ou seja, a história deve ser encenada com a possibilidade de ter acontecido em qualquer ambiente e sofrido por qualquer pessoa presente na plateia. É justamente este efeito de deslocamento da imagem de uma pessoa que provoca o público a refletir, sob a mediação do *curinga*, sobre a questão proposta no fórum: “Se este problema fosse vivido por mim, o que eu faria nessa circunstância?”.

Convém sinalizar que outra estratégia necessária foi a mudança do nome do ramo de atuação da Embasa para outra empresa fictícia que trabalhasse em uma área totalmente diferente. Escolhemos, então, o campo da publicidade e batizamos a empresa fictícia com o codinome *Lado B design*. A protagonista seria, com essa alteração, uma experiente *designer* de um importante setor de criação gráfica. Isso foi feito para evitar que a discussão se centrasse nos problemas muito específicos da empresa e que se pudesse ter maior liberdade para fomentar o debate estético/político com a plateia de trabalhadores sobre uma realidade que poderia ser a da Embasa, como também poderia ocorrer em outro ambiente empresarial.

Assim, ocultar a imagem da empresa, evitando a sua exposição demasiada foi uma estratégia utilizada para garantir que o tema fosse discutido pelo público, protegendo os atores e os *espect-atores* de possíveis retaliações e de problemas futuros com a empresa. Enfim, no Teatro do Oprimido, qualquer semelhança pode ser vista como uma coincidência a ser analisada, refletida e refeita pelos *espect-atores* na plateia. Esse tipo de preocupação foi importante para assegurar a qualidade do trabalho político, evitando a exposição dos trabalhadores atuantes em teatro.

Optamos, então, pela fusão de diferentes temas trazidos pelo grupo: em princípio, o corte do lanche feito pela gerência técnica e, depois, ampliado para a reflexão sobre o Plano de Carreira. Decidimos, coletivamente, que trataríamos da história emitida por *e-mail*, mas que a sua perseguição na empresa se deu pelo fato de a narrativa alavancar a discussão sobre Plano de Carreira, visto que esta era a representante sindical da empresa. O grupo criou, por meio de improvisações, uma cena em que uma funcionária foi eleita como a representante

sindical do grupo de trabalhadores. A cena acontecia em um refeitório, quando os funcionários, em horário de almoço, alimentavam-se e teciam comentários sobre a necessidade de ampliar a discussão acerca do Plano de Carreira, no mesmo conjunto de reclamações sobre o corte do lanche na empresa.

Com a história dessa participante em mãos, tínhamos a certeza de que o tema Plano de Cargos e Salários seria o assunto propício para a discussão com os chefes, gerentes e trabalhadores desta empresa, por meio do Teatro-fórum, por duas razões. A primeira dizia respeito ao fato de ser uma história que realmente aconteceu com uma das participantes do grupo, e que esta ainda demonstrava descontentamento em relação aos rumos tomados, verificados tanto na própria escrita quanto em seus posicionamentos na defesa do tema.

E a segunda razão referiu-se à compreensão de que este tema era de interesse coletivo; pois muitos dos participantes colocavam que a questão do Plano de Cargos e Salários era um assunto obscuro e que era preciso discutir de modo mais ampliado e democrático, envolvendo o máximo possível das diferentes instâncias de poder no interior da empresa.

Entretanto, diversas dificuldades se apresentaram ao longo do processo de construção desta primeira montagem teatral com o grupo, como a irregularidade da frequência de alguns participantes, o que dificultava muito o andamento do processo artístico-pedagógico. Convém destacar que a frequência irregular do grupo, muitas vezes, foi marcada por uma série de atividades desempenhadas na empresa pelo trabalhador no horário e dia dos ensaios do grupo de teatro. Este fato denunciou a visão de um suposto valor inferior conferido à atividade artística presente no interior da empresa. Outro desafio enfrentado foi o escasso tempo disponível para a atividade de teatro neste local, reservado a apenas um turno de trabalho semanal. Além disso, formávamos uma equipe nova de Teatro-fórum e aquela seria a nossa primeira montagem realizada de forma coletiva. Nessa experiência, o diálogo foi fundamental para a construção e a costura das cenas produzidas por meio de improvisações dirigidas.

Nos dias que antecederam à estreia do espetáculo foram liberados outros momentos para os ensaios, resultantes de muita negociação entre os atores e seus gerentes. Salientamos que a diretoria da empresa não permitiu a realização de encontros fora do expediente para evitar o pagamento de hora extra aos trabalhadores. Nós e vários integrantes do grupo assumimos a possibilidade de realização de ensaios à noite ou em finais de semana sem o acréscimo de carga horária extra. Porém, esta sugestão não foi acatada pela coordenação do grupo, em virtude da ocorrência de fatos de trabalhadores terem assumido o compromisso oral perante o grupo e após a liberação, alegar as horas de trabalho não pagas, mesmo após negociação prévia com seus setores. Esta foi uma questão delicada que extrapolou o nosso



poder de decisão e de negociação com o grupo e com a Embasa.

Sobre tais questões, é possível fazermos algumas considerações ao tempo pago pela indústria em troca da mão de obra do trabalhador. Segundo os estudos de Foucault, as instituições, ao pagarem pelo tempo investido de produtividade, têm a tendência de cobrar que este tempo seja empregado dentro dos moldes “sérios” e sisudos, retirando o prazer e o bem-estar do empregado. O autor avaliza que “[...] o tempo medido e pago deve ser também um tempo sem impureza nem defeito, um tempo de boa qualidade” (FOUCAULT, 2004, p. 128).

Nos estudos de Foucault, cujo objeto de estudo centra-se na interpretação dos mecanismos de poder, disciplina, vigilância e punição<sup>63</sup>, tais entidades exercem o poder de disciplinamento dos corpos dos sujeitos, e observamos uma relação muito direta com o contexto de poder das empresas privadas e, nesse caso, de economia mista. O controle do emprego eficiente do tempo é um dos mecanismos adotados para garantir o domínio dos trabalhadores, visto que:

[...] procura-se também garantir a qualidade do tempo empregado: controle ininterrupto, pressão dos fiscais, anulação de tudo o que possa perturbar e distrair; trata-se de constituir um tempo integralmente útil. É expressamente proibido durante o trabalho divertir os companheiros com gestos ou de outra maneira, fazer qualquer brincadeira, comer, dormir, contar histórias e comédias; [mesmo durante a interrupção para a refeição], não será permitido contar histórias, aventuras ou outras conversações que distraiam os operários de seu trabalho (FOUCAULT, 2004, p. 129).

Para o autor, o horário é uma velha herança das comunidades monásticas, cujo modelo foi adaptado às instituições de controle social e hoje seguido por empresas e instituições privadas como forma de garantir o nível de produtividade (e de lucro) exigido e incorporado às metas empresariais. No nosso caso, o teatro ainda era visto como uma atividade de menor importância e valor, quando comparado às ações produtivas desempenhadas na indústria.

Em diversas vezes, os participantes do Embasart queixavam-se de não serem liberados pelos gerentes dos setores para participarem do trabalho de teatro. Desse modo, o horário destinado ao teatro continuou sendo visto como tempo mal empregado e improdutivo, como se o trabalhador não estivesse, durante este tempo, realizando uma atividade de trabalho.

Este tipo de postura revela uma conotação elitista da visão de arte em nossa sociedade. Em seus estudos, Porcher tece a crítica em relação à visão de que a arte é um produto das

---

<sup>63</sup> Alguns estudos de Foucault focaram, especialmente, em instituições como escolas, quartéis, presídios e manicômios, na abordagem de um poder diluído, porém muito presente nas relações entre seres humanos e instituições.

elites a ser produzido e fruído por uma parte ínfima da população; a arte é vista somente como lazer e entretenimento das classes dominantes do mundo capitalista. Dessa maneira, Porcher critica que:

Não há dúvida de que até uma época recente a arte sempre teve na sociedade uma conotação aristocrática, enquanto exercício de lazer e marca registrada da elite. As muralhas estéticas definiam o território fechado de uma certa forma de ócio elegante. Mas esse tempo ocioso, essa utilização do tempo livre não foram dados a todos por igual dentro da sociedade: constituíram em privilégio das classes sociais favorecidas, que foram também as classes sociais dominantes (PORCHER, 1982, p. 13).

Com base na declaração do autor, inferimos que o nosso posicionamento ao trabalhar com Teatro do Oprimido refere-se à ampliação da dimensão política e estética e à democratização da atividade artística, no sentido do fazer e do apreciar.

Para retomar a reflexão sobre o processo formativo em questão, salientamos que a base metodológica do processo de criação de uma montagem de Teatro-fórum é a improvisação dos acontecimentos reais, visando proporcionar aos participantes espaço para refletir sobre as contradições dos problemas e virem-se em cena, criando uma estrutura de trabalho dramaturgico por meio do próprio fazer teatral.

Diante da angústia da frequência irregular e dos poucos dias disponíveis para os ensaios, uma das participantes da nossa equipe propôs um roteiro prévio das cenas, como um pré-texto para dar mais base aos trabalhos de criação do grupo. Apesar de o roteiro trazer apenas alguns indicativos das falas, sem a fixação de diálogos prontos, com a finalidade de orientar os sujeitos na composição das cenas, este procedimento causou um enrijecimento na improvisação grupal. Isto reduziu as possibilidades de criação e de imaginação dos participantes que não estavam acostumados com o exercício de montagem de um espetáculo de teatro.

Convém afirmar que Boal, no início de suas experiências com Teatro-fórum, não trabalhava com um texto previamente estabelecido, por compreender que as histórias e os textos eram oriundos da experiência social dos sujeitos, que dão suporte para a composição das cenas. O teatro como ato vivente pode surgir das situações da própria vida, com todas as suas contradições, formas dinâmicas e modos de resolução. Se há teatralidade na vida cotidiana, ricos elementos estão disponíveis para a criação cênica. Assim, acatamos a ideia de que o oprimido poderia escrever a própria história e transformá-la em cena.

Nesse sentido, o espetáculo de Teatro-fórum deve expressar as visões múltiplas de mundo dos participantes, mostrando as contradições e os conflitos engendrados em sua trajetória no campo do trabalho. O ator de Teatro do Oprimido é também o criador dos textos

e das falas que traduzem as nuances da realidade que somente eles conhecem. Por mais que estejamos no interior de uma indústria, fazendo teatro, são os próprios trabalhadores que conhecem as formas e as estruturas de poder e de hierarquias sedimentadas em seu ambiente de trabalho.

De acordo com Foucault, a estrutura hierárquica legitima o poder nas microrrelações empresariais – necessitando-se de outro tipo de vigilância – diferentes das antigas indústrias e dos quartéis. Esse novo tipo de vigilância

[...] é diferente do que se realizava nos regimes das manufaturas do exterior pelos inspetores, encarregados de fazer aplicar os regulamentos; trata-se agora de um controle intenso, contínuo; corre ao longo de todo o processo de trabalho; não se efetua – ou não só – sobre a produção (natureza, quantidade de matérias-primas, tipo de instrumentos utilizados, dimensões e qualidades dos produtos), mas leva em conta a atividade dos homens, seu conhecimento técnico, a maneira de fazê-lo, sua rapidez, seu zelo, seu comportamento (FOUCAULT, 2004, p. 147).

Segundo o autor, todo o processo de trabalho é garantido por um intenso mecanismo de controle em todas as etapas do processo de produção. Começamos a compreender que o texto, as formas de encenação e até mesmo o estilo a ser produzido não devem ser definidos *a priori* pela coordenação do grupo, e sim, pelo próprio coletivo que faz teatro. Este é um dos mecanismos de formação estética e política, pois desde a produção do texto, à encenação e à participação no fórum, os sujeitos são autores da história apresentada.

Vale sinalizar, entretanto, que tal atitude da integrante de nossa equipe de trabalho se deu pela ansiedade de definição dos processos artísticos, apontada pelos próprios participantes e pela falta do nosso alinhamento metodológico. Diante da dificuldade de criação do espetáculo, a partir das improvisações resultantes dos diálogos grupais, alguns participantes reivindicaram que a nossa equipe definisse um texto que seria memorizado por todos, o que, segundo eles, tornaria mais fácil o processo de montagem.

Alguns depoimentos apontaram a possibilidade de criação a partir do texto dramaturgic<sup>64</sup>: “Eu acho que a gente não vai conseguir montar uma peça sem um texto. Ficaria bem mais fácil se a gente tivesse um texto para nos guiar” (PARTICIPANTE E). Outro participante reforçou tal questão, afirmando que “O texto é fundamental, porque assim todo mundo ficaria logo sabendo qual era o seu personagem e o que deveria falar, a hora de entrar, de sair e de falar” (PARTICIPANTE I).

---

<sup>64</sup> Convém ressaltar que, nas etapas posteriores do projeto, trabalhamos diretamente na adaptação dos textos dramaturgic<sup>64</sup>: “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal e “A máquina escavadora”, de Armand Gatti, mas as experiências de improvisação das cenas foram fundamentais para o aprendizado e o trabalho vindouro com os textos.

Apesar dos constantes apelos do grupo, avaliamos que a introdução do roteiro básico da estrutura das cenas engessou o processo criativo dos participantes, que ficavam detidos às falas do papel, sem terem a dimensão de quem eram os personagens a serem construídos. Isto porque o grupo ainda não estava totalmente imbuído do aprendizado proveniente da atividade teatral, sem a apropriação de saberes básicos constituintes da ação dramática, a exemplo do personagem, lugar, conflito e composição cênica.

Compreendemos que, nesse primeiro momento, o grupo precisaria experimentar o exercício teatral para somente depois trabalhar intensivamente com um texto, na segunda etapa do projeto com os trabalhadores da indústria. O nosso objetivo se pautava na ampliação da capacidade de jogo dos participantes que

[...] se define por sua aptidão de levar em conta o movimento em curso, de assumir totalmente sua presença real a cada instante da representação, sem memória aparente daquilo que se passou antes e sem antecipação visível do que irá ocorrer no instante seguinte (RYNGAERT, 2009, p. 54-5).

Mais adiante, o autor complementa que:

[...] essa capacidade se apoia na disponibilidade de e no potencial de reação a qualquer modificação, ainda que ligeira, da situação. Ela não abrange a totalidade da arte do ator, mas é seu comportamento fundamental, interessante de ser desenvolvido no não ator (RYNGAERT, 2009, p. 55).

O texto, apesar de sua relevância em outras montagens teatrais, pode ser um antecipador de um resultado fragilizado dos processos pedagógicos em teatro. Como vimos, os personagens do Teatro do Oprimido são sujeitos sociais marcados por contradições e pelas complexas vivências de mundo. Por isso, o seu processo de construção é uma descoberta que não pode ser antecipada por um texto concebido por outrem.

Nessa instância, a coordenadora geral do projeto, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antônia Pereira, interveio, destacando a necessidade de realização de reuniões regulares de planejamento e de avaliação, visando definir a linha estética do trabalho proposto. A professora ressaltou a necessidade de definição da metodologia dos ensaios e das formas de delineamento da montagem teatral, que resultaria de um processo criativo improvisacional. A sua decisão foi bastante assertiva, no sentido de não ceder às pressões do grupo de trabalhadores, nem da gerência da empresa, nem mesmo de alguns componentes da equipe técnica, para o trabalho com o texto. O seu entendimento de que os participantes precisavam ampliar a capacidade de improvisação e de criação foi importante para a condução do processo criativo.

As reuniões sistemáticas foram fundamentais, tanto para compreendermos melhor a metodologia do Teatro do Oprimido, bem como para definirmos questões específicas da

montagem de Teatro-fórum. Com o amadurecimento das cenas, tornou-se possível a condução do processo criativo, bem como a concepção dos elementos cênicos: cenário, figurino, adereços e maquiagem.

Nesse novo realinhamento do trabalho, decidimos investir no processo artístico ancorado nos jogos, tendo como referência primeira a construção dos personagens. O texto seria fruto das improvisações entre os personagens construídos, processo este que causou insegurança em alguns participantes, gerando questionamentos do gênero: “Esse pessoal é muito verde em teatro. Será que a gente consegue que o texto surja a partir das suas experiências? Tenho receio e medo de que não tenhamos tempo hábil para um processo tão delicado e demorado de criação artística” (CIBELE MARINA, 2012).

Os receios e os medos da trajetória de um novo trabalho, com tão pouca experiência dos atores e com pouco tempo para a montagem, revelou-se um grande desafio posto ao grupo. Por outro lado, tínhamos a compreensão de que era possível, sim, construir uma montagem a partir das experiências pessoais e coletivas dos participantes, sem um texto norteador definido *a priori*.

Aproveitamos, então, a cena criada no refeitório sobre o corte do lanche, e sugerimos os desafios de incorporar, no diálogo entre os personagens, as questões referentes às inquietações sobre Plano de Cargos de Salários de uma empresa fictícia. Os integrantes do Embasart improvisaram a cena novamente com base nas orientações, visando mostrar ao público a protagonista principal chamada de Ana Maria, revelando as suas inquietações, interesses e, principalmente, o desejo de ser reconhecida profissionalmente na fictícia empresa de publicidade. Entretanto, o grupo ainda se sentiu um pouco preso ao texto do roteiro apresentado e com dificuldades de incorporar outras falas, reflexões e ações na cena.

Quando já estávamos criando o conjunto de cenas do espetáculo, a coordenadora do projeto foi convidada a participar de uma reunião com a coordenação da Embasa a respeito do tema do espetáculo. Uma das coordenadoras da empresa estava insatisfeita com o tema eleito pelo grupo e alegou que o entendimento do Projeto de Teatro do Oprimido referia-se ao trabalho com questões acerca das relações interpessoais na empresa. Diante disso, Antônia Pereira Bezerra<sup>65</sup> argumentou que “[...] os problemas de ordem interpessoal não são entidades isoladas das relações sociais construídas na empresa. São, na verdade, uma construção

---

<sup>65</sup> Coordenadora geral do projeto, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e orientadora da presente tese.

social.” (BEZERRA, 2011, discurso oral<sup>66</sup>).

Para a coordenadora do projeto, o assunto referente ao Plano de Carreira influenciava diretamente nas relações entre os trabalhadores e seus gerentes. Bezerra argumentou também que estas questões deveriam ser discutidas coletivamente com os trabalhadores, de modo democrático e dialógico, e que o Teatro-fórum pode ser visto como um significativo mecanismo de aprendizagem e avanço na relação entre gerentes e funcionários. O incisivo e contundente posicionamento da coordenadora foi necessário para garantir o espaço de liberdade fundamental e para assegurar a possibilidade de realização do trabalho de Teatro do Oprimido em uma indústria.

A equipe de trabalho, representada ali pela coordenadora, abriu-se para a disponibilidade do diálogo, argumentando sobre a necessidade de debater com os funcionários as questões pertinentes ao ambiente de trabalho e às relações construídas. Asseveramos, com base em Paulo Freire, a importância do diálogo, que retira o homem do estado de coisa e passa a ser sujeito humanizado e emancipado, conforme declara o autor: “[...] o sujeito que se abre ao mundo e aos outros inaugura com seu gesto a relação dialógica em que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento na História” (FREIRE, 1996, p. 51). Trabalhar com a emancipação do diálogo e da escuta de diferentes vozes e pontos de vistas é um desafio para os sujeitos e para as instituições sociais; em nossa sociedade, o temor pelo diálogo e pelo conflito é muito grande e isso não contribui para a emancipação e a humanização dos sujeitos que tanto almejamos com o Teatro do Oprimido.

Desse modo, compreendemos que o receio pelo possível conflito causado pelo TO na indústria é uma atitude que revela a dificuldade de abertura ao diálogo, como também acentua o medo do questionamento, da discussão e do diálogo tão saudáveis para as relações sociais no ambiente de trabalho. Mesmo diante dos argumentos, a coordenação da empresa não se convenceu sobre a importância do tratamento do tema Plano de Cargos e Salários, por receio de que as pessoas, ao entrarem em cena, ameaçassem, de certa forma, a “harmonia” do trabalho desenvolvido na indústria.

A tentativa de vetar o tema proposto foi desconstruída por meio da intervenção da coordenadora geral do projeto. Desse modo, asseveramos a ideia de que é inviável o trabalho de Teatro do Oprimido sem liberdade de expressão e de posicionamento político. Entretanto, necessário se fez estabelecermos um acordo entre a nossa equipe e a coordenação geral dos processos formativos da Embasa.

---

<sup>66</sup> Convém pontuar que a equipe formadora do projeto não foi convocada para a referida reunião e que este depoimento foi verbalizado pela própria coordenadora do projeto à nossa equipe de trabalho.

A reunião findou com o consenso de que um tópico da discussão sobre Plano de Carreira fosse tratado: a questão da avaliação funcional. A coordenação geral da Embasa continuou insatisfeita com o tema proposto, mas acatou a decisão, após as argumentações sobre o teor emancipatório do trabalho de Teatro do Oprimido, tanto para os trabalhadores quanto para a própria indústria.

Após este episódio, ficou ainda mais clara para a equipe a compreensão de que fazer Teatro do Oprimido deve ser um ato assegurado pela liberdade ideológica e política. Afinal, não estávamos ali para fazer um trabalho encomendado pela indústria; nosso intuito era trabalhar em prol da humanização das relações e da emancipação da consciência crítica e criativa dos sujeitos, equipando-os para compreenderem melhor o mundo, suas relações e possíveis formas de intervenção social. Este tipo de posicionamento assemelha-se à compreensão de que somos “[...] seres históricos, inseridos no tempo e não imersos nele. Os seres humanos se movem no mundo, capazes de opinar, de decidir, de valorar” (FREIRE, 1981, p. 35).

Acreditamos na importância do Teatro do Oprimido na formação do trabalhador de indústria, por confiarmos no potencial transformador do sujeito, equipando-o para atuar no conflito social, visando a sua superação. Assim, “[...] quanto mais encararmos conflitos com naturalidade, desmistificando a sua existência, mais acreditamos em nossa capacidade para superá-los” (SANTOS, Bárbara, 2008, p. 110). Mas o medo do debate e do diálogo franco e amplo dificulta a tomada de atitude para a melhoria das relações sociais no interior da indústria.

Tais questões demonstram os limites do trabalho de Teatro do Oprimido em uma indústria, onde as questões de interesse do trabalhador não são as mesmas dos seus gestores. A interferência da gerente da Embasa explicitou o entendimento do teatro como um instrumento meramente terapêutico ou voltado somente para o entretenimento do público ou ainda destinado ao tratamento de temas de interesse da indústria como forma de “catequização” ou de adestramento dos sujeitos atuantes na indústria.

Cogitar uma dimensão político-emancipatória do teatro implica, em si, uma atitude de clareza ideológica; nesse processo, torna-se impossível não questionar: O que queremos? Por que optamos trabalhar com Teatro do Oprimido? Tais questões, dentre outras, são relevantes para a superação de uma visão ingênua do fenômeno formativo, pois “[...] a promoção da ingenuidade para a criticidade não se dá automaticamente, uma das tarefas precípuas da prática educativo-progressista é exatamente o desenvolvimento da curiosidade crítica, insatisfeita, indócil” (FREIRE, 1996, p. 15). O ato constante de questionar e de rever a própria

prática artístico-pedagógica exigiu a postura de tomada consciente de decisões da equipe de trabalho.

Trabalhar com Teatro do Oprimido, sem perder a crítica social e o potencial formativo de cunho político libertador, constitui-se, sem dúvidas, como um grande desafio. Isto porque o teatro, muitas vezes, vem sendo utilizado nas indústrias como forma de alienação para que promova o aumento da produtividade e, conseqüentemente, do lucro.

Nesse contexto, endossamos a advertência feita por Boal sobre a inserção do TO em uma indústria. As críticas e as preocupações anunciadas pelo sistematizador/criador do Teatro do Oprimido, referentes à manipulação/alienação do atuante do TO foram bastante pertinentes e nos alertaram a compreender que tipo de teatro estávamos concebendo e praticando. Isto nos revelou a necessidade de um olhar ainda mais crítico sobre a nossa prática que não poderia ser imbuída de ingenuidade, de espontaneísmo, nem do uso do teatro como forma de manipulação e de disfarce dos problemas sociais da indústria. Assim,

[...] na verdade, a curiosidade ingênua que, “desarmada”, está associada ao saber do senso comum, é a mesma curiosidade que, criticizando-se, aproximando-se de forma cada vez mais metodicamente rigorosa do objeto cognoscível, se torna curiosidade epistemológica (FREIRE, 1996, p. 15).

A curiosidade epistemológica é aquela que perseguimos, que estamos, cada vez mais em busca permanente. Mesmo compreendendo o conjunto dos desafios do trabalho de intervenção por meio do Teatro do Oprimido, acreditamos que o teatro pode ser trabalhado numa perspectiva de emancipação humana, tão almejada por Freire. A atuação do Teatro do Oprimido, no campo da formação de trabalhadores, visa fomentar a busca de efetivação de um contexto de trabalho mais humanizado, menos voltado à acumulação de capital, no exercício de construção de relações sociais e interpessoais mais equilibradas no sentido político, ético e estético.

Além dos problemas anunciados, nos deparamos com um dilema apresentado por uma das integrantes do elenco. Mesmo diante dos acordos coletivos e da abertura da equipe para tratar este tema, sob o consentimento da Embasa, convém salientar um grave problema que dificultou o andamento da montagem do Teatro-fórum. A princípio, testamos a personagem chamada Ana Maria, que seria a oprimida da peça, representada pela Participante O. Mas logo após testá-la como a gerente geral, a opressora da indústria, concluimos que esta seria a escolha correta para a interpretação da personagem, por conta da sua capacidade de improvisação e pela disponibilidade inicial na construção de um perfil almejado para este personagem.



Resolvemos, então, testar a mesma personagem com a participante H que era, inclusive, a protagonista da história escolhida. H participou de diversos ensaios e de atividades práticas de construção de personagem, mas sempre emprestava uma carga demasiadamente agressiva e até mesmo panfletária ao papel. Como tínhamos em mente a finalidade de trabalhar este tema (avaliação funcional) de forma menos endurecida e mais lúdica e poética, e, ao mesmo tempo, apresentar uma forma sutil de opressão muito comum em empresas privadas – acreditamos que H poderia se dedicar ao recital da poesia de abertura do espetáculo.

Buscamos, então, possibilitar que a participante O experimentasse o mesmo papel, por apresentar uma interpretação um pouco mais próxima de um perfil de oprimido menos agressivo e que revelasse um lado humano de um trabalhador de uma indústria. Além disso, a participante O havia passado por uma situação muito semelhante em relação à sua avaliação funcional nesta mesma indústria. Ela recebeu uma avaliação desfavorável e negativa e, com isso, sua interpretação ficou muito próxima ao estilo de interpretação que havíamos planejado com base no perfil do grupo.

Entretanto, com o passar do tempo, O começou a faltar alguns ensaios devido às demandas do próprio trabalho, e assim, a participante H fazia sempre a sua substituição. Com isso, criou-se um desgaste desta segunda atriz com a nossa equipe, pois sempre ensaiava um papel, estando ciente de que não seria representado por ela. Além disso, a atriz apresentou muita resistência em relação ao perfil de personagem idealizado. Mesmo com todos os critérios e argumentos postos, a participante H ficou um pouco magoada com o decorrer do processo de montagem.

Sentimos que não estávamos agindo da forma mais adequada, mas mesmo com os estímulos sensoriais, jogos de improvisação e estímulos para a construção de personagem, a atriz não apresentava propostas para a composição de um personagem mais próximo do que almejávamos. O problema se agravou com o fato de a participante O, às vésperas da estreia, revelar que não estava se sentindo bem com o papel, porque vivenciou situação semelhante na Embasa. O seu depoimento, resultante de uma entrevista de roteiro semiestruturado, revelou bem tal situação vivida por ela:

Na peça, aconteceu a mesma coisa: a personagem trabalhava em uma empresa de publicidade, era produtiva e competente, mas foi mal avaliada. Para mim, apresentar aquilo ali no palco era como se eu tivesse revivendo tudo de novo. Teve uma das oficinas que a gente fez que eu até me emocionei, chorei. No início, eu não queria fazer o papel, mas depois eu achei que o teatro seria uma oportunidade de eu estar extravasando tudo o que senti dentro da empresa (PARTICIPANTE O, depoimento oral, 2012).

O depoimento da participante O demonstra a sua aflição em reviver o problema, ao passar novamente pela mesma situação, mesmo no espaço fictício do teatro. Em alguns momentos, ela demonstrou, nas avaliações orais realizadas no final de cada encontro, a preocupação com o tema escolhido, afirmando o seu receio em relação a retaliações e revanches que poderiam sofrer após o espetáculo. Após longas conversas, ela continuou a sentir-se descontente com o papel desempenhado.

O caso foi intermediado pela coordenadora geral do projeto que não mais permitiu as idas e vindas da participante, porque era necessário definir quem seria a atriz que desempenharia o papel. Finalmente, a participante O aceitou desempenhar o papel, sendo que este ato foi avaliado positivamente, considerando o aprendizado e o amadurecimento daí advindos<sup>67</sup>.

Em outro fragmento de sua entrevista, a participante O destacou, em outras palavras, o processo de catarse vivenciado por ela, ao representar o papel de Ana Maria, mesmo após um tempo de apresentação do espetáculo:

Eu acho que valeu a pena muito, muito, muito mesmo... Eu me senti como se estivesse aliviada; extravasei o que eu estava sentindo. Botei para fora o sentimento de estar oprimida. A peça foi uma oportunidade de falar sobre o meu sentimento. Fiquei mais aliviada para lidar com o assunto! Me sinto hoje menos oprimida. (PARTICIPANTE O, depoimento oral, 2012).

Entretanto, a própria participante coloca que o teatro poderia ajudá-la a extravasar o que sentiu, em uma espécie de catarse, compreendida convencionalmente como um tipo de função psíquica capaz de expurgar sentimentos e emoções negativas, por meio de ações de liberação energética pelo organismo. Os estudos de Cleise Mendes criticam a predominância da visão aristotélica sobre o termo “catarse”, limitado ao efeito emocional de piedade e terror da tragédia. Assim, a autora compreende que:

[...] a catarse é um fenômeno, pois, cujo efeito potencial não se reduz nem à experiência puramente emocional nem à aprendizagem lógico-racional. O efeito catártico conjuga esses dois processos, ao permitir uma vivência e uma distância, graças ao caráter simultaneamente real e irreal da ficção (MENDES, 2008, p. 10).

Mendes reforça também a complexidade do assunto e amplia a discussão sobre a catarse na comédia, afirmando que:

O processo catártico parte da emoção e a ela retorna, mas nesse percurso possibilita uma aventura de natureza afetiva e intelectual a um só tempo. Supõe-se que o espectador reaja por inteiro ao contato com o “mundo representado”. O que pode

---

<sup>67</sup> Esta questão será retomada na sexta seção da tese.

eventualmente impedir o efeito catártico, não é um impedimento que esteja na obra ou no receptor, mas no encontro entre eles. Não se pode atribuir ou debitar o efeito catártico a uma determinada construção dramaturgica, pois isso implicaria fixar suas – sempre em certa medida imprevisíveis – condições de recepção (MENDES, 2008, p. 7).

O Teatro-fórum, embora não tenha como objetivo a dimensão terapêutica<sup>68</sup>, pode atingir esta função, por lidar com sujeitos que têm uma história de vida marcada por experiências positivas e negativas, e a cena pode ser o espaço em que o sujeito possa rever e reordenar seus pensamentos e ações. O caso citado indica-nos que, ao colocar-se no lugar de espectadora, a participante O foi lançada em um espaço de debate sobre o problema sofrido na empresa e pôde observar os caminhos construídos pelos *espect-atores* para a sua superação. Boal, em “O arco-íris do desejo”, assume que [...] a dimensão afetiva reveste o Espaço Estético de significados e desperta emoções, sensações e pensamentos em cada observador com formas e intensidades diferentes (BOAL, 2002, p. 35). Boal complementa ainda que:

Na dimensão afetiva o observador observa, o espectador vê: ele sente, ele se emociona, pensa, lembra, imagina. Mantém-se Sujeito e distante do seu objeto. O espaço afetivo assim criado é dicotômico, porém assincrônico: ele é o que é e é o que foi ou que poderia ter sido ou poderá vir a ser. É no presente e também é no passado (ou simula o futuro) que ele justapõe às suas percepções atuais. (BOAL, 2002, p. 35).

Dessas experiências, ficou evidente que a formação do trabalhador requer uma dimensão maior de aprendizagem para a vida além do contexto trabalhista, revelando-se contrária à mera transmissão de conteúdos e técnicas sistematizados ou de docilização dos sujeitos (FOUCAULT, 2004). Este tipo de formação aqui defendido inclui a possibilidade de efetivação de rede de diálogos e de interações que promovam novas formas de pensar e de entender, de sentir e de intervir no mundo.

### 5.3 TÉCNICAS DE ENSAIO DO TEATRO DO OPRIMIDO

A trajetória do Teatro do Oprimido no Brasil foi marcada por muitos preconceitos e estigmas. Um deles diz respeito à ideia de que no TO não se trabalha a técnica teatral, pois se limita à atuação de não atores ou de atores sem preparação cênica. Entretanto, é possível afirmar que o arsenal proposto por Boal é repleto de técnicas e exercícios teatrais, tanto de preparação do ator para a cena quanto voltadas para o seu aprimoramento. No processo desenvolvido com o Grupo Embasart, além do trabalho de marcação e de lapidação da cena,

---

<sup>68</sup> A dimensão terapêutica é uma vertente do Teatro do Oprimido, sistematizada no livro “O arco-íris do desejo”, de Augusto Boal. O teatro-fórum, a priori, não visa a essa finalidade.

aplicamos algumas das técnicas de ensaio sistematizadas por Boal. Apresentamos, então, apenas a descrição de apenas uma dessas técnicas trabalhadas.

Optamos pelas técnicas “Comentários” e “Pare e pense” (BOAL, 2007, p. 297), por objetivarem enriquecer o subtexto do personagem, por meio da provocação da reflexão do ator sobre o que pensa e sente, internamente, o seu personagem. Visamos contribuir para um melhor entendimento sobre a personalidade, a história, as motivações e os desejos dos personagens, além de levantar elementos e conhecimentos necessários para a construção mais coerente dos personagens. As técnicas consistem na repetição literal da cena, mediada pelo diretor que solicita a cada ator parar e pensar alto, verbalizando o que seu personagem está sentindo e pensando naquele momento, mesmo que isto não esteja expresso literalmente em palavras na cena.

Assim como as pessoas, os personagens pensam o tempo inteiro; mesmo nos momentos em que permanecem calados, a sensação, a percepção e o pensamento são produzidos, pois “[...] o pensamento é um fluxo contínuo: não podemos parar de pensar, como não podemos parar de respirar, nem pode nosso coração parar de bater” (BOAL, 2005, p. 297). Nesse sentido, Boal afirma que a interação entre ator e espectador se dá tanto no plano consciente quanto no inconsciente. Nem tudo é dito e muito do que é falado pode ser uma contradição do que é expresso em palavras, porém pode ser expresso por outros meios menos evidentes a serem investigados pelos atores.

Assim, “[...] o ser humano é capaz de emitir e de receber muito mais informação do que aquela que registra conscientemente” (BOAL, 2005, p. 297). O ator tanto pode comunicar-se por meio da fala, dos gestos, da movimentação em cena, mas também pode comunicar-se com a plateia a partir do pensamento que emite. O corpo também é pensamento e a ação é carregada de intenção; por isso, o trabalho com os atores sobre a consciência interna do seu personagem é importante, pois “[...] se o ator, enquanto representa, pensa em coisas que nada têm a ver com a sua situação, tal pensamento será transmitido ao espectador, do mesmo modo que a sua voz” (BOAL, 2005, p. 297).

Se, por exemplo, o ator deixa de pensar como personagem e pensa sobre a luz da cena ou avalia o quanto ele está conseguindo executar seu personagem ou sobre as reações da plateia, é provável que a comunicação com a plateia sofra ruídos que interfiram na “verdade” da cena. Stanislavsky caracteriza esta verdade cênica como um “senso-de-fé-no-que-está-fazendo”. Atuar é crer, e esta crença é materializada na ação física do personagem. Assim, “[...] mais importante do que as ações, propriamente ditas, é a sua veracidade e a nossa crença nelas. Eis o motivo: sempre que se tem verdade e fé, tem-se sentimento e experiência”

(STANISLAVSKY, 1982, p. 169).

Visando trabalhar este “senso-de-fé-no-que-está-fazendo”, utilizamo-nos da técnica citada, solicitando que o personagem diga em voz alta, o que está pensando, “[...] sempre que suspeitar existir grande riqueza de pensamentos em momentos particulares da ação” (BOAL, 2005, p. 297). Nesse instante, os personagens ficam imóveis, enquanto aquele indicado diz o que está pensando sem barreiras, controles e medo dos julgamentos externos, como se o personagem estivesse “pensando alto”. Logo após a verbalização, solicitamos a continuidade da cena, como se o comentário falado não tivesse ocorrido.

Vejam os exemplos suscitados nos ensaios do espetáculo “Cresça e apareça”: quando um personagem chega à empresa e direciona-se ao ponto para marcar o seu horário de chegada, o que este personagem estaria pensando? Por meio do comando “Pare e pense”, o personagem verbaliza tudo o que passa em sua mente na chegada para o expediente de trabalho. Questões como “Qual o seu sentimento naquele momento? Como isto poderia ser verbalizado, mas não pôde ser feito?” podem ser fornecidas aos atores como material para o trabalho com a técnica.

Na aplicação da técnica de ensaio “Pare e pense” com o Embasart, o personagem Tomás (interpretado pelo participante I) verbalizou seu pensamento: “Que saco! Mais um dia de trabalho, eu podia estar na praia agora!”; até então, o personagem apenas entrava em cena, batia o ponto, tecia os comentários que lhe cabia fazer e dava prosseguimento ao restante da cena, mesmo com as nossas orientações. Com a técnica, o personagem ganhou uma profundidade interessante em sua atuação, aproveitando estas descobertas para a cena.

Outro exemplo a ser destacado foi quando a personagem Ana Maria passa uma extensa carga de tempo à espera da Dra. Leonor; anteriormente, a sua fala era “Será que ela ainda vai demorar muito?”, quando solicitada no exercício a parar e a pensar, a personagem Ana Maria explodiu: “Que ‘merda’, quem ela pensa que é? Que falta de respeito! E essa secretária incompetente fica aí sentada o dia todo, lendo revista e fazendo a unha! Que absurdo! ‘Tô’ cansada! ‘Tô’ de ‘saco’ cheio!”. Muitas vezes, os atores têm visões equivocadas ou incoerentes em relação ao seu personagem, e essa técnica favorece o conhecimento das motivações e objetivos internalizados pelos personagens.



**Figura 8: Secretária ao telefone, enquanto as oprimidas esperam atendimento.**

Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

Um fato ocorrido neste dia enfatizou bastante esta questão: o ator já sabia que ali eles tratariam da avaliação equivocada feita em relação ao trabalho realizado por Ana Maria, porém o personagem ainda não obtinha esta informação que só viria à tona a partir da ação seguinte. O personagem Tomás, ao se aproximar de Ana Maria, perguntou: “E aí, Ana, como foi a sua avaliação?”, ao ser interrompido pelo comando “Pare e pense”, falou “Coitada da Ana Maria... Ela trabalha tanto e foi mal avaliada...”. Nesse instante, chamamos a atenção para este fato, mostrando que se o personagem faz uma pergunta a outro e não sabe a resposta, seu pensamento não poderia apresentar uma informação que ele não possuía, mesmo que o ator soubesse dos fatos posteriores àquele ali apresentado.

Diante disso, chamamos a atenção para o fato de que, muitas vezes, o ator está em cena, mas pensando sobre a sua representação e não vivendo e pensando como se fosse o personagem. No exercício, o pensamento emitido deve ser produzido pelo personagem e não pelo ator. Em diversos momentos, o ator apresentava o mesmo problema, o que mostrou sua dificuldade de concentração em nas motivações e reações do personagem. A verbalização dos sentimentos do personagem ajuda o ator a compreender a complexidade da ação e da fala de cada personagem, que não deve ser vazia, e sim, repleta de razões conhecidas – ou criadas – pelo ator, sem perder a coerência do que já foi conquistado.

Por conta disso, direcionamos os ensaios seguintes para uma maior apropriação do personagem a partir das informações “descobertas” com a técnica de ensaio sugerida por Boal. O ímpeto provocado pelo exercício demonstra para o ator qual o pensamento de seu personagem, configurando-se como material de trabalho para os futuros ensaios. A técnica

serve ainda como medida avaliativa fundamental para a tomada de decisões na direção artística da cena.

Entretanto, a dificuldade de se trabalhar com não atores expressa-se na limitação de utilização da técnica para a composição da cena. Ou seja, os atores participaram do exercício, compreenderam melhor seus personagens, mas o fazer teatral não se resume ao entendimento do personagem; evoca a necessidade de retomar e de utilizar tal informação de forma técnica em outros ensaios da cena. Visando sanar tais problemas, sempre salientamos para o grupo a necessidade de repetir a utilização das informações nos ensaios posteriores. Alguns dos participantes aproveitavam bastante os dados fornecidos pela técnica, porém alguns, que demonstravam menor abertura à experimentação, voltavam a fazer a cena do mesmo modo que faziam anteriormente.

Vale salientar que Augusto Boal indica uma série de variantes deste mesmo exercício e que pode ser trabalhada com grupos e companhias amadoras e profissionais de teatro, como exercício nas sessões de ensaio. Convém ressaltar que Boal (2005) indica outras técnicas de ensaio, a exemplo do exercício “Ensaio para surdos” que consiste na reapresentação de toda a cena sem voz e só com movimento corporal, com a finalidade de garantir a expressividade física, mesmo depois de muitas repetições da cena. Entretanto, utilizamos apenas esta técnica proposta por Boal, em virtude do pouco tempo disponível para a montagem.

#### 5.4 O ESPETÁCULO DE TEATRO-FÓRUM “CRESCÇA E APAREÇA”

Visando dar prosseguimento ao processo formativo, sem sofrer rupturas que dificultassem o andamento do trabalho de Teatro do Oprimido, optamos por aproveitar as cenas já construídas, adaptando ao novo tema: Avaliação Funcional. Diante disso, elaboramos um roteiro mínimo produzido em uma das reuniões de planejamento da equipe, porém sem falas, para esboçar os objetivos de cada cena que seria construída pelo grupo.

Elencamos, portanto, três cenas. Na cena 1, a personagem Ana Maria deveria ser apresentada ao público como uma funcionária criativa, produtiva e bastante empenhada em seu ofício, e que, mais tarde, sofreria algum tipo de opressão no interior do ambiente de trabalho. Este momento é chamado por Boal e pelo Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, de contrapreparação, ou seja, é o momento em que o sujeito oprimido é apresentado à plateia, com suas motivações e interesses pessoais e coletivos, porém sem mostrar, ainda, a situação de opressão sofrida.

Nessa primeira cena, consolida-se um envolvimento afetivo e ideológico com o

público, geralmente por meio das suas questões éticas e inquietações contra possíveis formas de injustiça. O oprimido deve suscitar no *espect-ator* a empatia; ou seja, o ato cênico conduz o participante a colocar-se no lugar do oprimido, identificando-se com suas motivações apresentadas em cena. O processo de empatia deve ser visado pelo diretor (o *curinga*) e o elenco, pois se o público não considerar justa a causa do oprimido, dificilmente identificar-se-á ou se mobilizará para debater e buscar resolver o problema de opressão exposto. Assim, é importante que o trabalho do ator volte a

[...] reconquistar a ‘empatia’ que se perde todas as vezes que o espetáculo tende a um alto grau de abstração. Nestes casos, a platéia perde o contato emocional imediato com o personagem e sua experiência tende a reduzir-se ao conhecimento puramente racional (BOAL, 2005, p. 275).

Desse modo, reforçamos que o vínculo entre ator e *espect-ator* fortalece-se pela dimensão do sentir, da perspectiva estética pautada em cena e pela dimensão política mobilizadora do fórum. Por conta disso, reforçamos a necessidade de tratar de opressões que podem ter sido vividas ou presenciadas por alguém na plateia, senão a opressão torna-se uma mera situação fictícia apresentada, sem a mobilização política e estética dos *espect-atores*. A ativação do *espect-ator*, portanto, se dá pela vinculação afetiva com o protagonista, bem como pela capacidade de indignação mobilizada contra a situação de opressão apresentada. Esta é a dimensão estético-política catalisada pelo Teatro-fórum.

De acordo com Boal, para ampliar a capacidade de identificação do público pelo personagem, é importante que o trabalho do ator foque-se na verossimilhança, salientando que “[...] a primeira função é a ‘protagônica’ que, no sistema, representa a realidade concreta e fotográfica. Esta é a única função na qual se dá a vinculação perfeita e permanente ator-personagem” (BOAL, 2005, p. 274). Como vimos, Boal sinaliza a necessidade de um trabalho de construção de personagens baseado na perspectiva stanislavskyana, na compreensão de que o ator é uma pessoa, um ser humano que possui uma história, é marcado social e culturalmente, cujos pensamentos e sentimentos constituirão a base para a construção da personagem. O ator possui em si mesmo uma série de experiências e sentimentos que podem ser aproveitados para as ações e reações do personagem. Assim, Stanislavsky orienta os atores, em processo de formação, a buscarem em si mesmos o repertório imaginativo, criativo e vivenciado para a construção de seus personagens:

Nunca se perca no palco. Atue sempre em sua própria pessoa, como artista. Nunca se pode fugir de si mesmo. O instante em que você se perde no palco marca o ponto em que deixa de verdadeiramente viver seu papel e o início de uma atuação exagerada, falsa. Assim, por mais que você atue, por mais papéis que interprete, nunca conceda a si mesmo uma exceção à regra de usar sempre seus próprios



sentimentos. Quebrar essa regra é o mesmo que matar a pessoa que você estiver interpretando, pois a estará privando de uma alma humana, viva, palpitante, que é a verdadeira fonte de vida do papel (STANISLAVSKY, 1982, p. 196).

Evidentemente, esta identificação pelo público não deve sofrer o apelo sensacionalista, mas demonstrar a luta do oprimido na busca de realização de seu desejo. Isto provoca o público a se ver na situação apresentada e a se indignar com a opressão deflagrada. Geralmente, os *espect-atores* tendem a se identificar por aquele sujeito de desejo, pois todo ser humano já passou por situações nas quais precisou lutar pela sua realização sem, necessariamente, oprimir o outro.

Mesmo que o tema e a situação não sejam os mesmos vividos pelos *espect-atores*, as circunstâncias de opressão são deflagradas por um mesmo dispositivo: o impedimento de realização de um desejo em forma de opressão. Desperta-se, nesse sentido, o sentimento de humanização (FREIRE, 1996) como vocação humana, muitas vezes, tolhida pelo ambiente hostil de trabalho.

Desse modo, o desejo deve ser nítido e objetivo, pois o público precisa compreender quem é e o que quer o oprimido. Isto deve ser exposto desde a primeira cena, mas, para isso, o diretor é livre para estimular formas diversas de cenas e explorar imagens, sons e palavras de forma criativa. Se o desejo não estiver claro, aparecerão problemas no momento da intervenção do *espect-ator* que buscará realizar o desejo imaginado por ele e não o desejo apresentado em cena. Por isso, inferimos que o início do espetáculo é muito importante, pois é a abertura da apresentação do desejo ao público presente. Assim, o desejo precisa ser claro e objetivo, pois o *espect-ator* entrará em cena para alcançar a sua realização, sempre no lugar do oprimido.

Ao mesmo tempo, a escolha do tema “Avaliação Funcional” desencadeou o desafio de trabalhar um tema específico e denso de modo lúdico, suave, com leves passagens de humor e, ao mesmo tempo, provocativo e crítico. Por esta razão, optamos por alguns elementos cênicos que abordassem a questão da opressão, de modo a estimular sentidos, leituras e interpretações produzidos pela plateia.

Alguns elementos e personagens foram marcados por uma forma de humor que provocasse, ao mesmo tempo, riso e indignação: uma funcionária que vende objetos e mercadorias contrabandeadas no ambiente de trabalho; uma secretária que pinta a unha durante o expediente de trabalho; e uma chefe opressora que se queixa do excesso de trabalho, deixa as funcionárias à sua espera, enquanto telefona para saber se seu “bebê” se alimentou, dormiu e tomou banho. No meio da ligação, deixa transparecer que o “bebê” é um cachorro,

causando, ao mesmo tempo, riso e indignação, por conta da reflexão de que as funcionárias ainda estão à sua espera na antessala. Este foi um meio sutil de opressão encontrado para provocar o público de forma leve e lúdica, mas sem perder a criticidade no exercício de produção cênica.

A cena 1 foi iniciada com a chegada dos funcionários da empresa, mostrando-os batendo o ponto, visto por eles como instrumento de poder e de controle da classe trabalhadora. Entretanto, visamos evitar uma carga muito densa – e panfletária – à primeira cena, e investimos na criação de elementos que pudessem tornar a cena tanto prazerosa quanto crítica.

Por conceber a possibilidade de contribuição do teatro para a formação humana, social e cultural, Brecht já destacava o princípio educativo da cena. Tal princípio não contradizia a dimensão da experiência estética ou da diversão. Ao contrário: é importante considerar que o teatro cumprirá de modo cada vez mais intenso o seu princípio educativo, na medida em que garantirá o vigor estético da experiência. Ou seja, quanto mais rica em imagens e intensa em cenas for a experiência estética, mais o sujeito produzirá sentidos para a compreensão de sua vida e da sociedade. Trata-se de uma dimensão educativa do teatro, mas no sentido lúdico, alegre e emancipatório. Portanto, concordamos que “[...] o aprendizado estético é momento integrador da experiência” (KOUDELA, 2001, p. 92), pois há na forma estética uma abordagem educativa inerente aos mecanismos de criação, de expressão e de leitura da obra de arte.

Diante de tal preocupação, outro elemento lúdico criado para o espetáculo foi o **ponto falante**, manipulado pela participante L. A cena é iniciada pela entrada de uma caixa, manipulada por uma das integrantes do elenco, que logo o público identifica como um ponto de marcação e de controle do horário de entrada e saída dos funcionários. Contudo, o ponto era um objeto novo para os funcionários da empresa fictícia que, ao passarem seu cartão, anunciava o nome da pessoa, cumprimentando-a, informava o horário da chegada e, ainda, propagava em voz alta se a pessoa estava pontual ou atrasada. Consideramos esta uma interessante estratégia cênica para tratar da questão do controle de forma suave e não menos provocativa.



**Figura 9: Ponto falante com a personagem Idalina.**

Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

O ponto foi colocado em cena como instrumento de vigilância e de punição no interior da empresa para garantir o cumprimento do horário e exercer o controle perante os seus subordinados. A respeito desse tipo de controle, Foucault adverte que:

O controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, em sua condição de eficácia e de rapidez. No bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido (FOUCAULT, 2004, p. 129).

Assim, a vigilância do horário de entrada e de saída do trabalhador do ambiente empresarial é também compreendida aqui como controle do corpo, do tempo e da atividade funcional do trabalhador, destinado ao exercício do aumento da produtividade, ainda que sem sentido para a sua vida cotidiana.

No espetáculo “Cresça e apareça”, a apresentação do ponto ao público se deu por intermédio da personagem Rosenilde, auxiliar de serviços gerais de uma empresa terceirizada, desempenhada pela participante J. Ela entrava em cena executando três ações: cantando, reclamando da sujeira e da rotina diária da limpeza e varrendo o chão. Utilizamos a técnica brechtiana de quebra da quarta parede para expressar, brevemente, suas inquietações como faxineira.



**Figura 10: Personagem Rosenilde, auxiliar de serviços gerais da Empresa Lado B Produções. Espetáculo Cresça e Apareça.**

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Enquanto conversava com a plateia, Rosenilde assustava-se com a fala do ponto, que dizia: “Está feliz, Rosenilde?”. Não havia outras pessoas no local, o que a fazia tremer de medo e pensar “Será que foi aquela máquina que falou comigo?”. A máquina voltava a falar “Bom dia, Rosenilde”. Sua reação com a plateia criou uma relação bem-humorada para tratar de uma máquina que tudo vê, tudo registra, fala e interage com os funcionários. Apesar de ser um objeto de controle, o ponto falante foi concebido para quebrar um pouco a aridez da cena na entrada de uma empresa. O ponto foi produzido com materiais recicláveis (basicamente papel, cola, tinta e papelão) e ilustrado com revistas, onde se destacaram dois grandes olhos (representando a supervisão da empresa) e um código de barras.



**Figura 11: Entrada da empresa com o Ponto falante com os personagens Idalina, Tomás e Ana Maria.**

Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

À medida que os funcionários chegavam e passavam o cartão na máquina, eles assustavam-se com a novidade do ponto falante, que lhes saudava com um “bom dia”, ou estigmas, tais quais “Sempre pontual!” ou “Sempre atrasado!”, a depender do horário de chegada de cada funcionário. Este tipo de controle disciplinar é muito utilizado nas empresas para reforçar “[...] o poder na vigilância hierarquizada das disciplinas [que] não se detém como uma coisa, não se transfere como uma propriedade; funciona como uma máquina” (FOUCAULT, 2004, p. 147). Segundo Foucault, dando prosseguimento ao dito anteriormente, este tipo de poder “[...] é absolutamente "discreto", pois funciona permanentemente e em grande parte em silêncio”. O autor ainda complementa que:

O poder disciplinar [pode] ser absolutamente indiscreto, pois está em toda parte e sempre alerta, pois em principio não deixa nenhuma parte às escuras e controla continuamente os mesmos que estão encarregados de controlar; A disciplina faz "funcionar" um poder relacional que se autossustenta por seus próprios mecanismos e substitui o brilho das manifestações pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados (FOUCAULT, 2004, p. 147).

Diante do poder disciplinar exercido, não mais por olheiros e observadores em um grande galpão no século XVIII, expresso na obra de Foucault, e, sim, operado por uma máquina impassível de negociações e aparentemente “neutra”, cada personagem reage de formas diferentes. E a própria reação de cada um já é, em si, o modo de apresentar ao público, quem são os personagens que ingressam na cena. A personagem Idalina, interpretada pelo participante N, por sua vez, é uma senhora já cansada e perto da aposentadoria, que chega reclamando da falta de atenção ao idoso, resmungando “Nesse país ninguém respeita a legislação! Não sei para que eles pregaram uma placa no estacionamento reservando vaga para idoso, se ninguém respeita o anúncio mesmo!!!” e uma série de outras indagações lançadas ao público e a si mesma. Tomás, outro personagem, chega atrasado e passa na frente de Idalina, reforçando o seu preconceito de que todo jovem é impaciente e desrespeitoso com o idoso.

O Participante I desempenhou o papel de Tomás, personagem mais descolado e informal; no início, ele passa uma “cantada” na máquina, dizendo que dentro dela mora uma “gatinha”. Depois, investimos em suas sátiras em relação à constante insatisfação da personagem Idalina, “furando a fila” na hora de bater o ponto e disparando piadinhas, como “A senhora está boa, D. Idalina?... [pausa – comenta com o público] Boa de se aposentar!!!”. A cena era perpassada pelo humor e, ao mesmo tempo, servia de ambientalização do contexto da empresa.

Os funcionários da empresa fictícia conversam e questionam o valor financeiro aplicado na implantação e na manutenção do ponto falante, com tão avançada tecnologia, e assinalam que o valor investido poderia ser revestido no salário dos funcionários. Nesse momento, Ana Maria, tachada pelo ponto falante como “a sindicalista”, chega por último, recebe elogios da sua equipe em relação a um trabalho premiado na empresa e, ao ser questionada por Tomás sobre o resultado de sua avaliação funcional, expressa o seu descontentamento. Para ela, os critérios de avaliação não estavam claros e não atendiam a todas as exigências e competências dos funcionários. Inicia-se aí o tratamento sobre as questões referentes à avaliação funcional em uma empresa privada.



**Figura 12: Personagem Ana Maria, do espetáculo Cresça e Apareça.**

Fonte: Vica Hamad, 2011.

No momento da contrapreparação, que, como vimos, é o momento de explicitação do desejo e da postura do protagonista, a personagem Ana Maria é apresentada como uma funcionária criativa, produtiva, inovadora, que já conquistou diversos prêmios na área de publicidade e propaganda para a empresa. Porém, no ato da avaliação, ela recebeu uma qualificação abaixo do esperado, e afirma que reivindicará os seus direitos. Nesta cena, apresentava-se um problema em relação à contrapreparação, pois era a própria personagem quem se dizia competente e criativa, sob o risco de ser vista como arrogante e prepotente pelo público.

A estreia do espetáculo foi feita com este problema, porém, posteriormente, o mesmo foi resolvido por meio da introdução de outra personagem, interpretada pela participante B,

que após ter ouvido a história contada por Ana Maria, intervém afirmando haver uma necessidade maior de clareza e justiça no processo de avaliação funcional. A personagem reforça que Ana Maria é uma das mais empenhadas e competentes funcionárias da empresa, possibilitando a empatia e a identificação do público, como alguém que deseja que sua avaliação seja revista e contemplada de modo justo e de acordo com o seu mérito profissional. Assim, é importante demarcar que a empatia é resultado daquilo que Boal chama de contrapreparação, a qual “[...] tenta-se e permite-se o reconhecimento exterior desde que se apresentem simultaneamente análises dessa exterioridade” (BOAL, 2005, p. 276).

Já o personagem Tomás demonstra estar satisfeito com a sua avaliação e afirma que tem realizado seu serviço com qualidade e criatividade. Como fotógrafo, mostra às demais trabalhadoras as imagens que registrou para diversas campanhas publicitárias da empresa. Enquanto isso, Idalina dispara as reclamações: também foi mal avaliada, retiraram o computador de sua sala e colocaram um funcionário novo em seu lugar para exercer o mesmo serviço. Queixa-se de tudo e de todos na empresa, está desmotivada e espera aposentar-se com a maior brevidade possível. A cena causou bastante riso da plateia que, possivelmente, identificou esta personagem com alguns funcionários antigos da empresa.

Enfim, a primeira cena garante a apresentação dos personagens, as relações entre eles e o problema da avaliação funcional<sup>69</sup>, discutido por três visões diferentes: uma funcionária competente e produtiva que foi mal avaliada (Ana Maria); um funcionário também produtivo que foi bem avaliado (Tomás); e uma funcionária improdutiva que está perto de aposentar-se e que foi mal avaliada (Idalina). Tal escolha se deu como alternativa para mostrar a diversidade de funcionários e de situações que acontecem na empresa *Lado B design*. Revela, ainda, a dificuldade de avaliar os trabalhadores segundo critérios específicos, questiona os critérios de avaliação adotados pela empresa e a necessidade de maior transparência nesse processo.

Entre uma cena e outra, foram produzidas coreografias, por Catarina Laborda, como ligação das cenas, que expressaram dimensões sociais do trabalho, com base nas músicas “Cidadão” (do compositor Lúcio Barbosa e interpretada por Zé Ramalho) e “Vai trabalhar, vagabundo!” (do compositor Chico Buarque).

---

<sup>69</sup> Sabemos que o processo de avaliação é mais um mecanismo perverso de opressão no interior de uma empresa, pois cria padrões, competitividade e endossa o poder do opressor. Por esta razão, evitamos minimizar o problema e, ao mesmo tempo, queríamos mostrar o ponto de vista dos trabalhadores, ainda que fosse um olhar ingênuo sobre a questão. O propósito era promover o debate sobre um assunto polêmico, mas silenciado.



**Figura 13: Coreografia de transição das cenas (1).**

Fonte: Mirte Fernandes, 2011.



**Figura 14: Coreografia de transição das cenas (2).**

Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

Na segunda cena, aparecem, ainda, dois casos de funcionários avaliados, além de Ana Maria: Suzana, secretária da coordenadora geral, que é improdutiva e passa a maior parte do expediente lixando as unhas, lendo revistas de moda e penteando o cabelo, mas que foi bem avaliada; e a funcionária Margô que revela que possui muitas faltas, chega atrasada, dá conta parcialmente dos serviços e foi mal avaliada pelo sistema da empresa. Margô e Ana Maria desejam conversar com a coordenadora Leonor para buscarem resolver suas questões de ordem trabalhista. Nesse sentido, a diversidade de situações dos funcionários, referentes à avaliação funcional, ficou assim estabelecida:



<b>Funcionários (personagens)<sup>70</sup></b>	<b>Características referentes à avaliação funcional</b>
Ana Maria	Funcionária produtiva e mal avaliada
Tomás	Funcionário produtivo e bem avaliado
Idalina	Funcionária improdutiva e mal avaliada
Margô	Funcionária razoavelmente produtiva, bem avaliada, mas que não recebeu o valor adicional, referente à avaliação, no salário.
Susana	Funcionária improdutiva e bem avaliada

**Quadro 1: Relação entre funcionários e avaliações funcionais.**

A segunda cena ocorre na sala de espera da coordenadora Leonor que, dentre outras atribuições, é responsável pela avaliação dos funcionários da empresa. De início, estabeleceu-se o conflito entre a ansiedade das duas personagens – Margô e Ana Maria – e a espera exaustiva pela coordenadora, que demora muito a chegar ao ambiente de trabalho. Segundo a sua secretária, Susana, a coordenadora está “Em uma reunião com o coordenador do coordenador do coordenador do coordenador dela”, evidenciando o sistema de hierarquias da empresa tratada, tornando-o abstrato, complexo e de difícil mudança. Esta foi também uma fala que causou riso, possivelmente provocado pela identificação a respeito da hierarquia de cargos e de inúmeros setores da empresa.



**Figura 15: Personagem opressor (D. Leonor), ao telefone.**  
Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

<sup>70</sup> Os nomes dos personagens são fictícios e foram escolhidos pelos próprios participantes no processo criativo.

A estratégia de opressão adotada por Leonor, a de deixar o trabalhador esperando até que ele canse e desista da luta por seu desejo, é bastante recorrente em ambientes onde as opressões se revelam de modo camuflado, sutil e quase imperceptível. Por esta razão, o campo da formação do trabalhador precisa perpassar pela dimensão sensível, ou seja, de percepção aguçada para ver, sentir e ouvir, e pela dimensão política, de análise crítica do que é captado pelos sentidos e de criação de formas de intervenção. É uma formação política associada à dimensão estética.

Não pretendíamos mostrar um tipo de opressão rígida e agressiva; preferimos revelar um tipo de opressor muito comum nas empresas – e em outros contextos sociais – que oprime sorrindo, que nega um direito ao trabalhador como se estivesse falando algo para o seu bem. Este é um tipo de opressão ditatorial camuflada pelo sorriso amigável e irônico, o que dificulta a ação do sujeito oprimido na tentativa de realização do seu desejo.

Desse modo, foram várias as tentativas utilizadas por Leonor para adiar o atendimento das funcionárias para tratar da questão da avaliação funcional, visando vencer o oprimido pelo cansaço. Após o longo tempo de espera na recepção da sala da coordenadora, alguns fatos ocorreram na cena, como o questionamento da produtividade da secretária que obteve alto nível de satisfação em sua avaliação.

Para enfatizar ainda mais o tempo de espera das trabalhadoras, há um momento da cena com um grande intervalo de silêncio, marcado somente pela música, enquanto uma das personagens circula no fundo do palco, incessantemente da direita para a esquerda; e a outra, inquieta, em várias posições em sua cadeira, mostrando, assim, a longa passagem do tempo, causando, possivelmente, impaciência nos *espect-atores*.

Ainda durante a espera, uma cena merece maior destaque nesse contexto: a entrada de dois gerentes que ocupam cargos equivalentes ao da coordenadora Leonor. O primeiro gerente, Sr. Paulo, demonstra uma postura bastante cortês: conversa com as funcionárias que aguardam o atendimento na sala de espera, dialoga e argumenta sobre a importância da avaliação funcional; expõe como se deu o processo de avaliação em seu setor, enfatizando a necessidade do diálogo e da valorização da opinião do trabalhador sobre o seu próprio trabalho.

Essa passagem da cena visa demonstrar a diversidade de posturas de gerentes dentro de uma empresa – alguns mais democráticos e outros menos – desmistificando a ideia de que um patrão será sempre opressor e pouco democrático. Entretanto, o personagem demonstra certo descaso com o tempo ocupado no expediente, por meio de leves “cantadas” e de insinuações afetivo-sexuais feitas à vaidosa secretária Susana, que flerta com os gracejos do

Dr. Paulo. A imagem causa repúdio nas duas personagens que, além de se sentirem desvalorizadas na avaliação funcional, são desrespeitadas pelo excesso de tempo perdido e por conta da verificação do flerte entre o coordenador e a secretária no local e horário de trabalho.

Além desse fato, acrescenta-se a entrada da personagem Sr<sup>a</sup> Ângela, que é novata na empresa; ingressou há cerca de oito meses e já assumiu um cargo de chefia. Para esta gerente, a avaliação funcional representou um desafio muito delicado, porque precisou avaliar funcionários muito antigos na empresa (com cerca de 20 anos) e com poucos recursos para verificar sua produtividade por ser nova na empresa.

A situação foi bastante recorrente nos discursos construídos, no processo de montagem com o grupo. Os participantes demonstravam muito descontentamento em relação a essa prática recorrente na indústria. Por essa razão, decidimos mostrar a complexidade do processo avaliativo da produtividade funcional em uma empresa. Justamente pelo fato de essa complexidade existir, o tema da avaliação funcional deve ser estudado com cautela e cuidado, sendo imprescindível a abertura de diálogo com os trabalhadores.

Consideramos, desse modo, que o Teatro do Oprimido favorece o diálogo, pela sua própria tendência de despertar o sujeito, acordá-lo política e esteticamente. E isso implica em conhecer o seu corpo e a sua capacidade expressiva, fazer uso competente dos mecanismos da cena e do espaço cênico, da voz, da composição de personagens, de forma a ampliar a sua capacidade artística.

Ao tratar de um tema tão caro para a indústria, abre-se o diálogo com os trabalhadores, denotando a compreensão de que a avaliação funcional é um processo que pode ser revisto periodicamente, em diálogo com os principais interessados: os trabalhadores da indústria. Estes aspectos foram suscitados no momento do fórum realizado na Embasa e serão discutidos mais atentamente na sexta seção.

Além do problema apresentado, a personagem Sr<sup>a</sup> Ângela demonstrou como procedeu com a avaliação funcional em seu setor: elaborou um instrumento de autoavaliação, promoveu reuniões de avaliação e, por fim, chegou a um consenso com base no que foi discutido coletivamente com a equipe. A situação cênica demonstra formas diferentes de tratar a questão da avaliação funcional, mostrando que este não é um instrumento negativo; ao contrário, deve ser pensado de forma democrática, visando ao aperfeiçoamento do trabalhador e dos serviços realizados por ele. O espetáculo configurou-se como um momento importante para tratar de uma situação específica de opressão, mas também para discutir este tema tão silenciado na indústria.

Muito mais do que uma forma de controle – muitas vezes, é o guia destas condutas –, a avaliação funcional visa fazer um levantamento crítico dos problemas com vistas à sua melhoria e ao aprimoramento, indicando necessidades referentes à formação profissional e aos investimentos em diversos setores da empresa. Da mesma forma, como foram construídos os funcionários da empresa fictícia, pensamos os personagens da chefia:

<b>Gerentes<sup>71</sup></b>	<b>Características referentes à avaliação funcional.</b>
Paulo	Gerente democrático, mas que está atento aos interesses e à produtividade da empresa e nas metas a serem alcançadas.
Ângela	Gerente novata que propõe a estratégia do diálogo e da transparência no ato coletivo da avaliação funcional.
Leonor	Efetua avaliação vertical, é autoritária e intransigente ao diálogo.

**Quadro 2: Características dos gerentes frente à avaliação funcional dos funcionários da empresa fictícia.**  
Fonte: Elaboração da autora, 2012.



**Figura 16: Personagens Margô, Ana Maria (oprimidas, sentadas), Ângela e Paulo (coordenadores da empresa, em pé), no espetáculo *Cresça e Apareça*.**  
Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

A cena transcorre naturalmente até a chegada da coordenadora Leonor, mudando o tom, o ritmo, a música e a iluminação do espetáculo, visando causar um clima de suspense do que irá acontecer no atendimento das duas trabalhadoras. Quando, aparentemente, chega o momento das funcionárias serem atendidas, diversas ações denotam mais descaso e desrespeito. Ao chegar à recepção, Leonor já anuncia que não irá atendê-las naquele momento e pede um cafezinho à secretária, que, prontamente, obedece.

<sup>71</sup> Os nomes desses personagens também são fictícios.

Nesse instante, já em sua sala, a secretária Susana anuncia o assunto a ser tratado pelas funcionárias. Leonor logo diz que não tem mais tempo para esse tipo de assunto e ordena Susana a “enrolar” as duas, afirmando “Você tem talento, Susana! Confie no seu potencial! Enrole aquelas duas até que desistam!”. A personagem Susana tenta oferecer um cafezinho, uma revista e outras formas de entretenimento, mas as funcionárias personagens rejeitam as ofertas por já estarem cansadas pelo longo tempo de espera.

Optamos pela inclusão de mais duas cenas com elementos suaves de humor, com vistas a reforçar ainda mais a situação de opressão ali apresentada. A primeira diz respeito ao telefonema recebido por Leonor, que fala “E aí, Clotilde! Como está a minha filhinha? Já comeu? Não esqueça de dar banho nela, hein? Ela já tomou o remédio? Ah tá! Lembre de dar o remédio, por talquinho e dar a ração! Fico tão preocupada com meu bebezinho...”. Foi interessante notar que os *espect-atores* se manifestaram por meio de riso e indignação, ao perceberem que, enquanto as duas funcionárias são esquecidas na sala de espera para serem atendidas – a coordenadora ocupa-se, em sua sala, a tratar de assuntos pessoais e de menor relevância, como o bem-estar de seu cachorro.



**Figura 17: Personagem opressor (D. Leonor), ao telefone.**

Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

Outra cena que também provocou riso e indignação/humor e reflexão refere-se à entrada da personagem Josy, que ingressa na sala de Dona Leonor para oferecer produtos importados e diversas mercadorias a serem comercializadas. A cena se passa na lateral do palco, sem voz, e com uma música que reforça o constrangimento vivido pelas personagens que aguardam o atendimento na cena paralela ao lado. Na saída de Josy, as personagens Ana Maria e Margô, que já conhecem o costume de venda de produtos por ela, questionam como

ela foi avaliada; ao passo em que afirma “A minha avaliação foi ótima! Melhor, impossível! E ainda ganhei um acréscimo salarial<sup>72</sup>!!!”. A resposta deixa Ana Maria mais inconformada, por saber que a colega é improdutiva e que aproveita o horário de expediente para a comercialização de mercadorias.

Esses tipos de opressão acontecem na sala de espera, mas a opressão maior, ou seja, o *clímax* da opressão ainda está por vir. Primeiro, Margô é atendida por Dona Leonor, que resolve fazer uma revisão da sua avaliação. Entretanto, no momento da entrada de Ana Maria no interior da sala, Dona Leonor declara que não há problemas nos resultados de sua avaliação. Ana Maria tenta estabelecer formas de diálogo, lutando e buscando esclarecimentos sobre os critérios utilizados para a avaliação funcional do trabalhador. Concordamos que “[...] no teatro, conflito é a razão de ser da encenação. Uma boa peça depende de um bom conflito. Teatro é luta: personagens entram em conflito para alcançar seus objetivos e satisfazer suas necessidades e seus desejos. Teatro é vida! (SANTOS, 2008, p. 110)”.

Como estrutura do conflito, Dona Leonor questiona: “Você se considera produtiva, mas não é isso o que seu gerente acredita”. Ana Maria argumenta que passa noites trabalhando, que já ganhou diversos prêmios na área de publicidade e que seus produtos de *design* são sempre muito valorizados nacionalmente. Mesmo diante dos apelos, a coordenadora nega a revisão de sua avaliação funcional.

Neste momento, está estabelecida a situação de opressão por meio da “crise chinesa”, que é assim chamada por Boal para representar o significado da palavra “crise” em países de idiomas orientais. Como não há uma tradução em uma palavra, a palavra “crise” é representada por dois mandarins: o risco e a possibilidade. O autor Duarte Júnior afirma que “[...] quando alguma coisa entra em crise, a situação não apenas se mostra arriscada, mas é vista também como uma possibilidade de mudança, como oportunidade para uma alteração de rumo, de modo a reverter seu estado de desequilíbrio (2001, p. 69)”.

Esse estado de desequilíbrio, a crise, é um momento de decisão e de ação. No Teatro-fórum, ou o personagem cria novas possibilidades, quando o diálogo já não resolve o problema ou corre o risco da não realização do seu desejo ou da desistência do sonho. É o ápice do conflito, mas que não se resolverá em cena, conforme analisa Silvia Balestreri Nunes: “[...] é preciso que os diferentes querereres dos diferentes personagens entrem em choque, caracterizando o conflito dramático. Esse conflito não se resolve nem se dissolve em cena, ele, na verdade, se acirra” (2004, p. 58).

---

<sup>72</sup> Na Embasa, o resultado da avaliação funcional é contabilizado como acréscimo salarial, o que torna esse procedimento mais passível de reflexão e de diálogo com os trabalhadores.

Nesse caso, o oprimido precisa agir nesse momento (ou em uma cena posterior) para evitar que a “cartada final” seja dada pelo opressor. Como se trata de um antimodelo, o oprimido, apesar de lutar, não consegue travar um diálogo mais contundente ou criar estratégias para a desopressão e ingressa no interior da crise chinesa. Com base nos estudos de Bárbara Santos, essa estrutura de encenação visa proporcionar o aprendizado de que

[...] os conflitos são alimentados pela intolerância, que é reforçada pela incapacidade de dialogar com o outro [...]. Para dialogar, não basta saber expressar uma idéia, clarificar uma forma de entendimento da realidade, é preciso também ser capaz de escutar, tentando perceber sinceramente qual é a ideia apresentada pelo outro, o interlocutor. O diálogo é a compreensão de que o que eu digo é apenas uma das maneiras possíveis de ver a realidade. No diálogo real, os discursos podem e devem ser interpenetráveis (SANTOS, 2008, p. 113).

Na cena, a atitude da Dra. Leonor denota a sua incapacidade de dialogar, pois ainda não compreende que aquilo que o outro fala é apenas mais um ponto de vista possível da realidade. É uma versão, um ponto de vista a respeito dos acontecimentos reais. Sem esta compreensão, a atitude do sujeito tende a se materializar de modo arrogante e intolerante em relação aos demais personagens.

Contudo, para expressar isso, o ator não precisa usar de elementos agressivos para demarcar a sua opressão. O ator, em processo de formação, tem a possibilidade de construir meios menos óbvios para delinear o personagem opressor, porém deixando claro que ali se trata de uma opressão. Dessa maneira, a crise chinesa é marcada pela fala de Sr<sup>a</sup> Leonor, em um ato perverso de opressão, porém representada com um ar de cinismo, um leve sorriso e uma suavidade nas palavras: “Tenho uma ótima opção para você, Ana Maria. Vejo aqui, nos meus dados, que há uma vaga em outro setor da empresa. Diante disso, ou você assina e aceita a sua avaliação funcional ou irá para o setor de copiadora. A decisão é sua, querida!”. Ana Maria ainda tenta argumentar, afirmando que é formada na área de *design* e que possui grande experiência profissional, quando é interrompida pela opressora, em um gesto categórico, mas sem gritos e ameaças explícitas: “Ou assina ou irá para o setor de *xerox*. A decisão está em suas mãos!”.

A cena termina com um foco de luz se fechando em ambas as personagens e com a introdução instrumental da música “Sangue de bairro”, de composição de Chico Science até o *blackout* total do palco, demarcando a desistência do desejo de Ana Maria de receber um justo reconhecimento profissional. Está consolidada a opressão, quando a personagem não encontra mais opção de luta, sendo necessária a abertura do fórum para análise coletiva e reflexões sobre o que ocorreu no espetáculo e quais são as possíveis estratégias que poderiam ser adotadas pela oprimida. O diálogo no Teatro-fórum é de cunho estético e político. Ou seja, o



*espect-ator* deve mostrar, em forma de cena, o que ele faria, apresentando uma postura política diferente da adotada em cena no antimodelo.



**Figura 18:** Apresentação do elenco ao público, no final do espetáculo *Cresça e Apareça*.

Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

Na próxima seção, tratamos das atuais reflexões a respeito do lugar do espectador na obra de arte, tendo como centralidade de discussão a técnica do Teatro-fórum. Posteriormente, são analisadas as intervenções do público no Teatro-fórum, em duas apresentações realizadas no Teatro SESI – Rio Vermelho, destinado ao público de trabalhadores da própria indústria e na sala 5 da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.



## 6 ESCOLA DE ESPECT-ATORES DO TEATRO-FÓRUM: RECEPÇÃO, INTERVENÇÃO E AUTONOMIA

Ao revisarmos estudos relacionados à experiência estética, consideramos a necessidade de desmistificar alguns modos de compreensão sobre a leitura de um espetáculo. Primeiramente, é importante rever a ideia de recepção teatral como um tipo de experiência independente da vivência social e cultural do sujeito, passivo e receptor de uma obra acabada. Em seus estudos, Anne Ubersfeld (2005, p. 20) afirma a tendência de se considerar o espectador como “uma espécie de espelho que devolve refratados os signos que para ele foram emitidos, ou, quando muito, um contraemissor que reenvia signos de natureza diferente, marcando um funcionamento fático”.

Outra questão que merece revisão é a suposição de que o sentido já está contido na obra, sendo somente assimilado pelo interlocutor de modo passivo e receptivo. Desse modo, concordamos que “[...] seria falso dizer que o papel do espectador no processo de comunicação é passivo” (UBERSFELD, 2005, p. 20). A comunicação em teatro perpassa também pela autonomia, pela sensibilidade e pela produção de sentidos do espectador.

Nesta seção, iniciaremos o debate na área da experiência estética, procurando efetuar um diálogo entre os estudos da recepção da obra de arte e o lugar da interpretação/intervenção do *espect-ator* (espectador + ator ou atriz) do Teatro-fórum. Após as reflexões teóricas, situaremos o debate em torno das intervenções dos *espect-atores* no espetáculo “Cresça e Apareça”, procurando compreender o sujeito como leitor e co-criador da experiência teatral. Acreditamos que esta intervenção artístico-pedagógica instaura uma **Escola de *espect-atores***, em alusão ao livro de Anne Ubersfeld “Para ler o teatro 2: A Escola de espectadores”. Isso porque compreendemos que a leitura da obra de arte é passível de formação. Nesse ínterim, analisaremos o Teatro-fórum como uma experiência complexa de formação, tanto por envolver leitura e intervenção quanto pelo seu caráter estético, político e educativo.

O Teatro-fórum é considerado por Boal como um ensaio para a vida, por meio do qual o *espect-ator*<sup>73</sup> experimenta as possibilidades de atuação, de reivindicação da resolução de opressões vividas ou testemunhadas no contexto social. Em cena, o sujeito é participante ativo do ato cênico e visa colocar em prática suas ideias, com base em aspirações futuras e em experiências anteriores, para a superação do problema da opressão.

Do ponto de vista da experiência estética, o fórum pode ser compreendido como um

---

<sup>73</sup>*Espect-ator* significa espectador + ator, ou seja, aquele que assiste e intervém na ação cênica.

campo de produção de diferentes sentidos por cada sujeito leitor da obra artística. No que tange à dimensão política, acreditamos que o Teatro-fórum provoca o sujeito a questionar a realidade apresentada e a intervir na cena, buscando resolver problemas específicos de opressões entre os personagens. E consideramos também que a participação no Teatro-fórum dá-se em uma perspectiva de educação para a autonomia (FREIRE, 1996), vista aqui como um processo de liberdade individual (HEGEL, 2001), na medida em que o personagem se reconhece como sujeito (BOAL, 2005), em um contexto coletivo de emancipação via experiência estética (LUKÁCS, 2009).

Compreendemos que as intervenções em uma cena de Teatro-fórum são frutos de um processo de fruição da obra teatral pelo *espect-ator*, envolvendo questões como a formação, as experiências anteriores em determinado contexto social e a produção ideológica perante o mundo. O *espect-ator* faz a leitura ativa da cena e atua como ator, mostrando seu ponto de vista, sua leitura de mundo, de acordo com seu horizonte de expectativas (JAUSS, 1986) em relação à obra teatral.

No Teatro-fórum, o sujeito não somente exercita o olhar interpretativo sobre a cena; ele também é provocado a modificá-la, mostrando, no espaço cênico, o que ele faria no lugar do protagonista oprimido. O espectador torna-se, então, um protagonista insubmisso<sup>74</sup> para invadir o palco e mostrar seu ponto de vista e exercitar a sua ação, a partir da sua leitura singular do espetáculo. Assim, “[...] essa invasão é uma transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões” (BOAL, 2003, p. 38).

É importante considerar a relevância da obra de Bertold Brecht, como um dos principais teóricos de teatro na redefinição do lugar do espectador no fenômeno teatral. Em seu teatro, Brecht não buscava um público indiferente, ao contrário, provocava-o a pensar, a indignar-se e a mobilizar-se. Nesse sentido, destacamos uma forte influência de Brecht (Lehrstück) na concepção de Boal (Teatro-fórum). Para Antonia Pereira Bezerra, há semelhanças “tanto na forma (dramaturgicamente são peças curtas e ‘inacabadas’, veiculando uma mensagem ideológica) quanto nos objetivos (nem um nem outro fornecem soluções, mas solicitam-nas ao espectador)” (BEZERRA, 2000, p. 140).

As obras de Brecht e de Boal valorizam a reflexão e a ação do público e é importante pontuar que:

(...) os dois projetos rompem com as clássicas funções dos atores e dos seus papéis, questionando profundamente a peça e sua problemática marxista.

---

<sup>74</sup> Boal utiliza este termo em seu livro “O teatro como arte marcial”, editado pela Editora Garamound, em 2003.

Ambos os projetos pressupõem um investimento substancial dos atores e espectadores. Neste investimento, a parte do sujeito não é somente a da subjetividade, mas a de um interesse histórico e ideológico. Lehrstüuck e Fórum questionam o teatro e sua essência comunitária, pela reversibilidade de funções entre o modo agere e o modo spectare. Essa reversibilidade permite a Boal criar uma relação entre o personagem, o ator e a personagem. (BEZERRA, 2000, p. 140).

É possível afirmar que, no Teatro-fórum é um espaço/tempo que solicita a ação do *espect-ator*, tanto na produção de leituras e da diversidade de sentidos, quanto na oportunidade de criação de proposições práticas para o problema apresentado. É um espaço/tempo de reflexão, de participação ativa e de exercício da autonomia, que não é dada automaticamente, e, sim, ensaiada nas diversas experiências do sujeito em sua trajetória no mundo.

Além da influência de Brecht e de Boal, é notável que diversos autores estabelecem ao espectador um papel ativo, reflexivo e criador da obra. Nesse cenário, convém situar, brevemente, alguns estudos sobre a estética da recepção contemporânea, para tratarmos da formação de *espect-atores*, em uma perspectiva crítica do fenômeno teatral. Para tratarmos dessa questão, nos apoiamos nas leituras de obras de Luigi Pareyson (1997), Anne Ubersfeld (2005) e Cláudio Cajuába Soares (2010). Abordamos também os estudos de Augusto Boal (2007), Flávio Desgranges (2006) e Paulo Freire (2001) que tratam da autonomia em uma perspectiva de emancipação dos sujeitos. Nesse contexto, focamos no papel de mediação do curinga, abordado aqui como um educador que provoca reflexões e estimula a participação ativa do *espect-ator* no Teatro-fórum.

## 6.1 REFLEXÕES SOBRE LEITURA E RECEPÇÃO DA OBRA ARTÍSTICA

A nossa compreensão de leitura da obra de arte é amparada por Pareyson que considera a complexidade do assunto, bem como situa a leitura como a possibilidade de o sujeito

[...] reconstruir a obra na plenitude de sua *realidade sensível*, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu *significado espiritual* e o seu valor artístico e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição: em suma, trata-se de *executar, interpretar e avaliar* a obra, para chegar a contemplá-la e a gozá-la (PAREYSON, 1997, p. 201, grifos do autor).

O ponto de vista esboçado por Pareyson (1997) confere, a nosso ver, um lugar produtivo à leitura da obra de arte e não meramente receptivo. Assim, o sentido dado à obra artística dependerá da **realidade sensível** do espectador, do seu repertório de experiências

sociais e estéticas, e não somente dos elementos técnicos produzidos, *a priori*, pelo artista. Esse pressuposto afina-se à ideia de Boal de compreensão do *espect-ator* como sujeito ativo capaz de **executar, interpretar, avaliar e intervir** no fenômeno teatral.

Nas pesquisas atuais sobre a estética contemporânea, a relação entre espectador e obra artística ganha um terreno fértil de investigação científica e de interesse acadêmico. No campo da pesquisa em teatro, o diálogo entre o artista e o público tem recebido destaque, haja vista os avanços teóricos nos estudos da recepção teatral: anteriormente, os espectadores eram vistos de modo abstrato e homogêneo. Essa noção tendia a homogeneizar as formas de leitura da obra, como se o sentido fosse dado *a priori*, e os sujeitos dessem um único sentido à mesma obra artística contemplada. Isto pode ser compreendido pelo fato de que:

Nas últimas décadas, a ideia de público enquanto entidade sociológica abstrata e homogênea cedeu lugar à noção antropológica de espectador. Entretanto, nos lineamentos desta nova teatrologia devem pressupor a experiência não apenas como ‘trabalho do espectador’, mas considerá-lo em seu caráter coletivo e plural (MASSA, 2008, p. 50).

Com os estudos contemporâneos da estética da recepção, a exemplo das publicações de pesquisas de Hans Robert Jauss, questões como o horizonte de expectativas – marcadas pelas experiências anteriores do sujeito e por seus valores políticos – e referências sensíveis anteriores, influenciam as formas de leitura e de interpretação da obra de arte. Por isso, os modos de apreciação e de interpretação da obra artística variam muito de um indivíduo para o outro, mas este fenômeno não se dá de forma abstrata e, sim, imbricada na história e nas experiências acumuladas pelos sujeitos. Esta é a postura que pretendemos abordar no campo da recepção do Teatro-fórum, por considerarmos que os estudos de Boal, ressaltando as suas especificidades, dialogam com atuais tendências de pesquisas no âmbito da recepção teatral. Nesse sentido, concebemos o espetáculo como obra polissêmica e aberta a intervenções diversas, apontando a tendência contemporânea do Teatro-fórum.

Com base nos estudos contemporâneos de recepção teatral, Giuliana Simões (2008) sistematizou a caracterização do conceito de horizonte de expectativas, primeiramente esboçado por Jauss, que nos parece um resumo bem articulado às atuais vertentes da estética da recepção:

O horizonte de expectativas representa, por um lado, o momento do público, o estado da sociedade, seu conhecimento do gênero literário ou teatral, e, por outro lado, a relação de uma determinada obra com outras que lhe antecederam e a correspondência entre a obra e os principais traços de um determinado gênero. [...] A experiência com a realidade pelo leitor, sua cotidianidade, auxiliam a constituição de sentido da obra e, dessa forma, determinam aspectos fundamentais de seu horizonte de expectativas (SIMÕES, 2008, p. 57).

Com base nessa linha de pensamento, podemos inferir que o espectador tem sido considerado como sujeito autônomo no bojo dos estudos sobre teatro e isso representa, a nosso ver, um significativo avanço no campo da criação, da recepção e da crítica teatral. Nesse contexto, a subjetividade do sujeito, seu cotidiano e suas experiências estéticas anteriores influenciam muito no ato de leitura da obra teatral, especialmente por compreendermos que “[...] não há um espectador, mas uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros” (UBERSFELD, 2005, p. 20).

E isso nos provoca a refletir que o espectador não é mais aquele que só recebe passivamente os aspectos de uma obra; ele pode ser considerado, mesmo no lugar da recepção, como co-autor ou um co-criador do fenômeno estético, pois é ele que dá sentidos à obra apreciada, modificando os rumos da história encenada.

Os estudos de Monclar Valverde (2007, p. 142) indicam também essa direção, ao refletir, dentre outras questões, que “[...] um empreendimento expressivo qualquer não se completa no momento da sua conclusão, mas só se realiza de fato quando faz sentido para alguém e torna-se parte de ‘sua’ experiência”. A leitura da obra de arte é disparada (mas não engessada) pelos objetivos e procedimentos técnicos do artista, e perpassada pela experiência sensível do sujeito. O sentido não está na obra; ele se cria na leitura ativa do leitor. Assim,

O sentido, na vida como na arte, não é uma coisa, nem um conteúdo que se decifra e que já está incrustado nas coisas ou nas obras. Mas também não é apenas esse movimento de construção que se reduz à atividade de um sujeito autônomo. Ele é, antes de tudo, o fruto de um movimento intersubjetivo de atualização simbólica que reitera uma partilha social prévia (VALVERDE, 2007, p. 142).

Com isso, é possível afirmar que a criação artística se situa no campo da investigação do/s artista/s; já o fenômeno estético refere-se à leitura da obra pelo espectador, considerada aqui como um ato também de criação. Portanto, a noção de espectador neutro foi substituída pela compreensão do sujeito social e histórico, participante de uma experiência estética, que pode ser repleta de sentidos diferentes, complementares – e até divergentes – da ideia concebida originalmente pelo diretor e/ou pelos atores no processo criativo.

Esse modo de compreender o espectador alicerça o nosso trabalho com o Teatro do Oprimido, no sentido de entendimento de processos de formação do *espect-ator*. Acreditamos que a experiência com o Teatro-fórum, além de ativar essa dimensão da estética da recepção, amplia o modo de compreender o espectador de modo mais ativo. O conceito de espectador contemporâneo converge-se ao sentido de *espect-ator*, trabalhado por Boal, que não aquele que só lê a obra, mas que também participa, dialoga com ela, intervém efetivamente na obra

apresentada no espaço cênico. Assim, Boal assume o desejo de que “[...] o Espectador se assumira como ator e como Artista, que invada o Personagem e o palco, ocupe o seu espaço e proponha caminhos e alternativas” (BOAL, 2003, p. 38).

Nesse cenário, o objetivo da participação do *espect-ator* não se dá na decifração de uma verdade ou na contemplação de um modelo performático pronto e acabado, mas se efetiva no acesso a códigos estéticos e na interpretação da multiplicidade de signos da composição do espetáculo. Sobre esta questão, Bezerra destaca a potencialidade de ativação e de liberação do *espect-ator* do Teatro-Fórum, por

Interrogar a natureza e os fins da representação no e pelo jogo teatral. Nesse sentido, “jogo” e ficção, longe de oprimirem, liberam. O Teatro-fórum não opera apenas uma pseudometamorfose dos espetadores em atores, mas transformam-nos, igualmente, em dramaturgos. (...) Ele evoca a dificuldade de ser, ao mesmo tempo, pessoa e personagem, de ocupar, simultaneamente, um espaço de vida e de ficção, interrogando as poéticas teatrais e a natureza do jogo teatral. (BEZERRA, 2000, p. 142).

Ao refletir sobre a dimensão educativa do Teatro-fórum, é importante considerar que o *espect-ator*, ao assistir ao espetáculo, amplia a sua capacidade de leitura crítica da obra, mesmo que ele apenas assista às intervenções de outros *espect-atores*. Por outro lado, sua leitura será sempre mediada pela sua visão de mundo, que possibilita a interpretação de códigos verbais, imagéticos e sonoros utilizados na encenação. O grau de intimidade e de conhecimento dos códigos teatrais, construído em experiências anteriores de recepção, certamente influencia na riqueza da interpretação da obra teatral.

Os estudos contemporâneos da estética afirmam que o olhar do público frequentador de eventos teatrais, em seu horizonte de expectativas, não mais direciona-se somente ao conteúdo em si; o espectador contemporâneo tende a esperar a utilização da diversidade de imagens e de linguagens operadas por meios tecnológicos. Com base nisso, o pesquisador Cláudio Cajaíba Soares (2010, p. 1) afirma que o espectador “[...] busca ser também contemplado e não apenas contemplar, provoca além de ser provocado, protesta ao se sentir vilipendiado, enganado, ao ser tratado como tolo”. O autor, em continuidade, compreende que “[...] não se pode mais negar ou subestimar sua sabedoria [do espectador]”. Embora Soares não se dedique ao estudo sobre o *espect-ator* do Teatro do Oprimido, encontramos algumas correlações entre seus estudos e a obra de Boal na contemporaneidade.

Pode-se afirmar que a maior contribuição de Boal, sob influência nítida de Bertold Brecht, para a história do teatro mundial foi rever o lugar do espectador no fenômeno teatral, destacando, nesse contexto, a figura do curinga, como provocador e mediador do debate. O espectador assume, assim, um destaque muito grande, não só por contemplar, mas ser alvo de

contemplanção; ele não apenas assiste e se transforma; ele é, do mesmo modo, transformado, pois “[...] invadindo a cena, na ficção do teatro, pratica um ato: não só na ficção, mas também na realidade social, que é a sua. Transformando a ficção, ele se transforma a si mesmo. Libertar-se é ser” (BOAL, 2003, p. 38).

Com isso, é possível compreender que o espectador não somente assiste à obra de arte, ele a complementa e ressignifica-a. Ele é tanto observador quanto criador do ato teatral. O sentido da obra artística, possivelmente, continua a ser produzido após o término do espetáculo, a realização do fórum e a saída do teatro.

É evidente que o sentido produzido pelo sujeito assume um caráter político no fenômeno teatral, por valorizar a expressão das diferentes leituras, contribuindo para o debate político provocado pela atribuição de sentidos na leitura estética da obra. Dividindo a ação dramática com os atores, o espectador pode passar a ocupar o lugar de *espect-ator*, por atuar, influenciar e modificar o ato teatral, por meio de suas contribuições cênicas. Este já é, em si, um ato político, e é desencadeado pela experiência de prazer estético dos sentidos. Para falar do Teatro, Boal cria a metáfora do espelho mágico, onde podemos nos ver e

Podemos invadir se não gostarmos da imagem que nos mostra e, ao penetrá-lo, ensaiar modificações dessa imagem, fazê-la mais ao nosso gosto. Nesse espelho, vemos o presente, mas podemos inventar o futuro dos nossos sonhos: o ato de transformar é transformador – ao mudar nossa imagem, estaremos mudando a nós mesmos, para mudarmos, depois, o mundo (BOAL, 2003, p. 90-1).

O Teatro-fórum provoca o sujeito a se ver, a olhar para as questões postas em cena e a revisitar o seu lugar atuante e criador de estratégias de intervenção. Entretanto, a lacuna entre o que assiste, como participa e a mudança significativa do mundo ao redor, dependerá, evidentemente, das circunstâncias de formação e da atribuição de sentidos múltiplos sobre a vida. Por isso, afirmamos o Teatro-fórum como mais um espaço/tempo disponível para a reflexão e a ativação do sujeito, mas esta ativação pode variar muito de um sujeito para o outro. Assim, consideramos relevante a reflexão de Cláudio Cajaíba Soares a respeito do lugar da produção de sentidos na atividade teatral, visto que

[...] quem se aproxima de uma obra de arte assiste a si próprio e não mais apenas ao outro, transforma a estética ali apresentada em autoestética. Atua como espectador/autor. Cada vez mais se reconhece o ato de fruição como um ato produtivo (SOARES, 2010, p. 2).

Com isso, compreende-se que o ato de contemplanção de uma obra teatral exige reflexão não somente sobre os conteúdos narrativos, mas também sobre os modos de produção do fazer cênico, a exemplo das imagens criadas, do movimento corporal, das

canções selecionadas, dentre outros elementos técnicos. Esse aparato técnico é responsável pela ativação do sujeito, que pode vir a ser atingido sensivelmente na experiência de recepção. Esse modo de pensar a dimensão estética do ato de recepção cênica tem contribuído para quebrar barreiras sociais e políticas, por redimensionar o lugar de quem assiste ao fenômeno teatral. Os estudos de Monclar Valverde (2007) nos provocam a refletir sobre a recepção estética e a produção de sensibilidades. Assim:

Do ponto de vista da formação pessoal, a capacidade produtiva de alguém depende, em grande medida, da sua habilidade receptiva, e, quanto mais ele for sensível a determinada forma de expressão, mais poderá instruir-se nela, mais possibilidades terá de penetrar na dinâmica de sua produção (VALVERDE, 2007, p. 138).

Segundo o autor, o sujeito criador é, antes de tudo, um sujeito receptor da criação de outrem, pois “[...] a recepção é mais abrangente e originária do que a própria produção, pois mesmo o artista tradicional tem seu primeiro aprendizado na experiência da fruição e não no treinamento formal” (VALVERDE, 2007, p. 138). Do ponto de vista da recepção em teatro, Ubersfeld (2005, p. 19) aponta uma diferença entre a ideia inicial do artista e a leitura do espectador e afirma que “Se há perdas de informação no que respeita ao projeto inicial, há também ganhos imprevistos”.

Contudo, ao escrever sobre autonomia e criação do espectador, é importante focar a necessidade de formação dos sujeitos que participam do fenômeno teatral. A nosso ver, a leitura e a interpretação de um espetáculo (seja ele de Teatro-fórum ou de outra modalidade teatral) são resultantes de um processo educativo voltado para o campo da percepção/compreensão dos signos apresentados no espetáculo de teatro. Acreditamos que o Teatro-fórum tem por intuito, ainda que indiretamente, a formação estética e política dos *espect-atores*, sendo estes mediados pelo curinga. Mas esta formação não pode restringir-se a um ato isolado de contemplação artística. Desse modo, enfatizamos que as ações e os programas de democratização do acesso à experiência artística precisam ser ampliados.

O fórum, em sua essência, é uma pergunta posta ao *espect-ator*: o que você faria se estivesse imerso em uma situação semelhante a esta? Este é o método de ativação dos sujeitos a darem respostas cênicas ao problema apresentado. Nesse sentido, as respostas devem ser de produção estética e não apenas verbal, porque o espaço cênico transforma-se em uma arena de possíveis soluções e de estratégias a serem refletidas e testadas, uma a uma, com o público presente.

Por compreendermos o Teatro-fórum como um fértil espaço/tempo de produção múltipla de leituras e de sentidos, como também espaço de ativação do sujeito, destacamos e



analisamos as intervenções político-cênicas dos *espect-atores* no espetáculo “Cresça e Apareça”, produzido pelo Grupo Embasart. Com base nestas intervenções, aprofundaremos a reflexão a respeito da constituição de uma Escola de *espect-atores*, apresentando passos relevantes para a formação de novos sujeitos no Teatro-fórum.

## 6.2 INTERVENÇÕES DOS TRABALHADORES DA INDÚSTRIA NO ESPETÁCULO *CRESCA E APAREÇA*

As intervenções dos *espect-atores* do espetáculo de Teatro-fórum “Cresça e Apareça” foram realizadas por trabalhadores da Embasa, no Teatro SESI – Rio Vermelho, na cidade de Salvador- Bahia, em abril de 2011. Este público específico era formado por trabalhadores, chefes de gabinetes, coordenadores e gerentes da empresa. O público tinha o interesse de discutir a questão da Avaliação Funcional, e os atores estavam apreensivos, mesmo após longas conversas com o grupo, com o tratamento desse tema tão delicado para seus gerentes e coordenadores.

A questão da hierarquia de alguns *espect-atores* na empresa parecia intimidar o elenco. Suspeitávamos do possível risco de tratar de um assunto tão polêmico e emergencial, principalmente porque, inicialmente, o tema causou discordância<sup>75</sup> da coordenação responsável pelo projeto na Embasa. Entretanto, assumimos, em grupo, o desafio de tratar dos problemas vivenciados pelos trabalhadores em seu cotidiano de trabalho.

Percebíamos, aos poucos, que a inserção do Teatro-fórum na empresa, evidentemente, começava a inquietar alguns trabalhadores, principalmente os que ocupavam cargos e de poderes, muitas vezes, legitimados pela tradição da hierarquia. Estávamos cumprindo o nosso objetivo: provocar e desestabilizar a compreensão engessada sobre um problema vivido pelos trabalhadores; por isso, aceitamos o desafio de levar para a cena um tema polêmico como a avaliação funcional, mas muito silenciado no cotidiano de diversas empresas.

Este tipo de inquietação apresentou-se em alguns minutos que antecederam a estreia, quando uma coordenadora<sup>76</sup> da Embasa chamou-me na área externa do teatro e disse que estava ansiosa, porque nunca tinha ocorrido uma apresentação de Teatro-fórum na empresa e

---

<sup>75</sup> Essa experiência foi narrada na seção anterior.

<sup>76</sup> Eu não conhecia a referida coordenadora pessoalmente. Mas quando fui apresentada, identifiquei logo de quem se tratava: era a mesma coordenadora que, em reunião com a professora Antonia Pereira Bezerra, pediu maiores explicações e se mostrou receosa quanto a uma possível exposição da empresa ao debater o tema da avaliação funcional. Nessa apresentação, ela estava representando o diretor geral da Embasa, ou seja, tinha em mãos uma grande responsabilidade.

pediu que eu fosse cuidadosa na condução do debate. Confessou, assim, a sua preocupação referente às repercussões que o tratamento de um tema tão delicado pudesse desencadear.

Expliquei que o espetáculo não se manifestava contra o processo de avaliação funcional; ao contrário, mostrava diferentes situações vividas e convidava o público a refletir e a participar efetivamente do fenômeno teatral para analisar um problema tão complexo. O espetáculo lançava mais perguntas do que constatações conclusivas sobre o problema apresentado. Afirmei que aquele era “um campo aberto ao diálogo, espaço onde você também pode participar, criticar e apontar outros olhares para a mesma realidade apresentada em cena”. Então, a coordenadora revelou a sua curiosidade “Estou ansiosa também para ver como funciona o debate com o público”. E acrescentei: “É um bom momento para esclarecer equívocos e para entender o que os trabalhadores pensam sobre o processo de avaliação funcional. Assista e participe!”, convidei-a. Após esta rápida conversa, a coordenadora, aparentemente, tranquilizou-se e demos início à apresentação no interior da caixa cênica.

Atuando como curinga, dei início à explicação do que é o Teatro-fórum, firmando um compromisso com os *espect-atores* de que aquele espaço tratava-se de um campo de reflexão e de proposição, por isso a importância da atenção e do envolvimento da plateia era fundamental.

Após o acordo firmado, dei, então, prosseguimento ao aquecimento de plateia, utilizando dois exercícios básicos do TO: “A cruz e o círculo”<sup>77</sup> e “Sim, sim; não, não”. O aquecimento de plateia é muito utilizado por curingas do CTO-Rio e em outros centros e grupos de Teatro do Oprimido, embora possa variar na sua forma; a escolha dos exercícios também pode variar bastante, a depender da sensibilidade e da proposta de mobilização do curinga. O objetivo do aquecimento de plateia é preparar os sentidos do público para a apreciação do espetáculo, bem como ativar o corpo e a voz do sujeito para entrar no espaço cênico. Este procedimento serve também para desmistificar o espaço teatral, como um lugar sagrado, reservado à contemplação silenciosa e passiva, transformando-o em um local de ação, de questionamentos e de intervenções, próprios à vida de todos os dias.

---

<sup>77</sup> Essa técnica já foi descrita na seção 4 da presente tese, quando tratamos do processo de formação político-estética, antes da montagem do espetáculo.



**Figura 19: Aquecimento de platéia. Exercício “Cruz e Círculo”.**  
Fonte: Mirte Fernandes, 2011.



**Figura 20: Curinga e aquecimento de platéia. Exercício “Cruz e Círculo”.**  
Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

Após aquecermos o corpo com o exercício “A cruz e o círculo”, os *espect-atores* pareceram mais ativados e isso foi verificado pelos risos e burburinhos ouvidos no interior do teatro, lugar reservado ao silêncio, à escuridão e ao corpo contido nas poltronas. Demos, então, prosseguimento ao jogo “Sim, sim; não, não”, que consistiu no combinado de que toda vez que o curinga dissesse ‘sim’, todos deveriam responder ‘não’. Por exemplo: se o curinga diz “sim, sim, sim”, todos responderiam “não, não, não”; ou ao dizer “não, sim, não”, todos responderiam “sim, não, sim” e assim por diante, variando o ritmo, o volume, o timbre e a intensidade da voz. O curinga pode variar bastante a ordem do “sim” e do “não”, provocando o sujeito a rearrumar o pensamento e a rápida resposta vocal.

Depois, faz-se o mesmo exercício com as palavras “pão e mel”, por exemplo: quando o curinga diz “pão, mel, pão”, todos devem responder “mel, pão, mel”, e assim por diante. A terceira variação ocorre com as palavras “João” e “Luiz”, por exemplo: “Luiz, João, João”,

todos replicam “João, Luiz, João”. Após as três etapas, o curinga brinca de misturar as palavras e de provocar o público a dizer o contrário do que foi dito, por exemplo: “João, sim, mel” ou “pão, João, Luiz”, cujas respostas devem ser: “Luiz, não, pão” e “mel, Luiz, João”. Evidentemente, muitos *espect-atores* não conseguiram dar conta de todas as variações, mas o direito do erro e do riso é garantido nesse espaço/tempo teatral.

Este jogo é muito utilizado por curingas das redes brasileiras de Teatro do Oprimido e é conhecido por criar um clima de entrosamento e de partilhas entre os sujeitos da plateia; principalmente pelo fato de que muitos se atrapalham nas falas, causando riso e descontração necessários para a passagem da passividade à atividade do sujeito. É importante salientar que este tipo de atividade ajuda a desinibir os participantes que atuarão no fórum como *espect-atores*, bem como para “acordar” o corpo para a participação.

Desde a entrada ao teatro, o *espect-ator* percebe que um tipo “diferente” de teatro está por acontecer. As regras do ritual são explicitadas e o jogo ajuda o sujeito a integrar-se ao fenômeno cênico, desmistificando o palco como um lugar sagrado, intocável e reservado aos “talentosos e geniais” atores.

Após o aquecimento da plateia, fiz as considerações básicas sobre a cena, informando quem era o elenco e o propósito de discussão de um tema importante para o grupo e para o público de trabalhadores. Iniciamos o espetáculo com todas as expectativas possíveis da estreia de um grupo iniciante na linguagem teatral. De forma sintética, cabe retomar aqui a questão primordial do fórum do “Cresça e apareça” já apresentado na seção 5: ao questionar D. Leonor a respeito de sua avaliação funcional, Ana Maria se depara com um injusto dilema: ou aceitar os resultados insatisfatórios de sua avaliação de desempenho funcional ou ser transferida para o setor de xerox, submetendo-se a uma atuação inferior, dada à sua formação e competência como *designer*. A decisão estava nas mãos de Ana Maria, que poderia ser vivida por qualquer um dos *espect-atores* da plateia. Diante desse embate com o opressor e após uma breve conversa sobre o espetáculo, a questão “O que você faria se estivesse em uma situação semelhante à de Ana Maria?” seria debatida verbal e cenicamente.

Questionei também o que havia ocorrido naquela cena e se eles já haviam passado por aquele tipo de problema. Como muitos dos participantes já passaram por situações semelhantes, uma das respostas foi bastante inquietante: “Esse assunto é sério e precisa ser discutido com os trabalhadores, mas nunca houve um momento para pensarmos a importância da avaliação funcional e como ela acontece”, exclamou alguém da plateia. Uma trabalhadora afirmou que “A gente desconhece os critérios de avaliação, então, fica difícil saber como nós estamos sendo avaliados. Fiquei com pena de Ana Maria, porque está claro que ela foi

injustiçada”. Outro *espect-ator* exclamou “O grupo está de parabéns pela coragem de tratar de assunto tão complicado e polêmico, mas com humor, beleza e criticidade”.

Após as partilhas acerca do espetáculo e das provocações do curinga, iniciou-se, então, a participação efetiva dos *espect-atores* no ato cênico. Analisamos, a seguir, algumas delas.

### 6.2.1 Intervenção 1: Conhecer para intervir

Após algumas expressões orais, perguntei se havia alguma possibilidade de atuação diferente da que a oprimida utilizou, e questionei “Se você estivesse no lugar de Ana Maria, o que você faria para mudar a situação?”. Ouvimos alguns burburinhos na sala de espetáculo e, em seguida, uma voz soou, dizendo “Ela só poderia fazer uma coisa: recorrer!”. Ao ouvir a fala, provoqueei a *espect-atriz* a entrar em cena e a mostrar, no espaço fictício da cena, a atitude que poderia ser tomada por Ana Maria. De modo geral, a primeira intervenção no Teatro-fórum é a mais difícil e os sujeitos tendem a falar e evitam subir ao palco pela primeira vez.



**Figura 21:** Curinga explicando o jogo do Teatro-Fórum à *espect-atriz*, na primeira intervenção.  
Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

Destaca-se, dessa forma, o papel<sup>78</sup> provocativo do curinga para estimular não só a reflexão crítica, mas também a ação do *espect-ator*, pois apesar do pacto firmado, a convenção do teatro como lugar reservado aos atores ainda é muito forte no imaginário do público. Além disso, aquele espaço estava composto por pessoas da empresa e tratávamos de um tema relacionado a uma política empresarial, tornando, possivelmente, mais difícil a

<sup>78</sup>Tratamos dessa discussão no tópico final da presente seção.

espontânea participação dos *espect-atores* do que em um contexto menos vigiado e passível de punições (FOUCAULT, 2004).

Por conta disso, expliquei “É interessante que você suba no palco e mostre, em cena, que você faria. Afinal, falar é bem mais fácil do que fazer, não é mesmo? O Teatro-fórum é o espaço de testar as possibilidades de testar nossas ideias”. O público também ajudou a estimular a *espect-atriz*. Complementei: “Somente na ação e na contraposição ao opressor é que podemos saber se a nossa ideia é viável ou não; aqui é o espaço do teste, do exame, e é onde não há o certo ou o errado; todas as ideias podem ser experimentadas”.

Antes mesmo de a participante subir ao palco, percebi que era a mesma coordenadora que havia conversado comigo minutos antes do espetáculo começar, fora do teatro. Confesso que pensei que ela fosse defender o processo de avaliação funcional e argumentar a favor da empresa, desconstruindo as questões apontadas ao processo de avaliação funcional pelo espetáculo. Eu sabia que aquele seria um fórum bastante polêmico, mas confesso que a sua atuação espontânea surpreendeu-me. Ela escolheu a cena final do espetáculo e questionou a atitude autoritária da personagem Dona Leonor, e apontou caminhos para a resolução do problema, afirmando:

– Eu vou recorrer! Quero que o processo seja avaliado por outros gestores, porque a minha avaliação não pode ser feita somente sob o olhar de uma pessoa só.

Logo após, complementou:

– E tem mais: eu tenho 90 dias para solicitar a revisão da minha avaliação e é isso que vou fazer!

– Sinta-se à vontade, mas informo que nada vai adiantar... É pura perda de tempo. – indagou a D. Leonor.

Como a coordenadora atua diretamente com a Avaliação Funcional da empresa, utilizou informações sobre tal processo, contribuindo com informações específicas no debate cênico, e retrucou:

– Você não pode me desapontar desse jeito! Conheço os meus direitos e sei que tenho até 90 dias para recorrer nesse processo!!!

– Que dia é hoje?... – perguntou a opressora – Esse prazo já está acabando... Você tem apenas 24 horas para recorrer... – e ironizou: Você é tão bem informada... Mas quase perde o limite do prazo...

– E é isso que vou fazer! Vou pedir a revisão da minha avaliação, mas é uma pena ter deixado isso para última hora...

A participante saiu de cena, aplaudida pela plateia. Questionei o ponto em que a

*espect-atriz* avançou no problema proposto; o público, de modo geral, afirmou a possibilidade de uma revisão do processo avaliativo. Apesar de o problema não ter sido resolvido inteiramente, alguns destacaram a necessidade de conhecer os direitos, de ler a regulamentação dos processos e os trâmites da empresa para melhor se protegerem e evitarem opressões como aquela mostrada em cena.

Com esta intervenção, analisamos que o conhecimento é uma forte “arma” para a atuação dos sujeitos no contexto social; por esta razão, a educação ainda é um campo tão pouco valorizado. Conhecer os direitos, interpretá-los e lutar para praticá-los são ações fundamentais para a emancipação dos sujeitos, de modo ativo e crítico. Acreditamos que este tipo de formação pode ser capaz de mobilizar o sujeito a atuar no sentido de desconstruir formas de poder e de opressão presentes nas relações sociais, estejam estas dentro ou fora da empresa.

Após as análises dos depoimentos orais, a mesma coordenadora retornou ao palco, ao final do espetáculo, parabenizou a equipe e o elenco pela qualidade do trabalho, tanto no sentido da sensibilidade, quanto da oportunidade de reflexão coletiva proporcionada pelo Teatro do Oprimido, afirmando:

Quero dizer que aprendi muito com essa experiência. E vou levar esses aprendizados para a instância onde trabalho para pensarmos formas mais democráticas de avaliação funcional. Aprendi muito hoje, e espero que o projeto continue gerando novas reflexões importantes para todo mundo. Tanto os nossos colaboradores quanto nós, gestores, temos muito a aprender com essa iniciativa do teatro-fórum na nossa empresa. Parabéns! (ESPECT-ATRIZ 1, 2011, depoimento oral).

Esse depoimento foi fundamental para o andamento dos trabalhos. De certa forma, alguns dos integrantes do Embasart esperavam a aprovação dessa coordenadora da empresa. Com isso, o grupo ficou mais seguro em relação ao trabalho ali desempenhado e, de certa forma, ampliou a confiança em relação aos propósitos do Teatro-fórum na empresa. Compreendemos que tal processo se manifesta de modo paradoxal: de um lado, é importante discutir as questões de opressão no interior de uma empresa, e de outro, o aval da coordenação foi importante para a segurança do grupo na continuidade da experiência teatral.

Cabe mencionar que, embora este fato tenha favorecido a nossa atuação, o TO deve ser mesmo usado para provocar os presentes no ato cênico, sejam estes opressores ou oprimidos, pois todos nós estamos em pleno e permanente processo de formação. Caso o fato não tenha se dado da forma como esperada, cabe ao curinga problematizar as questões postas, sempre levando as reflexões apresentadas ao público presente. Destaca-se, desta forma, o papel do curinga no estímulo à reflexão política do público. Ainda que este momento seja

efêmero, cabe a ele provocar os sujeitos a pensarem sobre todas as intervenções produzidas.

### **6.2.2 Intervenção 2: O trabalhador merece respeito**

Dando continuidade ao fórum e após analisarmos brevemente a intervenção, problematizei: “Ela avançou na questão, mas será que alguém teria outra ideia para avançarmos ainda mais na resolução do problema?”. Uma funcionária entrou na mesma cena e questionou a postura antiética de D. Leonor. Garantiu que iria recorrer a uma instância superior ou na justiça comum e disse “Nós merecemos mais respeito, afinal, sou uma excelente profissional reconhecida nacionalmente, e não mereço ser tratada desse jeito!”.

Apesar disso, Dona Leonor manteve seu posicionamento, ironizando “Se você não está satisfeita com essa avaliação, vá trabalhar no setor de Xerox!”. A resolução da coordenadora deixou a plateia indignada e provocou a participação de um *espect-ator*: “Ela não pode fazer isso! Ela tem um cargo, tem poder, mas esse poder não é exclusivo dela! Há outras instâncias de poder que a oprimida pode acionar!”. Com isso, solicitei que ele nos mostrasse, em cena, como Ana Maria poderia atuar nessas instâncias, e ele fez a terceira intervenção.

É importante, ainda, mencionar a flexibilidade do curinga no que diz respeito ao aproveitamento de todos os momentos e manifestações no ato cênico; ou seja, de modo geral, primamos pelo debate e pela reflexão do que foi feito em cena, porém, não se deve desperdiçar uma ideia, um *insight*, produzido por algum sujeito da plateia interessado na intervenção. O curinga precisa ter a sensibilidade de conduzir o debate, mas também de acolher novas propostas de intervenção do público, evidentemente, sem comprometer a dimensão estética e política do fórum.

### **6.2.3 Intervenção 3: Por que não uma avaliação coletiva?**

A terceira intervenção se deu com base na necessidade de revisão dos procedimentos da Avaliação Funcional da empresa. Para este *espect-ator*, os critérios precisavam ser definidos de forma transparente e participativa, afastando quaisquer indícios de protecionismo, de favoritismo ou de perseguição política. Foi sugerido que cada setor da empresa organizasse um processo avaliativo com base no diálogo, no qual cada colaborador pudesse ver-se, avaliar-se e exercitar-se para melhorar a sua produtividade e o relacionamento com o grupo.





**Figura 22:** *Espect-ator em cena, em substituição da oprimida.*  
Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

Essa intervenção mostrou que a avaliação é um processo importante em todo organismo social, pois visa ampliar a eficácia dos processos produtivos e pode ser feita com base no diálogo e na participação coletiva. O público avaliou e parabenizou a atitude do servidor, mas uma das participantes asseverou que este tipo de conduta ainda está muito distante da realidade por eles vivida.

Ressaltei que aquele poderia ser o início das discussões e que, na verdade, o Teatro-fórum não aponta soluções definitivas para o problema, mas estimula o exercício reflexivo e a construção de possibilidades de atuação dos sujeitos. Os caminhos da emancipação não estão dados; estão em permanente mudança e construção, mas o debate de ideias pode apontar algumas direções a serem testadas. Já a mudança significativa só pode ser efetuada no dia a dia da empresa, e somente os sujeitos podem lutar pela sua implementação. Dessa forma, é importante considerar que:

O debate, o conflito de idéias, a dialética, a argumentação e a contra-argumentação – tudo isso estimula, aquece, enriquece, prepara o espectador para agir na vida real. Portanto, quando o modelo não é urgente, isto é, quando não se trata de sair do espetáculo e agir diretamente sobre a realidade, igualmente não é necessário encontrar uma solução: necessário é buscá-la (BOAL, 2009, p. 327).

Cabe aqui pontuar que o curinga deve estar sempre atento a todas as reflexões propostas pelo público; deve retomá-la, valorizando a fala dos *espect-atores*, provocando-os à intervenção na cena. Os resultados das intervenções dependem, em certa medida, do potencial de mobilização do curinga. Nesse caso, por exemplo, o *espect-ator* mostrou obter muito conhecimento socializado em cena, mas falava de modo muito tímido na plateia. A subida ao palco ajudou-o a mostrar como ele faria se estivesse imerso na situação assistida.

A cena tende a auxiliar o *espect-ator* a materializar, mesmo de forma fictícia, suas

ideias que podem auxiliar a ampliação do pensamento e da reflexão do público como um todo. Por esta razão, consideramos que este é um espaço privilegiado de formação estética e política, porque permite a troca de ideias e a experimentação de propostas idealizadas pelo público. E este teste das propostas é feito em diálogo com o outro, que também testa o que um opressor faria em cena, resultando na revisão das possíveis ações de sujeito opressor.

#### 6.2.4 Intervenção 4: Desistir pode ser uma solução?

Até o momento, observamos que as intervenções complementavam-se. A quarta intervenção, entretanto, contradisse todo o rumo da reflexão, trazendo um elemento novo para a análise do público. A *spect-atriz* tentou argumentar sobre o equívoco da sua avaliação, mas ao perceber que a opressora continuava rígida em seus propósitos, questionou:

– Só tenho mesmo essas duas opções: aceitar a minha avaliação ou ser rebaixada para um grau inferior na empresa? Ah é? Então, já fui! Vou para uma empresa que reconheça o meu valor! Tchau! – e saiu de cena, sob calorosos aplausos, gritos e expressões diversas da plateia.

O clima ficou bastante eufórico, tentei apaziguar para garantir a discussão, questionando “O que ela fez em cena? Qual foi a proposta dela?”; um dos participantes avaliou que:

– Ela fez certo, se mandou! Com o currículo, os prêmios e a competência que ela tem, ela pode encontrar até um emprego melhor!

A plateia concordou com ele; outra *spect-atriz* advertiu:

– Para agir assim, ela deve ter algum “pistolão”; ninguém toma uma atitude dessa só por causa de uma avaliação...

No entanto, problematizei se a saída da protagonista seria a desistência do desejo, e um dos participantes disse que a solução dela só seria válida se “ela tivesse em vista outro emprego; senão, ela poderia ficar desempregada e ser ainda pior do que uma avaliação mal sucedida”. Destaca-se o cuidado do curinga ao mediar a análise das situações. Por ser o Teatro-fórum um espaço educativo e democrático, a solução da desistência da luta pode aparecer como uma atitude gloriosa e criativa do *spect-ator*, mas pode representar a desistência do desejo, cujas consequências seriam sofridas pelo oprimido. Ao analisar as intervenções feitas pelos *spect-atores*, a Participante E fez o seguinte comentário, no momento da entrevista individual:

Era importante que eles [os *espect-atores*] pudessem pensar em novas estratégias. Por exemplo, teve uma colega mesmo que ela realmente tinha pedido demissão da empresa, mas aquilo resolveu o problema? E o gerente se mostrou como ouvinte? (PARTICIPANTE E, 2011).

Com base nesse depoimento, percebe-se que, após um tempo, as reflexões podem continuar reverberando a reflexão de alguns sujeitos. Avaliamos que esta poderia ser uma das possibilidades de atuação, mas que seria “necessário pensar mais um pouco antes de tomar uma atitude que agravasse ainda mais a situação do oprimido”, cutuquei. Ações como desistir de seu desejo, pedir demissão e passar pela experiência de desemprego poderiam ser tomadas de forma impensada, causando graves consequências para o trabalhador, a exemplo do desemprego. Perguntei, então, se mais alguma ação poderia ser executada para ajudar a oprimida a resolver seu problema. A resposta do público resultou na quinta intervenção.

### 6.2.5 Intervenção 5: Atuando contra o autoritarismo

Ao se deparar com a proposta feita pela opressora, o *espect-ator*, em substituição de Ana Maria, pediu outra oportunidade para mostrar o seu trabalho, com vistas a participar de outro processo de avaliação. Apontou três projetos nos quais ela pudesse inserir-se para comprovar o seu profissionalismo, compromisso e produtividade. Mesmo sendo uma proposta plausível, a opressora alegou que o processo de avaliação já tinha se findado e que não haveria oportunidade de rever a sua avaliação:

– Se eu for refazer a avaliação de todo mundo, eu não faço mais nada! Não tenho tempo para isso – afirmou a personagem Dona Leonor.

O *espect-ator* alegou que ela<sup>79</sup> era a única a se sentir injustiçada, e que isso não causaria muita demanda de trabalho para a coordenadora. Mesmo assim, a personagem opressora manteve-se em seu propósito de negar o pedido de Ana Maria, ficando evidente a sua intransigência e autoritarismo. A falta de flexibilidade foi um dos pontos percebidos pelo público que começou a reagir com base em dois questionamentos: primeiramente, indagou-se sobre a Avaliação Funcional da própria coordenadora, por meio da pergunta lançada por um dos participantes da plateia:

– Ela avalia todo mundo e não é avaliada? Isso não pode ser assim, não! Quem avalia essa criatura miserável e antiética?

Ao ouvir esta inquietação, lancei a questão ao público que apontou, em seguida, o

---

<sup>79</sup> O *espect-ator* falou do lugar da personagem Ana Maria.

segundo questionamento, dessa vez para a atriz:

– Não existe, hoje em dia, um chefe assim tão autoritário; eles podem até fingir que vai nos ajudar para depois nos passar a perna... Isso é comum, mas, dificilmente, uma coordenadora pode agir assim com um autoritarismo tão explícito! Isso dá até processo de assédio moral!!!

O questionamento foi feito à atriz que interpretava Dona Leonor, por ter manifestado uma postura muito rígida e pouco flexível. Este argumento da plateia foi bastante pertinente, porque, como vimos, no Teatro do Oprimido, todos os personagens são flexíveis e podem se transformar de acordo com as propostas interessantes, criativas e plausíveis lançadas pela plateia.

Por conta disso, alertamos a atriz para a necessidade de escutar e avaliar as propostas interessantes, abrindo-se para possíveis mudanças no cenário apresentado, evitando a postura de um opressor “paredão”, que “[...] massacra o espectador dizendo sempre que não, não e não, impedindo, com negativas, a continuidade do debate” (BOAL, 2003, p. 193). Em um momento posterior, em entrevista com a Participante E, que desempenhou o papel da opressora, questionei como ela tinha percebido o papel do opressor, mesmo com as orientações quanto à flexibilidade do ator do Teatro-fórum, especialmente, do ator que interpreta o papel de um opressor, como foi seu caso. Ela respondeu que:

A princípio, eu imaginei isso. Você já tinha comentado comigo isso de que o opressor não tem que vencer sempre, mas, na hora, você se sente tão opressora, tão dura [...]. Eu sabia, desde o início, que o opressor tinha que ser flexível e tal, mas eu me senti tão na qualidade de opressor que o que eles falavam não me comovia, entendeu? (PARTICIPANTE E, 2012).

O depoimento da Participante E revelou a oportunidade de vivenciar o papel do opressor, conhecendo-o melhor e vivendo as suas ideologias e formas de pensar a realidade. Entretanto, preocupei-me com uma possível visão de que o opressor não é dotado de sensibilidade; ao ser questionada, a atriz respondeu: “Eu não acredito que o opressor seja insensível em tudo; ele pode, sim, começar com uma postura insensível e ao outro cabe sensibilizá-lo, mas acontece que eu realmente estava dura” (PARTICIPANTE E, 2012). E complementou depois:

Eu acredito que depois, que quando você me deu aquele toque, sei lá, eu comecei a olhar de forma diferente; a buscar não tanta dureza, a não guardar tanto aquele sentimento opressor, rígido; mas buscar também compreender que o opressor é também uma pessoa, né? Ele também sofreu opressões, talvez (PARTICIPANTE E, 2012).

A reflexão da Participante E revela, a nosso ver, um passo na aprendizagem em teatro

e uma melhor compreensão sobre o ser humano que é, por excelência, dialético na sua convivência no mundo. Seria insensato afirmar que o opressor é impassível de sentimentos. O Teatro-fórum mostra que, como qualquer ser humano, o opressor pode alterar o seu olhar, mas dependerá muito da atuação crítica e criativa do oprimido para a ampliação do olhar sensível do opressor. Evidentemente, esse é um processo lento, que não se finda em uma cena de teatro vista, aqui, apenas como uma metáfora das diversas circunstâncias de opressão vivenciadas na sociedade.

Tal questão tocou diretamente no papel e na formação dos atores na encenação. Diferentemente do teatro convencional, o ator do Teatro-fórum deve apresentar uma estrutura dialética, mostrar a complexidade do personagem, que, muitas vezes, aparece em cena dizendo “não”, mas pode mudar de opinião e vir a dizer “sim”, assim como ocorre na vida. Assim, o ator “[...] deve expressar, sobretudo, a dúvida: cada gesto deve conter sua negação; cada frase deve deixar pressupor a possibilidade de dizer o contrário daquilo que se diz, cada sim pressupõe o não, o talvez” (BOAL, 2007, p. 335). O personagem é complexo e traz em si as contradições da vida social e da relação opressor/oprimido, por isso o ator deve estar aberto ao diálogo, à troca mútua e aos aprendizados que as intervenções da plateia podem produzir.

Assim, “[...] o ator deve ser dialético, dar e receber, dialogar, medir-se, ser estimulante, criador. Não deve ter medo (coisa que acontece com frequência, quando se trata de atores profissionais) de perder seu posto no palco” (BOAL, 2007, p. 335). Esta perspectiva permite-nos refletir que o Teatro-fórum é uma técnica de cunho dialético, promotora de novas sínteses para o entendimento do ato teatral e, possivelmente, da realidade social.

#### **6.2.6 Intervenção 6: Mudança com base na escuta e no diálogo**

Na sexta intervenção, outra *espect-atriz* evitou entrar em cena no momento da crise já posta e iniciou o diálogo, antes mesmo de estabelecer a ameaça do opressor. De modo delicado e dialógico, solicitou uma revisão da sua avaliação, pedindo esclarecimentos e evidências para os pontos negativos da avaliação, deixando, assim, a antagonista sem dados precisos para debater. Aproveitando a instabilidade da atriz, a *espect-atriz* sugeriu que a avaliação fosse feita por uma equipe formada por pessoas que acompanhassem de perto o trabalho por ela realizado; argumentou que o trabalho seria mais rápido, mais democrático e que iria acarretar menos responsabilidade e demandas para a coordenadora. Com tais apelos, a opressora declinou e aceitou a proposta oferecida, abrindo-se ao diálogo sobre o processo de Avaliação Funcional.

Foi interessante notar que, após a sua intervenção, a *espect-atriz* mostrou-se surpresa por ter resolvido o problema da opressão, confessando: “Eu achei que ela não fosse aceitar, que fosse agir de forma mais intolerante”. É evidente que a atriz suavizou um pouco a opressão, após a reivindicação do público e a nossa orientação de flexibilização do olhar do personagem.

Avaliamos que isso foi positivo por mostrar, metaforicamente, que as mudanças, apesar de difíceis, são possíveis de serem efetivadas. A participante continuou “Se ela permanecesse irreduzível, eu iria questionar o fato de sua secretária ter sido bem avaliada, mesmo sendo improdutiva e incompetente”. E continuou: “Ela passa o dia inteiro fazendo unha e lendo revista, e eu ia questionar a injustiça dessa avaliação”. Essa fala da participante foi bem aceita pelos demais *espect-atores* e contribuiu para a formulação da sétima e última intervenção do fórum neste dia de estreia.

### **6.2.7 Intervenção 7: A força da denúncia**

A sétima intervenção foi feita em substituição da personagem em outro momento do espetáculo. O foco voltou-se para Susana, a secretária da coordenadora que passava o dia lixando unha, lendo revista e demonstrando desinteresse e descompromisso para com a sua atuação profissional.

Apesar disso, a colaboradora em questão recebeu uma avaliação muito superior à de Ana Maria, incluindo o acréscimo salarial advindo do resultado da avaliação. A *espect-atriz* questionou a produtividade e a qualidade do trabalho desempenhado pela funcionária, indagou também sobre os critérios da avaliação e o emprego desses, que variavam de acordo com o funcionário avaliado.



**Figura 23: Espect-atriz em cena, em substituição da oprimida e em conversa com a secretária.**

Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

Aproveitando a vaidade da secretária, a *espect-atriz* falou “Querida, você é tão bonitinha, eu poderia tirar uma foto sua?”. Ingenuamente, a secretária aceitou ser fotografada e logo após veio a revelação “Vou mandar essa foto sua pintando a unha para o jornalzinho da empresa. Agora, todo mundo vai saber porque você foi bem avaliada”. E continuou: “Você acha que alguém vai aceitar que uma funcionária como você receba uma avaliação positiva?”. É importante acentuar que a intervenção de tal *espect-atriz*, após sucessivas tentativas de diálogo, a oprimida recorreu para um recurso menos ético, como a atitude de chantagem e de ameaça. Muitas vezes, o oprimido precisa apelar para procedimentos menos apropriados para tentar solucionar o problema de opressão ou, como no caso, denunciar o sistema de injustiças deflagrado pela reflexão a respeito da avaliação funcional.

O público reagiu euforicamente por conta da ação desempenhada pela *espect-atriz*. Convém ressaltar que a opressão não foi solucionada, mas a *espect-atriz* chamou a atenção para a necessidade de justiça e a imparcialidade no processo avaliativo. Essa intervenção demonstrou também a possibilidade de denunciar as situações de opressão vividas, com vistas a amenizar o poder destas no interior da empresa.

Além disso, é possível destacar que esta *espect-atriz* utilizou um meio tecnológico contemporâneo para registrar e divulgar questões de opressão vividas no interior da empresa. Com isso, verificam-se mudanças ocorridas no modo de atuação no Teatro-fórum, na época de sistematização do método de Boal, por volta da década de 1970. Atualmente, há outros meios e modos diferentes de intervir comparados ao momento da Ditadura Militar. A difusão

de conhecimentos, a liberdade de expressão e o acesso rápido a informações podem ser vistas e usados como meios de denúncia e de combate de situações de opressão. E o espaço/tempo do Teatro-fórum pode ser um exercício para revisar antigas possibilidades de atuação e de criar/atualizar novas formas de intervenção cênica/social.



**Figura 24:** Espect-atriz em cena, em substituição da oprimida, em diálogo com a opressora.

Fonte: Mirte Fernandes, 2011.

O fórum terminou com esta intervenção, apesar de os *espect-atores* estarem ainda ativados e mobilizados para participarem, possivelmente, de novas intervenções. Cabe analisar que, para Boal, o Teatro-fórum nunca termina; na verdade, esta técnica começa quando o fórum acaba, pois os sujeitos tendem a sair do teatro ainda refletindo sobre a situação assistida, mesmo que o problema de opressão não tenha sido totalmente resolvido.

### 6.3 APRENDIZAGEM NO TEATRO-FÓRUM

Das intervenções realizadas pelos *espect-atores*, destacam-se alguns possíveis aprendizados, na instauração de uma Escola de *Espect-atores*: 1. é preciso obter conhecimentos para fortalecer a luta social, seja por meio do teatro ou por outro tipo de atuação social; 2. todo trabalhador precisa ser respeitado e qualquer tipo de autoritarismo é passível de questionamento; 3. é possível efetuar uma avaliação funcional de forma coletiva, com vistas a garantir a transparência, a imparcialidade e a justiça no processo desenvolvido; 4. embora reivindicar seja difícil, desistir da luta é uma forma de não resolver o problema de opressão; 5. todos os personagens, como caricatura do ser humano, são passíveis de



mudanças, por meio do diálogo, pois se encontram em uma estrutura dialética de atuação no mundo; 6. a denúncia dos atos de opressão precisa ser estimulada como forma de participação ainda que anônima do cidadão; 7. é possível participar, dialogar e intervir para solucionar problemas de opressão; e 8. os meios tecnológicos de comunicação podem ser utilizados para a intervenção e o combate às opressões sociais.

Estes pontos foram sintetizados oralmente no final do fórum, antes dos agradecimentos finais, como forma de destacar e valorizar os aspectos tratados nas intervenções feitas pelos *espect-atores* no espaço cênico. Evidentemente, não temos como mensurar o grau de envolvimento, de reflexão crítica, de aprendizado e de formação política fomentada pela técnica do Teatro-fórum, porque os sentidos são muito diversificados e variam segundo o horizonte de expectativas e de experiências anteriores de cada sujeito.

Antonia Pereira Bezerra, em sua pesquisa sobre Teatro-fórum, também trata de tal questão, ao afirmar que “é evidente que nenhum protagonista é obrigado a aplicar na vida real as soluções que lhes são propostas no quadro do fórum. Analisar, selecionar, tentar, aprender são premissas boalianas” (BEZERRA, 2000, p. 135) e são ações fundamentais para a aprendizagem político-estética de uma Escola de *espect-atores*. Este tipo de teatro é libertador na medida em que “o FAZER, e não o FALAR, aparece como único recurso libertador da voz daqueles que não têm o hábito de falar, nem de analisar diretamente – os oprimidos”. (BEZERRA, 2000, p. 135).

Entretanto, acreditamos que muitos sujeitos podem retomar essa experiência em outros ambientes, podendo dar continuidade a novas oportunidades de reflexão, por isso é que o Teatro-fórum, paradoxalmente, começa quando acaba. O Teatro-fórum é um espaço inacabado, mas a mudança só ocorre por meio da intervenção dos que se sentem indignados e que buscam ações mais justas e éticas no contexto social.

Cabe, aqui, relatar um fato interessante ocorrido que nos aponta a possibilidade de o Teatro-fórum reverberar em alguns sujeitos, em outros momentos da vida social. Meses depois da apresentação, participei de uma reunião no SESI e, ao término da reunião, Maria Angélica Ribeiro Santos, gerente da Unidade de Cultura do SESI – Rio Vermelho, contou-me que estava fazendo a Avaliação Funcional de sua equipe, e revelou que, durante a manhã toda, lembrava-se do espetáculo “Cresça e Apareça”, tentando evitar ser autoritária e opressora como Dona Leonor: “É impressionante como a gente para para analisar, mesmo depois de alguns meses. Me vejo no mesmo lugar de Dona Leonor e tento agir para evitar qualquer tipo de injustiça com a minha equipe”. No final da conversa informal, complementou “O Teatro-fórum é mesmo muito provocativo; acredito que muitos dos coordenadores da Embasa que

assistiram ao espetáculo devem ter parado para pensar antes de efetuar um novo processo de Avaliação Funcional. Essa proposta é muito válida”.

Escutei seu depoimento e senti-me feliz por fazer parte desse projeto, mesmo que, muitas vezes, não consigamos mensurar os resultados qualitativos da formação estética e política dos *espect-atores*, principalmente a médio e a longo prazo. Acredito que, de formas distintas, o espetáculo possa ter reverberado nas memórias de alguns coordenadores e trabalhadores da Embasa. Entretanto, estes são dados difíceis de mensurar.

Da nossa experiência, é possível destacar a atitude da Participante O<sup>80</sup>, ao procurar auxílio de um profissional da área de advocacia para tratar de um assunto tão delicado para ela: ter sido mal avaliada em sua empresa. A participante O afirmou, em entrevista cedida no momento da avaliação geral do processo de montagem e da apresentação desta primeira apresentação teatral: “Através do Teatro-fórum, pude dizer tudo que precisava dizer. Se houver consequência, hoje me sinto mais forte para lutar contra elas. Afinal, são meus direitos em jogo” (PARTICIPANTE O, 2011, depoimento oral).

Ressaltamos a importância de o oprimido assistir a outras pessoas desempenhando o papel em seu lugar. Quando a atriz confessou a sua insegurança em desempenhar este papel, inferimos que esta seria uma excelente oportunidade de saber o que outros sujeitos teriam feito em seu lugar e como estas estratégias seriam tratadas pelo opressor. Aquele seria um momento propício para a aprendizagem política e estética. Outro depoimento da mesma atriz revela que observar as intervenções dos *espect-atores*, em seu lugar de oprimido:

[...] me motivou de tomar certas providências que eu não tinha pensado antes. As pessoas dando as ideias do que elas fariam... Uma disse que ia entrar na justiça, porque dentro da empresa ela não estava sendo valorizada, então ela podia entrar na justiça, então, uma das coisas que me motivou a tomar as minhas providências foi o Teatro-fórum. As pessoas tomaram o meu lugar e me deram ideias de como resolver esse tipo de problema. O espetáculo me deu a oportunidade de discutir esse assunto difícil para mim e de ver outra face que eu não estava conseguindo ver (PARTICIPANTE O, 2012, depoimento oral).

Com base nesse depoimento, pode-se inferir que o espaço cênico do Teatro-fórum pode ser compreendido como um mecanismo interessante de debate das opressões e de ampliação do olhar do sujeito para compreender os problemas sociais e buscar solucioná-los. Este também pode representar uma oportunidade do oprimido ver-se em cena sendo representado por um *espect-ator*, em busca de resoluções do problema simbolizado em cena. O Teatro-fórum pode ser uma significativa oportunidade de aprendizagem de meios e

---

<sup>80</sup>Esta participante, cuja experiência está descrita na seção 5, passou por um processo de avaliação funcional semelhante à sua personagem Ana Maria.

estratégias cênicas para tratar do problema vivido pelo ator no contexto social, nesse caso, o ambiente empresarial. No caso da Participante O, a peça encenada bem como as interferências cênicas do público, ajudaram-na a tomar decisões sobre o caso apresentado da Avaliação Funcional na empresa onde trabalha:

Esse espetáculo foi uma das coisas que mais me motivou a resolver [o problema], porque eu estava muito parada, sem poder tomar nenhuma iniciativa. Então, a partir do espetáculo, eu fui tomar a iniciativa para resolver esse meu problema. Procurei um profissional da área, um advogado. E aí eu entrei na justiça e ‘tô’ aguardando, mas independente do resultado, já me sinto bem melhor, bem mais aliviada, porque eu consegui agir (PARTICIPANTE O, 2012, depoimento oral).

Nesse debate, há outra questão que merece ser consultada, que se refere ao fato de a participante O ter se mostrado muito receosa para tratar do assunto em cena, por conta de possíveis retaliações por parte da empresa. Entretanto, após o espetáculo, ela não só conseguiu agir para resolver a opressão vivida, como também relativizou o medo de futuras retaliações. Com base nisso, questionei: “E, com essa atitude sua, você está sentindo algum tipo de retaliação ou algum tipo de repercussão por parte da empresa?”. Sua resposta pode representar o processo de mudança vivido, estimulado pela participação no Teatro-fórum:

Não. Porque quando eu resolvi isso, muita gente já tinha entrado na justiça. Então, eu observei se teve algum tipo de retaliação... E esse tipo de retaliação só sai depois que sai a ação total. Enquanto ainda está na justiça, não vai ter retaliação; agora, depois que sair talvez tenha, mas eu não ‘tô’ preocupada com isso, não, porque eu já tenho tempo dentro da empresa. Eu me sentia muito oprimida dentro do setor que eu ‘tava’. E aí, foi uma oportunidade de eu conhecer outros setores da empresa e onde estou agora ‘tô’ me sentindo super-bem (PARTICIPANTE O, 2012, depoimento oral).

Compreendemos, com base no depoimento acima, que o espaço democrático do Teatro-fórum provoca a aprendizagem de diferentes sujeitos do ato cênico: os protagonistas oprimidos, que se veem representados por outros corpos, vozes e atos para tratarem de problemas de opressão semelhantes aos deles; os *espect-atores*, que ingressam em cena para mostrar a versão da realidade ou avaliaram a ação de outros *espect-atores* e, com isso, refletiram sobre o seu próprio papel na superação das relações de opressões sociais; e a atriz que representou o papel opressor, ao se colocar nesse lugar, passou a compreender melhor as motivações, os instrumentos de poder e as fragilidades do opressor.

O depoimento da Participante E menciona que a vivência em Teatro-fórum contribui muito para a ampliação do olhar crítico do trabalhador em seu contexto de trabalho. Para ela, o Teatro-fórum ajuda o sujeito a se ver na condição de oprimido e a buscar soluções para resolver seu problema, visto que “Você se reconhecer como uma pessoa oprimida é uma coisa incrível! Tem situações que, antigamente, eu passava, vivia no mecânico; você nem sabia que

estava sendo oprimida...” (PARTICIPANTE E, 2012).

Com base no depoimento, é possível analisar que se reconhecer no lugar de oprimido pode ser um importante passo para a não aceitação das opressões e humilhações que, por ventura, possam acontecer no ambiente de trabalho sedimentado por hierarquias e formas de controle sutis. A mesma participante certificou que, na empresa, muitas vezes, “A pessoa te humilha, te impõe, te oprime e você acha aquilo normal, natural. Você sequer vê que é oprimido, mas você não vê alternativa de mudança, você acha que aquilo é tão natural que não tem outra alternativa”.

A Participante E afirma que o Teatro-fórum ajuda muito o trabalhador a tomar consciência de sua condição, uma vez que este passa a questionar as ações e as atitudes do outro, quando estas são perpassadas por ideologias autoritárias. Ao ser questionada se o Teatro do Oprimido causou alguma mudança na vida dos integrantes do Embasart, a participante destaca que:

Mudou, claro. Hoje a gente olha e se questiona “essa situação tem que ser assim?”. Naturalmente, você reflete: ele é meu chefe, ele pode me tratar assim, de qualquer jeito; antigamente, eu pensava assim, ele mandava eu fazer e eu fazia e pronto; mas hoje, reflito: será que é porque ele é meu chefe que pode me tratar assim? (PARTICIPANTE E, 2012, depoimento oral).

Seu depoimento aponta para a importância do ato de questionar, como condição prévia para a atuação do sujeito. Com base nisso, provoqueei-a a pensar sobre a questão do agir, perguntando: “Você afirma que o TO ajuda a pensar. E ajuda a agir também? Ou a sua prática fica mais no campo da reflexão crítica? Você acha que o TO ajuda a pessoa a se posicionar no dia a dia?”. Com base na pergunta, a Participante E respondeu que:

Ajuda a agir também; é claro que agir é mais difícil, mas eu acho que o questionamento é o primeiro passo; quando a gente nem se dá conta do problema, a gente nem para para refletir, quanto mais agir... Questionar é um passo para agir, é um processo. O questionamento, por si só, sozinho, nos torna resmungões, mas eu acho que o processo de consciência é fundamental para começar a agir na prática, mas é claro que isso leva tempo (PARTICIPANTE E, 2012).

Além da contribuição reflexiva dessa participante, o depoimento da Participante P<sup>81</sup> endossa a compreensão de que o Teatro do Oprimido “É uma metodologia de teatro muito interessante e importante para despertar o senso crítico das pessoas e pode ser usada para tratar de qualquer situação de opressão” (PARTICIPANTE P, 2011).

Apesar dos depoimentos favoráveis à metodologia do Teatro-fórum, é importante

---

<sup>81</sup> Convém sinalizar que esta *espect-atriz* assistiu ao espetáculo, quando apresentado na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Posteriormente, ela integrou o Grupo Embasart, participando dos dois últimos espetáculos de Teatro-fórum resultantes desse projeto.

ponderar os limites dessa formação, de modo a evitar a consideração de que os sujeitos tornam-se automaticamente livres e autônomos, por participarem de um fórum ou de um breve processo de formação política em Teatro do Oprimido. A própria participante P reflete sobre a potencialidade do Teatro-Fórum, apontando que a técnica, por si só, não dá conta da formação política dos *espect-atores*. Para ela, o Teatro-fórum funciona como:

Uma boa forma para iniciar a discussão; é um bom começo para despertar o interesse para determinado assunto na empresa; mas não acho que o Teatro-fórum sirva para solucionar os problemas; até porque a discussão não se esgota naquele momento, ela tem que continuar depois, senão aquilo tudo tratado acaba sendo perdido (PARTICIPANTE P, 2011).

Com base nisso, reiteramos a ideia de que a formação humana é sempre processual, progressiva e permanente. Para Paulo Freire (1996), o processo formativo é caracterizado pela revisão permanente de posturas, concepções e práticas sociais, e não é dado *a priori*, tampouco é transferido por outrem. Do mesmo modo, o processo formativo em Teatro do Oprimido é marcado pelo contato constante do sujeito com obras de arte e pela inserção em espaços de debates políticos e de criação artística.

A técnica do Teatro-Fórum, em particular, é mais uma possibilidade de formação, e não pode ser a única, visto que outros meios de produção cênica precisam ser também ampliados; e o Teatro do Oprimido atua no sentido de despertar sentidos e reflexões sobre a vida humana. Convém, então, dimensionar que este arsenal dirige-se a uma formação consistente, não restrita ao acúmulo de técnicas para o desempenho de personagens, mas voltada para (re)pensar o contexto de produção cultural, artística e crítica de grupos sociais, cujas relações são marcadas por hierarquias e estruturas de poder.

O Teatro-fórum é um espaço formativo em que o sujeito escuta, opina, intervém e analisa coletivamente a sua ação. Nesse cenário, o sujeito exercita, em sua *praxis*, a visão estética e a reflexão política, tendo em vista a paulatina mudança das relações abusivas de poder. Convém ponderar também que cada sujeito, por ser ativo em seu processo de aprendizagem, dará contornos diferentes a esta formação, aproveitando (como quiser, puder e necessitar) as experiências teatrais vivenciadas.

Conforme vimos, para Pareyson (1997), a atividade de recepção estética é uma ação que envolve leitura, interpretação e avaliação. Para o autor, o ato de recepção é tão importante para a atividade artística, que chega a assumir que é na prática receptiva que o espectador reflete as práticas do criador e a aura artística instaura-se. É importante considerar que a experiência estética é sempre múltipla e infinita na interpretação do espectador, na experiência de contemplação da obra artística.

E estas diferentes formas de interpretação ficaram bem visíveis nas intervenções dos *espect-atores* no espetáculo “Cresça e Apareça”. Como vimos, alguns *espect-atores* buscaram o diálogo, outros se manifestaram favoravelmente à atitude de recorrer à justiça e outra pediu demissão do trabalho. As formas de sentir, de interpretar e de intervir são múltiplas e, ao se mostrar em cena cada ponto de vista, as experiências estética e política ampliam-se. Os estudos de Pareyson conduzem-nos ao entendimento de que:

[...] as interpretações são múltiplas, tantas quantas as pessoas que se aproximam de uma determinada obra, e até mais, se pensarmos nas mudanças a que, no curso de sua vida, uma mesma pessoa é levada, sob o estímulo de novas circunstâncias e de novos pontos de vista (PAREYSON, 1997, p. 224).

Este processo pode ser endossado ao compreendermos, com base no autor que “[...] não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado” (PAREYSON, 1997, p. 224). Por considerarmos tal questão, acreditamos que, no processo de fruição de um espetáculo-fórum, este campo de interpretações infinitas podem ampliar-se ainda mais, pois os sujeitos, além de efetuarem leituras da obra, são convidados a complementarem o sentido do espetáculo no lugar do criador. No Teatro do Oprimido, a possibilidade de criação cênica pelo espectador é conciliada com a ideia de que a obra de arte não é um produto pronto e acabado a ser apreciado pela plateia.

O Teatro-fórum oferece uma abertura para o diálogo e para possibilidades de diversas leituras produzidas por diferentes “leitores” da obra teatral, em suas infinitas interpretações. O espaço do fórum permite que as diferentes formas de apreciação sejam mostradas, ativando novas ideias para a resolução do problema social apresentado. Isso pode ser refletido sob o olhar filosófico de Pareyson a respeito da noção de estética na condição de atribuição de sentidos pelo espectador. Consideramos o espaço/tempo do Teatro-fórum como um campo especial de apreensão estética do sujeito, pois o provoca a ampliar seu olhar sensível a cada vez que a cena é revisitada em seus aspectos políticos e, sobretudo, cênicos. O fórum é o espaço/tempo de revisão, de criação de novas ideias e pensamentos sobre o mesmo objeto estético apreciado. Assim, compreendemos que:

[...] toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento e há sempre alguma nova circunstância que desmente, ou limita, ou corrige: cada vez que se lê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira questão é mudado, acolhido num novo contexto e integrado por novas descobertas (PAREYSON, 1997, p. 224).

No bojo do Teatro-fórum, a revisão do problema de opressão pode ser efetuada e

interpretada de modos muito diferentes, dando espaço para a discordância e a ambiguidade na leitura. No fórum, novas questões surgem, complementando ou contradizendo os aspectos abordados originalmente no espetáculo. O espectador assume outro lugar de interpretação, ao ser convocado a recriar novas possibilidades de leitura e de intervenção no espaço cênico.

Nesse cenário, destacamos que as questões ligadas à aprendizagem e à autonomia do sujeito são subjacentes à experiência de participação no Teatro-fórum. É sobre este aspecto que nos detivemos nos próximos passos de nossa discussão.

#### 6.4 O CURINGA, OS ATORES E OS *ESPECT-ATORES*: SUJEITOS DE APRENDIZAGEM NO TEATRO-FÓRUM

No processo de Teatro do Oprimido, cada sujeito é autônomo para decidir o que deseja e o que pode fazer com sua aprendizagem. Mas, certamente, atuar diretamente no espaço cênico é uma oportunidade de reflexão coletiva diferente dos meios unilaterais de comunicação e do teatro convencional, pelo seu aspecto eminentemente ativador da reflexão e da ação do sujeito no ato cênico. Apesar de a experiência estética ser única para cada sujeito e não se findar com o término do espetáculo, convém refletir sobre o processo de aprendizagem de cada um desses sujeitos que compõe o ato teatral.

Desse modo, convém destacarmos três tipos de papéis fundamentais em uma sessão de Teatro-fórum: o curinga, os *espect-atores* e os atores. No caso dos atores, acentuamos que o Teatro-fórum como um exercício vivo da linguagem cênica; para os *espect-atores*, a técnica é importante para debater questões, ensaiando a sua viabilidade no espaço cênico. Com base nisso, é possível demarcar o Teatro-fórum como espaço pedagógico, legítimo para o debate de ideias e não para o julgamento do *espect-ator*, conforme destaca Boal:

Depois de uma sessão de teatro-fórum centrada sobre o indivíduo, o protagonista não deve ser reenviado à plateia para aí ser julgado ou interpretado, mas, pelo contrário, deve ser ajudado a ver os que o vêem, a observar os que o observam, a admirar-se com os que com ele se admiram (BOAL, 2002, p. 39).

Já para o curinga, o ato de ouvir e de interpretar as intervenções é sempre um excelente desafio no sentido de ampliação da reflexão e da leitura das propostas sugeridas pelo público. Para o curinga, o Teatro-fórum é também um espaço de ensaio e de teste de suas convicções que, longe de serem acabadas, são alvo também de mudança e de revisão permanente.

#### 6.4.1 A experiência como curinga

Ao tratarmos sobre a mediação do espaço/tempo do Teatro-fórum, cabe salientar que o curinga é o sujeito atuante da coordenação dos espetáculos, mas trabalha também nas funções de diretor das cenas e de educador das oficinas práticas, utilizando os jogos e exercícios deste arsenal. Assim,

A coordenação artística reúne funções que passam pelas escolhas dos elementos da cena até o ensaio do espetáculo. É válido ressaltar que o curinga quase nunca está sozinho exercendo essas funções e não deve ser revestido de autoridade (VIEIRA, 2009, p. 71).

A atuação do curinga é bastante complexa, pois este é o responsável por, eventualmente, substituir qualquer um dos sujeitos envolvidos no fenômeno teatral, inclusive os atores. Porém, o seu principal papel foca-se na mediação entre o palco e a plateia, questionando e provocando o debate, as reflexões e a participação cênica do público.

Boal faz diversas orientações para a atuação do curinga, porém afirmamos a não existência de um modelo certo a ser seguido, e, sim, a ser recriado e adaptado às características contemporâneas do *espect-ator*. Contudo, alguns equívocos precisam ser evitados, como forma de assegurar a participação plena do público, bem como para evitar o direcionamento de opiniões e deliberações para o *espect-ator*. Um tipo de postura diretiva pode ser visto como um modo de alienar o sujeito em seu processo libertador de pensar, analisar, ponderar e atuar, sendo contraditória à própria proposta do Teatro do Oprimido. Por isso, o curinga não deve manipular as questões provenientes das cenas no debate, com o suposto objetivo de traduzir para o outro o que a cena “quis dizer ou mostrar”.

A nossa experiência como curinga em “Cresça e Apareça” revelou a impossibilidade de uma suposta neutralidade ideológica. O fato de atuarmos com Teatro do Oprimido e propormo-nos à discussão sobre problemas vividos por trabalhadores já denuncia o nosso posicionamento ético e político. Portanto, o modo de pensarmos e de posicionarmos-nos será afetado por nossas ideologias.

Entretanto, destacamos que, apesar da não existência de uma neutralidade, a interpretação pessoal do curinga deve ser feita com cuidado, para evitar a manipulação do pensamento do outro. Como o curinga está situado em uma postura privilegiada de visibilidade no palco e de coordenação das atividades, a sua opinião pode ser expressa, mas sempre como questionamento ou como forma de sintetizar blocos de ideias advindas do público. É importante salientar que o seu papel na condução do debate não lhe dá o direito de



tomar decisões por conta própria, sem o aval da plateia. Nesse caso, ele “[...] enuncia as regras do jogo, mas, a partir daí, deve aceitar até mesmo que a plateia as modifique, se isso for julgado conveniente” (BOAL, 2007, p. 330).

Contudo, em minha experiência como curinga<sup>82</sup>, sempre busquei provocar o debate com vistas a democratizar o diálogo e a reflexão crítica, tendendo a valorizar mais as intervenções de cunho libertador e as que traziam propostas criativas, diferentes das demais apresentadas. Isso já é, em si, um ato político. Apesar de tentar aproveitar, ao máximo, todas as contribuições do público, certas vezes, precisei posicionar-me como figura problematizadora das próprias propostas apresentadas pelo público.

Um exemplo pode ajudar a esclarecer melhor esta questão: na intervenção feita pela *espect-atriz* que propôs o pedido de demissão da empresa, embora tivesse mantido uma atitude de respeito à sua opinião, particularmente, discordei do seu ato, pois ela mesma seria a maior prejudicada. Entretanto, percebi que o público fez uma leitura diferente da minha, aplaudindo e apoiando a atitude. Resolvi, então, problematizar, conforme já anunciado, se aquela opção (apesar de desconstruir a opressão vivida) ajudaria a oprimida a realizar o seu desejo. Nesse exemplo, podemos perceber que a minha problematização já continha um posicionamento, uma opinião, que, no entanto, foi transformada em pergunta, em reflexão para o público presente.

Concordamos com a necessidade de valorizar a polissemia de interpretações e de contribuições daqueles que fazem a leitura do espetáculo teatral, especialmente porque é por meio das diferentes leituras que surgem mais possibilidades de intervenção cênico-social. Aderimos ao posicionamento de Boal de que o curinga não deve expor conclusões ao fórum, mas questionar a plateia e provocar reflexões, problematizando o que foi visto e (re)feito pelo *espect-ator*.

Desse modo, compreendemos que a atuação do curinga dá-se somente na mediação entre as intervenções e a análise produzida pelo público. A nosso ver, cabe ao curinga garantir que o espaço seja repleto de diálogo, mas não um diálogo ingênuo, conforme critica Paulo Freire (1996), mas um diálogo crítico que desvele ilusões e aponte questões que ajudem o oprimido ao caminho de sua libertação e à emancipação.

Por esta razão, reforçamos que o curinga precisa passar por um processo de formação

---

<sup>82</sup> Convém informar que as educadoras Taína Assis, Vica Hamad e Cibele Marina, integrantes da equipe mediadora do projeto, também participaram, em diversas seções, como curingas dos espetáculos produzidos pelo Embasart. Entretanto, nesta primeira experiência de Teatro-fórum, no referido projeto, a condução dos fóruns foi feita por mim. Por isso, me refiro à atividade de mediação de forma pessoal.

crítica para poder lidar com as diferenças e com todo tipo de intervenção dos *espect-atores*, porém aproveitando-as para enriquecer o debate. No Teatro-fórum, por ser um espaço democrático e aberto a todas as possibilidades de interpretações/intervenções, cabe ao curinga construir um modo de mediação que conduza à reflexão crítica, pois

[...] o curinga deve evitar todo tipo de manipulação, de indução do espectador. Não deve tirar conclusões que não sejam evidentes. Deve questionar sempre as próprias conclusões e enunciá-las em forma de pergunta, e não afirmativamente (BOAL, 2007, p. 330).

Muitas das intervenções podem ter efeitos contraditórios à sua proposta libertadora e isso precisa ser intermediado com muito cuidado e com um posicionamento ético firme, porém aberto a revisões e a flexibilizações, pois o curinga é também um sujeito em formação e construtor de novos caminhos de aprendizagens. Esta atitude desmistifica o seu lugar de sujeito neutro, ou de apenas um coordenador que tudo sabe e tudo gerencia.

É válido salientar, ainda, a importância do corpo do curinga na ação de coordenação do fórum. Sem vigor e intensidade, dificilmente haverá fórum, ainda que o antimodelo apresente inquietações e motivações à plateia. O curinga não intervém dizendo o que o *espect-ator* deve fazer, pois deve estimulá-lo, ativando-o para entrar em cena, de modo a promover o debate estético-político. Para isso, o curinga precisa estar inteiro em sua ação, com atitude física vigorosa, pois ele é também um sujeito de teatro, e sua atuação também é cênica, ainda que sua função, no momento do fórum, seja a de coordenador do debate. Logo, seu corpo e sua voz devem estar focalizados no evento teatral. Sobre este aspecto, Boal alerta que alguns curingas

[...] têm a tendência de se diluir na platéia, sentando-se ao lado dos demais espectadores – isso pode ser desmobilizante. Outros, com o próprio corpo revelam dúvida, indecisão e até timidez. [...] Se o curinga em cena está cansado ou desorientado, sua cansada e desorientada imagem será transmitida aos espect-atores. Se, pelo contrário, o curinga está atento, dinâmico, também esse dinamismo não deve significar ser impositivo! (BOAL, 2007, p. 332).

Desse modo, o papel principal do curinga, na condução do debate, é estimular a reflexão e incentivar a participação cênica, de modo a ativar o sujeito a construir posturas mais autônomas frente à obra artística e à vivência no mundo. Nessa esfera compreensiva, acreditamos que a experiência estética do Teatro-fórum é política. Isto porque, além de despertar sentidos, sensibilidades e leituras, ajuda o sujeito a se ver na situação de opressão apresentada e a construir possibilidades cênicas de libertação do oprimido, podendo ele mesmo ser, quiçá, o protagonista de problemas de opressão na vida social.

Na minha atuação como curinga, procurei ativar o senso de humor, para criar um

ambiente favorável ao riso e ao brincar, desconstruindo a ideia de reflexão crítica como ato enrijecido, sisudo e destituído de divertimento, por considerar que cada experiência de mediação no fórum é um campo de aprendizagem. Desta forma, nenhum fórum será igual ao outro, justamente porque os sujeitos são distintos e são diferentemente afetados/ativados pelo espetáculo. Portanto, o curinga também é um sujeito de aprendizagem dessa modalidade do Teatro do Oprimido.

Vale ressaltar também que quanto mais diversificadas forem as intervenções no fórum, mais rica e provocativa tornar-se-á a experiência estética desencadeada pelo espetáculo de Teatro-fórum. Por esta razão, é importante que os *espect-atores* sejam mobilizados a mostrarem suas ideias de forma cênica, porque “[...] quanto mais teatro, melhor; quanto mais for usada a linguagem teatral e não apenas a verbal, mais aprenderemos, esteticamente” (BOAL, 2003, p. 193).

Esse tipo de postura assemelha-se ao papel do educador de provocar no educando a tarefa da busca e da interpretação de saberes e experiências culturais. O ato de perguntar exerce a função maiêutica de ajudar o sujeito a encontrar seus próprios caminhos interpretativos da obra. A função maiêutica é mediadora, acolhedora e provocativa bem como passível de ser aprendida, e é endossada por Boal como um: [...] processo socrático de auxiliar uma pessoa a expor conscientemente concepções latentes na sua mente através de perguntas e sem que o filósofo ofereça ou imponha conceitos preexistentes. Neste sentido, o Teatro do Oprimido é maiêutico, porque é através de perguntas que se processa o aprendizado entre os espectadores e os atores (BOAL, 2007, p.94).

A dimensão maiêutica do Teatro-fórum é reiterada na dissertação de mestrado de Carolina Vieira, ao tratar que

O curinga não pode assumir o papel de juiz do jogo e apontar válida ou inválida, melhor ou pior qualquer tipo de alternativa apresentada. Ele sempre deve devolver a pergunta à platéia e esta, quando acionada, avaliará a intervenção do espectador. Sua forma de condução lembra muito o processo socrático da maiêutica (VIEIRA, 2009, p. 67).

Em seus estudos sobre o Teatro do Oprimido, Carolina Vieira (2009) destaca três funções primordiais do curinga: **mediar**, **coordenar** e **multiplicar**. A mediação dá-se no diálogo estético e político entre os atores e a plateia, por meio da intervenção da cena; a coordenação destina-se à organização administrativa e artística do grupo e a multiplicação consiste em democratizar e disseminar conhecimentos e práticas de TO para diversificados contextos sociais e culturais.

Dentre as diversas funções assumidas, o curinga pode ser considerado como o mestre-de-cerimônias do Teatro-fórum. É aquele que recepciona a plateia, explica as regras do fenômeno teatral que ali ocorrerá, elucida as convenções da estrutura do Teatro-fórum, é o

mediador do jogo, do fenômeno teatral. Durante a apresentação, o curinga mantém-se, de um lado, na posição de espectador, atento aos detalhes da cena, dos conflitos construídos, do desejo do protagonista, das relações (sutis ou expressas) de opressão, dentre outros aspectos; de outro lado, o curinga observa as reações do público, percebe quando riem, quando e o que comentam, as expressões corporais, as inquietações ou indiferenças. Esse tipo de observação é fundamental para um tipo de mediação dialógica entre atores e *espect-atores*. Assim,

[...] propomos o curinga contemporâneo e vizinho do espectador. Para isso, é necessário o esfriamento de suas ‘explicações’; é necessário o seu afastamento dos demais personagens, é necessária a sua aproximação aos espectadores (BOAL, 2005, p. 267).

Cada sujeito pensa, reflete e expressa questões segundo as suas experiências e convicções; e estas, ao serem colocadas no fórum, alimentam e enriquecem as discussões entre palco e plateia. A função do curinga, nesse contexto, assemelha-se à ação do educador que é a de mediar o debate, e não a de transmitir o seu modo de interpretar a cena, segundo suas convenções ideológicas. Embora haja a mediação, o foco do fórum é a provocação do próprio *espect-ator*, visto aqui também como sujeito de aprendizagem.

#### 6.4.2 Escola de *espect-atores*

Com base nessa experiência educativa com o Teatro-fórum, traçamos algumas perspectivas metodológicas de uma Escola de *espect-atores*, cujo intuito é estimular a criação, ampliar a autonomia e as formas de diálogo entre os trabalhadores da indústria. Buscando ampliar o conceito de autonomia no processo educativo, é fundamental compreendermos o ponto de vista traçado pelo educador Paulo Freire em sua extensa obra na área da educação. Freire (1996) destaca a autonomia do aprendiz (e do *espect-ator*, por que não?) como um processo de apropriação pessoal e coletiva que se dá de forma permanente e contínua no exercício de sua formação. Neste contexto, Paulo Freire intitula um dos subcapítulos do seu livro “Pedagogia da autonomia”, como: “Ensinar exige respeito à autonomia do ser educando”, já sinalizando que o processo de ensinar requer a disponibilidade do educador para compreender circunstâncias fora do alcance ou da palavra do educador. Nesse sentido, o autor faz uma pertinente provocação a respeito da autonomia do sujeito que pensa e forma-se cotidianamente no contexto social e educacional:

O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros. [...] É neste sentido também que a dialogicidade verdadeira, em que os sujeitos dialógicos aprendem e crescem na

diferença, sobretudo, no respeito a ela, é a forma de estar sendo coerentemente exigida por seres que, inacabados, assumindo-se como tais, se tornam radicalmente éticos (FREIRE, 1996, p. 59-60).

Ao tratar o ser humano como ser inacabado, e que tem em si potencialidades inerentes de mudança e de emancipação, Freire supera a visão de que o educador é o responsável por transmitir conhecimentos ao aluno o qual deverá apreendê-los sem questionamento. Na atividade teatral, esta visão ajuda-nos a ultrapassar a compreensão de que o espetáculo transmitirá uma mensagem pronta e acabada a ser assimilada pelo espectador. O pensamento de Freire nos auxilia a ressignificar o lugar autoritário da fala unilateral dos atores ou do diretor e a ampliar o sentido da participação de outros sujeitos. Isto evidencia o caráter educativo da experiência de recepção estética, como um contexto de provocação e de inquietação do outro para produzir novos sentidos e não apenas um objetivo de interpretação proposto pela obra.

Nesse diálogo estreito com o Teatro do Oprimido, é importante ressignificar, inclusive, palavras como recepção e ensino, não mais compreendidos como fenômeno unilateral, mas como processo de comunhão entre os sujeitos. Do mesmo modo como Freire provocou que ninguém se educa sozinho, pode-se afirmar que ninguém faz teatro sem a interação de um interlocutor ativo e produtor de sentidos em contato com a obra artística.

Na experiência de Teatro-fórum realizada com o Grupo Embasart, tais características do curinga foram fundamentais, assemelhando-se à postura do educador por provocar o público a refletir, questionar e intervir em cena. Como curingas, visamos ressignificar a visão sacralizada do palco, como espaço de apresentação de produtos prontos e impassíveis de modificações por sujeitos externos ao elenco ou à direção.

O público de trabalhadores, de modo geral, não tem acesso permanente à atividade artística, e esta experiência, não só o colocou em contato com a obra teatral, como também provocou a sua participação para debater um tema ligado ao seu contexto social de trabalho. Talvez, por conta dessa falta de acesso e hábito de frequentar teatro, ou de contemplar as manifestações artísticas como um todo, uma participante do Teatro-fórum endossou a necessidade de uma formação continuada dos sujeitos para a sensibilização em teatro, afirmando que: “Vejo que as pessoas não estão sensibilizadas para o teatro”. Seu depoimento denota a necessidade de ampliação da democratização do acesso ao teatro, por meio de um processo formativo permanente que necessita de investimento de um tempo mais longo do que a leitura de uma cena de Teatro-fórum. Desse modo, asseveramos a vertente pedagógica do Teatro-fórum, no sentido da formação estético-política do espectador, conforme anuncia

Flávio Desgranges:

Educar o espectador para que não se contente em ser apenas o receptáculo de um discurso que lhe proponha um silêncio passivo. A formação do olhar e a aquisição de instrumentos linguísticos capacitam o espectador para o diálogo que se estabelece nas salas de espetáculo, além de lhe fornecer instrumentos para enfrentar o duelo que se trava no dia-a-dia (DESGRANGES, 2003, p. 37).

Estas questões postas por Desgranges coincidem com a proposta de formação do *espect-ator*, tanto no âmbito da reflexão e da diversão bem como no de uma pedagogia comprometida com acesso e frequência do público nas salas de teatro. Diante do exposto até aqui, reconhecemos o TO como uma metodologia de cunho social capaz de fomentar a formação estética, no sentido de ver, sensibilizar os sujeitos participantes no ato cênico e de provocar discussões sobre diversos modos de opressão social.

De modo ao endossar este debate, tendo como referência a prática artística desenvolvida com o Embasart, apresentamos mais um depoimento de uma trabalhadora. Ela considerou que o Teatro-fórum pode ajudar na sensibilização do olhar do trabalhador, quanto às opressões sofridas em seu ambiente de trabalho e na vida social. Isto porque, segundo ela, “a opressão é tão sutil, que as pessoas nem percebem, e o teatro ajuda a perceber que as opressões também existem dentro da empresa” (PARTICIPANTE P, 2011). Esse depoimento aponta para a necessidade da formação do olhar do trabalhador na atividade de recepção teatral, como também no cotidiano da empresa e na vida pessoal. Em relação a isso, concordamos que:

O olhar armado busca uma interpretação aguda dos signos utilizados nos espetáculos diários, da propaganda aos programas eleitorais. Com um senso crítico apurado, esse cidadão-espectador, consumidor-espectador, eleitor-espectador procura estabelecer novas relações com o entorno e as diferentes manifestações espetaculares que buscam retratá-los (DESGRANGES, 2003, p. 37).

No caso da experiência desenvolvida com o Embasart, além do espaço de debate cênico reservado ao fórum, o tema abordado também foi alvo de reflexão de uma das *espect-atrizes*, no momento posterior à entrevista:

Achei uma proposta interessante, porque era uma realidade bem próxima da minha; falava do que a gente vive no dia a dia da empresa; não era uma peça que falava de coisas distantes, falava da nossa experiência; foi bem interessante (PARTICIPANTE P, 2011).

Verifica-se, com base no depoimento, a importância do tratamento de temas de interesse do trabalhador, pelo viés do teatro, sem, com isso, perder a dimensão da sensibilidade e do rigor técnico do trabalho artístico construído. Nesse caso, podemos inferir que os sujeitos, ao ensaiarem suas intervenções no Teatro-fórum, podem se fortalecer e atuar

criticamente em outros momentos de sua trajetória de vida contra opressões reais e cotidianas. Mas, evidentemente, essa atuação posterior não é possível de ser mensurada.

No caso do espetáculo-fórum produzido com trabalhadores da Embasa, verificamos que este público carece de espaços para discutir questões ligadas à sua condição de trabalho, visto que as organizações importantes, como sindicatos, vêm encontrando dificuldades no campo da formação política dos trabalhadores. Com base em conversas informais com o grupo, alguns participantes ora desconfiam da atuação política do sindicato ora consideram que a metodologia utilizada – especialmente nos debates políticos - já não atinge mais o trabalhador. Alguns integrantes afirmaram que o teatro pode ser um dos instrumentos de mobilização inicial dos sujeitos, por ser um lugar propício à provocação política, à criatividade e à sensibilidade. A respeito disso, um dos *espect-atores* do Teatro-fórum afirmou que:

Eu acho que o Teatro do Oprimido é provocativo, porque ele coloca a pessoa para olhar para a sua condição de trabalhador; e o teatro cumpre mesmo essa função de deslocamento do olhar e isso é político por si só (*Espect-ator* e diretor de teatro, 2012).

Nesse exercício de apreciação, o olhar sensível é importante para a construção da autonomia, que pode ser vista como resultado das interações entre sujeitos e não é dada gratuitamente. É fruto de situações nas quais o sujeito se sente provocado política e esteticamente pelo fenômeno artístico. Certamente, a assunção da autonomia pode ser estimulada por uma dimensão pedagógica dos fenômenos artísticos. E isso implica a formação de sujeitos capazes de captarem as linguagens utilizadas em cena, de lerem a obra e de interpretarem os signos teatrais. Por esta razão, Desgranges reforça a necessidade de ampliação de estudos e de práticas pedagógicas voltadas para a formação de espectadores

[...] que estejam aptos a decifrar os signos propostos, a elaborar um percurso próprio no ato de leitura da encenação, pondo em jogo sua subjetividade, seu ponto de vista, partindo de suas experiências, sua posição, do lugar que ocupa na sociedade. A experiência teatral é única e cada espectador descobrirá sua forma de abordar a obra e de estar disponível para o evento (DESGRANGES, 2003, p. 30).

Portanto, é fundamental destacar que a autonomia não se dá, nem se desenvolve de forma pontual ou isolada do contexto social. Esta se constitui como um processo de tomada de consciência sobre a possibilidade de intervir, questionar, refletir e atuar frente a determinada situação apresentada. Acreditamos que este tipo de fenômeno educativo se instale na participação do *espect-ator* em um espetáculo-fórum, visto aqui como um tipo de situação pedagógica favorável à formação estética e política.

Por conta disso, o curinga, ao dirigir um espetáculo-fórum, precisa abrir-se para a

interação e para a possibilidade de diferentes leituras pelo espectador, e não somente apresentar um conteúdo destinado a uma interpretação única e unilateral. Se verificarmos a importância da vivência social e cultural de cada sujeito e seu horizonte de expectativas diante da obra, perceberemos que a interpretação da mesma obra pode variar ainda mais, inclusive modificando o sentido “original” da obra dado pelo elenco, pelo diretor e demais profissionais envolvidos no processo de criação. Diante disso e da eufórica participação dos trabalhadores no fórum, consideramos a atualidade do Teatro do Oprimido, no que se refere à reflexão política, à ativação dos sujeitos e à produção de sensibilidade crítica. Sobre esta questão, um dos *espect-atores*, ao ser questionado a respeito da atualidade do Teatro-fórum, respondeu que:

Eu acho extremamente atual. Aliás, eu digo ainda mais: eu acho que o Teatro do Oprimido é até mais importante ser trabalhado hoje no que na época da ditadura militar, porque, naquela época, os artistas eram bem mais politizados; as pessoas não podiam falar e usavam o teatro para denunciar, para combater as opressões; mas hoje não; hoje ninguém quer mais falar de política, há o direito e a liberdade de expressão, mas as pessoas não se engajam mais... O teatro perdeu essa essência de falar diretamente com o povo; e o teatro do oprimido chama as pessoas para refletirem, para atuarem e estarem juntos naquele fenômeno que é o teatro (Espectador e diretor de teatro, 2012).

Apesar de considerarmos a atualidade do Teatro do Oprimido, salientamos que todo fazer teatral deve ser perpassado pela sensibilidade e diversão, conciliado às reflexões ou questionamento dos anseios de determinada época. Ao relacionar entretenimento com reflexão, o teatro ganha uma potencialidade imagética, sonora e textual, capaz de mobilizar sensível e intelectualmente o público, conforme afirma Flávio Desgranges: “[...] uma atividade que busca o próprio sentido, no entanto, necessita manter-se viva, atuante, para que possa continuar dialogando com a experiência contemporânea” (DESGRANGES, 2003, p.23). Partindo desta compreensão, o autor considera o teatro como uma atividade que educa por meio da experiência e da participação, frente à interação entre o artista e o seu público. Portanto,

A capacitação do público para participar ativamente do evento teatral está fundamentalmente vinculada à proposição artística que lhe é dirigida, e se estabelece também pela maneira como o artista trabalha e compreende o ponto de intersecção entre a cena e a sala. A atuação do espectador não se efetiva sem o reconhecimento de sua presença. A voz desse outro integrante do diálogo situado na platéia só pode ser ouvida se a palavra lhe for aberta. Seu interesse em enfrentar o debate estético proposto na obra está diretamente ligado à maneira como o artista o convida, provoca e desafia a se lançar no diálogo (DESGRANGES, 2003, p. 28).

Se concebermos o teatro como um jogo de inter-relação entre atores e a plateia, estaremos reafirmando e valorizando relevantes habilidades humanas, como a comunicação, a criatividade e a aprendizagem. Na interpretação da obra artística, encontra-se uma possível



troca de aprendizagens, as quais o ator aprende mais a ser ator, a dizer algo por meio da linguagem cênica, e o *espect-ator* intensifica a sua experiência como leitor, na leitura dos signos teatrais e nas entrelinhas do espetáculo. E, nesse processo, a formação dá-se de forma compartilhada.

### 6.4.3 Os atores e a atividade improvisacional no Teatro-Fórum

Em experiências de formação do ator, consideramos o Teatro-fórum como um exercício estimulador da capacidade interpretativa e improvisacional de quem está aprendendo a fazer teatro, conforme declara um *espect-ator*, ao afirmar que o Teatro-fórum “É desafiador e mobilizador. O ator não sabe qual é a proposta do público, então ele tem que improvisar no escuro; e eu acho que isso agrega muito a quem faz teatro” (Espect-ator<sup>83</sup>, 2012). Essa reflexão é endossada por outra *espect-atriz*, ao dizer que a atuação improvisada no Teatro-fórum,

No início, é meio assustador (risos) É desafiador, mas é interessante, porque a proposta do Teatro-fórum é justamente essa; as coisas acontecem na vida e a gente tem que dar uma resposta. É como ocorre na vida real mesmo, porque na vida, não há um roteiro, não há algo previsível; a gente tem que atuar, e eu acho que o Teatro-fórum prepara a gente para atuar melhor na vida (PARTICIPANTE P, 2011).

A atriz que desempenhou o papel da opressora em “Cresça e Apareça” também confirmou a importância da atuação em Teatro-fórum como um tipo de metodologia interessante para a formação inicial em teatro:

A única coisa que trazia um pouco de apreensão, na atuação como opressor, era justamente você não saber o que vem do outro lado e ter que improvisar... Eu pensava assim: será que eu vou conseguir responder, dar conta de ser um opressor, quando alguém me questionasse em cena? Isso me deixou mais preocupada.. (PARTICIPANTE E, 2011).

Como resultado do Teatro-fórum, podemos destacar a improvisação como principal mobilizador da aprendizagem teatral. E no caso do Teatro-fórum, o sentido de improvisação se amplia, por ter um público presente e, principalmente, porque todas as intervenções dos *espect-atores* bem como as reações dos atores, são sempre analisadas e avaliadas pelo público presente. No campo da aprendizagem teatral, a improvisação pode ser vista como um verdadeiro campo de descobertas e surpresas construtoras para o iniciante da linguagem teatral. E isso pode ser verificado no depoimento da mesma atriz: “A cada intervenção, eu me

---

<sup>83</sup> Convém informar que este *espect-ator* que atua como diretor de teatro de rua, e fala da experiência específica da formação do ator profissional.

surpreendia comigo mesma. Eu pensava: eu não acredito que falei isso... Era uma mistura de adrenalina e sentimento de satisfação” (PARTICIPANTE E, 2011).

Considerando o Teatro-fórum como um jogo, afirmamos que este se insere na aprendizagem do sujeito como um desafio ou um problema a ser resolvido pelo jogador na própria cena. Assim, “[...] a técnica de jogos teatrais propõe uma aprendizagem não verbal, onde o aluno reúne os seus próprios dados, a partir de uma experimentação direta. Através do processo de solução de problemas, ele conquista o conhecimento” (KOUDELA, 2006, p. 64). No bojo da discussão sobre jogos, encontramos, nas pesquisas de Koudela, um respaldo para afirmar que o jogo improvisacional insere o sujeito em um processo de aprendizagem teatral, pois

A partir da relação com o jogo, a aprendizagem não é compartimentada. O sentido da descoberta visa não apenas à criação de realidade no palco, mas implica a transposição do processo de aprendizagem para a estrutura total do indivíduo (KOUDELA, 2006, p. 65).

Após o longo processo de participação em jogos improvisacionais, a mesma atriz acentua a relevância da técnica do Teatro-fórum para a aprendizagem teatral:

Eu acho que aprender através do Teatro-fórum vale muito mais do que qualquer um daqueles jogos que a gente faz de improviso de mentirinha, mas no teatro-fórum é de verdade, é a vera! Eu acho que a gente aprende muito mais, ficou, marcou muito mais! (PARTICIPANTE E, 2011).

As evidências apontam, assim, que o Teatro-fórum pode ser visto como um tipo de metodologia de ensino de teatro para iniciantes dessa linguagem artística, mesmo estando em um ambiente empresarial. Pode também ser visto, possivelmente, como um exercício teatral até mesmo para atores experientes, a depender da proposta de pesquisa e de encenação. Assim, assumimos o teatro como um jogo que depende do outro, do ator e do receptor, para que a obra se constitua, porém, sem a pretensão de estar pronta e definida como uma única possibilidade de interpretação. Mas, para que este processo ocorra, é importante formar os sujeitos (atores, *espect-atores* e curingas) para a leitura da obra teatral.

Em um país onde o acesso ao teatro ainda é restrito e visto, muitas vezes, como atividade supérflua, restrita a uma elite intelectual/econômica e distante das classes populares, esta formação para a leitura da obra teatral tende a continuar estagnada. É importante estimular a frequência do público nas salas de teatro e, do mesmo modo, “[...] é preciso capacitar o espectador para um rico e intenso diálogo com a obra, criando, assim, o desejo pela experiência artística” (DESGRANGES, 2003, p. 29).

Por isso, convém sinalizar que a autonomia do sujeito no processo de apreciação dá-se mediante as oportunidades de formação estética do sujeito. Ou seja, o teatro não pode perder a

sua essência provocativa e estimulante de todos os sujeitos que compõem o ato cênico. Nesse sentido, o Teatro-fórum pode ser uma metodologia de promoção da ampliação do olhar sensível, porque é constituído por beleza propiciadora de recursos de ativação sensorial, como imagens, sons e palavras que provocam sentidos e sensibilidade. Refletindo sobre a importância da formação do olhar do espectador, Desgranges assume o desafio de pensar sobre a dimensão educativa do fenômeno da recepção teatral, evidenciando que:

Uma pedagogia do espectador se justifica, assim, pela necessária presença de um outro que exija diálogo, pela fundamental participação criativa desse jogador no evento teatral, participação que se efetiva na sua resposta às proposições cênicas, em sua capacidade de elaborar os signos trazidos à cena e formular um juízo próprio dos sentidos (DESGRANGES, 2003, p. 27).

Porém, é importante destacar que a palavra “participação”, ao ser utilizada por Desgranges, não denota a ação do espectador de subir no palco tomando o lugar do ator, conforme propõe o TO. O autor trata o termo “participação” no sentido de colocar o espectador como um ser que interpreta a obra conforme suas experiências anteriores, possibilitando a análise das resoluções cênicas e leituras diversificadas para o mesmo espetáculo.

Convém sinalizar um procedimento fundamental na estimulação do *espect-ator* para participar ativamente do fórum: o aquecimento de plateia. Conforme já anunciado, no início da presente seção, o aquecimento de plateia consiste em pactuar com o público as regras do jogo do Teatro-fórum. O pacto deve ser instaurado com o público, com vistas a evitar que o público seja surpreendido ao ser convocado pelo curinga, ao final do espetáculo. Este, por sua vez, provoca o sujeito a produzir sentidos e a intervir no espaço cênico. Com isso, são aplicados jogos rápidos de ativação do corpo e da voz dos participantes, sendo uma preparação estética do ser humano, por ativar os sentidos para o ato de fruição artística.

Acreditamos que esta pode ser uma das estratégias de ativação da ação e da autonomia do sujeito no fenômeno teatral. Entretanto, a ativação mais importante é o próprio espetáculo, que deve ser constituído de beleza e de reflexão, pois “[...] o teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão” (BRECHT, 1967, p. 99).

Ainda sobre a questão da autonomia, Desgranges tece a compreensão sobre a formação do leitor autônomo que dialoga com a obra e que é capaz de criar, superando a concepção de leitura como algo passível de única interpretação. O autor valora que é menos instigante perguntar se o espectador entendeu a peça de teatro do que questionar o que ele entendeu. É preciso, portanto, ultrapassar a ênfase da leitura unilateral que se destina à

compreensão do espetáculo na íntegra. Enfatizamos, então, um tipo de leitura da cena como um espaço de múltiplos elementos, complementados pela experiência de contemplação.

A leitura da obra possibilita a autonomia do receptor no ator de interpretar, pois este “[...] pode ser considerado como produtivo, ao compartilhar do êxtase promovido pelo culto/encenação sobre o palco/altar” (SOARES, 2010, p. 3). A interpretação pode ser vista também como um ato criativo, pois “[...] o ato teatral, quando verdadeiro e autêntico – quando arte! –, é irrepetível: cada espetáculo é um espetáculo; cada instante, um segundo – [...] o teatro é vida, em que cada momento é único, sempre singular” (BOAL, 2003, p. 73).

Ao ampliar a possibilidade de criação do espectador, o artista pode possibilitar uma inter-relação, “[...] libertando-se da condição de meras testemunhas de rituais aceitos. Os espectadores tornam-se protagonistas, inventores!” (BOAL, 2003, p. 76).

O Teatro do Oprimido oferece esta abertura à mobilização de diversos sentidos e de novas aprendizagens, tanto para os atores quanto para o público, como também para o curinga. Em nossa experiência, as aprendizagens advindas são inúmeras, o que nos leva a compreender o Teatro do Oprimido como um espaço polifônico, o qual diversos significantes podem ser construídos pelos espectadores, pelo curinga e pelo elenco.

Portanto, ampliar a diversidade de experiências do espectador pode representar uma maior abertura na formação da plateia para a contemplação/participação do fazer teatral. Enfim, torna-se urgente a criação de espaços onde a autonomia do espectador possa ser experimentada como um campo de descobertas, aprendizagem e criatividade. O fenômeno teatral completa-se no contato com o espectador, e, nesse campo de criação e reflexão mútuas, verifica-se que a

[...] liberdade, oferecida aos espectadores pelo Teatro do Oprimido, é o que vai permitir que estes mesmos espectadores – e não os artistas em seu lugar – analisem e estudem os rituais aos quais estão submetidos em suas vidas e que, criativamente, substituam rituais e performances por outros mais adequados a lhes proporcionar a felicidade que é, afinal, o que mais queremos na vida (BOAL, 2003, p. 77).

Do ponto de vista da realização no campo pessoal, observamos muitas modificações de comportamento e da contituição de um espaço afetivo entre os participantes. Cada sujeito deu um sentido diferente à mesma experiência partilhada, em vibração comum (MAFFESOLI, 2008). Esse tipo de experiência é muito comum nas práticas de ensino de teatro, conforme afirma Célida Salume a respeito dos sentidos dados por cada criança em sua pesquisa de doutorado: “[...] a prática teatral instaurada foi comum a todos, mas a experiência foi para cada qual singular” (SALUME, 2009, p. 119). Endossa a autora que “[...] a experiência no processo criativo não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que

se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido” (2009, p. 119).

Os sujeitos do Embasart, ao longo de todo o projeto, revelaram para si mesmos e para o grupo saberes, gostos, defeitos, e socializaram experiências, aprendizados, afetos e um sentido de fazer parte de um grupo. Ao longo da tese, foram apresentadas as experiências iniciais vividas pelo grupo; mas, entendemos que as trajetórias individuais são repletas de significados muito distintos por cada sujeito. Por tal razão, apresentamos alguns breves depoimentos dos trabalhadores sobre o processo de TO vivenciado:

O Teatro do Oprimido mudou a minha vida, a minha forma de ver o mundo, de entender o que se passa comigo e com os outros colaboradores da empresa (Participante H, 2011).

Eu fiquei viciada em teatro e tenho receio de que não haja continuidade. Eu fico contando os dias que faltam para chegar o dia do ensaio. Teatro é revelador, é recompensador, é humano! (Participante C, 2011).

Eu vi o público discutindo o nosso espetáculo, e isso é muito gratificante, porque no Teatro do Oprimido, o retorno pros atores é mais rápido, é ali em cena. Ver o pessoal entrar em cena, improvisando e acrescentando outras ideias não tem preço! (Participante I, 2011).

Acho que não consigo mais viver sem teatro! (Participante B, 2011).

No Teatro-fórum, a gente pôde discutir questões dos trabalhadores, e normalmente não teríamos essa oportunidade aqui dentro da empresa (Participante J, 2011).

Embora a nossa atuação com o TO tenha se focado na técnica do Teatro-fórum, convém refletir a sua dimensão terapêutica. Os depoimentos demonstram a importância de ver e ser visto em cena, como ato de aprendizagem simbólica. Sobre esse aspecto, Boal afirma que:

Esta é a essência do teatro: o ser humano que se observa. O teatro é uma atividade que nada tem a ver com edifícios e outras parafernálias. Teatro – ou teatralidade – é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser sujeito (aquele que observa) de um outro sujeito (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando (BOAL, 2002, p. 27).

Cabe ressaltar que outras formas de teatro voltam-se à dimensão terapêutica da atividade artística. Investigando a função terapêutica do teatro, Jacob Levi Moreno (1984), por exemplo, criou um método de teatro, no âmbito da Psicologia Aplicada, que se convencionou chamar de **psicodrama pedagógico**. Este tipo de recurso vem sendo aplicado no treinamento de pessoal em empresas com objetivos bastante diversificados, desde a composição e a organização de um grupo social, até para suscitar a participação ativa do sujeito, por meio da atuação em exercícios dramáticos.

Moreno objetiva renovar a linguagem teatral a partir das suas pesquisas, desenvolvendo o teatro da espontaneidade, ao questionar a tradição ocidental das convenções teatrais, descobrindo, assim, o valor terapêutico do teatro na cura de distúrbios emocionais e do comportamento. Desse modo,

A espontaneidade – e sua liberação – atua em todos os planos das relações humanas quer seja comer, passear, dormir, ter relações sexuais, ou relacionar-se socialmente; manifesta-se na criação artística, na vida religiosa e no asceticismo... Atua como o processo de respiração, inalando a psiquê e exalando espontaneidade... Não é energia conservada, é uma disposição a responder tal como é requerido... Responde ao impulso, servindo de mediadora da ação espontânea e criativa e produzindo as conservas culturais (MORENO, 1984, p. 17).

Para Moreno, a expressão espontânea atua na liberação emocional do sujeito, sob um efeito de catarse da integração em grupo, possibilitando que o sujeito atue de forma plena e integrada no contexto social. Os princípios da criatividade e da espontaneidade são indissociáveis em sua obra, por compreender que ambos apresentam uma função terapêutica imprescindível para a atuação humana em sociedade. Assim, o ato teatral atua como fomento para o sujeito sedimentar condições emocionais para dar uma nova e adequada resposta a uma situação já conhecida pelo sujeito nas suas relações interpessoais. Evidentemente, o espaço do Teatro-fórum não é um lugar restrito à dimensão terapêutica. Nesse espaço,

[...] o espectador que entra em cena substituindo o protagonista converte-se imediatamente em protagonista, adquirindo propriedade dicotômica: mostra sua ação, sua proposta, sua alternativa e, ao mesmo tempo, observa seus efeitos e consequências, julga, reflete e pensa em novas táticas e estratégias (BOAL, 2002, p. 39).

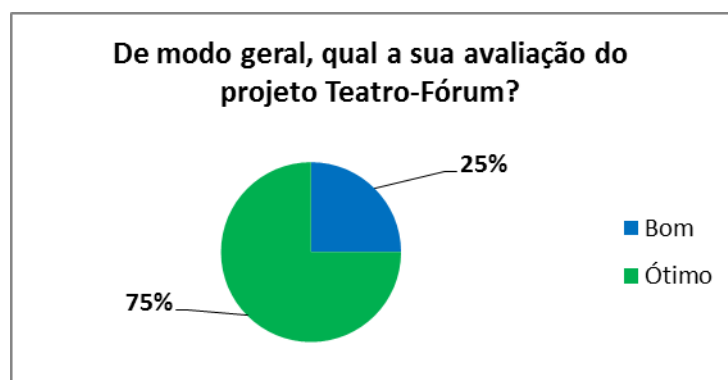
O *espect-ator* assiste, atribui sentidos, discute, expõe suas ideias em cena e avalia a própria contribuição para fato social apresentado. Para os trabalhadores, a experiência foi rica em sua dimensão pedagógica, política, estética e terapêutica.

Os gráficos a seguir demonstram um pouco das percepções dos trabalhadores acerca do trabalho de TO realizado na Embasa. São resultantes da coleta de respostas aos questionários aplicados pelo SESI<sup>84</sup>, com o intuito de avaliar o impacto do projeto na empresa, tratando de questões como as condições de acesso ao local de ensaios, as condições da sala, o atendimento da equipe do SESI, a avaliação geral do projeto, entre outros. A partir desses itens, os participantes puderam avaliar com base nos critérios de valoração: péssimo, ruim, regular, bom e ótimo. Destacamos, aqui, algumas respostas de interesse para a nossa pesquisa, relacionado, especificamente, à avaliação do projeto como um todo.

---

<sup>84</sup> Anexo

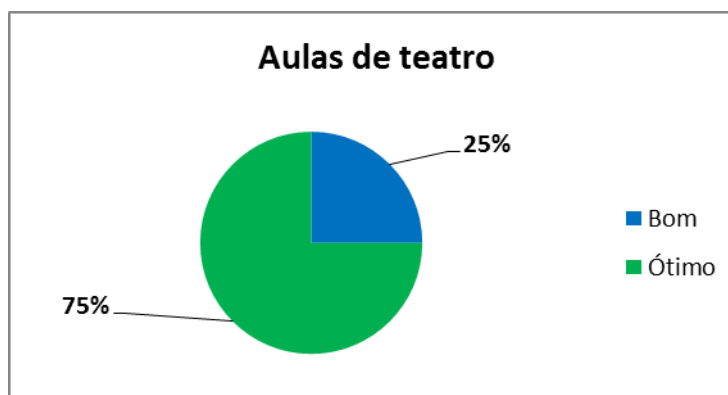
Em relação à avaliação feita pelos integrantes do Embasart, o gráfico abaixo mostra a aceitação do grupo em relação ao projeto de Teatro-fórum:



**Figura 25: Gráfico de Avaliação do projeto Teatro-fórum.**

Fonte: Elaboração da autora, 2012.

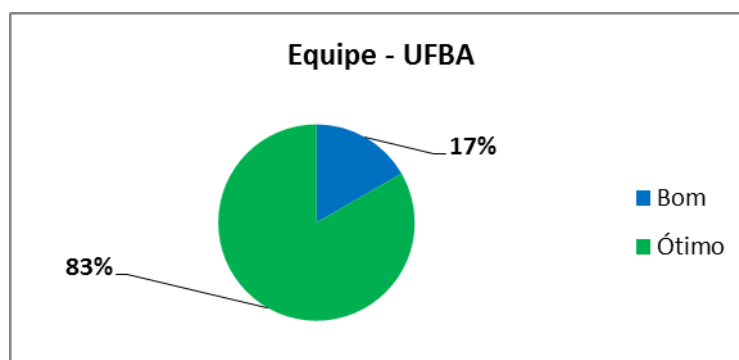
O segundo gráfico demonstra a avaliação favorável das oficinas de Teatro do Oprimido na empresa:



**Figura 26: Gráfico de Avaliação sobre as Aulas de Teatro.**

Fonte: Elaboração da autora, 2012.

Em relação ao desempenho de nossa equipe de estudantes e pesquisadores da UFBA, os participantes sinalizaram uma avaliação positiva:



**Figura 27: Gráfico de Avaliação sobre a Equipe – UFBA.**

Fonte: Elaboração da autora, 2012.

O projeto como um todo resultou em uma formação consistente do grupo, integrando a aprendizagem do fazer teatral, a reflexão sobre as condições de trabalho vividas por eles e a assunção do lugar de sujeito. Acreditamos que o potencial criativo, estético e crítico dos trabalhadores precisa ser mais valorizado, por isso, investimentos em sua formação estética e política.

Em uma abordagem prospectiva, detectamos no Teatro do Oprimido caminhos relevantes para a consolidação de uma **Escola de *espect-atores***, no sentido de abrir espaços de formação para a ampliação da sensibilidade/reflexão crítica e para a ação dialogada com base nos problemas de opressão apresentados em cena. O Teatro do Oprimido pode ser um campo de sustentação para a descoberta de novas sensorialidades, percepções, estranhamentos e questionamentos.

Porém, como vimos, sem conhecer as possibilidades de fruição das formas da cultura, o trabalhador permanece adaptado às circunstâncias imediatas, a um poder de reflexão restrito em relação àquilo que tem acesso e torna-se alvo fácil de um controle simbólico, invisível e enraizado na vida cotidiana dos sujeitos. Por esta razão, é importante analisar os possíveis caminhos para a consolidação de uma formação de trabalhadores que prime por uma dimensão libertadora e emancipadora do fazer teatral.

Uma *Escola de espect-atores* representa uma abertura para a mobilização de diversos sentidos e de novas aprendizagens, tanto no lugar dos atores quanto do público. O lugar do curinga também é passível de formação. Em nossa experiência, as aprendizagens advindas são inúmeras, o que nos leva a compreender o Teatro do Oprimido como um espaço polifônico, o qual diversos significantes podem ser construídos pelos *espect-atores*, pelo curinga e pelo elenco.

Portanto, a proposta de uma *Escola de espect-atores* ancora-se na proposição de situações de aprendizagem que garantam uma diversidade de experiências do *espect-atores* e uma maior abertura de formação da plateia para a contemplação/participação do fazer teatral. Enfim, torna-se urgente a criação de mais espaços, onde a autonomia do espectador possa ser experimentada como um campo de descobertas, aprendizagem crítica e criatividade.

A realização deste projeto de Teatro-Fórum abriu diversas perspectivas de formação de trabalhadores, tanto na participação criativa no jogo teatral, na montagem artística, quanto no diálogo sobre as intervenções dos *espect-atores*. Uma das possibilidades de formação resultante desse processo formativo indicou a necessidade de abertura de contextos educativos especializados, a exemplo de um Mestrado Profissional, em parceria da Universidade Federal



da Bahia, o Serviço Social da Indústria e empresas interessadas em ampliar a formação de seus trabalhadores. O Mestrado Profissional vem sendo concebido como uma perspectiva de continuidade desse projeto piloto de inovação da indústria, com devido aperfeiçoamento, especialmente imprimindo um enfoque de pesquisa.

Em uma abordagem multidisciplinar, o Mestrado Profissional visa formar sujeitos, profissionais e novos curingas oriundos de diferentes áreas de conhecimento, como teatro, educação, saúde do trabalhador, sociologia do trabalho e psicologia, com vistas à ampliação da atuação sensível/crítica em outros espaços de formação de trabalhadores. A possibilidade de instauração de um Mestrado Profissional, tendo como núcleo a teoria e a prática do Teatro do Oprimido, reflete a continuidade desse tipo de estudo, no sentido de vislumbramos a ampliação de reflexões sobre o Teatro do Oprimido, em uma perspectiva educativa, estética e política.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego ao fim da presente tese com alguns aprendizados construídos, dando um passo no meu repertório de saberes e práticas artístico-pedagógicas e, certamente, contribuindo para a ampliação dos conhecimentos na área de ensino de teatro e de Teatro do Oprimido. O intercruzamento dessas duas áreas funde conhecimentos sobre a formação política e estética, constituindo caminhos para uma Pedagogia do Teatro do Oprimido.

Boal sistematizou jogos e exercícios que, muitas vezes, são usados de formas muito divergentes dos seus propósitos e limitando a ação educativa ao jogo, inclusive por estudantes e professores licenciados em teatro. Acreditamos que, mesmo buscando a atualização do seu pensamento e percorrendo outros contextos de atuação, como é o caso da sua inserção em uma indústria, o seu posicionamento político de contraposição às diferentes formas de opressão precisa ser mantido. A técnica do Teatro-fórum, por exemplo, não deve ser vista somente pelo seu caráter técnico, tendência muito comum nos processos de produção em teatro. Isto não só reduz o potencial do TO, como também contradiz os seus princípios de emancipação humana e de busca por justiça social.

O conjunto de experiências desenvolvidas com o Grupo Embasart nos remete à compreensão de que trabalhar com o TO dialoga com a nossa condição de estar-no-mundo e com a capacidade de indignação frente as mais diversas situações de abuso de poder, do ponto de vista material ou simbólico. Tais situações são apresentadas em nosso cotidiano pelo uso da palavra, do som e da imagem exibidos/acessados nos meios de comunicação, nas redes tecnológicas e na arte. Asseveramos o pensamento de Boal no sentido de conclamar um maior investimento na formação estética dos sujeitos, não somente no que se refere ao acesso à fruição da obra de arte, mas, sobretudo, no campo do fazer artístico.

Nesse compromisso, Boal, ao final dessa experiência de vida, esboçou caminhos para uma estética do oprimido, visando criar condições materiais para ampliar o campo de atuação artística e política de sujeitos e de grupos sociais. Aproveitamos seus estudos iniciais na área da estética e visamos contribuir para a ampliação da discussão teórica, porém apoiada na experiência prática de uma pesquisa-ação, a respeito de uma estética de ativação da participação crítica do sujeito. Apesar de termos descrito e analisado, especificamente, apenas a parte inicial da intervenção social com o Embasart, alguns outros aprendizados foram construídos no processo formativo como um todo. A tese apresenta esses primeiros caminhos para a compreensão do processo educativo do TO e a ativação da plateia por meio do estímulo

imagético (cores, formas, resoluções cênicas etc.), sonoro (voz, trilha sonora) e textual (texto e subtextos) para refletir sobre os acontecimentos de opressão sofridos no interior de uma empresa.

Com isso, propomos que a experiência do fazer teatral seja ampliada para outros espaços de organização social, especialmente no campo do trabalho. Esse tipo de experiência é fundamental para o trabalhador retomar a capacidade de olhar para si mesmo como sujeito e não somente como um agente de produtividade no interior da indústria. O Teatro do Oprimido é libertador na medida em que amplia a capacidade de ver, de sentir, de ouvir, por meio do exercício dos sentidos, da reflexão e da ação. Não é à toa que Boal sistematizou um método que não se destinava apenas à formação do ator profissional, mas instigava os sentidos dos sujeitos, ao mesmo tempo em que estimulava a sua criação artística. Talvez por conta da luta pela democratização do fazer teatral, Boal tenha sido tão discriminado no ambiente dos especialistas, especialmente pela universidade. Evidentemente, os estudos de Boal, por não serem oriundos de exames acadêmicos, precisam ser aprofundados, especialmente no campo da compreensão e da experimentação do que ele compreendeu como Estética do Oprimido.

Visando estudar como se deu o início de uma formação de trabalhadores sem ou com pouca experiência em teatro, no próprio campo de trabalho de uma indústria, foi desenvolvido um processo artístico com base em jogos e exercícios do TO. A proposta voltou-se ao empoderamento do sujeito com recursos para melhor compreender a sua realidade, mas, para, além disso, sensibilizá-lo a experimentar o seu potencial criativo e de intervenção social. A experiência realizada com o Embasart deu conta de apresentar algumas respostas aos três blocos de perguntas norteadoras da presente tese, em torno da atualidade do arsenal, da Pedagogia do Teatro do Oprimido e da sua inserção no campo da formação de industriários. As respostas às questões norteadoras foram copiladas nas seguintes teses:

1) Qual a atualidade do Teatro do Oprimido? Qual a renovação do pensamento de Boal na sociedade contemporânea?

A obra de Boal é constantemente renovada pelo grau de multiplicação em diversos movimentos sociais. Contudo, nos últimos anos, Boal focou mais a sua atenção nos estudos sobre a sensibilidade contemporânea e na dimensão formativa de sua obra, visto que são essas as principais vias de dominação simbólica das classes populares. A própria atuação do CTO-Rio, no que tange à formação de novos curingas, em todo o território nacional e em diversos países, especialmente na África e na América Latina, aponta a preocupação com a formação. Isto por compreender a importância do teatro para a emancipação humana e social, mas que

ainda se mantém distante do cotidiano das classes populares.

Com isso, é possível afirmar que os estudos sistematizados na tese levam-nos a compreender que o Teatro do Oprimido visa democratizar saberes e práticas teatrais, por meio da compreensão de que não basta apenas ter acesso à contemplação da obra artística; é importante que os sujeitos sejam formados em um processo de produção estética, para que, de posse dos instrumentos artísticos, possam educar seus sentidos e ampliar a reflexão e a atuação no mundo. Não basta, portanto, ter acesso à apreciação da obra de arte, é importante que as classes sociais tenham a oportunidade de experimentar o seu potencial criador e de se formar a partir da sua experiência do fazer teatral.

A respeito da formação estética, conclui-se que o Teatro do Oprimido é uma metodologia que estimula a produção de imagens, de experiências sonoras e de uso da palavra como arma de fortalecimento das lutas sociais; e também como caminhos de estimulação sensorial dos sujeitos, de forma integrada com a reflexão crítica. E isso implica em novos objetos de estudos e de pesquisa na área da Pedagogia do Teatro, que não se limitem ao uso do jogo de forma dissociada dos princípios filosóficos do Teatro do Oprimido.

Do ponto de vista pedagógico, convém ressaltar que a formação dos trabalhadores em Teatro do Oprimido perpassou pela experimentação de técnicas e de imagens sensoriais produzidas pelos corpos dos sujeitos. Com base em jogos improvisacionais e em exercícios teatrais organizados em categorias, a formação sensível e política do sujeito dá-se por meio da ação, da expressividade do corpo e da ampliação das capacidades imaginativas e criadoras. Asseguramos, portanto, a necessidade de maiores investimentos na dimensão estético-sensível da formação de trabalhadores, pois, para desempenhar a atividade teatral, o sujeito precisa reativar outros campos de apreensão do mundo, que são os próprios sentidos, com vistas à sua desmecanização.

Reafirmamos a dimensão terapêutica do Teatro-fórum, por revelar aos próprios atuantes a possibilidade de ver-se e de ser visto em cena, recuperando ideias, anseios e ações pouco estimuladas no interior da empresa. A experiência vivida por uma das atrizes, na interpretação da protagonista Ana Maria, é um indício apresentado na tese da potencialidade terapêutica e política da participação no Teatro-fórum. Ao ver-se em ação e ao ver o seu problema sendo discutido teatralmente por *espect-atores*, a trabalhadora ressignificou suas experiências, desoprimindo-se das angústias e memórias negativas, dando novos sentidos para a sua atuação no interior da indústria, e tomando decisões há tempos adiadas.

Conforme vimos, a formação dos trabalhadores precisa ser ampliada, para além da dimensão tecnicista, geralmente aplicada no campo das indústrias. Isto se torna mais

significativo na medida em que analisamos que os tempos atuais evocam para a constituição de espaços de troca e de interrelações, marcados especialmente pelo uso das técnicas da difusão de informações, mas acirrado pelo individualismo. O Teatro-fórum é um espaço cartástico, de expurgação das emoções e de revisão de formas de pensamento e de ação, mas numa perspectiva de emancipação do sujeito.

Em um contexto de dominação simbólica, marcado pela veiculação massificada de um único modelo de imagens, de som e de ideias veiculadas por fortes mecanismos, como a televisão, parecem diminuir a capacidade de inventar novas formas de viver em sociedade, transformando-a. Em contraposição, o Teatro do Oprimido é um espaço/tempo privilegiado para o desenvolvimento dessa capacidade humana, por meio de um processo artístico-pedagógico destinado à formação estética e política.

Com base nesta experiência de formação de trabalhadores da indústria, foi possível observar que os *spect-atores* respondem aos mesmos desafios postos em situações de opressão, a exemplo de uma avaliação funcional injusta e arbitrária, mas utilizando novos recursos disponíveis na atualidade. Conforme vimos, em uma das intervenções no espetáculo “Cresça e Apareça”, uma *spect-atriz* fez a gravação de uma conversa com um aparelho celular, como forma de construir provas para denunciar as situações de opressão vividas na empresa fictícia. Na luta política, é importante ampliar o olhar para os novos recursos tecnológicos disponíveis para a comunicação entre os sujeitos, fortalecendo, assim, a mobilização de grupos interessados com diversas causas sociais. O espaço de experimentação de possíveis soluções para o problema encenado e o ensaio do uso desses novos recursos contemporaneiza o valor educativo e político do Teatro do Oprimido.

Outro ponto que merece destaque é o prazer em fazer teatro. Salientamos essa prerrogativa com a intenção de desmistificar a ideia de que o Teatro do Oprimido é uma metodologia engessada e ultrapassada. O Teatro-fórum pode causar prazer, alegria, divertimento, em consonância com a reflexão e a experimentação de linguagens. A abordagem dos temas políticos em uma peça de Teatro-fórum não implica no tratamento deste de forma enfadonha e repleta de repasse de conteúdos sociais uniformizantes. Na verdade, o fórum deve representar uma pergunta lançada ao público, como forma de problematizar assuntos polêmicos, mas silenciados no cotidiano social.

Um dos desafios postos na atuação em Teatro do Oprimido no Embasart foi a superação de uma abordagem estritamente política, em detrimento de uma perspectiva estética. Não estamos tratando do caráter profissional do espetáculo, mas do seu potencial de provocar o pensamento sensível do *spect-ator* pelas vias do teatro, e não somente do

conteúdo apresentado em cena. Compreendemos que o conteúdo e a forma artística integram-se, simultaneamente, garantindo tanto a dimensão estética do TO quanto as informações, denúncias e reivindicações tratadas em cena.

A experiência com o TO contribuiu significativamente para a consolidação do Grupo Embasart dentro da indústria e com visibilidade na sociedade, haja vista que, pela primeira vez, o grupo esteve em cartaz em um teatro reconhecido pela classe artística da cidade de Salvador-Bahia. Isto implica dizer que o Teatro do Oprimido é uma metodologia que pode potencializar o debate e a criação artística dos sujeitos em seu ambiente de trabalho.

Nesta experiência, o sujeito é ativado pela via da sensibilidade e o fórum é o palco voltado para testar ideias e propostas criadas pelo *espect-ator*. Esse esclarecimento em torno dos saberes sistematizados por Boal é importante para evitarmos a apropriação da técnica do Teatro-fórum em uma perspectiva didatizante do fazer teatral, tão criticada, de modo justificado, por teóricos da Pedagogia do Teatro. A dimensão da sensibilidade é relevante também para ampliar a compreensão de teatro político dos meios populares, que muitas vezes é tratado como um saber pronto a ser transmitido unilateralmente. Todos esses caminhos implicam na necessidade de formação estética do sujeito, ativada pela própria experiência prática de Teatro do Oprimido.

Asseveramos a reflexão já tecida por Brecht e por Boal sobre o potencial da sensibilidade e do divertimento para suscitar uma postura crítica do sujeito, seja distanciando-o ou aproximando o *espect-ator* do fazer teatral, como espaço/tempo de dar respostas ao que foi apreciado. Ambas as perspectivas são válidas para incentivar a participação no ato de fruição do espetáculo. Apesar dessa concordância com os autores, é importante lembrar que a experiência do Teatro-fórum é efêmera como todo ato teatral; por isso, a sua intervenção é marcada momentaneamente, em um tempo em que o acesso rápido a novas informações e imagens é incessante.

A proposição anterior conduz-nos ao entendimento de que o Teatro-fórum, na condição do *espect-ator*, é um exercício que precisa ser mais constante, mais facultado no cotidiano, por isso aproveitamos o ensejo para problematizar a necessidade de formação de novos curingas, mas sem perder as dimensões estéticas e políticas.

2) A nossa segunda questão diz respeito aos estudos na área de ensino de teatro, os quais reforçam questões relacionadas às propostas de Boal. Com base nisso, questionamos os pontos de convergência entre o Teatro do Oprimido e a Pedagogia do Teatro? Propomo-nos a pensar a respeito de uma Pedagogia do Teatro do Oprimido, a partir da intervenção em uma experiência prática. Com isso, foi levantado o seguinte questionamento: quais são os aspectos

teórico-metodológicos da Pedagogia do Teatro do Oprimido? Como se dá o início do aprendizado em teatro, em uma perspectiva estética e política, pelas vias do Teatro do Oprimido?

Com base nesta questão, conclui-se que o Teatro do Oprimido apresenta uma perspectiva pedagógica: os sujeitos aprendem em um diálogo propositivo, ensaiam em cena formas práticas de intervenção política, visando à mudança das relações humanas em prol de uma vida mais plena, justa e humanizada em sociedade. Inferimos que a atuação política e estética pode ser impulsionada por um processo de formação que ressignifique a atuação do sujeito em seu entorno social.

Nessa perspectiva, o Teatro-fórum é uma técnica bastante fecunda na contemporaneidade, pois ativa o sujeito a pensar, a falar e a intervir de forma propositiva. Naquele momento efêmero de representação teatral, instaura-se a aura artística, destacando-se a relação entre o sujeito e a obra, em um processo criativo “ao vivo” e não somente como ato político. Ou seja, o sujeito, ao entrar em cena, aborda uma ideia pessoal, mas no contraponto com o opressor, ele precisa rever caminhos e criar estratégias para evitar a manutenção das relações abusivas de poder. O sujeito não só discute verbalmente o assunto proposto; ele entra em um campo improvisacional, mesmo sem experiências anteriores em jogos teatrais. Nesse espaço, a argumentação pode ser ativada por um repertório de imagens, de ideias e de preconceitos que são discutidos pela plateia sob a mediação do curinga.

A experiência prática mostrou que o Teatro-fórum é também um espaço profícuo de formação inicial de atores, por ser um campo de exercício de improvisação teatral. Como não se sabe a respeito das ideias e das propostas lançadas pelos *espect-atores*, os trabalhadores, em cena, precisaram dialogar e criar com base na perspectiva ideológica do seu personagem, agindo de acordo com suas referências de mundo. Isto os ajudou a conhecer melhor seu personagem e a compreender melhor as artimanhas do opressor e a lidar com ele, de modo a evitar a permanência de formas de opressão na “vida real”. Com isso, consideramos que o fórum é também um espaço para o exercício cognitivo, pois o sujeito se depara com uma situação-problema e, por meio da estimulação do curinga, precisa criar ideias de superação, bem como mecanismos e caminhos para lidar com o personagem opressor na cena.

Isto nos remete a salientar que a figura do curinga é fundamental no andamento das sessões de Teatro-fórum. Ele deve transmitir confiança e empatia aos *espect-atores*, desde o momento do aquecimento de plateia. Com a difusão de formas de teatro que se utiliza da participação do público para causar riso e, muitas vezes, expondo os sujeitos, sem o estabelecimento de um pacto e de regras para a interação, muitas pessoas mantêm-se

desconfiadas e desconfortáveis para participarem do fórum. O aquecimento de plateia, portanto, favorece uma relação agradável, às vezes até mesmo íntima, beneficiando a abertura para a discussão e para a intervenção no palco.

Conclui-se que o curinga ocupa o papel de educador no Teatro-fórum, no sentido da intencionalidade de favorecer a aprendizagem e de provocar reflexões sobre os fatos sociais simbolizados em cena. Entretanto, é importante evitar a emissão de ideias e de pontos de vistas pessoais que possam induzir a um resultado reflexivo, sem a maturação necessária da compreensão crítica dos fatos apresentados.

Sistematizamos a ideia de que o Teatro-fórum pode ser visto como uma metodologia de ensino de teatro, por favorecer: a) a improvisação dos atores; b) o foco na cena e no objeto em questão; c) a ampliação de informações e de conhecimentos propiciados pelas intervenções e contribuições de cada *espect-ator* e d) o espaço lúdico de comunhão estética, no sentido maffesoliano de estar juntos.

Do ponto de vista da estética da recepção, cada sujeito será provocado/estimulado em graus diferentes, de acordo com suas expectativas, necessidades e condicionantes sócio-históricos. Não há um sentido pronto a ser emitido pelo espetáculo e, sim, uma questão a ser respondida ou refletida pelo público de distintas maneiras, que se ampliam, sintetizam-se ou se divergem com base na observação da contribuição dos sujeitos da plateia. Por essa razão, a qualidade do sentido produzido coletivamente é dialética, por isso mesmo criadora, política ou emancipadora. O Teatro-fórum, portanto, dialoga com os atuais estudos da Pedagogia do Teatro, no sentido de criar condições materiais para a formação estética, por meio da ativação da criação e da reflexão crítica da plateia.

Salientamos que o opressor e o oprimido não podem ser vistos como categorias abstratas, visto que a sua posição só é efetivada na relação com o outro; ou seja, o sujeito não é em si mesmo opressor ou oprimido, ele se revela na relação com o outro. A condição de oprimido, portanto, não pode ser restrita à questão de classe social. Na pesquisa, os integrantes do Embasart, por exemplo, têm emprego fixo, assistência à saúde, diversos direitos sociais são assegurados, a maioria tem nível superior, mas isto não implica na afirmação de que não passem por situações de opressão no ambiente de trabalho. Como tais situações são sutis, marcadas por relações de poder hierárquico, o campo da formação sensível deu-se no desafio de ampliar o olhar do sujeito para, primeiramente, desvelar as opressões, para depois buscar amenizá-las ou extingui-las.

3) Dando continuidade às nossas questões, mais algumas reflexões tecidas ao longo da



tese merecem destaque: Quais as peculiaridades, os desafios enfrentados e os caminhos possíveis para a inclusão do TO em uma indústria? Em que medida a liberdade de criação e de expressão do pensamento crítico, tão requerida no Teatro do Oprimido, é respeitada e valorizada no campo de formação de trabalhadores em seu ambiente de trabalho?

Com base na experiência do Embasart, é possível afirmar a possibilidade de trabalhar com Teatro do Oprimido em uma indústria, tratando de um problema interno, como o gerenciamento de um processo de avaliação funcional, que se dava de modo injusto, sem uma análise sobre os benefícios para o trabalhador. Sabemos que uma empresa de economia mista, responsável pelo serviço de água de quase todo o estado da Bahia, durante muitos anos, já não tem padrões diretos, e atua em uma escala de modernização do serviço, administrada por diretores, gerentes e coordenadores de produção.

Alguns integrantes do Embasart, por exemplo, possuem cargos ou estão em uma hierarquia empresarial perto de um dos gerentes de seu setor. Esta estrutura propõe hierarquias polarizadas, nas quais não se sabe mais quem é o “vilão” da história, se há um “vilão” ou se há, na verdade, muitos “vilões”. Apesar de ser uma estrutura de economia mista, cujos trabalhadores possuem estabilidade e acesso via concurso público, observamos que há uma acentuada competitividade entre os seus integrantes. O teatro revelou a profundidade deste problema, implicando na necessidade de um maior investimento nas relações interpessoais no contexto do trabalho.

O trabalho com o TO implica diretamente na revisão crítica do contexto social, para a construção de formas de intervenção social. Na experiência com o Embasart, foi necessária a estimulação diária da desmecanização do corpo e da mente dos trabalhadores, para, aos poucos, tratarmos das questões de opressão na indústria e na sociedade. Nesse sentido, foi preciso sensibilizar o olhar, primeiramente, para, aos poucos, tratarmos de questões relacionadas às opressões empresariais e sociais. Este posicionamento evita a exposição demasiada do trabalhador bem como cria uma base de sustentação para o tratamento das relações de opressão que atuam diretamente na sua sensibilidade e na autoestima.

Desse modo, o processo pedagógico do Teatro do Oprimido ocasionou na compreensão de que lidar com os limites e a mecanização do corpo e da voz no trabalho de preparação do elenco para atuar em cena é um grande desafio para o educador de teatro. Os jogos e exercícios do TO, organizados em cinco categorias e catalogados em séries, são mecanismos fundamentais para a ativação sensível do sujeito. Convém concluir que, antes de partir para a produção de espetáculos de Teatro-fórum, é fundamental a mediação por meio dos jogos e exercícios, garantindo a liberdade de expressão e um repertório criativo para a

produção de cenas.

É importante considerar as trajetórias individuais, receios, afetos e desafetos nas relações interpessoais do grupo. No trabalho desenvolvido, deparamo-nos com o receio da exposição das relações de opressão vividas pelos trabalhadores. Por isso, optamos por tratar das questões relacionadas à opressão de forma sutil, com muito cuidado, evitando, ao máximo, expor as marcas da vida dos integrantes do Embasart, perante aos gerentes e aos coordenadores da indústria citada.

O estudo conduz-nos ao entendimento de que os gerentes e coordenadores apresentam pouco conhecimento sobre a experiência de teatro, tanto no sentido metodológico do processo criativo quanto no sentido da importância do Teatro do Oprimido na vida dos trabalhadores. Os resultados alcançados não condizem com os objetivos de produtividade sugeridos pela indústria; implicam na emancipação do sujeito, nas ações de busca, de experimentação, de autodescoberta, bem como na ampliação da percepção crítica da realidade social. Assim, o diálogo e a sensibilização dos gerentes e coordenadores é um desafio para o trabalho de TO em indústrias e empresas, que deve ser perseguido de forma lenta e processual e com base no diálogo crítico. A experiência com o Teatro-fórum propiciou a sensibilização e a ampliação da compreensão sobre a importância da formação estético-política dos trabalhadores.

É preciso, entretanto, preservar e garantir a consolidação de elementos imprescindíveis à atuação democrática dos trabalhadores. Entendemos que tais elementos, dentre outros, são o diálogo, o respeito à diversidade, o campo da experimentação livre, a construção de estratégias para a resolução dos problemas sociais vivenciados e a dimensão estética que visa à atribuição de sentidos do que se vê, ouve e sente no contexto social.

Nesse sentido o Teatro-fórum constitui uma experiência muito enriquecedora dos espaços de diálogo entre os trabalhadores da indústria e um mecanismo pedagógico favorável para a quebra de barreiras do diálogo entre gerentes, coordenadores e trabalhadores. Para os trabalhadores da indústria, o Teatro-fórum caracterizou-se como metodologia de formação dos trabalhadores; geralmente, os assuntos polêmicos intrínsecos ao cotidiano do trabalho são debatidos em espaço sem legitimidade política, como os corredores da própria instituição, causando distorções de compreensões que dificultam a busca por soluções viáveis para o problema.

Salientamos que somente indústrias e empresas compromissadas com a qualidade de vida e com a formação dos trabalhadores podem apresentar e sustentar o interesse com esse tipo de metodologia. As empresas tradicionais que não abrem espaço para o diálogo e que não estão ocupadas com a dimensão sensível e política do trabalhador, certamente, terão

dificuldades de abrigar um projeto de TO, por conta da contradição com a sua própria visão, missão e objetivos da formação dos trabalhadores. Nessas empresas, possivelmente, não haverá um espaço propício à liberdade de expressão, criação e opinião, tão vitais à Pedagogia do Teatro do Oprimido.

Outra característica do processo de aprendizagem teatral é a continuidade do exercício cênico. A fragmentação e a interrupção do processo artístico dificultam um tipo de formação consistente, sendo capaz de garantir apenas experiências do fazer teatral com características recreativas, mas sem um sentido emancipador para o aprendiz.

Com isso, conclui-se que a inserção do TO na empresa é um caminho a ser trilhado com muito cuidado e cautela e exige uma preparação política muito demarcada. Com os constantes apelos para a criação de pequenos esquetes voltados para a transmissão de conteúdos de interesse dos gerentes da indústria, foi necessário manter um posicionamento político coerente com a nossa proposta de Teatro do Oprimido destinada, preferencialmente, à formação estético-política dos trabalhadores.

Convém salientar que a parceria com o SESI e com a UFBA, através do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na intermediação com a indústria, ajudou a garantir um espaço democrático para o trabalho realizado com a liberdade de criação e de expressão que almejávamos. Possivelmente, a mesma equipe não conseguiria realizar essa experiência com resultados tão exitosos, sem esse amparo institucional. Por esta razão, assumimos a dificuldade de generalização da pesquisa, merecendo outros olhares investigativos sobre a experiência de Teatro do Oprimido em uma indústria.

Contudo, a experiência realizada com o Embasart suscitou a possibilidade de constituição de campos de formação de novos agentes de cultura e de curinga do Teatro-fórum, em nível de Mestrado profissional. O Serviço Social da Indústria, em diálogo com o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFBA), afirmou o interesse na abertura e consolidação desta formação, em parceria com indústrias interessadas na formação cultural de animadores, curingas ou instrutores de Teatro do Oprimido em empresas.

O curinga, enquanto educador do Teatro-Fórum, é um papel social que apresenta amplas possibilidades de atuação social, mas o campo dessa formação ainda é bastante restrito, o que dificulta a difusão dessa área de conhecimento. A experiência realizada com o Embasart demonstrou pilares de formação integral de profissionais no mercado de trabalho, calcada em diversas áreas de conhecimentos, como: artes, educação, ciências sociais, psicologia, saúde, serviço social, comunicação, história, dentre outras. Os saberes e as práticas do Teatro do Oprimido apresentam caminhos metodológicos bastante profícuos para a atuação de tais

profissionais em diferentes campos de trabalho, a exemplo da indústria.

A formação de profissionais em diferentes áreas, em nível de Mestrado Profissional, pode representar uma abertura de democratização dos conhecimentos de diversas formas do fazer/saber teatral. O Teatro do Oprimido, em diálogo com áreas de conhecimentos diferentes, aponta muitas direções para a pesquisa, a produção e a difusão de novos conhecimentos em setores do mercado de trabalho, sob a coordenação e orientação da universidade.

Após ressaltar os resultados qualitativos da experiência, convém sinalizar que os percalços enfrentados, embora repletos de prazer e de estímulo, mostraram a delicadeza dos trabalhos produzidos com pessoas sem (ou com pouca) experiência teatral; demarcaram a importância dos seus percursos de aprendizagem e da garantia dos princípios libertadores e emancipatórios do TO, mesmo em uma indústria. O principal objetivo da pesquisa-ação foi atingido, no que se refere à produção de novos conhecimentos sobre a formação estética e política do Teatro do Oprimido. O fazer teatral do Grupo Embasart consolidou-se perante a empresa, e parte da sociedade, como um grupo pró-ativo interessado em debater problemas sociais coletivos em cena.

Com base nisso, o processo de elaboração mútua de novos conhecimentos resultou de uma ação fundada pelo ato de conhecer e de pesquisar. O teatro aproxima as pessoas, e a experiência desafiadora empregada faz acirrar a busca pelo aprimoramento artístico da cena. É claro que isso configura também a metodologia do trabalho teatral de modo vigoroso, sério e empenhado, mas sem a perda da ternura, carinho e afetividade. Ao fim da experiência, refletimos que estar em uma indústria, atuando com o Teatro do Oprimido, pode ser tão repleto de prazer e de inventividade como em qualquer outro grupo de teatro.

Além desses resultados, é importante salientar três caminhos que podem servir como referências para futuras pesquisas na área de Teatro do Oprimido. O primeiro caminho diz respeito ao estudo de um processo de encenação coletiva. No caso do Embasart, os espetáculos foram dirigidos por quatro pessoas com olhares diferentes que foram integrando-se por meio do diálogo e da abertura mútua à experimentação. Esse processo foi iniciado com a montagem de “Cresça e Apareça”, mas se fortaleceu no trabalho “Revolução na América do Sul” que ganhou repercussão em duas temporadas no Teatro SESI –Rio Vermelho e na livre adaptação do texto “A máquina escavadora”. As experiências de encenação coletiva de um espetáculo de Teatro-fórum podem ser sistematizadas, em outros estudos acadêmicos, para servirem de referência aos curingas em formação. Tais experiências contribuíram para o amadurecimento artístico da equipe de trabalho, especialmente no aprendizado sobre mediação de um grupo iniciante em teatro.

Um segundo caminho possível de pesquisa diz respeito à averiguação da inserção do Teatro-fórum em espaços teatrais convencionais e não somente em sala de aula e em movimentos populares. O projeto como um todo proporcionou a inclusão dos dois espetáculos citados em um palco comercial de teatro com acesso gratuito. Muitas das pessoas que assistiram aos espetáculos não conheciam o TO e algumas se surpreenderam com a capacidade de mobilização da reflexão e da participação da plateia. Tal experiência possibilitou a construção de objetos de estudos sobre a inserção do Teatro-fórum em palcos comerciais, assegurando tanto o posicionamento político do TO quanto a qualidade dos elementos técnicos da obra artística, como iluminação, cenografia, figurino, maquiagem e elenco profissional. Muitos dos preconceitos em relação à formatividade técnica do TO são decorrentes do fato de que tal arsenal sempre ocupou espaços populares, sem a veiculação de espetáculos para um público mais amplo.

A experiência com o Embasart revelou a dificuldade de criação e de expressão de alguns integrantes, mesmo com a diversidade de jogos e exercícios praticados. Com isso, foi necessário desenvolver um trabalho de estimulação corporal e vocal para a desmecanização da voz oprimida e do corpo condicionado. Consideramos a importância da continuidade de pesquisas na área do corpo e da voz, elementos básicos do trabalho do ator, como forma de enriquecer o próprio arsenal do TO. Este é um terceiro caminho de possível desdobramento da presente pesquisa.

O trabalho desenvolvido alavancou a construção de novos objetos de pesquisa que certamente contribuirão para o aprimoramento do trabalho artístico de TO, tanto em uma indústria como em outros ambientes formativos. Os trabalhos de pesquisa desenvolvidos por Vica Hamad e Taína Assis<sup>85</sup>, no âmbito do doutorado e do mestrado respectivamente, visam recompor caminhos e exercícios vocais e corporais no trabalho do ator no Teatro do Oprimido. Pesquisar uma metodologia específica para o trabalho vocal e corporal parece-nos urgente, uma vez que esse arsenal precisa ser, constantemente, atualizado, abrindo um campo de interlocução com atuais referências artísticas no trabalho do ator.

Por fim, destacamos o Teatro do Oprimido como um campo de saberes e fazeres teatrais que estimula o fomento deste terreno rico e fecundo de criações coletivas, frente à superação de uma formação de cunho reprodutivista e disciplinador no ambiente do trabalho. Dessa forma, o Teatro do Oprimido ativa a criticidade e a intervenção, mas com procedimentos pautados na necessidade humana de natureza criativa, expressiva e crítica, no

---

<sup>85</sup> Os trabalhos acadêmicos desses pesquisadores estão em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, sob orientação de Antonia Pereira Bezerra.

sentido de ativar os questionamentos sobre as estruturas opressivas, historicamente sedimentadas.

Por fim, acentuamos que o Teatro do Oprimido contribui bastante para a ampliação das concepções formativas do trabalhador de uma indústria, em comunhão com os saberes pessoais e com a valorização das suas potencialidades. Salientamos o interesse e o compromisso de dar continuidade ao processo formativo, porém sempre reivindicando a liberdade necessária para o seu exercício artístico.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgrang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Traduzido por Juba Elisabeth Levy e equipe. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética da resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ANDRÉ, Marli. LÜDKE, Menga. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1986.
- BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARON, Dan. **Alfabetização cultural**. São Paulo: Alfarrábio, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BEZERRA, Antonia Pereira. Teatro-fórum: uma pedagogia da intervenção e outros diálogos possíveis. In: TELLES, Narciso. FLORENTINO, Adilson. **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia/MG: UDUFU, 2009.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009a.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **O arco-íris do desejo: método Boal de Teatro e Terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Revolução na América do Sul**. In: \_\_\_\_\_. Teatro de Augusto Boal. São Paulo: Hucitec, 1961.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Teatro Legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BOAL, Julian. **As imagens de um Teatro Popular**. São Paulo: Hucitec, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BOURDIER, Pierre. EAGLETON, Terry. **A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista**. In: ADORNO, Theodor [et. al.]. tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa : DIFEL, 2011.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Coletados por Unsel d S. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1978.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CABRAL, Beatriz A. V. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec; Edições Mandacaru, 2006.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Série Debates, 183.)

COUTO, Edvaldo Souza. DAMIÃO, Carla Milani (Orgs.). **Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade**. Salvador: Quinteto, 2008.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

DIONNE, Hugues. **A pesquisa-ação para o desenvolvimento local**. Tradução: Michel Thiollent. Brasília: Liber Livro, 2007.

DRUCK, Graça. **Terceirização: (des)fordizando a fábrica – um estudo do complexo petroquímico**. São Paulo: Boitempo, 1999.

DUARTE JR., João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas/SP: Papirus, 1988.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar Edições, 2001.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Por que Arte-Educação?** 6. ed., Campinas: Papirus, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**: 6. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2000.



\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade:** curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir:** o nascimento da Prisão. Trad: Raquel Ramallete. 29. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2004.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos.** 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Conscientização:** teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

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

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Pedagogia do Oprimido.** 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Política e Educação: ensaios.** 5. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância:** intenção do popular no engajamento político. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhold & Cia.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética.** 2. ed. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome.** Volume I. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Fenomenologia do Espírito.** Tradução: Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Efen. Petrópolis/RJ: Vozes, 1992.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2000.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si.** São Paulo: Hucitec; Edições Mandacaru, 2010. (Série Pedagogia do Teatro).

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

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). **A literatura e o leitor:** Textos de estética da recepção. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002a. p. 67-84.

KOCH, Ingedore Villaça. **O texto e a construção dos sentidos.** 7. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

KOUDELA, Ingrid D. **Brecht na pós-modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Brecht: um jogo de aprendizagem.** São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Estudos, nº 117.)

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Jogos teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 1992. (Série Debates, nº 189.)

LANE, Silvia; CODO, Wanderley. O papel do psicólogo social na organização industrial (notas sobre o 'lobo mau' em psicologia). In: \_\_\_\_\_. **Psicologia social: o homem em movimento.** 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESSA, Sergio. **Lukács - ética e política: observações acerca dos fundamentos ontológicos da ética e da política.** Chapecó: Argos, 2007.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967.** Organização, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009. (Coleção Pensamento crítico, nº 13.)

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Estética 1 - La peculiaridad de lo estético.** 4 v. Barcelona: Grijaldo, 1982.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia.** Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Elogio da razão sensível.** 4. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **O Tempo das Tribos: o declínio do indivíduo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro.** 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

MARTINS, Marcos A. B. **Dramaturgia em Jogo: uma proposta de aprendizagem e criação em teatro.** 2006. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Encenação em jogo.** São Paulo: Hucitec, 2004.

MARX, Karl. Manuscritos econômicos e filosóficos: primeiro manuscrito. In: FERNANDES, F. (Org.). **Marx/Engels história.** São Paulo: Ática, 1983. p.146-180.

MARX, Karl. **O capital.** v. 1, livro 1, tomo 2. São Paulo, Nova Cultural, 1988.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista.** Trad. de Sueli Tomazzini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2006.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia.** São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 258.)

MÉZÁROS, István. **A educação para além do capital.** Trad. de Isa Tavares. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008. (Coleção Mundo do Trabalho.)

MORENO, J. L. **Teatro da Espontaneidade e Psicodrama.** Summus: São Paulo, 1984.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado**- questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo (Org.). **Teatro na comunidade**: interações, dilemas e possibilidades. Florianópolis: Editora da UDESC, 2009.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Teatro com meninos e meninas de rua**. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Série Debates, 312.)

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. Trad. de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **A sedução da barbárie**: o marxismo na modernidade. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PORCHER, Louis (Org.). **Educação artística**: luxo ou necessidade? São Paulo: Summus, 1982. (Coleção Novas Buscas em Educação; v. 12.)

POZO, Tristan Castro. **As redes dos oprimidos**. São Paulo: Perspectiva; Cesa; Fapesp, 2011.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico**: uma aventura teatral. São Paulo: Perspectiva; Capes-SP; Fapesp-SP, 2005. (Estudos; nº 220.)

REIS, Ronaldo Rosas. **Educação e Estética**: ensaios críticos sobre arte e formação humana nos pós-modernismo. São Paulo: Cortez, 2005.

RIBEIRO, José Mauro Barbosa (Org.). **Trajetórias e políticas para o ensino das artes no Brasil**. Anais do Congresso Nacional da Federação de Arte-Educadores do Brasil. Brasília: Ministério da Educação, 2009. (Coleção Educação para Todos; v. 11.)

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Teatro e Formação de Professores**. São Luís: EDUFMA, 2000.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. Metodologias contemporâneas do ensino do teatro – em foco, a sala de aula. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson. **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia/MG: UDUFU, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pelas mãos de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 12 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: pensamento único à consciência universal. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SOARES, Carmela. **Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero.** O ensino do teatro na escola pública. São Paulo: Hucitec, 2010. (Série Pedagogia do Teatro, nº 6.)

SOUZA, Maria Aparecida de. **Teatro-educação e os processos de indistinção estética na pós-modernidade:** uma reflexão sobre a improvisação para o teatro de Viola Spolin. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** Tradução Ingrid Koudela e Eduardo Jasé de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **O jogo teatral no livro do diretor.** Tradução Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem.** Tradução: Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **A criação de um papel.** 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Manual do ator.** Trad. de Jefferson Luíz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (Orgs.). **Cartografias do ensino do teatro.** Uberlândia/MG: EDUFU, 2009.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação.** 7. ed. São Paulo. Cortez, 1986.

UBESFELD, Anne. **Para ler o teatro.** Tradução e coordenação de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALVERDE, Monclar (Org.). **As formas do sentido:** estudos em estética da comunicação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Estética da comunicação:** sentido, forma e valor nas cenas da cultura. Salvador: Quarteto, 2007.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánches. **As ideias estéticas de Marx.** Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Pensamento crítico, v. 19.)

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **As regras do jogo:** a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático. São Paulo: Hucitec; Edições Mandacaru, 2006. (Série Pedagogia do Teatro.)

## **MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES**

CORDEIRO, Sebastião Rodrigues. **Sobre os pressupostos filosóficos da arte-educação.** 1995. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

COUTINHO, M. H. **A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade-sujeito**. 2010. 247f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FRANCO, Tânia. **Trabalho alienado: habitus & danos à saúde humana e ambientais (O trabalho entre o céu, a terra e a história)**. 2003. 270 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LIMA, Joana Brito de. **Vitalismo, instante e trágico na sociologia de Michel Maffesoli**. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Antropologia e Sociologia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

MENDONÇA, Célida Salume. **Fome de quê? Processos de criação teatral na rede pública de ensino de Salvador**. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SANCTUM, Flavio. **Estética do Oprimido de Augusto Boal: Uma Odisséia pelos Sentidos**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

TEIXEIRA, Tânia Márcia Baraúna. **Dimensões sócio-educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal**. 2007. Tese (Doutorado em Educação e Sociedade). Departamento de Pedagogia Sistemática e Social, Universidad Autônoma de Barcelona. Barcelona.

VIEIRA, Carolina Silva. **Curinga, uma carta fora do baralho: a relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

## DOCUMENTOS DE ACESSO EM MEIO ELETRÔNICO

ANTUNES, Ricardo. ALVES, Giovanni. **As mutações no mundo do trabalho na era da mundialização do capital**. Educação e Sociedade. Campinas/SP, v. 25, n. 87, p. 335-351, maio/ago. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v25n87/21460.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2011.

BRASIL (Constituição). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Imprensa Oficial, 1988.

\_\_\_\_\_. **Indicadores da exclusão social**. Brasília: Instituto Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <<http://mais.cultura.gov.br/category/o-programa/indicadores-da-exclusao-social/>>. Acesso em 1º fev. 2010.

CENTRO DO TEATRO DO OPRIMIDO – CTO. Homepage. Disponível em: <<http://cto.org.br>>. Acesso em: 30 jan. 2011.

DRUCK, Graça; FRANCO, Tânia. **Trabalho e precarização social**. Caderno CRH, Salvador, v. 24, n. spe1, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-49792011000400001>>. Acesso em: 25 maio 2012.

FRANCO, Tânia. **Trabalho, riscos industriais e meio ambiente: rumo ao desenvolvimento sustentável?** Salvador: CRH/FFCH/EDUFBA/UFBA, 1997.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Taxa de crescimento do Produto Interno Bruto, 2011**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia\\_visualiza.php?id\\_noticia=2093](http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=2093)>. Acesso em: 23 nov. 2012.

SIMÕES, Giuliana. **Estética da recepção: a experiência moderna nas entrelinhas do teatro brasileiro**. Revista Sala Preta, São Paulo, 2008. v. 8. n. 1. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/241/240>>. Acesso em: 7 ago. 2010.

SOARES, Luis Cláudio Cajaíba. **Espectador: contemplar ou ser contemplado?** In: Anais do Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010. São Paulo: Abrace, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/teorias/Luiz%20Cl%20udio%20Cajaiba%20Soares.pdf>>. Acesso em: 03 out. 2012.

## REVISTAS E JORNAIS

ARCANJO, Nuno. Preconceito, Estética e... FeLiberdade! In: **Metaxis**, n. 4, Informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio, Rio de Janeiro, 2008.

METAXIS. **Fábrica de Teatro Popular Nordeste**. Informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio. Rio de Janeiro, n.5. abr. 2006.

\_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido de ponto a ponto**. Informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio. Rio de Janeiro, n. 1, 2006.

\_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido na saúde mental**. Informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio. Rio de Janeiro, n. 7, 2006.

## PUBLICAÇÕES EM PERIÓDICOS ACADÊMICOS E EM EVENTOS CIENTÍFICOS

BEZERRA, Antonia Pereira. **Boal e Brecht – o teatro-fórum e o lehrstück: a questão do espectador**. In: BIÃO, A. et al. Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. Salvador: GIPE-CIT, 2000. p. 131-143.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Do modelo dramaturgico de Armand Gatti ao espetáculo-fórum de Augusto Boal: elementos para uma “pedagogia da intervenção”**. In: Anais do

Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010. São Paulo: Abrace, 2010.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Persona**: Augusto Boal. **Repertório: teatro & dança**, Salvador, ano 13, n. 14. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia.

BOAL, Augusto. **O teatro do pensamento sensível**. Vintém – Companhia do Latão, São Paulo, n. 7, p. 34-39, 2º semestre de 2009a

BOAL, Julian. **Um teatro subjuntivo**. METAXIS, Rio de Janeiro, n. 7. Informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio, 2010.

FRANCO, Tânia. **Alienação do trabalho**: despertencimento social e desenraizamento em relação à natureza. Caderno CRH, Salvador, v. 24, n. 01, p. 171-191, 2011.

FRANCO, Tânia; DRUCK, Graça; SELIGMANN-SILVA, Edith. **As novas relações de trabalho, o desgaste mental do trabalhador e os transtornos mentais no trabalho precarizado**. Revista Brasileira de Saúde Ocupacional, São Paulo, v.35, n. 122, p. 229-248, 2010.

MASSA, C. D. **Estética do espetáculo teatral**: Tragédia e comédia na Grécia Antiga durante o período clássico. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE, 2001, p. 290-296.

PEDROSO, Márcia Naiar Cerdote. **A Formação do novo trabalhador frente à reestruturação do trabalho e da produção**. Sociedade em Debate, Pelotas, v. 13, n. 1, p. 121-137, jan.-jun. 2007.

REBENTO. **Revista de artes do espetáculo**. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho, nº 2, 2010.

SANTOS, Bárbara. **Conflito + diálogo = transformação**. In: Antídoto: Seminário Internacional de Ações Culturais em Zonas em Conflito, 2008. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

## DOCUMENTOS

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA - SESI. **Teatro-Fórum e Pedagogia da Intervenção**: Dimensões Político-Formativas com os trabalhadores da Indústria. Salvador: Serviço Social da Indústria, 2010.

# APÊNDICES



**APÊNDICE A - Roteiro de entrevista semiestruturada sobre o histórico do Grupo  
Embasart**

Público-alvo: Antigos participantes do Grupo Embasart e coordenadora do Núcleo de Artes da EMBASA.

Objetivo: Levantar informações sobre o histórico do Grupo Embasart, sob o ponto de vista de seus antigos participantes, com vistas a tecer reflexões sobre a atual formação estético-política do grupo.

1. Nome completo
2. Escolaridade/profissão
3. Função na empresa
4. Tipo de atividade desempenhada na EMBASA
5. Tempo de participação no Grupo Embasart
6. Qual era o foco ou o objetivo do trabalho de teatro desenvolvido no Embasart, antes do Projeto de Teatro do Oprimido?
7. Como as aulas de teatro eram desenvolvidas, antes do Projeto de Teatro do Oprimido?
8. Nesse período, como se dava o processo de montagem das cenas apresentadas no Embasart?
9. Com base na sua experiência anterior no Grupo Embasart, o que mudou com a aplicação de conteúdos e técnicas do Teatro do Oprimido?
10. Quais as suas expectativas em relação ao trabalho desenvolvido com o Grupo Embasart?
11. Que aprendizagens podem ser destacadas com a experiência do Teatro do Oprimido?
12. Quais as diferenças entre o antes e o depois da experiência com o Teatro do Oprimido?

**APÊNDICE B - Roteiro de entrevista semiestruturada sobre o trabalho de Teatro do Oprimido desenvolvido com o Grupo Embasart**

Público-alvo: Todos os participantes do Grupo Embasart

Objetivo: Acompanhar o processo de formação em Teatro do Oprimido, a partir das percepções e impressões individuais dos participantes do Embasart

1. Nome completo
2. Escolaridade/profissão
3. Função na empresa
4. Tipo de atividade desempenhada na EMBASA
5. Tempo de participação no Grupo Embasart
6. Como você se sente ao participar da metodologia de jogos e de exercícios do Teatro do Oprimido?
7. Você percebe alguma mudança no modo como você vê e analisa as situações cotidianas na empresa?
8. E na sua vida, existe algum tipo de mudança?
9. Que aprendizagens podem ser apontadas na experiência do Teatro do Oprimido, no Embasart?
10. Quais os benefícios desta formação para a sua atuação no interior da empresa?
11. Como você avalia o processo de direção da montagem do espetáculo “Cresça e apareça”?
12. Você considera importante a escolha do tema “Avaliação funcional” para o debate político e estético com o público da EMBASA? Justifique.
13. Como você avalia as dificuldades e impasses no que se refere à escolha do tema do espetáculo?
14. Quais as suas expectativas em relação à nossa apresentação de Teatro-Fórum?
15. Você acredita que esta experiência possa ser ampliada ou democratizada para outros trabalhadores da EMBASA ou de empresa? Por quê?
16. Se você fosse presidente da Embasa, você adotaria o Teatro do Oprimido como metodologia de trabalho do Grupo Embasart? Apoiaria o método de teatro-fórum para discutir problemas relacionados ao cotidiano da empresa? Por quê?

**APÊNDICE C - Roteiro de entrevista semiestruturada sobre o histórico do Grupo Embasart**

Público-alvo: Antigos participantes do Grupo Embasart e coordenadora do Núcleo de Artes da EMBASA.

Objetivo: Levantar informações sobre o histórico do Grupo Embasart, sob o ponto de vista de seus antigos participantes, com vistas a tecer reflexões sobre a atual formação estético-política do grupo.

13. Nome completo:

14. Escolaridade/profissão:

15. Função na empresa:

16. Tipo de atividade desempenhada na EMBASA:

17. Tempo de participação no Grupo Embasart:

18. Qual era o foco ou o objetivo do trabalho de teatro desenvolvido no Embasart, antes do Projeto de Teatro do Oprimido?

19. Como as aulas de teatro eram desenvolvidas, antes do Projeto de Teatro do Oprimido?

20. Nesse período, como se dava o processo de montagem das cenas apresentadas no Embasart?

21. Com base na sua experiência anterior no Grupo Embasart, o que mudou com a aplicação de conteúdos e técnicas do Teatro do Oprimido?

22. Quais as suas expectativas em relação ao trabalho desenvolvido com o Grupo Embasart?

23. Que aprendizagens podem ser destacadas com a experiência do Teatro do Oprimido?

24. Quais as diferenças entre o antes e o depois da experiência com o Teatro do Oprimido?

25. Assinale a nota você daria utilizando a escala de 1 a 10 para este projeto?

**1 2 3 4 5 6 7 8 9 10**

**APÊNDICE D - Roteiro de entrevista semiestruturada sobre o trabalho de Teatro do Oprimido desenvolvido com o Grupo Embasart**

Público-alvo: Todos os participantes do Grupo Embasart

Objetivo: Acompanhar o processo de formação em Teatro do Oprimido, a partir das percepções e impressões individuais dos participantes do Embasart

1. Nome completo:
2. Escolaridade/profissão:
3. Função na empresa:
4. Tipo de atividade desempenhada na EMBASA:
5. Tempo de participação no Grupo Embasart:
6. Como você se sente ao participar da metodologia de jogos e de exercícios do Teatro do Oprimido?
7. Você percebe alguma mudança no modo como você vê e analisa as situações cotidianas na empresa?
8. E na sua vida, existe algum tipo de mudança?
9. Que aprendizagens podem ser apontadas na experiência do Teatro do Oprimido, no Embasart?
10. Quais os benefícios desta formação para a sua atuação no interior da empresa?
11. Como você avalia o processo de direção da montagem do espetáculo “Cresça e apareça”?
12. Você considera importante a escolha do tema “Avaliação funcional” para o debate político e estético com o público da EMBASA? Justifique.
13. Como você avalia as dificuldades e os impasses no que se refere à escolha do tema do espetáculo?

14. Você acredita que esta experiência possa ser ampliada ou democratizada para outros trabalhadores da EMBASA ou de empresa? Por quê?
15. Se você fosse um gestor de empresa, você adotaria o Teatro do Oprimido como metodologia de trabalho do Grupo Embasart? Apoiaria o método de teatro-fórum para discutir problemas relacionados ao cotidiano da empresa? Por quê?
16. Assinale a nota você daria utilizando a escala de 1 a 10 para este projeto?

**1 2 3 4 5 6 7 8 9 10**

**APÊNDICE E - Estrutura do espetáculo de teatro-fórum para a improvisação em grupo**

<b>GRUPO EMBASART ESTRUTURA DO ESPETÁCULO DE TEATRO-FÓRUM PARA A IMPROVISACÃO EM GRUPO</b>					
<b>CENA</b>	<b>OBJETIVO DA CENA</b>	<b>CARACTERÍSTICAS DA CENA</b>	<b>LOCAL</b>	<b>PERSONAGENS</b>	<b>ATORES</b>
1	Quem é Ana Maria?	Mostrar que ela é nova na empresa e que foi eleita como representante sindical. Mostrar a sua relação com os colegas. Enfocar seu senso de justiça. Criar empatia com a platéia, por exemplo, mostrar que ela é uma pessoa legal, que tem propósitos humanitários.	Refeitório	Ana Maria (oprimida) Dois funcionários aliados Dois funcionários que não se posicionam claramente (ficam em cima do muro, apresentando suas razões para não se envolverem no problema coletivo).	Débora Lailton Pimenta Elina Maria
2	O que quer Ana Maria?	Mostrar claramente ao público o seu desejo. O desejo não é algo subjetivo, e sim, objetivo de busca, de luta, algo que se pode alcançar em cena. Lembrem-se de que o público vai entrar em cena na tentativa de realizar este desejo, que é exequível.	Sala do chefe	Ana Maria Chefe (opressor) Suzana Funcionária mal-humorada Miralva (funcionária antiga) Gildete (aliada)	Débora Eline Márcia Rita Rosina Gildete
3	O oprimido tenta (luta) realizar o desejo	Apesar das dificuldades, ela vai tentar, vai lutar em busca desse desejo. Estabelece-se o conflito: de um lado, ela apresenta um desejo e, de outro, encontra diversos impedimentos do lado opressor.	Sala de reunião	Sindicalista Chefe Ana Maria Aliada Suzana	Sergio Eline Débora Gildete Márcia
4	Por que a oprimida não consegue realizar o desejo?	Apesar da sua luta, a oprimida é vencida pelo poder mais forte (opressor). Este é o fim da história, na qual quem tem o poder mais forte vence. É o momento de abrir o debate e de solicitar soluções cênicas para a situação de opressão apresentada.	A definir	A definir	A definir

## APÊNDICE F - Teatro-Fórum e Pedagogia da Intervenção: Dimensões Político-Formativas com os trabalhadores da Indústria

### (SESI) BA - Teatro-Fórum e Pedagogia da Intervenção: Dimensões Político-Formativas com os trabalhadores da Indústria

Área de atuação - Esporte e Lazer

#### Executores

##### Departamento Regional

Estado	Pessoa de Contato	Cargo
BA	Aroldo Valente Barbosa	Coordenador da ASDEN
Telefone	Fax	Email
(71) 3343-1303	(71) 3343-1341	aroldo@fieb.org.br

##### Unidade Operacional

Nome	Gestor do Projeto	Cargo
Centro Cultural SESI Rio Vermelho	Catarina Fátima Laborda	Gerente Operacional
Endereço	Cidade	Estado
Rua Borges dos Reis, 09 Rio Vermelho	Salvador	BA
Telefone	Fax	Email
(71) 3616-7080	(71) 3616	catarina@fieb.org.br

##### Empresa

Razão Social	CNPJ	Setor Industrial
Empresa Baiana de Água e Saneamento	13.504.675/0001-10	Energia
Endereço	Cidade	Estado
Av. Gov. Luís Viana Filho s/n - Centro Administrativo da Bahia	Salvador	BA
Pessoa de Contato	Cargo	
Rita Couto	Gerente de RH	
Telefone	Fax	Email
(71) 3372-4856	(71) 3372-4600	rita.couto@embasa.ba.gov.br
Porte	Nº de Empregados	Site da Empresa
Grande	3.587	www.embasa.ba.gov.br
Resumo do Portfólio		

A EMBASA é uma empresa que presta serviços de abastecimento de água e esgotamento sanitário do estado da Bahia. Salientamos que o ramo de atividade da empresa não está classificado no campo setor industrial desse módulo.

## Caráter Inovador

Grau de inovação do projeto: Inovador no estado

## Avaliação de anterioridade

Responsável pela pesquisa de anterioridade	Telefone	E-mail
Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica
<b>Principal aplicação</b>		
Esta tecnologia nunca antes utilizada com as empresas industriais será desenvolvida para criar um novo mecanismo de atuação do teatro empresa e servirá como estímulo para a criação de outros grupos teatrais. O Projeto se transformará num catalisador das ações culturais para a construção da cidadania, o desenvolvimento de talentos e a transmissão de conhecimentos, estimulando a criação, difusão e consumo de experiências voltadas à investigação de novos significados.		
<b>Palavras-chave (Português)</b>		
Teatro-Fórum; Tecnologia;		
<b>Palavras-chave (Inglês)</b>		
Não se aplica;		

## Resultados da busca de anterioridade da base de Patentes

Não foram encontrados registros na base de patente

## Resultados da busca de anterioridade da base de Artigos científicos, teses, trabalhos em congresso, internet, etc.

Artigos encontrados		
Publicação	Título	Fonte
não se aplica;	não se aplica;	;

Não foram encontrados pedidos de proteção no INPI

A escola ou inventor não tem interesse em patentear o processo

Parecer da pesquisa
Não se aplica



## Análise de Viabilidade

---

Estudo de mercado / Caracterização da demanda
<p>A partir de ações já existentes na área cultural do SESI Bahia, principalmente nas atividades teatrais, torna-se evidente a necessidade de inovar e desenvolver tecnologias de serviço que se constituam em uma nova metodologia de ação com os grupos teatrais das empresas. O SESI Bahia realizou em 2009, 403 contratos atendendo 42.080 trabalhadores com crescimento significativo em serviços teatrais, imprimindo assim uma demanda progressiva. A partir do levantamento das necessidades da empresa parceira que investe em ações que valorizam seus trabalhadores, pautada na inclusão sociocultural, na equidade de oportunidades e no desenvolvimento sustentável, foi possível identificar a possibilidade de realização do projeto, organizando novas metodologias de atuação com ênfase no aspecto socioeducativo, de responsabilidade social e atenção à qualidade de vida do trabalhador. A empresa pretende com o SESI realizar um trabalho sistematizado na busca da construção de um novo fazer teatral.</p>

Estratégias de marketing / Potencial de replicabilidade
<p>O SESI Bahia é considerado referência na gestão do SESI Arte na Empresa, apresentando soluções customizadas para as indústrias, e, portanto, pretende crescer através do desenvolvimento de nova tecnologia trazendo um diferencial em relação aos produtos oferecidos no mercado. Como estratégia de lançamento e futura sustentação do produto o projeto prevê: 1. Pesquisa para o desenvolvimento da tecnologia Teatro-Fórum no ambiente organizacional; 2. Publicação - Manual que orienta e possibilita a disseminação da tecnologia desenvolvida; 3. Registro audiovisual das etapas possibilitando a multiplicação da tecnologia. O desenvolvimento desta tecnologia favorecerá a inclusão do produto no portfólio dos serviços culturais do SESI Bahia, assim como poderá exercer influência para outros departamentos regionais que atuam nessa área.</p>

Potencial impacto na produtividade da empresa / Potencial de melhoria da qualidade de vida do trabalhador
<p>O Projeto prevê a ampliação de competências, a melhoria das relações interpessoais e promoção da comunicação inter e intra institucional. Os participantes serão estimulados a potencializar a sua criatividade a ter uma compreensão crítica da sociedade do trabalho com atividades de reflexão e vivência em grupos operativos. Com isto o projeto irá impactar na melhoria da qualidade de vida do trabalhador e na produtividade da empresa.</p>

Impactos Indiretos
<p>Apropriando-se da tecnologia do Teatro Fórum serão destacados aspectos de uma prática teatral transgressora capazes de contribuir para o exercício da cidadania e para a transformação do indivíduo de forma a assegurar o desenvolvimento e capacitação do corpo funcional. Acredita-se que experiências como estas provocarão mudanças na organização do trabalho gerando maior possibilidade de tempo disponível para o lazer dos trabalhadores, ampliando a oportunidade de acesso as vivências culturais.</p>

## Dados do Projeto

---

Objetivo
<p>Desenvolver no SESI Bahia tecnologia teatral com trabalhadores da indústria, através de experimentos cênicos pelo viés da técnica do Teatro-Fórum, inspirados nos modelos dramaturgicos de Augusto Boal, com a perspectiva de realizar uma pesquisa na busca de uma inovação e construção de um novo fazer teatral. O projeto tem como objetivos específicos: -vivenciar a técnica do Teatro do Oprimido como reflexão teórico-prático de temas referentes a qualidade de vida, motivação entre outros sugeridos pela empresa; -produzir 3 intervenções teatrais como base no calendário anual, abordando temas do ambiente da empresa parceira; -sistematizar e registrar a experiência do grupo, através de publicação e DVD como material educativo.</p>

Resumo Executivo
<p>Ao considerar o referido projeto como inovação social, enquanto enriquecimento cultural que privilegia a investigação e o fazer teatral, com ênfase nas dimensões estética e político-social dessa arte, é perceptível que essa modalidade de inovação deve ser estimulada também nas mais diversas áreas inerentes ao mundo do trabalho, como a saúde, segurança, educação e meio ambiente sempre objetivando a melhoria da qualidade de vida do trabalhador e do clima organizacional das empresas. Nessa linha de raciocínio, temos como objeto principal a estruturação de uma tecnologia teatral, através de experimentos cênicos pelo viés da técnica do teatro-fórum, inspirados nos modelos dramaturgicos de Augusto Boal, com a perspectiva de inovar e construir para as empresas e seus</p>

trabalhadores um novo fazer teatral. Com a utilização das dimensões do teatro-fórum, será desenvolvido com o Grupo Teatral da empresa parceira, experiências cênicas, criando um espaço de exercícios e estratégias como técnica de representação integrando palco e platéia. O Teatro-Fórum, considerada uma das técnicas mais completas e elaboradas do Teatro do Oprimido, incita os espectadores a tomarem consciência da profunda mecanização, propondo alguns exercícios que colocam em evidência suas tensões, distencionando a atmosfera e integrando o público presente que propõe a resolução da cena. Apresenta ainda uma função pedagógica que transforma o fenômeno da representação teatral na soma de tentativas e soluções oriundas dos espectadores de forma organizada, agenciada e dirigida. Através dessa nova vertente teatral, os trabalhadores serão estimulados a participar do projeto, numa atitude voluntariosa, através das oficinas, dinâmicas e ensaios para as apresentações. Vale destacar que as ações desenvolvidas serão em forma de oficinas teóricas e práticas, integrando profissionais da área teatral, psicologia e ciências sociais. Uma característica fundamental deste projeto é a sua replicabilidade para outras empresas, independente de porte, localidade ou ramo de atividade, e por se constituir em um novo conhecimento que poderá ser apropriado em outros regionais do SESI. O projeto será executado com financiamento na ordem de R\$ 207.410,00, distribuídos da seguinte forma: R\$175.900,00 advindos do Departamento Nacional, R\$ 9.900,00 como contrapartida do SESI BA e R\$ 21.520,00 de contrapartida financeira e econômica da empresa parceira.

## SWOT

<b>Forças</b>
A expertise do SESI Bahia em atender as empresas em projetos culturais.
Parceria com a Cooperativa Bahiana de Teatro.
Estrutura física administrativa do SESI Bahia
Prover soluções sociais para as empresas
Capacidade de constituir equipe multiprofissional para o projeto
<b>Fraquezas</b>
Excesso de burocracia
Falta de comprometimento das áreas de suporte do SESI Bahia.
<b>Oportunidades</b>
Inclusão da tecnologia Teatro-fórum no portfólio de serviços ampliando os atendimentos da cultura no SESI Bahia.
Captação de recursos via leis de incentivo, editais, entre outros.
Melhoria do ambiente organizacional das empresas através da arte.
Ampliação de mercado de trabalho local para os profissionais da área de cultura.
<b>Ameaças</b>
Consultoria e equipe de apoio inadequadas.
Falta de comprometimento da empresa parceira.
Falta de cumprimento de prazos dos fornecedores.

## Escopo e métodos

Escopo
O projeto tem como propósito a criação de um produto cultural para desenvolver nas empresas utilizando como referência a tecnologia do Teatro-Fórum. Após a experimentação com o grupo teatral da empresa parceira, a intenção é replicar este produto em outras empresas na perspectiva de propor soluções contemplando temáticas específicas tais como a organização do trabalho, saúde e meio ambiente; relações interpessoais e outros.

Metodologia
As ações do Projeto terão as seguintes etapas: Divulgação interna na Empresa para iniciar as inscrições no Grupo de Teatro; Vivências através de oficinas práticas e teóricas dos elementos universais inerentes ao teatro de Augusto Boal: aspectos políticos, sagrados, ritualísticos e a natureza democrática da arte do teatro; Avaliação do papel do espectador-ator, da pessoa e da personagem nas poéticas de Boal, através de experimentos cênicos pelo viés da técnica do teatro-fórum; Realização de 03 espetáculos, estabelecendo uma grade analítica para observação e apontamento das dimensões a serem interrogadas: a dimensão político-pedagógica e o nível de exigência estética; Estabelecimento de interfaces com as áreas da empresa, como saúde e segurança, qualidade e outros; Registro através de recursos audiovisuais e literários das etapas do processo de construção da tecnologia; Avaliação e apresentação dos resultados obtidos no âmbito da pesquisa teórica e prática, na forma de publicação.

## Produtos e avaliação final

Produtos (Saída)
Pesquisa para o desenvolvimento da tecnologia Teatro-Fórum no ambiente organizacional. Publicação - Manual que orienta e possibilita a disseminação da tecnologia desenvolvida; Registro audiovisual das etapas do processo. Melhoria do ambiente/clima organizacional da empresa a partir do uso da tecnologia do teatro-fórum.

Avaliação Final
Um grupo de teatro está a todo tempo construindo conhecimentos de forma prática e teórica, às vezes mais intencional e outras intuitivas, porém sempre perseguindo um desejo de inovar, registrar e compartilhar conhecimentos na área teatral. E não é diferente a intenção do teatro que vem sendo produzido nas empresas, que serve como estímulo para refletir sobre o processo criativo, identificar novos caminhos no sentido de contribuir para a auto-estima e a própria identidade cultural dos trabalhadores. No sentido de ampliar o conhecimento através da vivência com a técnica do Teatro-Fórum, na perspectiva de realizar um trabalho continuado, sistematizado e de experimentação da linguagem cênica na busca de renovação e construção de um novo fazer teatral, a avaliação do projeto se dará pelas seguintes fases: Realização de reuniões sistemáticas com a coordenação da empresa parceira; Avaliação da participação dos trabalhadores e da empresa parceira de forma a garantir os resultados esperados e promover melhorias, quando preciso; Revisão dos procedimentos de atuação pedagógica, periodicamente, com a equipe do trabalho e aplicar ajustes quando for necessário; Programar melhorias contínuas a partir de críticas e sugestões dos gestores e participantes do projeto; Apresentação de 03 espetáculos-fórum como forma de avaliar a metodologia aplicada. A proposta final do Projeto é potencializar o trabalho já existente no SESI BA, com a implantação de ações socioeducativas inovadoras na área teatral, e a partir da elaboração desse novo serviço, será possível para o DR mensurar financeiramente o negócio a fim de propor a nova oferta para as empresas industriais.

## Equipe Técnica

Exec.	Nome	Cargo	Titulação	Função	Financ.	Valor Hora	HH Total
DR	Aroldo Valente Barbosa	Coordenador da ASDEN	Pós-Graduado em Engenharia Civil	Administrativo	DR	R\$ 0	8
UO	Catarina Fátima Laborda	Gerente Operacional	Pós-Graduada	Especialista	DR	R\$ 20	136

			em Dança				
EP	Rita Couto	Gerente de RH	Graduada em Engenharia Civil	Especialista	EP	R\$ 10	44
DR	Maria Angélica Ribeiro Santos	Gerente de Negócios	Pós-Graduada em Gestão de Iniciativas Sociais	Especialista	DR	R\$ 30	60
DR	Maurício Luiz Pinto de Oliveira	Técnico Operacional	Graduando Bacharelado em Artes	Apoio Técnico	DR	R\$ 15	74
DR	Luiz Antônio Bandeira da Silva	Técnico Operacional	Graduado em Turismo	Apoio Técnico	DR	R\$ 15	176
DR	Cleber Roberto dos Santos Lima	Assistente Administrativo	Graduando em Gestão Financeira	Apoio Técnico	DR	R\$ 15	48
DR	Consultor	Consultora	Pós-Doutora em Artes Cênicas	Consultor	DN	R\$ 200	512
DR	Estudante	Apoio Consultoria	Graduando Artes Cênicas	Bolsista	CNPQ	R\$ 0	494
DR	Consultor 2	Consultora	Graduação em Ciências Sociais	Consultor	DN	R\$ 150	4
DR	Consultor 3	Consultora	Psicóloga	Consultor	DN	R\$ 150	4
EP	Rosina Conte	Assistente social	Graduada em Assistente Social	Apoio Técnico	EP	R\$ 10	238

## Cronograma

---

Descrição da Tarefa	Duração	Início	Término	Alocação	Executor
Resumo	1 d	04/10/2010	04/10/2010		
Contratação de Consultoria Especializada	30 d	04/10/2010	12/11/2010		
Seleção dos profissionais	30 d	04/10/2010	12/11/2010	Catarina Fátima Laborda[21];	Catarina
Contratação de profissionais	1 d	04/10/2010	04/10/2010	Catarina Fátima Laborda[7];	Catarina
Formação do Grupo Teatral	400 d	04/10/2010	13/04/2012		
Inscrições dos colaboradores	5 d	04/10/2010	08/10/2010	Maurício Luiz Pinto de Oliveira[40]; Rosina Conte[40];	Maurício
Início das oficinas	396 d	08/10/2010	13/04/2012	Consultor[8]; Rosina Conte[8];	Rosina
Elaboração de calendário de reuniões	1 d	04/10/2010	04/10/2010	Catarina Fátima Laborda[4]; Consultor[4]; Rita Couto[4];	Rosina

				Rosina Conte[4];	
Definição das datas de apresentações e temas	1 d	10/12/2010	10/12/2010	Catarina Fátima Laborda[4]; Consultor[4]; Rita Couto[4];	Catarina
Realização das oficinas	396 d	04/10/2010	09/04/2012	Consultor[288]; Consultor 2[4]; Consultor 3[4]; Estudante[288]; Luiz Antônio Bandeira da Silva[144];	Luiz
Realização dos ensaios e apresentações	200 d	18/03/2011	22/12/2011	Consultor[144]; Estudante[144]; Rosina Conte[144];	Rosina
Registro audiovisual	30 d	01/02/2011	14/03/2011		
Elaboração de roteiro	30 d	01/02/2011	14/03/2011	Catarina Fátima Laborda[6]; Maria Angélica Ribeiro Santos[6];	Catarina
Definição do Cronograma de gravação das oficinas e apresentações	1 d	04/10/2010	04/10/2010	Catarina Fátima Laborda[2]; Consultor[2]; Estudante[2]; Rita Couto[2]; Rosina Conte[2];	Catarina
Edição	30 d	01/02/2012	13/03/2012	Catarina Fátima Laborda[4]; Maria Angélica Ribeiro Santos[4];	Catarina
Publicação-Manual	60 d	03/05/2011	25/07/2011		
Definição do escopo	60 d	03/05/2011	25/07/2011	Catarina Fátima Laborda[8]; Consultor[8]; Estudante[4]; Maria Angélica Ribeiro Santos[8]; Rita Couto[4];	Consultor
Confecção dos textos, formatação e layout do manual	100 d	27/05/2011	13/10/2011	Catarina Fátima Laborda[12]; Maria Angélica Ribeiro Santos[8]; Rita Couto[4]; Rosina Conte[12];	Consultor
Reprodução gráfica	20 d	07/12/2011	03/01/2012	Cleber Roberto dos Santos Lima[24];	Cleber
Material gráfico	60 d	01/12/2010	22/02/2011		
Criação e reprodução de folder e cartaz	60 d	01/12/2010	22/02/2011	Catarina Fátima Laborda[24]; Cleber Roberto dos Santos Lima[24]; Consultor[10]; Rita Couto[4]; Rosina Conte[4];	Catarina
Avaliação e monitoramento	10 d	04/10/2010	15/10/2010		
Definição de critérios do instrumentos de avaliação	10 d	04/10/2010	15/10/2010	Catarina Fátima Laborda[20]; Consultor[20]; Maria Angélica Ribeiro Santos[10]; Maurício Luiz Pinto de Oliveira[10]; Rita Couto[10];	Catarina
Aplicação da avaliação	260 d	04/10/2010	30/09/2011	Estudante[32]; Luiz Antônio Bandeira da Silva[32];	Estudante
Avaliação final do projeto	30 d	21/02/2012	02/04/2012	Aroldo Valente Barbosa[8]; Catarina Fátima Laborda[24]; Consultor[24]; Estudante[24]; Maria Angélica Ribeiro Santos[24]; Maurício Luiz Pinto de Oliveira[24]; Rita Couto[12];	Maria

				Rosina Conte[24];	
--	--	--	--	-------------------	--

**Justificativa da(s) bolsa(s) (Plano de trabalho do(s) bolsista(s))**

O projeto vinculado à Linha de Pesquisa Dramaturgia, História, Imaginários e Recepção, voltados para a criação teatral, com ênfase nas dimensões estética, social e cultural pleiteia para Cibele Marina Silva Pereira, Bacharel em Interpretação Teatral da Universidade Federal da Bahia, uma Bolsa de Iniciação Tecnológica DT1. A bolsista estará sob a orientação da Profª. Antônia Pereira Bezerra, consultora do projeto, com a finalidade prática da elaboração de espetáculos de teatro-fórum, voltado para o público trabalhador da indústria. A solicitação diz respeito às pesquisas práticas e teóricas que envolverão as atividades do projeto: produção artística, monitoria nas aulas as quais precederão as dimensões práticas da pesquisa e versarão sobre os conceitos de ator-espectador e as ações que sucederão os espetáculos-fóruns, organizando essas apresentações e os debates junto à empresa.

## **APÊNDICE G - Noções básicas sobre o teatro-fórum: suplemento básico para o grupo Embasart**

Sobre o teatro:

A Linguagem Teatral é a linguagem humana por excelência, e a mais essencial. Sobre o palco os atores fazem exatamente aquilo que fazemos na vida cotidiana, a toda hora e em todo lugar. Os atores falam, andam, exprimem idéias, revelam paixões, exatamente como todos nós em nossas vidas no corriqueiro dia-a-dia.

Todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores.

Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano.

O Teatro é isso: a arte de nos vermos a nós mesmos, a arte de nos vermos vendo!

*O teatro é um ensaio da realidade.*(Boal)

### Sobre o Teatro do Oprimido

Teatro do Oprimido – TO (definição):

Um método estético desenvolvido pelo dramaturgo e diretor teatral Augusto Boal que reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais que objetivam a desmecanização física e intelectual de seus praticantes e a democratização do teatro, estabelecendo condições práticas para que o oprimido se aproprie dos meios de produzir teatro e amplie suas possibilidades de expressão, estabelecendo uma comunicação direta, ativa e propositiva entre espectador e atores. (...) É o primeiro método teatral elaborado no hemisfério sul (Brasil e América Latina) que é utilizado em mais de setenta países dos cinco continentes. (BOAL, 2008, p.3-4)

A técnica do Teatro do Oprimido propõe que o espectador entre em cena e interfira na ação, mude a história, solucionando os conflitos representados. Boal defende que num processo artístico onde é possível o oprimido encontrar soluções para suas opressões, no Teatro-Fórum: não bastam boas idéias, é necessário que sejam eticamente justificadas. Não basta trabalhar com as idéias que já existem: é necessário inventar. Assim o teatro alcança o seu objetivo maior, a modificação interna do indivíduo-espectador.

Para a Estética do Oprimido, o produto artístico – a obra de arte este deve suscitar no espectador as mesmas emoções vivências pelos atores no processo estético, a ponto que a platéia tenha o ímpeto de interromper a cena e tomar o lugar do oprimido. Só vivenciando os conflitos é possível encontrar soluções que se possa aplicar na realidade.

"Nossas opressões são mínimas quando comparadas às dos intocáveis da Índia (...). Mas, para nós, quando as sofremos, nossas opressões são de bom tamanho. O Teatro do Oprimido serve para nos ajudar a nos livrarmos delas." (BOAL, 1998; 339)

### Teatro-Fórum

O Teatro-Fórum é considerado por Boal como um ensaio para a vida, por meio do qual o espect-ator (espectador + ator, ou seja, aquele que assiste e intervém na ação cênica) experimenta as possibilidades de atuação e de reivindicação a respeito das opressões vividas ou testemunhadas no contexto social.

Em breves linhas, é importante descrever os procedimentos de um espetáculo de Teatro-Fórum. Em um processo de oficina ou de laboratório de um grupo de teatro, os participantes (atores e/ou não-atores) compartilham histórias de opressão vividas que serão discutidas, avaliadas e selecionadas para a sua encenação. O Teatro-Fórum baseia-se na encenação de uma dessas experiências sociais vividas por um dos participantes do processo teatral, onde se revela uma situação de opressão entre o/s protagonista/s e o/ antagonista/s. Esta técnica do Teatro do Oprimido consiste em apresentar um problema social em cena, um anti-modelo (ou seja, um modelo de vida não desejado, que não deve ser visto como modelo), no qual o oprimido é impedido de realizar um desejo, fruto de uma necessidade clara de cunho pessoal ou social.

Nesse jogo de conflitos, torna-se evidente que a tentativa do oprimido de realizar o seu desejo não se efetivou, por conta da força opositora do opressor e não por mera desistência do oprimido. O problema, ou o conflito, deve ser claro e apresentar-se como uma pergunta a ser levada ao fórum. A clareza da pergunta que norteará a discussão, só a partir disso é possível construir um fórum de debates.

Com o término do anti-modelo, o curinga questiona o público a respeito do que se apresentou no palco e convida-o a entrar em cena e a propor novos esquemas possíveis de atuação do oprimido para a realização do seu desejo no cênico e para, principalmente, superar ou amenizar a opressão ali apresentada.



O Teatro-Fórum não é um mero de jogo de entretenimento e de exibição das virtudes e das habilidades de improvisação do ator no palco. O Teatro-Fórum é considerado por Augusto Boal como uma metáfora teatral, que pode ser recriada e reinterpretada na vida social de cada sujeito presente na platéia. Assim, visa-se com o Teatro do Oprimido "ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que, em seguida, utilize em sua vida as ações que ensaiou na cena". (DESGRANGES, 2006, p. 70).

Ressaltamos que oprimido não é aquele que perdeu a batalha e resignou-se; oprimido é o sujeito que está sempre em luta, em conflito com o opressor, mas não atingirá êxito por não ter condições de visualizar outras possíveis estratégias para resolver o problema tratado. Abre-se, então, o espaço para o fórum, enquanto oportunidade dos participantes que assistem à cena opinarem, discordarem, expressarem suas idéias, mas ao invés de dizerem o que a personagem deve fazer, o próprio público entra em cena para mostrar a sua alternativa ante a resolução do problema.

O teatro precisa ser vibrante e estimulante para garantir o exercício humano de liberdade e de emancipação; afinal, visa-se com esta técnica incentivar a participação ativa do público, com todas as suas ferramentas estéticas disponíveis. No espaço cênico do Teatro-Fórum, os elementos são utilizados como qualquer outra forma de teatro: sonoplastia, cenário, adereços, figurino, maquiagem e a construção rigorosa de bons personagens.

A atuação do curinga é bastante complexa, pois este é o responsável por substituir qualquer um dos sujeitos envolvidos no fenômeno teatral, inclusive o ator do Teatro-Fórum. Porém, o seu papel foca-se na intermediação entre o palco e a platéia, questionando e provocando o debate, as reflexões e a participação plena do público em cena.

Não deve ser o foco da atuação do curinga expor conclusões do fórum, mas questionar a platéia, provocar reflexões, problematizando o que foi visto e (re)feito pelo espectador.

## **6 Referências utilizadas:**

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

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1987.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Coletados por Unsel d S. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1978.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo**. Ed. Hucitec. São Paulo, 2006.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a prática da liberdade e outros escritos**. 9ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

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

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Por uma Pedagogia da Pergunta**. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 1985.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo. Editora UNESP, 2000.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

NUNES, Sílvia Balestreri. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor**. Tese de doutorado. Doutorado em Psicologia clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). São Paulo: 2004. Orientação do Prof. Doutor Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánches. **As idéias estéticas de Marx**; tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. Pensamento crítico, v. 19.

VIEIRA, Carolina Silva. **Curinga uma carta fora do baralho: a relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009. orientação de Antonia Pereira Bezerra.

**APÊNDICE H - Poema utilizado no espetáculo Cresça e Apareça****Perguntas de um Brasileiro Letrado**

Quem descobriu o Brasil?

Os livros informam o nome de Pedro Álvares Cabral.  
Mas foi ele que governou as caravelas?

Enfrentou o alto mar sozinho?

Não já existiam índios brasileiros por aqui?

Santos Dumont inventou o avião.

Mas ele fez todos os experimentos sozinho?

Não havia assistentes, cientistas e outros sonhadores?

E as invenções anteriores não deram suporte para esta conquista?

A princesa Isabel assinou a Lei Áurea,

Mas ela era tão boazinha assim?

Não houve luta dos negros escravizados?

Nem havia, pelo menos, um conselheiro ao seu dispor?

E a Copa do Mundo, tantas vezes disputada, quem a venceu?

Os 11 jogadores do campo?

Mas não havia um preparador físico? Os jogadores no banco-reserva?

E a torcida onde estava? E quem cuidava da sujeira dos vestiários?

No dia em que a Fonte Nova ficar pronta,

Quem lembrará dos pedreiros, engenheiros e arquitetos?

O Pelourinho está cheio de casarões, avenidas e memórias.

Quem o ergueu? Quem carregou cada pedra, bloco e cimento?

Quem pintou as quatro cores da bandeira do Brasil?

Quais são as cores que pintam o cotidiano dessa terra?

E o hino nacional foi Francisco Manuel da Silva quem escreveu.

Mas quem construiu uma nação inteira para sua inspiração?

A arquitetura de Brasília foi projetada por Oscar Niemeyer.

Mas ele fez tudo sozinho? Quem ajudou a construir tão bela cidade?

Em cada ano, uma história.

Quem ajudou na construção de uma ideia?

Um sonho pertence a um só homem?

Em cada década, grandes nomes.

Quem cuidava dos detalhes?

Quem trabalhava nos bastidores?

Quem faz o dia-a-dia de uma empresa,

De uma família, de um país?

No teatro, o diretor assina o espetáculo.

E os atores, o cenógrafo?

O iluminador, o dramaturgo, o figurinista?

Não há alguém para cuidar da produção?

E sem o público, há espetáculo?

Muitas histórias

Inesgotáveis perguntas

Cilene Canda (em paródia ao poema "Perguntas de um Operário Letrado", de Bertold Brecht)

# ANEXOS

## **ANEXO A- Carta de uma participante do Grupo Embasart sobre uma opressão vivida na empresa.**

### **SEGUE UMA DAS MINHAS PASSAGENS DE OPRIMIDA!**

Eu tenho muitos casos de opressão para contar, já me oprimiram muito, e continuam, só que hoje tenho outra consciência, e reajo de maneira atual como deve ser. A repressão continua em todos os lugares. Entrei na Embasa em 01/11/1985, não era contratada, era serviço terceirizado em pagamento dos serviços voluntariado com as Assistentes Sociais do Gov., nas Comunidades carentes. Quando completei um ano e sete meses mais ou menos, houve uma reunião para escolher um representante sindical, eu me escrevi mais dois colegas, fiscal e das antigas, já conhecia todas as manhas, eu, de gaiata, ganhei, confiaram em mim acho que devido ao meu jeito de não concordar com injustiças e desrespeito, e lá tinha bastante. Nesse meio tempo chegou um gerente, muito falante, metido a besta, galanteador, daqueles que pegava a secretária no horário do almoço e lá mesmo na sala dele, 2º as bocas miúdas. Só que ele tinha fama de “Morcego,” fazia todo tipo de sacanagem com os trabalhadores, alguns até propôs atrapalhar o serviço dele, pra ele se mandar logo. Era a política do: “trabalhador é quem manda quando sabe bem os seus direitos e as manhas e artifícios de como complicar a vida do outro, principalmente quando esse outro é o chefe sacana”. Não concordei, já entendia que ninguém merece esse tratamento, e, eu não o conhecia, nunca tinha trabalhado com ele, como é que eu iria me aliar ao plano desse? Mas, foi justamente comigo que ele se invocou. Retirou todo meu trabalho eu não fazia nada, falou para todos que quem mandava ali era ele, e ninguém passasse trabalho para mim. Me maltratava de todas as maneiras, se referia assim:

“Ó Dona menina não já disse que é para a senhora ficar na sua sala, não quero andando pelos corredores, nem contando piadas para os trabalhadores; Eu ainda vou provar sua ociosidade, a senhora é ociosa, eu ainda demito ela”.

Um certo dia, encontrei ele numa sala falando com as colegas: Não aguento mais essa situação, não consigo nem olhar para cara dela, estou brigando com minha mulher, dando chute nos meus filhos, tudo por causa dessa situação aqui no trabalho.

Eu chorava muito com medo de perder o emprego, ligava para o sindicato do telefone público para ele não ouvir, o presidente do sindicato sempre me dizia ele não pode lhe demitir, não se afaste, converse bastante com os colegas, leia jornais revistas, passe as novidades para os colegas.

Até que um dia se reuniu o presidente do sindicato, e dois gerentes superiores á ele. Pediram para que ele esclarecesse o que estava acontecendo. Ele disse que não tinha nada contra a mim, só que eu tinha feito uma viagem para Brasília sem avisar a ele, mas não tinha nada contra a mim.

Os superiores combinaram que ele iria passar o trabalho para mim normalmente, apertaram as mãos e tudo resolvido. No mesmo dia ele me deu um relatório complicadíssimo para eu responder, eu não me lembrava mais de nada, pedir ajuda a um colega, ele disse: esse daí é só de peixe grande, tem gato pra todo lado, ninguém consegue resolver. – mande pró Campo pra ver no que vai dar.

Mandava o fiscal ir ao local para colher a Leitura para responder o tal relat. As leituras não batiam, era sempre complicado, demorava de me devolver, dizia que tinha muito serviço, que eu estava cobrando demais, os fiscais eram da panelinha dele, se uniram numa verdadeira máfia. Eu não conseguia desenvolver meu serviço. Depois eu descobrir que

o ordinário do fiscal da área ia direto para a sala dele, mostrava para ele por onde eu começava. Eram os clientes (antigamente “usuários”), dele, os apadrinhados que faziam gatos nas ligações com conveniência deles. Aí é que eu fiquei pirada não sabia pra quem contar era muito grave, não confiava nem no sindicato, porque eu falava nas reuniões nas 2<sup>a</sup> feiras à noite o que estava acontecendo, no outro dia ele, o gerente me dizia indiretas: que não adiantava ficar pedindo ajuda lá, que o propósito dele iria se concretizar. Nesse meio tempo eu passava maus momentos com meu marido que era um homem muito ciumento e estúpido, eu não tinha nem amigos para desabafar. A minha vida se tornou um inferno, eu não conseguia entender nada daquilo tudo que estava passando.

Até que a empresa fez mudanças todo o pessoal das lojas saiu para os grandes parques, aí ele dizia:

Eu moro em Itapuã, trabalho em Itapuã, e daqui ninguém me tira; Eu, arraiá miúda iria trabalhar em Av. 7, e morava também em Itapuã. Mas fui ate o gerente que organizava essa área, me mandou para um parque mais próximo. Depois de 15 anos, ele já fora aposentado, nos encontramos no hospital, eu, no leito já para Ter alta, e ele chegando na cadeira de rodas, enfartando, ele colocou as mãos no rosto e abaixou a cabeça, eu disfarcei fiz de contas que não reconheci.

## **ANEXO B – Cartazes e imagens**

### **Cartaz do espetáculo *Cresça e Apareça***

SESI E EMBASA APRESENTAM:  
**PROJETO TEATRO-FORUM**  
 COM GRUPO EMBASART  
 Assista e participe.

Peça:  
 Local:  
 Data:  
 Horário:

REALIZAÇÃO

Sistema **FIEB** **SESI**  
 Federação das Indústrias do Estado da Bahia

PARCERIA

**embasa**  
 Empresa Bahiana de Artes e Comunicação S.A.

GOVERNO DA  
**Bahia**  
 TERRA DE TODOS-NÓS

Cartazes do espetáculo *Revolução na América do Sul*



**REVOUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL**

EMBASART APRESENTA

**Dias**  
10 e 11 de março  
2012  
**20h**  
SESI RIO VERMELHO

**Projeto TEATRO-FORUM**  
Direção Coletiva: Cibele Marina, Cilene Canda,  
Vica Hamad e Taina Assis.  
Coordenação Antonia Pereira.  
TEXTO AUGUSTO BOAL

**PARCERIA**

**CNPq**  
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

**Sistema FIEB** **SESI**  
Federação das Indústrias do Estado da Bahia

**embasa**  
empresa baiana de águas e saneamento S.A.

**uce**  
embasa

**A REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL**

**quintas de janeiro**

Local: Teatro SESI Rio Vermelho  
Rua Borges dos Reis, 9 - Rio Vermelho  
Salvador - Bahia  
Dias 12, 19 e 26 de Janeiro, às 20 hs

Informações  
3616-7080

**A REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL**

Local: Teatro SESI Rio Vermelho  
Rua Borges dos Reis, 9 - Rio Vermelho  
Salvador - Bahia

Dias **10 e 11 de março** às 20 hs

Informações  
3616-7080

Cartaz do espetáculo Máquina escavadora

Coordenação artística  
Antônia Pereira

Direção  
Gléne Conda, Talina Assis e Viza Hamad

Direção de arte  
Cibele Marina

# Máquina Escavadora

Inspirado no Original de Armand Gatti

03 e 04  
de Maio  
20h  
No Sesi Rio Vermelho

CNPq FINEC embasa UCE CONTRA REDRA