

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

MICHELE ADRIANA DE MORAES

**ENTRE A METAXIS E A FILOSOFIA DA PRÁXIS: Teatro do Oprimido-**  
Perspectivas para o Teatro na Educação

SÃO CARLOS - SP

2015

MICHELE ADRIANA DE MORAES

**ENTRE A METAXIS E A FILOSOFIA DA PRÁXIS: Teatro do Oprimido-  
Perspectivas para o Teatro na Educação**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação, sob orientação do Professor Doutor Celso Luiz Aparecido Conti.

SÃO CARLOS - SP

2015

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar  
Processamento Técnico  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M827em Moraes, Michele Adriana de  
Entre a metaxis e a filosofia da práxis : teatro do oprimido-perspectivas para o teatro na educação / Michele Adriana de Moraes. -- São Carlos : UFSCar, 2015.  
132 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015.

1. Teatro do Oprimido. 2. Opressão. 3. Educação. 4. Pedagogia. I. Título.



---

**Folha de Aprovação**

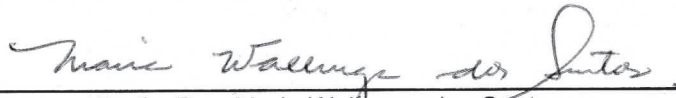
---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Michele Adriana de Moraes, realizada em 30/10/2015:



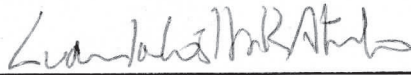
---

Prof. Dr. Celso Luiz Aparecido Conti  
UFSCar



---

Profa. Dra. Maria Walburga dos Santos  
UFSCar



---

Profa. Dra. Ludmila Costhek Abílio  
UNICAMP

Dedico esse trabalho para todos aqueles que fizeram do meu sonho algo real, me proporcionando forças para que eu não desistisse de ir atrás do que buscava para minha vida. Muitos obstáculos me foram impostos durante esses últimos anos, mas graças a vocês eu não fraquejei. Obrigada por tudo, Maria Paula, Vilma, Jurandir, Miriam, Noemi, Karina e Kamila. Retribuo o afeto que sempre me dedicaram.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente gostaria de agradecer a Deus, que tanto olhou por mim neste processo. Agradeço à minha família, à minha mãe, meus irmãos, tios, avós, primos obrigada por sempre me apoiarem e me incentivarem. Agradeço a todos os professores/mestres que passaram por minha vida - sem eles não teria chegado até aqui.

Agradeço aos meus amigos queridos, Jéssica, Flávia, Ava, Laura, Vinicius e Juninho, que mesmo distantes sempre se mostraram tão próximos e amorosos. Agradeço a Rose, minha fisioterapeuta, que durante esse tempo, tem cuidado do meu corpo e também da minha alma, muito obrigada por me escutar e se mostrar tão paciente. Agradeço a Pri e a Belzinha, professoras e parceiras que me aturam cotidianamente. Agradeço a todos os meus alunos que dividem comigo diariamente o prazeroso ato de ensinar-aprender-ensinar. Agradeço meu orientador Profº Drº Celso Luiz Aparecido Conti pela confiança depositada e a generosidade demonstrada. Agradeço as professoras, Drª Ludmila Costhek Abílio e Maria Walburga dos Santos pela contribuição ao trabalho.

Um agradecimento especialíssimo à Maria Paula por dividir comigo tanta amorosidade e sabedoria, estando ao meu lado, diariamente me incentivando, dando força e acreditando em mim, - muito obrigada por existir em minha vida e me transmitir tantas coisas boas.

Por fim, agradeço aos Mestres Augusto Boal e Paulo Freire por terem feito de suas existências um ato de amor e solidariedade ao próximo!

## Canto Augusto

(Nuno Arcanjo)

Boal Artista Real, Augusto Cidadão,

Homem Do Povo Irmão,

No Teatro partilha Seu Pão,

Nesse Mundo Faz Sua Parte

Devolvendo Ao Povo A Arte

Oprimido Teatro Do Povo,

Eu Quero Ter Voz De Novo

Sou Poeta, Pintor e Cantor,

Minha Arte Me Faz Criador

Acredito No Mundo Melhor,

Justiça E Mais Amor

Caminhando Se Faz O Caminho,

Eu Não Sigo Sozinho.

## RESUMO

A presente pesquisa é vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar, na linha Educação Escolar Teorias e Práticas. O tema central deste estudo é o Teatro e a Educação. O objeto de estudo se refere às técnicas de trabalho com o Teatro do Oprimido, metodologia pedagógica teatral, criada por Augusto Boal, que busca identificar as injustiças estabelecidas nas relações opressores-oprimidos e superá-las através de Ações Sociais Concretas e Continuadas. Por se tratar de uma pesquisa de cunho bibliográfico, buscamos no banco de dissertações e Teses da Capes, trabalhos de Campo realizados em ambientes de aprendizagens formais ou não formais, que versassem sobre a Metodologia do Teatro do Oprimido. Buscamos nestas teses e dissertações compreender a interpretação e o uso que fazem do Teatro do Oprimido. Agrupamos os trabalhos em duas (02) categorias temáticas, Educação escolar (representando ambientes formais de aprendizagem) e Processos Socioeducativos (representando ambientes informais de aprendizagem). Para o desenvolvimento desta pesquisa utilizamos a técnica de Análise de Conteúdo, além da apresentação de dados quantitativos e qualitativos das teses e dissertações.

**Palavras-Chave:** Teatro do Oprimido, Opressão, Educação/Pedagogia.



## ABSTRACT

The present study is linked to the Postgraduate Program in Education of UFSCar, under the research line Theories and Practice in School Education. The central theme of this study is the Theatre and Education. The object of the study has as references Theatre of the Oppressed's working techniques, a theatrical teaching methodology created by Augusto Boal, who seeks to identify the injustices established in oppressed-oppressor's relations and overcome them through Concrete and Continued Social Actions. Since it is a Library imprint of research, we look for material at dissertation's bank and Capes's Theses, who fieldworks were conducted in formal and non-formal learning environments who practices the Theater of the Oppressed methodology. We investigated these theses and dissertations understand the interpretation and the use they make of the Oppressed Theatre. We grouped the works in two (02) themes; School Education (representing formal learning environments) and Social Education Processes (representing informal learning environments). For the development of this research we used the content analysis technique, beyond the presentation of quantitative and qualitative data of theses and dissertations.

**Keywords:** Theatre of the Oppressed, Oppression, Education/Pedagogy.

## **LISTA DE GRÁFICOS**

Gráfico I – Quantidade de Trabalhos Acadêmicos Analisados por Segmento

Gráfico II - Tipo de Instituição que o Trabalho foi Realizado

Gráfico III – Temas Abordados no Trabalho

Gráfico IV – Categoria Temática Abordada no Trabalho

Gráfico V - Técnicas Teatrais Utilizadas nas Pesquisas

## LISTA DE QUADROS

Quadro I - Periódicos Capes - busca: Teatro do Oprimido

Quadro II - Periódicos Capes - busca: Augusto Boal

Quadro III - Banco de Teses e Dissertações CAPES – Teatro do Oprimido

Quadro IV - Banco de Teses e Dissertações CAPES – Augusto Boal

Quadro V - Banco de Teses e Dissertações CAPES – Teatro do Oprimido na Educação

Quadro VI - Banco de Teses e Dissertações CAPES – Teatro do Oprimido na Escola

Quadro VII – Tema e Categoria Temática e Categoria de Análise

Quadro VIII – Organização das Teses e Dissertações para Análise

Quadro IX – Organização das Teses e Dissertações para Análise II

Quadro X – Percepções Quanto ao Uso do TO

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACADEPOL-SP – Academia de Polícia do Estado de São Paulo

AUGM – Associação de Universidades Grupo Montevideu

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CNI – Confederação Nacional da Indústria

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CTO-RJ - Centro de Teatro do Oprimido – Rio de Janeiro

ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente

EEEEI – Escola Estadual de Ensino Integral

EJA – Educação de Jovens e Adultos

GTO – Grupo de Teatro do Oprimido

HVI – Vírus da Imunodeficiência Humana

ONGs – Organizações Não Governamentais

PEC – Proposta de Emenda à Constituição

SECAD – Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade

SENAI – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

SESI – Serviço Social da Indústria

TCC – Teste de Conclusão de Curso

TO – Teatro do Oprimido

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFSCar – Universidade Federal de São Carlos

UNESCO – Organização das Nações Unidas Para Educação, a Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	14
<b>1. Memória e Opressão</b> - Augusto Boal e Paulo Freire .....	17
1.1. Teatro do Oprimido e Pedagogia do Oprimido - Quem é o Oprimido?.....	20
1.2. Contradições.....	27
1.3. Atravessando Fronteiras.....	32
1.4. A Teatralidade em Mim.....	46
<b>2. Teatro do Oprimido – Revelando-se.</b> .....	52
2.1. <i>Metaxis</i> e a Quebra da Quarta Parede.....	57
2.2. Teatro – Fórum – A Revolução de Dentro pra Fora.....	59
2.3. O Curinga/Educador – Teatro do Oprimido Pedagógico ou Educativo? .....	63
2.4. A dimensão Estética da Práxis.....	67
2.5. Ações Sociais Concretas e Continuadas.....	69
<b>3 - Nosso Percorso Metodológico</b> .....	72
3.1. Pesquisa Bibliográfica.....	72
3.2. Encaminhamento de um Projeto de Pesquisa.....	73
3.3. Investigação das Soluções.....	74
3.4. Análise de Conteúdo.....	78
3.5. Questão de Pesquisa e objetivos.....	81
3.6. Dados Quantitativos.....	81

<b>4- Análise das Teses e Dissertações</b> .....	85
4.1. Análise do Agrupamento Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.....	86
4.2. Agrupamento Temático Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.....	88
4.3. Análise do Agrupamento Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido.	104
4.4. Agrupamento Temático Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido...	105
<b>5- Síntese Integradora das Análises</b> .....	112
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	117
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	120
<b>APÊNDICE – A – Quadro de Organização – Teses e Dissertações</b> .....	125
<b>APÊNDICE B - Modelo de Ficha Descritiva Elaborada Para Cada – Dissertação/Tese</b> .....	130

## INTRODUÇÃO

Em 2002 ingressei no curso de graduação em Filosofia e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Durante os quatro anos em que vivi na cidade barroca, tive o privilégio de intensa convivência com pessoas ligadas à área de Artes Cênicas, pude experimentar disciplinas eletivas no curso de Direção Teatral e Licenciatura em Artes Cênicas, participar em montagens de espetáculos de colegas, produzir outros espetáculos e conhecer um teatrólogo pelo qual mais tarde, eu me apaixonaria... Augusto Boal.

Lembro-me de observar o livro **“200 Exercícios e Jogos para Atores e não Atores com Vontade de Dizer algo Através do Teatro”** na estante de minha colega de república e ficar curiosíssima a respeito dele, este foi o primeiro livro que li do grande mestre Augusto Boal e foi desta forma, que a minha paixão começou.

Ao longo da graduação em Filosofia essa paixão ficou um pouco adormecida, já que eu tinha outras prioridades, o curso exigia muitas leituras e dedicação. No entanto, eu nunca esqueci o “tal” Teatro do Oprimido, doravante TO.

Em 2008, quando ingressei no curso de Licenciatura em Pedagogia da UFSCar, sabia que queria trabalhar com educação em uma perspectiva mais libertadora, no entanto ainda não fazia ideia de como seria isso. Ao longo da minha segunda graduação, tive a oportunidade de estar no Rio de Janeiro realizando Cursos no CTO- RJ- Centro de Teatro do Oprimido<sup>1</sup>, que é referência mundial em pesquisa e multiplicação de TO, e, é nele, que atuam os Curingas formados por Boal.

Nos cursos realizados no CTO – Rio tive um contato mais próximo com a metodologia criada por Boal para aplicação das práticas de TO e tudo o que conhecia na teoria pude vivenciar na prática.

Além dos cursos, busquei também um maior aprofundamento teórico no método e um dos recursos que encontrei foi à revista Metaxis, editada pelo CTO – Rio. A revista traz artigos, ensaios e entrevista, escritos pelos Curingas e multiplicadores do Brasil e do Mundo, que são pessoas que vivenciam em sua prática cotidiana a essência do TO. A oportunidade de conviver, conversar e partilhar vivências de TO com todos os colegas multiplicadores que conheci durante

---

<sup>1</sup> Para maiores informações ver: [www.ctorio.org.br](http://www.ctorio.org.br)

este processo, também foram de fundamental importância para o entendimento deste Teatro.

Ao final da minha graduação em Pedagogia, desenvolvi uma pesquisa de Campo que culminou em meu TCC denominada: **Teatro do Oprimido, as Várias Faces do Atuar/Educar como Ação Transformadora**. A pesquisa versava sobre a alfabetização teatral e foi realizada em uma escola de zona rural localizada no distrito de Água vermelha, município de São Carlos-SP. Durante este processo, meu trabalho foi selecionado para participar da XIX Jornada de Jovens Pesquisadores da AUGM, realizado em Cidade Del Leste – Paraguai – 2011.

Ao longo da minha graduação em Pedagogia, já atuava na rede Estadual de Ensino (SP) como professora de Filosofia do Ensino Médio. Com a minha formação e a vivência prática pude perceber que é preciso ter em mente a intrínseca relação existente entre sociedade e escola, e o fato de que as práticas educativas encontram-se tanto dentro do ambiente escolar, bem como fora dele. Um dos aspectos essenciais para essa pesquisa é o exercício do reconhecimento da outra pessoa e de suas diferenças. Quando terminei a minha segunda graduação tive certeza absoluta que queria continuar os estudos sobre TO.

Quando fazemos TO adotamos uma postura política no mundo, falamos do lado de quem estamos. Neste sentido, percebemos que a arte é mais especificamente, a arte de representar, só é válida se for libertadora, isto é, se puder auxiliar e transformar os sujeitos em seres ativos, retirando-os da sua passividade. Nessa perspectiva, Boal nos propõe exercícios teatrais que podem ser usados por atores, e principalmente, por não atores, ao afirmar que:

A alfabetização teatral é necessária porque é uma forma de comunicação muito poderosa e útil nas transformações sociais. Há que se aprender a ler. Há que lutar pelos nossos direitos, há que utilizar todas as formas possíveis para promover a libertação (...). Todos devem representar! (BOAL, 1980, p. 17)

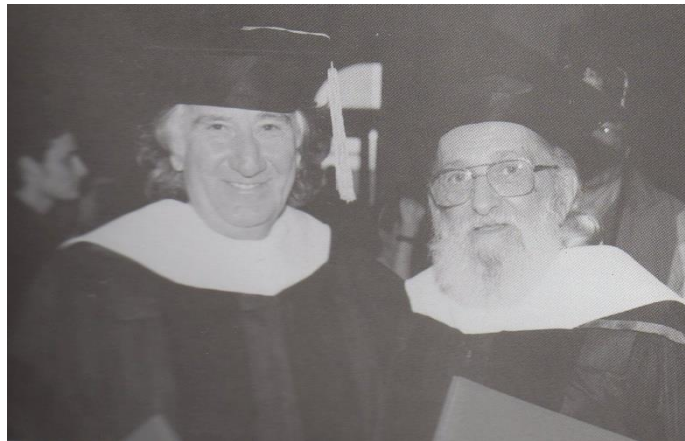
Os ensinamentos de arte nas escolas e espaços de educação, muitas vezes estão associados a trabalhos manuais como colorir (desenhos já prontos), colar (coisas prontas no desenho), cantar (músicas que já existem), e neste sentido, entendemos o teatro, e mais precisamente o TO como uma poderosa ferramenta de transformação destas práticas.



Uma das características fundamentais deste teatro é dar acesso aos meios de produção da arte a qualquer pessoa que queira ou tenha vontade de produzir/fazer arte. Se há uma vantagem do teatro no campo das artes é o fato de que nele podemos exercer todas as outras artes simultaneamente, uma vez que o teatro é a estética por excelência, e nele, temos cenários e figurinos, música, interpretação, expressão corporal, sendo o campo imaginário e criativo muito grande.

É a partir desta perspectiva que este estudo vai analisar o Teatro do Oprimido, entendendo que essa metodologia faz parte de uma ferramenta de transformação, nos propusemos a investigar e verificar as práticas de TO, a fim de compreender a interpretação e o uso que se faz dele. Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica selecionamos teses de Doutorados e dissertações de Mestrado que tivessem como *lócus* de trabalho a prática de TO, ou seja, pesquisas de pós-graduação que versassem sobre o Campo – Teatro do Oprimido. Com tal propósito foi elaborado o presente estudo, que está estruturado em 05 (cinco) seções. Na primeira seção é apresentado o nosso principal referencial teórico, a saber, Augusto Boal e Paulo Freire, o conceito de opressão nesses autores, as contradições que abarcam as práticas de TO, a teatralidade em mim e o Teatro do Oprimido no Brasil e no Mundo. Na segunda seção falamos sobre o Teatro do Oprimido, a sua metodologia, características, a *Árvore do TO*, a *Estética do Oprimido* e o conceito de *Ações Sociais Concretas e Continuadas*. Na terceira seção, destaca-se o nosso percurso metodológico, o caminho que percorremos até chegar à questão de pesquisa seus procedimentos operacionais as escolhas que fizemos, contempla também a questão de pesquisa e os objetivos da análise e apresentamos alguns dados quantitativos a respeito das pesquisas selecionadas. Na quinta e última seção demonstramos a análise interpretativa das informações coletadas e a síntese da compreensão que tivemos dos trabalhos. Por fim, seguem as considerações finais e a bibliografia que fundamentou este trabalho.

## 1. Memória e Opressão - Augusto Boal, e Paulo Freire



Boal e Freire (Hamlet e o Filho do Padeiro, 2000).

Nesta seção apresentamos um pouco da vida e obra de Freire e Boal: a obra mais importante de ambos tem como referência o Oprimido.

Freire com sua Pedagogia do Oprimido e Boal com seu Teatro do Oprimido (Boal conta em sua biografia que o nome de sua obra foi uma homenagem a Freire) buscaram em diferentes campos, a saber, teatro e educação, formas da superação da relação opressor - oprimido. Ambos trazem uma trajetória de lutas sociais e exílio do país. Curiosamente, Freire e Boal faleceram no mesmo dia, 02 de Maio, Freire em 1997, e Boal, em 2009.

### **Boal**

Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro, em 16 de Março de 1931, formou-se em engenharia, mas foi no teatro que encontrou sua arte e seu verdadeiro ofício, como ensaísta, dramaturgo, diretor, educador e teórico do teatro. Desde criança, Boal era bastante invencionista e criativo. Podemos ler muitas de suas peripécias infantis em sua autobiografia denominada: Hamlet e o Filho do Padeiro, época em que aproveitava a própria família para ensaiar e encenar suas primeiras peças.

Diante dos feitos realizados por Augusto Boal, destacamos na década de 50 e 60 sua participação no Teatro de Arena, grupo formado em São Paulo, que tinha como pretensão realizar uma revolução frente ao que era o Teatro brasileiro à época (meras representações do teatro europeu). O grupo buscava criar um teatro que

acreditava ser genuinamente brasileiro. Neste contexto, surge o Teatro Jornal, pensado como uma forma de burlar a censura imposta pela ditadura.

Idealizado por Augusto Boal e o Teatro de Arena, as técnicas de *Teatro Jornal* serviam para revelar mensagens distorcidas pela imprensa da época e as ideologias escondidas por trás das notícias. Durante sua passagem pelo Arena, Boal organizou o Seminário de Dramaturgia, trazendo as novidades estudadas na Universidade de Columbia, onde esteve entre 1953 e 1955, e dentre estas novidades, estava o sistema criado por Constantin Stanislavski.<sup>2</sup>

Em 1971, Boal é cassado pela ditadura, preso e torturado. Depois parte para o exílio, e durante este tempo passa por diversos países da América Latina, Estados Unidos e Europa. No Peru, em 1973, Boal participa de um programa de alfabetização através do Teatro, e neste contexto surge o Teatro Fórum. Na Argentina, impossibilitado de atuar com seu grupo, Boal cria o Teatro Invisível.

Cada forma de teatro que compõe o TO surgiu em um local do mundo, conforme a demanda político-social daquele local. Além do Teatro Fórum e do Teatro Invisível, o TO contempla em sua metodologia o Teatro Jornal, o Teatro Imagem, as técnicas do Arco-Íris do Desejo, o Teatro Legislativo e a Estética do Oprimido.

Em 1986, a convite de Darci Ribeiro, Boal retorna ao Brasil e, no Rio de Janeiro, desenvolve um projeto chamado Fábrica de Teatro Popular. Posteriormente, cria o Centro do Teatro do Oprimido (CTO), e juntamente com os Curingas formados pelo próprio Boal, passa a desenvolver as técnicas do TO e beneficiar milhares de pessoal com a desespecialização do corpo e a libertação da mente.

Boal foi professor na Sorbonne, vereador no Rio de Janeiro, diretor do Arena e diretor do CTO-Rio, vencedor de inúmeros prêmios, diretor de inúmeras peças, lançou mais de 23 livros traduzidos em mais de 20 idiomas, Foi indicado ao Nobel da Paz e nomeado Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO, faleceu em 2 de maio de 2009 em sua cidade natal, não sem deixar pessoas no mundo todo praticando e difundindo o seu Teatro do Oprimido em escolas, presídios, hospitais

---

<sup>2</sup> A partir da elaboração do método das ações físicas, Stanislavski buscava uma interpretação baseada na vida real, que abandonasse os clichês que ocultam a alma humana do ator, e que fosse autenticamente orgânica. Segundo seu sistema, para alcançar a veracidade na criação do personagem, o ator deve partir de si mesmo, de suas características pessoais, buscando a verdade nas ações físicas mais simples e que resultem mais expressivas, emprestando o seu eu para a lógica de outro, neste caso, a pessoa-papel, o personagem criado.

psiquiátricos, ONGs, dentre outros. O Centro do Teatro do Oprimido, em pleno funcionamento, é coordenado agora por Helen Sarapeck. O CTO - Rio é responsável pela pesquisa e difusão da metodologia do TO, oferecendo cursos, oficinas, formação continuada, estágios, formação de grupos populares e apresentando espetáculos.

## **Freire**

Paulo Freire nasceu no Recife, em 19 de Setembro de 1921, formou-se em Direito, mas foi na educação popular que encontrou sua arte e seu verdadeiro ofício, como pensador, teórico, filósofo, alfabetizador de adultos, e entusiasta da educação. O próprio Freire alfabetizou-se tardiamente.

Uma de suas primeiras experiências como alfabetizador deu-se na cidade de Angicos, Rio Grande do Norte, quando Freire se propôs a alfabetizar 300 trabalhadores Rurais em 45 dias. Em seu Método de Alfabetização, Freire propõe que o ensino parta da realidade do educando, e neste sentido propunha a “leitura do mundo” e a “leitura da palavra”.

Para Freire, alfabetizar era mais do que ensinar a ler e escrever, era dotar as pessoas de criticidade, pois o educador entendia o analfabetismo como um problema social gravíssimo.

Freire prezava pelo diálogo nas relações e entendia que os saberes são múltiplos e diferentes e não melhores ou piores. Por isso, criou os Círculos de Cultura, nos quais as pessoas não aprendem individualmente, no formato tradicional de uma sala de aula, mas aprendem conjuntamente, dispostas em círculos, sendo o diálogo a base da aprendizagem.

É neste sentido que afirmamos que Freire foi, por excelência, um educador para a autonomia e a libertação, usando do método dialético em sua prática pedagógica. Pelo sucesso de seu método de alfabetização Freire foi “amado” pelos políticos do país (trazia um método rápido e eficaz na alfabetização de adultos), mas também “odiado” (quando descobriram o conteúdo politizador de seu método).

Freire foi cassado e preso pela ditadura, passou por um período de exílio na Bolívia, e em 1967 passou a viver no Chile, época em que publicou seu primeiro livro no Brasil, *Educação como Prática da Liberdade*. O educador escreveu mais de 25 livros e o mais famoso deles é a *Pedagogia do Oprimido*, traduzido em mais de 47 idiomas.

Freire viveu em vários países da América Latina, foi professor visitante em Harvard, foi consultor Mundial do Conselho Educacional de Igrejas em Genebra, na Suíça, e atuou na reforma educacional de Guiné Bissau e Moçambique.

De volta ao Brasil, Freire assumiu o cargo de Secretário de Educação do município de São Paulo e criou o MOVA (Movimento de Alfabetização). Foi professor da Unicamp e da PUC-SP, recebeu de 27 Universidades o prêmio de Doutor Honoris Causa, e dentre os inúmeros prêmios recebidos por Freire, ao longo de sua vida, podemos destacar “Prêmio UNESCO da Educação para a Paz” e “Prêmio Andres Bello”, da Organização dos Estados Americanos. Como Educador do Continente, Paulo Freire foi indicado ao Nobel da Paz no ano de 1993. Faleceu em 02 de Maio de 1997, não sem antes deixar o seu legado de sabedoria, ética, e o exemplo de luta incansável a favor dos Oprimidos do Mundo.

### 1. 1 - Teatro do Oprimido e Pedagogia do Oprimido – Quem é o Oprimido?

A principal obra de Augusto Boal chama-se Teatro do Oprimido. Ela reúne ensaios do autor, escritos desde 1962, em São Paulo, até 1973, em Buenos Aires, época em que já estava no exílio, tendo sido publicada no Brasil em 1975, pela Civilização Brasileira. O Livro Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, também foi escrito no exílio, em 1968, no Chile, e foi publicado no Brasil somente em 1974. Freire e Boal não convergem somente no nome de suas principais obras *Pedagogia do Oprimido* e *Teatro do Oprimido*, há uma convergência em suas práticas socioeducativas, e na forma como enxergam o mundo, conforme explicita o quadro que segue:

<b>PONTOS DE LIGAÇÃO DAS AÇÕES SÓCIO-EDUCATIVAS DA PEDAGOGIA E TEATRO DO OPRIMIDO</b>	
<b>PEDAGOGIA DO OPRIMIDO FREIRE</b>	<b>TEATRO DO OPRIMIDO BOAL</b>
Adota o método da Educação popular	Adota o método do Teatro popular
Diálogo e Ética e Estética como princípios	Diálogo, Ética e Estética como pressupostos teóricos.
Diálogo como processo de humanização e transformação da realidade	O diálogo como elementos integrantes da aprendizagem humanizada
Transitividade do processo educacional	Teatro como meio de libertação, de transformação social e educativa.
Foco na ação cultural	Adaptação do grupo a diferentes culturas

Fonte: (Teixeira, 2007, p 308). (continua na pág.21)

<b>PONTOS DE LIGAÇÃO DAS AÇÕES SÓCIO-EDUCATIVAS DA PEDAGOGIA E TEATRO DO OPRIMIDO</b>	
<b>PEDAGOGIA DO OPRIMIDO FREIRE</b>	<b>TEATRO DO OPRIMIDO BOAL</b>
Formação de uma consciência crítica, através da teoria da problematização.	Reconhecimento dos conflitos pessoais e sociais, através do método de problematização e transformação crítica e reflexiva das representações sociais.
Baseada no Princípio da esperança do diálogo e da ética	O Teatro do Oprimido idealizado para o diálogo, baseado em princípios éticos.
Estímulo e Emancipação	Construção do Conhecimento, com liberdade e com autonomia.
Processo de humanização como forma de inclusão social, luta contra todas as formas de opressão.	O Teatro como uma forma de educação para cidadania, para reconhecer e atuar contra as opressões.

Fonte: (Teixeira, 2007, p 308). (início na pág. 20)

No quadro podemos avaliar que ambos os autores adotam métodos populares de educação, trabalham com o diálogo a estética e a ética, utilizam métodos e teorias da problematização e estimulam a emancipação e a autonomia. Embora apliquem essas metodologias em campos diferentes, a saber, o Teatro e a Educação, suas práticas convergem. A partir desses pressupostos podemos dizer que tanto Boal quanto Freire buscam a transformação social e educativa através de uma prática reflexiva e baseada em princípios éticos. Não enxergam a opressão como um conceito estanque, mas sim múltiplo, criada dentro do processo histórico e construída pelo homem. Freire diz:

A realidade social, objetiva, que não existe por acaso, mas como produto da ação dos homens, também não se transforma por acaso. Se os homens são os produtores desta realidade e se esta, na “inversão da práxis”, se volta sobre eles e os condicionam, transformar a realidade opressora é tarefa histórica, é tarefa dos homens. (Freire- 2015 p. 51).

É sabido que Marx chama de Práxis a ação humana transformadora da realidade. A Práxis para Marx é um conceito que significa a união dialética entre teoria e prática. Ao mesmo tempo em que a consciência é determinada pelo modo como é produzida a existência, a ação humana pode ser consciente e capaz de modificar a teoria. Podemos dizer então que nossos pensadores, Freire e Boal, se utilizaram da Práxis Teatral e Educativa no sentido Marxista. Os dois partem da realidade material, objetiva, para discutir e conceituar a opressão e aplicam suas teorias a favor da transformação.

Para Freire (2015) a opressão é a negação da vocação do homem de “ser mais”, é negação de liberdade, de autonomia, podemos dizer que é uma condição de heteronomia, pois ela anula a possibilidade de escolha, de opção e de realização dos seres humanos. Boal define oprimido como “cidadãos aos quais se subtraiu o direito à palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão, à sua liberdade de escolha” (2003 pg 173-174). Aqui também encontramos uma situação de heteronomia, que leva ao imobilismo; assim, superar a condição de heteronomia é “ser mais”, e isso só é possível quando o oprimido busca o direito de ser. Esse processo de transformação do Mundo, tanto em Freire como em Boal, passa pela cooperação e pelo diálogo entre os sujeitos que buscam problematizar a realidade, é um salto da educação para a vida, do teatro para a vida. Teixeira nos diz:

Para Freire e Boal o desafio para transformar a escola, a educação e a sociedade esta na superação da injustiça socioeconômica ligada às estruturas políticas e econômicas da sociedade. Que podem ser superadas através da preocupação de uma prática de diversidade e da autoafirmação, com uma política cultural mais ampla de libertação e justiça social. O eixo das ideias de Freire e Boal é a Liberdade. Ou seja, o aprendizado e a autonomia social só acontecem na medida em que os participantes dele compartilhem livre e criticamente. (TEIXEIRA, 2007 p. 124).

A tarefa dos oprimidos para Paulo Freire é uma tarefa histórica, só eles podem libertar-se a si mesmos, e, assim, libertarem os opressores; segundo o autor, a força da libertação não pode vir dos opressores, porque seria falsa generosidade, uma vez que a injustiça é a fonte geradora dessa “ordem social”:

A violência dos opressores que os faz também desumanizados não instaura uma outra vocação – a do ser menos. Como distorção do ser mais, o ser menos leva os oprimidos, cedo ou tarde, a lutar contra quem os fez menos. E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscar recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealistamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores. Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder, não podem ter, neste poder, a força de libertação dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores. (FREIRE, 2006 – p. 30,31.)

Boal tem um pensamento parecido com o de Freire. Para ele os oprimidos só podem ser assim chamados se verdadeiramente se reconhecem como tal, pois se reconhecendo como oprimidos podem conjuntamente buscar saídas para superarem

esta condição. Mas afinal, o que é opressão? Ao mencionar o conceito de opressão em Freire e Boal, Gadotti, nos diz:

A palavra oprimido remete ao momento histórico da origem de sua formação, mas é ainda muito atual. Ela os acompanhou por toda a sua vida. Mesmo que por pedagogia do oprimido e por teatro do oprimido estejamos falando de uma pedagogia e um teatro biófilo, promotor de vida, ou estejamos falando de uma pedagogia e um teatro libertador, a palavra que melhor define, ainda hoje, a obra desses grandes lutadores, é “oprimido”. Ela continua atual e insubstituível. (GADOTTI, 2010 p.01).

Buscamos no dicionário Michaelis os termos Opressão: “Opressão - o.pres.são *sf (lat oppressione)* 1. Ato ou efeito de oprimir. 2. Estado de quem ou daquilo que se acha oprimido. 3. Dificuldade de respirar. 4. Sensação desagradável que se experimenta respirando mal ou abafando. 5. Tirania exercida contra outrem. 6. Estado do que vive sob a tirania de outrem. 7. Vexame *O. de forças*: abatimento, prostração das forças musculares.”<sup>3</sup>

Entendemos que as definições 1,2,5 e 6, são as que mais se aproximam do sentido dado por Freire e Boal. Para definirmos melhor o conceito, buscamos também sinônimos de opressão: Opressão – Submissão conseguida pela força: abuso, perseguição, canga, arbitrariedade, julgo, sujeição, intolerância, violência, submissão, coação, dominação, injustiça, prepotência, coerção, pressão, repressão, despotismo, tirania, domínio”.<sup>4</sup>

Então, podemos afirmar que opressão é um conceito múltiplo, não possui um único significado, traz em si muitas nuances e pode ser interpretado de diversas formas. Se opressão é um conceito múltiplo e abstrato, torna-se real e materializado na sociedade em que vivemos, porque está ligado com acontecimentos remotos e também com a contemporaneidade. Então, quem seriam os opressores? Segundo, Boal:

Oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros. Desde o início do meu trabalho com o Teatro do

<sup>3</sup> <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=opress%E3o>

<sup>4</sup> <http://www.sinonimos.com.br/opressao/>



Oprimido fui levado, em muitas ocasiões, a trabalhar com opressores no meio dos oprimidos, e também com alguns oprimidos que oprimiam (BOAL, 2010, p. 23).

Diante desta afirmação, podemos perceber que em meio aos oprimidos também surgem os opressores. As palavras de Gadotti corroboram o pensamento de Boal:

Em toda relação de opressão existe sempre um opressor e um oprimido e, no limite, todos podemos, em diferentes momentos, sermos oprimidos e exercer opressão sobre outros. Existe uma multiplicidade de situações de opressão. E como toda opressão se dá num contexto concreto, social e político, cada opressão precisa ser analisada dentro de seu contexto específico. É preciso conhecer as circunstâncias, em que contexto somos oprimidos ou opressores. (GADOTTI, 2010 p.02).

Segundo as afirmações acima todos somos oprimidos e opressores ao mesmo tempo dependendo das relações. Assim sendo, não haveria saída para este entrave oprimido-opressor, uma vez que esta relação estaria presente em todas as esferas, sejam elas econômicas políticas ou sociais. Sim, as relações oprimido-opressor acontecem no campo individual, No entanto, Julian Boal nos chama atenção para uma possível conceituação de opressão que nos permite fugir desta perspectiva:

A definição de opressão que mais me convém é: Opressão é uma relação concreta entre indivíduos que fazem parte de diferentes grupos sociais, relação que beneficia um grupo em detrimento do outro. Nesta tentativa de definição, a opressão está para além das relações individuais, não se reduzindo ao que os ingleses chamam “one to one relationship” (relação um a um) e tendo sempre algo a mais. (Boal, 2010 p125)

Por isso, Julian Boal (2010) afirma ainda que não é possível pensar a opressão sem pensar as condições ideológicas que permitem que elas aconteçam: “Não se pode compreender a relação entre um trabalhador e um patrão sem tentar entender o capitalismo, nem a relação entre um branco e um negro sem levar em conta o racismo, ou a relação entre um homem e uma mulher sem considerar o patriarcado”. As relações de opressão ocorrem no campo individual porque são possíveis dentro do sistema ideológico.

Boal (1980) afirma:

O teatro do oprimido não é um teatro de classe. Não é, por exemplo, o teatro proletário. Esse tem como temática os problemas de uma classe em sua totalidade: os problemas proletários. Mas no interior mesmo da classe proletária podem existir (e evidentemente existem) opressões. Pode acontecer que essas opressões sejam o resultado da universalização dos valores da classe dominante (“As ideias dominantes numa sociedade são as ideias da classe dominante” – Marx). Seja como for, é evidente que na classe operária pode existir (e existem) opressões de homens contra mulheres, de adulto contra jovens, etc. O teatro do oprimido será o teatro também desses oprimidos em particular, e não apenas dos proletários em geral. (BOAL, 1980 p 25.)

Interessante refletirmos sobre o conceito de opressão para não diminuirmos, no discurso, os antagonismos presentes dentro do próprio conceito. Exemplifico. Todos irão concordar que os refugiados Sírios que fogem da Guerra Civil iniciada em 2011 são oprimidos por excelência; vemos diariamente os noticiários mostrarem as perigosas travessias que os Sírios empreendem, com intenção de chegarem à Grécia, porta de entrada da União Europeia, sendo que milhares deles já morreram no mar. Não podemos negar que dentro da realidade de refugiados do Povo Sírio também pode existir opressão, dos homens sobre as mulheres, dos adultos sobre as crianças. Quem é mais oprimido?

O universalismo, bem o sabemos, está fora de moda, e em parte pela justa crítica do quanto o universal foi historicamente um particular arrogante que pretendeu falar em nome de todos. Mas ter uma visão da totalidade não tem de significar necessariamente ser insensível à diversidade. Na realidade, a totalização é indispensável para se pensar uma transformação que seja mais que uma soma de micro-reivindicações. Talvez a vantagem de manter, na prática do Teatro do Oprimido, uma referência à ideia de revolução passe também por aqui, isto é, pela necessidade de tentar ter uma visão de conjunto sobre como é que os vários sistemas de opressão se organizam, como é que o poder se estrutura, qual e a lógica que faz funcionar a sociedade enquanto sistema. (SOEIRO, 2012 p.13)

Percebemos então que tratar de opressão não é simples, ela não pode ser tratada de forma maniqueísta. A opressão é uma realidade histórica e concreta, e sua superação está mais ligada a sairmos de uma categoria moral e saltarmos para uma categoria política como nos diz Julian Boal (2010):

Sou um homem, vivo na França, que, como toda sociedade no mundo, é patriarcal. Na França, as mulheres em geral ganham em média 25% menos do que os homens. Tendo a mesma profissão, pela mesma carga de trabalho, com a mesma experiência, as mulheres ganham 10% a menos. Em uma relação com uma mulher, provavelmente eu ganharei mais que ela. Mas... sou gentil. Vou convidá-la para o restaurante, pagarei mais as férias e as contas etc. Extremamente gentil. Mas aqui estamos falando de como uso o poder que a sociedade me confere enquanto homem; não estamos tratando de igualdade dentro do meu relacionamento. E quão longe está esse uso gentil do poder de ser condescendente e paternalista? O patriarcado, por mais que eu me esforce, não deixa de penetrar na minha relação de casal. Ser opressor ou oprimido não é questão de escolhas individuais, não é questão moral.

As questões aqui levantadas denotam que o conceito de Oprimido definido por Freire e Boal continua atualíssimo. Desde a década de 70 as transformações sociais foram muitas: os avanços tecnológicos e científicos, as novas configurações de família, as políticas transnacionais, o capitalismo, o neoliberalismo, as novas formas de poder e de resistência, as mídias alternativas e as redes sociais, tudo isso tem modificado profundamente as relações humanas. No entanto, a relação oprimido-opressor ainda existe dentro de todos os sistemas, e precisamos pensar sobre ela. A Pedagogia do Oprimido e o Teatro do Oprimido não encerram em si a discussão sobre a opressão, mas sem dúvida nos ajudam a pensar e agir contra as opressões. Cabe a nós, a todos nós como seres históricos e capazes de transformação, pensarmos em como continuar a tarefa de lutar contra todas as formas de opressão.

## 1.2 – Contradições

No texto, Teatro do Oprimido Para Empresas Privadas: Impossibilidades, Incompatibilidades e Absurdos, Bárbara Santos, Curinga Internacional do CTO, declara:

O TO tem fundamentos inconciliáveis com a concentração de riquezas para uma minoria, com a espoliação da classe trabalhadora, com uma educação bancária, com a adaptação acrítica, com o enquadramento forçado a regras preestabelecidas e com a manutenção do *status quo*. O TO é uma arte Marcial de combate aberto aos princípios que alicerçam o sistema de exploração. (2010 – p.127-128)

O Teatro do Oprimido é praticado no mundo todo em escolas, presídios, hospitais psiquiátricos, instituições historicamente normativas e opressivas. Como isso é possível? Entendemos que o TO é um método dialético:

Este método constitui a unidade da investigação histórica e da exposição lógica dos resultados obtidos, seguindo a linha: concreto-abstrato-concreto. O conhecimento parte das contradições da sociedade real. Em seguida, a teoria abstrai, constrói categorias, hipóteses e conceitos, e finalmente volta novamente à sociedade, para intervir em suas contradições mediante a práxis. Segundo Marx, a lógica dialética de conceitos e categorias está estreitamente vinculada à historicidade da sociedade<sup>5</sup>.

Essas instituições, então, comportam a contradição, mesmo sendo elas totalitárias ou normativo-opressivas. O trabalho com TO nestas instituições tem como finalidade uma experiência de liberdade. Santos (2010) diz: “É fundamental que exista a possibilidade de questionamento das relações de poder para que o trabalho com o TO não seja cooptado, domesticado ou transformado em Teatro Didático.” A ideia aqui é que o trabalho com TO atinja a contradição do próprio sistema, questione a realidade, duvide do certo, abra espaço para as reflexões. Segundo Boal:

---

<sup>5</sup> Método dialético: Para Marx, <http://pcb.org.br/portal/docs1/texto3.pdf>

[...] 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, 2010, p. 24).

O fato de o próprio Augusto Boal dizer explicitamente que existem lugares em que o Teatro do Oprimido não vai efetivar-se como deveria, não impede que pessoas o pratiquem em lugares e instituições nas quais a lógica do TO ficará comprometida. Boal revela que é impossível que os projetos de TO sejam financiados por indústrias ou órgãos declaradamente a serviço do Neoliberalismo:

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. Para se justificarem, alguns afirmam que, tendo o Teatro do Oprimido nascido e se desenvolvido inicialmente em países pobres e pouco industrializados da América Latina, torna-se necessária uma adaptação às “sociedades mais sofisticadas” - argumento que demonstra congênita má fé ou voluntária miopia (BOAL, 2010, p. 25).

Um exemplo bem recente dessa discussão aconteceu na II Jornadas de Teatro do Oprimido e Universidade – Arte, Pedagogia e Política, que foi realizado na UNIRIO em 16 de Outubro de 2014 e teve como Conferência de Abertura a palestra: “O TEATRO DO OPRIMIDO NA EMPRESA: TEATRO-FÓRUM & QUALIDADE DE VIDA DO TRABALHADOR” proferida pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Antônia Pereira Bezerra – UFBA. Neste dia, também foi lançado um livro chamado: Augusto Boal, Arte, Pedagogia e Política, organizado por Zeca Ligiero, Licko Turle e Clara de Andrade; o livro conta com artigo da Prof<sup>a</sup> Antonia, explicitando seu trabalho de Teatro do Oprimido com trabalhadores das Indústrias. No livro, Bezerra explica:

Partindo do pressuposto de que teatro, se não transforma o mundo, no mínimo transforma pequenos mundos, aceitamos em 2010 o convite da Federação de Indústrias do Estado da Bahia/Serviço

Social da indústria (Fieb/Sesi) e iniciamos um projeto singular ancorado na técnica do Teatro-Fórum com os trabalhadores da indústria. A Parceria para iniciar esse projeto de fôlego foi à empresa Baiana de Água e Saneamento AS (Embasa). (BEZERRA, 2013 p. 97)

O projeto teve duração de 18 meses e foi financiado pelo Sesi/Senai/CNI/CNPq. A autora revela ainda que o trabalho com TO na indústria teve caráter multidisciplinar e o seu objetivo primordial era “a geração de impacto na melhoria da qualidade de vida do trabalhador, através de um projeto estético político” (p 98). Bezerra deixa claro que conhece a Obra de Boal inclusive no que tange às questões da incompatibilidade do TO em lugares como a indústria. No entanto, ela reafirma a importância do projeto dizendo que Boal tinha suas razões para crer que nestes ambientes não seria possível discutir as relações de trabalho e efetivar-se o TO:

No início do Projeto fomos confrontados com muitos impasses e vivenciamos sérios conflitos e resistência quanto à aplicação do Teatro-Fórum às opressões vividas pelos trabalhadores da Embasa, integrantes do Embasarte. O primeiro e polêmico espetáculo, intitulado *cresça e apareça*, quase não chegou a ser apresentado e teve um processo muito doloroso, por conta da temática abordada: a avaliação funcional. As expectativas dos dirigentes da Embasa quanto à prática do Teatro do Oprimido com os trabalhadores fundamentavam as suspeitas de Boal. (BEZERRA, 2013 p. 105)

Bezerra afirma que Boal não estava absolutamente certo em seu pensamento, pois foi possível renegociar a forma como o projeto se desenvolveria, e a equipe de avaliação do projeto passou a levar em consideração, dentre outras coisas, “a revisão e ajustes dos procedimentos de atuação pedagógica junto com a equipe de trabalho” (p.106). A intenção da equipe de Bezerra e dos patrocinadores do projeto era fundamentalmente boa, porque estava ligada diretamente a melhoria da qualidade de vida do trabalhador e de suas relações interpessoais no mundo do trabalho. Percebemos claramente aqui o que Boal nos chama atenção em relação ao TO em empresas: a lógica por trás destes trabalhos sempre estão relacionadas à melhoria de produtividade dos operários ou resolver problemas relacionais. Mesmo quando o discurso soa a favor dos trabalhadores, sempre tem como finalidade gerar lucros e beneficiar os “patrões”.

Mas como é possível que se faça uso do TO, uma estratégia voltada ao combate às opressões, em situações e projetos de mundo tão distintos? Para esclarecer melhor essa questão buscamos apoio nos textos: “*Construção democrática, neoliberalismo e participação: os dilemas da confluência perversa*” e “*Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal*”, ambos de Evelina Dagnino. Não queremos, com isso, discutir profundamente o conceito de Neoliberalismo e nem as políticas neoliberais. No entanto, encontramos nesta autora possíveis respostas às nossas angústias. Diz-nos a autora que:

Os contornos de uma crise discursiva, que parece atravessar as experiências contemporâneas de construção democrática no Brasil e na América Latina. Essa crise discursiva resulta de uma confluência perversa<sup>6</sup> entre, de um lado, o projeto neoliberal que se instala em nossos países ao longo das últimas décadas e, de outro, um projeto democratizante, participativo, que emerge a partir das crises dos regimes autoritários e dos diferentes esforços nacionais de aprofundamento democrático (2004 p. 140).

É importante ressaltarmos que os dois projetos citados pela autora se apresentam como princípios fundantes sob os quais teremos uma diversidade de subprojetos que apresentam também uma pluralidade interna. Vemos a sociedade civil, o Estado o terceiro setor e as empresas privadas se utilizarem dessas referências de formas distintas, embora aparentemente semelhantes:

Essa identidade de propósitos, no que toca à participação da sociedade civil, é evidentemente aparente. Mas essa aparência é sólida e cuidadosamente construída através da utilização de referências comuns, que tornam seu deciframento uma tarefa difícil, especialmente para os atores da sociedade civil envolvidos, a cuja participação se apela tão veementemente e em termos tão familiares e sedutores. A disputa política entre projetos políticos distintos assume então o caráter de uma disputa de significados para referências aparentemente comuns: participação, sociedade civil, cidadania, democracia. A utilização dessas referências, que são comuns, mas abrigam significados muito distintos, instala o que se pode chamar de crise discursiva: a linguagem corrente, na homogeneidade de seu vocabulário, obscurece diferenças, dilui nuances e reduz antagonismos. Nesse obscurecimento se constroem sub-repticiamente os canais por onde avançam as concepções

---

<sup>6</sup> Por perversa, me refiro aqui a um fenômeno cujas consequências contrariam sua aparência, cujos efeitos não são imediatamente evidentes e se revelam distintos do que se poderia esperar. (Dagnino p.142)

neoliberais, que passam a ocupar terrenos insuspeitados. (DAGNINO 2004 p.142)

Para a autora, a perversidade na disputa entre estes dois projetos está no fato que embora apontem para direções opostas e até antagônicas, ambos exigem uma sociedade civil ativa e propositiva, daí não podermos propor análises simplistas e unidimensionais para estas questões. A autora procura evidenciar a complexidade deste processo e propõe uma visão gramsciana da noção de projeto político: “Estamos usando o termo projetos políticos num sentido próximo da visão gramsciana, para designar os conjuntos de crenças, interesses, concepções de mundo, representações do que deve ser a vida em sociedade, que orientam a ação política dos diferentes sujeitos” (2004 p. 144) Aqui encontramos um vínculo indissociável entre cultura e política que nos levam, segundo Dagnino, a “significados que integram matrizes culturais mais amplas”. Daí, entendermos que:

O esforço de identificação dos distintos projetos políticos em disputa ganha sentido se puder contribuir para o enfrentamento da crise discursiva que ajuda a atravancar o avanço do processo de construção democrática no Brasil. Essa identificação pode ajudar a expor o conflito e, nessa medida, reafirmar a política como âmbito apropriado para o seu tratamento e a democracia como formato capaz de abrigá-lo. A exposição do conflito – que a confluência perversa dificulta, contribuindo para a despolitização – pode retirar dela o seu caráter perverso e mostrá-la naquilo que de fato é, uma disputa político-cultural entre distintos desenhos de sociedade e os respectivos setores sociais neles empenhados. (id. Ibid., p.160)

Nesses complexos emaranhados discursivos e deslizamentos semânticos a prática política encontra-se em estado de alerta e perigo iminente. Sem perceber atuamos no campo de nossos adversários e compramos discursos neoliberais disfarçados de democracia e liberdade. Aí é que se encontra a perversidade e o seu dilema. Se pensarmos na cidadania, um dos termos retratados pela autora e tão utilizado nas práticas de TO, podemos dizer que a apropriação neoliberal da noção de cidadania desloca o significado deste conceito, reduz o significado coletivo do termo de uma forma simplista e individualista, associado a outras intenções. Destarte, “se estabelece uma sedutora conexão entre cidadania e mercado. Tornar-se cidadão passa a significar a integração individual ao mercado, como consumidor e como produtor”. (2004 p. 155). Vimos no caso do teatro do oprimido nas empresas



essa metodologia virar mercadoria a favor dos “patrões”, embora o discurso seja ressignificado de melhoria de qualidade de vida para os trabalhadores. Para a autora, uma alternativa eficaz para estas contradições seria o debate aberto e o confronto das diferenças entre esses dois projetos de mundo, fazer aparecer o conflito, onde tudo se mostra aparentemente igual, mostrar as diferenças, deixar aparecer o antagonismo.

Do meu ponto de vista, a primeira tarefa no enfrentamento desse desafio passa exatamente pela visibilidade e exacerbação das diferenças entre os dois projetos. Ou seja, pela exposição clara das relações de conflito e antagonismo que se mantêm, hoje, diluídas e encobertas por essa aparente homogeneidade de discurso. Neste sentido, me parece crucial que as políticas culturais democratizantes tenham como seu eixo organizador a clara distinção e o caráter antagonístico em relação ao projeto neoliberal. Assim, já não é suficiente que essas políticas se refiram à construção da participação e da cidadania e que incluam a sociedade civil como copartícipe. É preciso que o significado democrático desses princípios seja reafirmado e expandido, para que as políticas culturais que eles venham a orientar possam efetivamente se contrapor à hegemonia neoliberal e seus efeitos de aprofundamento da desigualdade, de consolidação do mercado e do interesse privado como parâmetros de todas as coisas e de minimalização da política e da democracia. (DAGNINO, 2005, p 46).

A partir dessas indagações podemos perceber que, embora o Teatro do Oprimido faça parte do projeto político democratizante participativo, ele tem servido ao projeto Neoliberal. Ao longo deste trabalho veremos o Teatro do Oprimido ser aplicado em diversos lugares e de diferentes formas, desde Aldeia Indígena até Academia de Polícia. Cabe a nós, praticantes de TO do mundo todo, percebermos que podemos ser cooptados por estas instâncias antagônicas, e, assim como sugere Dagnino, colocar na pauta do debate público todas essas questões.

### **1.3 – Atravessando Fronteiras**

O teatro do Oprimido tem cada vez mais *atravessado fronteiras*, sejam elas Geográficas ou sociais, as pessoas têm praticado TO em diversos lugares do Mundo e em diferentes instituições. A obra de Augusto Boal já foi traduzida em mais de 20 idiomas e temos notícias que o TO é praticado em mais de 70 países, na página

“Theatre Of The Oppressed” <sup>7</sup> é possível encontrar sites e referências de grupos que trabalham com TO espalhados pelo mundo todo:

Afeganistão, Antilhas, Argentina, Arménia, Austrália, Áustria, Azerbaijão, Bahamas, Bangladesh, Bélgica, Bolívia, Brasil, Burkina Faso, Canadá, Chile, República Democrática do Congo, Costa Rica, Croácia, Dinamarca, Egito, Inglaterra, Estónia França, Alemanha, Gana, Grécia, Índia, Irlanda, Israel, Itália, Quênia, Coréia, Kosova, Macedónia, Malásia, Moldávia, Moçambique, Nepal, Holanda, Irlanda do Norte, Noruega, Paquistão, Palestina, Peru, Filipinas, Portugal, Roménia, Senegal Sérvia, Singapura, África do Sul, Espanha, Sri Lanka, Sudão, Suécia, Suíça, Tailândia, Turquia, Uganda, Uruguai, EUA, Vietnã, País de Gales, Zimbabwe.

Na edição nº06 da Revista Metaxis – Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, encontramos histórias de grupos de Teatro do Oprimido “Brasil Adentro” e “Mundo Afora”. É possível também encontrar na internet blogs, perfis no facebook e páginas de inúmeros grupos que trabalham com TO. Traremos aqui alguns exemplos de Trabalhos com o Teatro do Oprimido no Brasil e no Mundo.

### GTO- MAPUTO – MOÇAMBIQUE



Foto: Alvim Cossa.

GTO- Maputo, realiza trabalhos sólidos em relação ao HIV/SIDA:

“Em Moçambique, o resultado do trabalho desenvolvido pelo GTO-Maputo com recurso ao Teatro-Fórum – uma das técnicas de Teatro do Oprimido -, tem sido evidente. Ao permitir que as diferentes nações que constituem Moçambique dialoguem entre si, valorizando seus

<sup>7</sup> <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=2> Acesso em: 12/09/2015

saberes e incorporando-lhes experiências de diferentes lugares, a própria comunidade como um todo se autoedifica e consolida-se como povo. (COSSA, 2010 p51-52).

Cossa, coordenador do GTO - Maputo relata que o Teatro do Oprimido em Moçambique tem como função primordial respeitar as diferenças de cada grupo, compartilhar conhecimento e criar a aceitação da aprendizagem em conjunto e com o outro. O Trabalho com a prevenção do HIV tem rendido muitos frutos:

As estruturas da saúde abriram as portas, e o Teatro do Oprimido é apresentado dentro da rede nacional de Saúde. Passo semelhante se deu o Ministério da Educação e Cultura, possibilitando que, além de apresentarmos nossas peças teatrais, possamos criar grupos teatrais nas escolas publicas e privadas. As atuações e os momentos de debate subsequentes ocorrem nas unidades militares e policiais, nos mercados, em hospitais e em todos os lugares onde seja possível realizar uma comunicação efetiva com as pessoas presentes, assegurando que o maior número de Moçambicanos tenha acesso aos meios de prevenção. (COSSA, 2010 p53).

Desde sua criação em 2001 o GTO- Maputo tem estimulado a participação e criação de grupos populares de Teatro do Oprimido e em 2010 contava com 167 grupos ativos espalhados por toda Moçambique.

### **GTO- BISSAU – GUINÉ-BISSAU**



"No Mama - Frutos da mesma árvore" do Grupo do Teatro do Oprimido Bissau. Foto: Emerson Menezes.2009.

Segundo José Carlos Pote, coordenador do GTO- Bissau o Teatro do Oprimido chegou ao país em 2004, “por iniciativa de Alejandra Maass Cruzat, representante local da WFD-Berlim”<sup>8</sup> (2010 p 55). Posteriormente, em 2006 o projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto<sup>9</sup> esteve em Guine Bissau para oficinas de formação em TO. Sobre essa experiência Bárbara Santos, revela:

O GTO- Bissau é parceiro do CTO no projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, desenvolvido no país desde 2006. O grupo tem se destacado como exemplo do fortalecimento da sociedade civil guinense nos últimos anos, atuando de norte a sul do país, estimulando a discussão pública e a tomada de posição da sociedade diante de temas cruciais, inclusive de temas tabu. Suas últimas produções questionam a estrutura de poder baseada no parentesco e apadrinhamento e a violenta opressão que sofrem as mulheres que não podem ter filhos ou que não desejam ser mães enquanto jovens. (Santos, 2010 p. 59)

O GTO- Bissau está comprometido em trabalhar em todas as regiões do país, buscam principalmente discutir temas relacionados à promoção da paz, violência de gênero, meio ambiente, saúde e mediação de conflitos. Em um país marcado por golpes políticos, tomado pelo tráfico de drogas e com Índice de Desenvolvimento Humano dos mais baixos do Mundo o trabalho com teatro do Oprimido mostra-se mais um elo de discussão e realização de possíveis transformações locais. Segundo Pote:

A equipe trabalha em todas as regiões do país, participando desse modo de forma ativa na mobilização social e na educação comunitária, por meio de realização de oficinas comunitárias e da apresentação do arsenal de espetáculos de Teatro-Fórum que reúne 15 peças teatrais. (POTE, 2010 p.56).

A intenção do grupo é conseguir realizar uma ampla multiplicação do Teatro do Oprimido por todas as 08 regiões do país e consolidar o método em Guiné Bissau.

---

<sup>8</sup> Serviço Comunitário Para a Paz Mundial - <https://www.wfd.de> – Acesso: 12/09/2015

<sup>9</sup> É desenvolvido em 18 estados brasileiros, mais Moçambique, Guiné-Bissau, Angola e Senegal, países da África, onde visa estimular a criação de Pontos de Cultura Internacionais dedicados à difusão do Teatro do Oprimido e ao fortalecimento dos vínculos culturais e históricos com a África. De 2006 a 2009. Fonte: <http://ctorio.org.br/novosite/o-que-realizamos/projetos/> Acesso: 12/09/2015

## Teatro do Oprimido em ISRAEL – Chen Alon

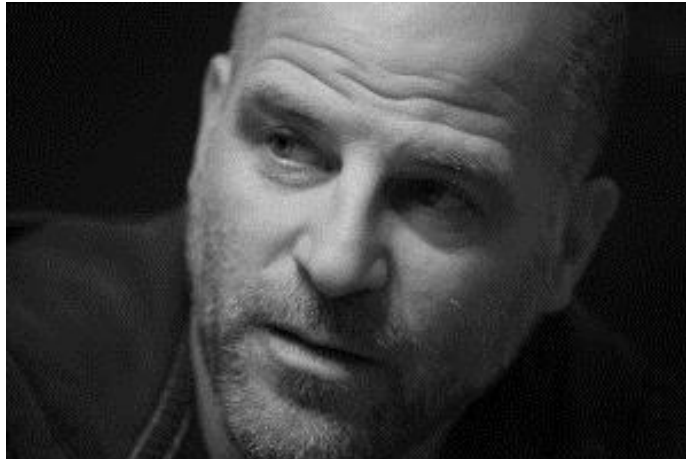


Foto: <http://spotonisrael.com/dr-chen-alon-il/>

O Israelense Chen Alon, de 40 anos, ex-combatente, abandonou o exército de Israel por não concordar com a agressão aos Palestinos. Mesmo sendo preso, não desistiu de suas ideias e “hoje, lidera um movimento com mais de 200 ex-combatentes que se recusaram a obedecer as ordens dos generais sionistas”. Com ações teatrais junto a destacamentos militares, tentam convencer mais soldados a promoverem peças de Teatro “com o intuito de sensibilizar os civis israelenses "que nunca viram a guerra", combatendo a desumanização dos palestinos empreendida pelo Estado de Israel”.

Alon revela que esta tarefa não é nada fácil, vivem sob o risco de prisão e destaca que a cultura sionista propaga que os judeus são sempre as vítimas e que se os palestinos pudessem os destruíram sem piedade. O israelense esteve no Rio de Janeiro em 2009, durante a Conferência Internacional de Teatro do Oprimido e concedeu uma entrevista que está publicada na Revista Metaxis, indagado se usa o Método do TO em suas intervenções, Alon responde:

Eu vim aprender a usar o Teatro do Oprimido e uso essa arma para atacar a desumanização do outro lado. Usamos o Teatro do Oprimido para permitir que israelenses entendam que não é normal matar 500 pessoas em duas semanas. Como você pode viver com isso? A essência é a desumanização. A maioria dos israelenses não entende que em Gaza há milhões de seres humanos. Tentamos entender a estratégia da ocupação encenando peças. Por que todas as vilas palestinas estão cercadas pelo Exército israelense? Por que essa política de apartheid? Como podemos mudar nossas estratégias? Checkpoints, bloqueios nas ruas, punições coletivas. Para nós, punição coletiva é um mecanismo da ocupação israelense.

Mas Israel tem que ouvir as histórias de mulheres grávidas, de estudantes ou de gente que não consegue ir para a universidade, para o hospital. Os israelenses ficam em Israel, eles nunca vêem a guerra. Meus pais, por exemplo, nunca viram a guerra. (ALLON, 2010 p 71).

A forma como esse grupo usa o TO é reveladora, uma vez que segundo o próprio ex-combatente a sociedade civil Israelense desconhece os horrores da guerra empreendida pelo Estado de Israel contra o povo Palestino, porque a mídia mostra sempre um lado, os jornalistas são proibidos de ir até Gaza e mostrar o que realmente acontece:

A mídia que temos em Israel deve ser a mesma que vocês têm no Brasil. Eles não cobrem com isenção, fazem propaganda de apenas um lado. Durante um ataque em Gaza, fazem parecer que Israel está em uma grande guerra. Mostram israelenses correndo em pânico nas ruas, com medo... E só mostram o lado israelense. O Exército israelense não permite que nem mesmo um jornalista israelense entre em Gaza para mostrar o que está acontecendo. (ALLON, 2010 p 71).

Segundo Alon, as pessoas têm os olhos muito fechados para o que acontece, mas salienta que acredita na dúvida e no diálogo, por isso usa o método do Teatro do Oprimido para criar essas dúvidas e quem sabe fazer com que os Israelenses de fato conheçam e humanizem os Palestinos.

### **Teatro do Oprimido na Palestina – Edward Muallem.**

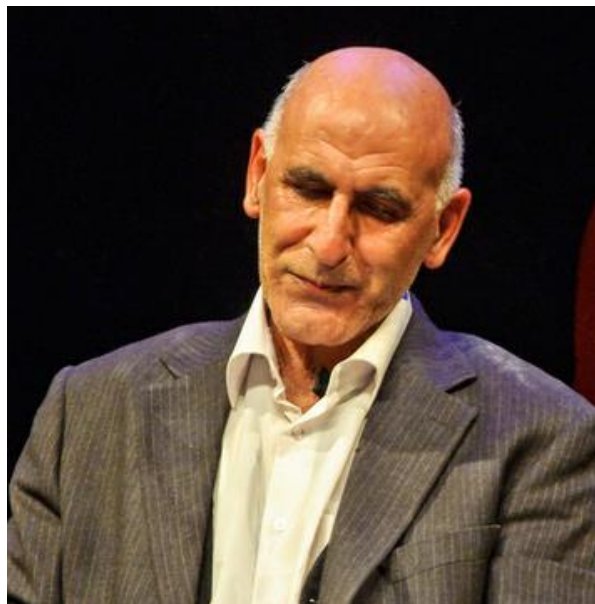


Foto: <http://www.all4palestine.com/ModelDetails.aspx?gid=16&mid=1991&lang=en>

Edward Muallem é artista e tem usado a arte teatral e a estética como forma de resistência a ocupação Israelense. “Desde 1991, durante a primeira Intifada, ele mantém um grupo teatral em Jerusalém e em Ramallah, oferecendo espetáculos e possibilitando a participação em sua companhia às crianças e adolescentes que foram impedidos de estudar pelas constantes agressões israelenses”. Assim como o Israelense Chen Alon, Edward Muallen esteve no Rio de Janeiro em 2009, para a Conferência Internacional de Teatro do Oprimido. Perguntado em que momento começou a usar o TO em seu trabalho, Muallen responde:

Em 1997, depois que graduamos nosso primeiro grupo. Nos transformamos em professores de teatro. E como eles também queriam trabalhar atuando, então pensamos em que tipo de peças iríamos apresentar. Nós conhecíamos o Teatro do Oprimido, então ensinamos também as técnicas do TO a esse primeiro grupo. Fizemos uma peça sobre os problemas deles por duas razões: a primeira é que a gente queria que eles comessem a experimentar o teatro. A segunda razão foi levar o teatro a lugares onde as pessoas não tinham acesso a essa arte. Então fomos a campos de refugiados, escolas distantes, lugares onde as pessoas nunca tinham visto teatro na vida. Buscamos essas duas vertentes: levar o teatro às pessoas e usar o drama como escola para nossos atores. (MUALLEN, 2010 p 73).

Muallen revela ainda que não é fácil se movimentar nos territórios ocupados na Cisjordânia, principalmente por causa dos checkpoints. Os Checkpoints são postos do exército Israelense que ficam espalhados pelas estradas, nos quais, segundo ele, os Palestinos são “interrogados e humilhados” e muitas vezes proibidos de continuarem seus caminhos, impedindo crianças de chegarem às escolas, ou os camponeses de realizarem seus trabalhos. Para que o grupo teatral possa se apresentar é necessário muito planejamento e estratégias. O Palestino nos conta que teatralizam as consequências dessas opressões:

“... Como, por exemplo, o efeito do *checkpoint* na vida de um camponês palestino ou na vida de um estudante palestino. Nos últimos anos, muitas crianças abandonaram a escola porque para ir à escola é preciso, em alguns casos, ir de uma vila a outra e no meio do caminho há um *checkpoint*. Então a família fica com medo de mandar o filho ou a filha todos os dias para o *checkpoint*, onde se é humilhado e às vezes mandado de volta. Então as crianças acabam ficando em casa. O que a menina faz em casa? Por isso tem acontecido grande número de casamentos com meninas de 15, 16

anos. Esse é um exemplo das consequências da ocupação israelense no nosso dia-a-dia.”<sup>10</sup>.

O projeto do Teatro do Oprimido, coordenado por Muallén, mostra-se um movimento de resistência contra a ocupação Israelense, parece um trabalho árduo enfrentar toda essa pressão para fazer teatro. No entanto, eles têm mostrado que embora existam muitas dificuldades o trabalho tem sido possível.

### Teatro do Oprimido na Índia – Jana Sanskriti



Foto: <http://janasanskriti.org/gallery.html>

O grupo de Teatro do Oprimido Jana Sanskriti (a cultura do povo), usa o teatro de maneira ativista como meio de luta contra o patriarcado, a corrupção, a indiferença e as condições da mulher, fazem um trabalho ligado à defesa dos direitos humanos. Comandado por Sanjoy Ganguly, o grupo trabalha com mais de 20 mil Camponeses, sendo considerado o trabalho mais extenso de Teatro do Oprimido no Mundo. Augusto Boal esteve na Índia em 2006 para participar da

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.anovademocracia.com.br/no-56/2349-a-arte-da-resistencia-palestina>. Acesso: 22/09/2015



criação da Federação de Teatro do Oprimido, quando deu uma entrevista a Carta Maior<sup>11</sup> relatou essa experiência:

Na Índia, há um grupo, o Jana Sanskriti, que esteve aqui no Brasil, em um festival que realizamos em 1993. Desde então, eles não pararam de crescer e já conseguiram criar centros semelhantes em 16 estados da Índia, mesmo que, em cada estado, em cada região, haja uma língua diferente. São 18 línguas mais ou menos oficiais por lá! Mesmo assim, eles reuniram 12 mil pessoas de 9 estados que caminharam pelas ruas de Calcutá, ouviram meu discurso em inglês com as traduções em bengali e hindi. Depois, fizemos o festival propriamente dito e, no encerramento, fundamos a Federação Indiana de Teatro do Oprimido, que reuniu a assinatura de 37 associações, sindicatos e movimentos operários e de massa. Foi uma coisa muito grande e forte! Algo maravilhoso. Andamos pelo meio das ruas e não deu para agüentar: enfiei-me no meio dos participantes, apoiado pela minha bengala e com uma jovem me ajudando, e tive que andar depressa por mais de meia hora. Foi isso que arreventou de vez meu joelho!

O Grupo tem um trabalho exemplar com o TO e existe um documentário que o retrata de forma muito poética: ***Jana Sanskriti, Um Teatro em Campanha*** (*A Theatre on the Field*, 2005). Em 2007 o grupo encaminhou para o CTO- Rio de Janeiro a denúncia de um massacre de cerca de 35 camponeses, em West Bengal, assassinados pela polícia. Segundo o site Adital<sup>12</sup>, notícias da América Latina e Caribe:

Esse grupo de camponeses indianos é o mesmo que promoveu um grande Festival de Teatro do Oprimido em outubro de 2006. A abertura do festival foi grande caminhada com 12 mil camponeses e o Centro de Teatro do Oprimido – CTO - Rio, juntamente com Augusto Boal e outros representantes de 12 países.

No site youtube.com, é possível encontrar o vídeo da caminhada dos Indianos com Augusto Boal.<sup>13</sup> Sanjoy Ganguly, sabe a importância que o Teatro do oprimido trouxe para o grupo teatral Jana Sanskriti, quando começaram a utilizar o método

<sup>11</sup><http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/A-mundializacao-do-Teatro-do-Oprimido/12/11770>. Acesso em: 22/09/2015.

<sup>12</sup> <http://www.adital.com.br/site/noticia2.asp?lang=PT&cod=27035>. Acesso em: 22/09/2015

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=jjGIJCMKiUg>

Boalino, passaram de atores a ativistas, e mobilizam as pessoas para causas que pouco se discutiam publicamente entre a população Indiana:

Para nós, a questão de se construir o espec-ator não poderia se resumir ao palco. Percebemos a capacidade intelectual de nossos espectadores e compreendemos como os “sem instrução” desenvolvem a sua filosofia. Na verdade, percebemos o quanto eles são sábios. O que nos moveu, no entanto, foi o desafio de como promover o engajamento desse considerável ponto de vista e intelecto no espaço e no debate público de maneira permanente. O debate público é o reconhecimento da capacidade intelectual das pessoas... (GANGULY, 2010 p.18)

Embora encontrem resistência e dificuldades nas ações que realizam o Jana Sanskriti, segue multiplicando o TO por todo território Indiano, se firmando a cada dia como um dos grupos mais importantes e atuantes de Teatro do Oprimido no mundo.

### Féminisme Enjeux (Paris)



Foto: Aixa Gonzalez e Chullage- Disponível em:  
<https://www.facebook.com/encontrooprima?fref=photo>

Enjeux – “Em jogo” é um dos muitos grupos de Teatro do Oprimido que atuam na França. Composto por 12 pessoas, homens e mulheres, trabalham com a temática da desigualdade de gênero. Segundo Muriel Naesseus, uma das integrantes do Enjeux:

Praticamos Teatro do Oprimido tendo como meta trabalhar juntos contra opressões e preconceitos baseados em gênero impostos por nossa sociedade patriarcal. Como praticantes de TO, juntamo-nos a outras organizações militantes engajadas em movimentos de educação popular não apenas com objetivos de prevenir a opressão, ou de disseminar informação, mas com um compromisso compartilhado de luta por mudanças, como homens e mulheres que somos. (2010 p 76).

Enjeux usa as peças de Teatro Fórum de forma militante e transformadora discutindo as questões de gênero inclusive em abrigos de vítimas de violência, em protestos e manifestações públicas usam o recurso do Teatro imagem para denunciar as opressões sofridas pelas mulheres. A atriz/militante revela:

O uso das técnicas do Teatro do oprimido é muito eficaz, porque estas nos tiram de uma conversa intelectual e verbal, apresentando como alternativa uma expressão física da nossa personalidade. Com esses métodos, a nossa relação com o “outro” se mostra no corpo, através das imagens e representações que carregamos como homens e mulheres. Esse tipo de investigação faz com que revelemos e fiquemos mais conscientes das expectativas sociais incorporadas em relação ao machismo. (2010 p.76).

Naesseus relata ainda que muitos professores da rede pública pedem ajuda para lidar com o machismo em sala de aula, o grupo vem desenvolvendo este trabalho na perspectiva de que as relações sociais baseadas em dominação masculina também estão presentes na escola e que os próprios professores inconscientemente reproduzem este comportamento.

### **GTO – ROSÁRIO (Argentina)**



Foto: <https://www.facebook.com/GtoRosario>

O grupo de Teatro do Oprimido de Rosário formou-se em 2006 e é composto por pessoas de vários campos das ciências sociais e artísticas. Trabalham com produções de espetáculos, oficinas e seminários de TO em grupos comunitários e instituições. Preocupam-se em disseminar o TO de acordo com sua “filosofia” a apropriação dos meios de produção cultural pela comunidade.

### **GTO – Montevideú (Uruguai)**



<https://www.facebook.com/GTO-Montevideo-217703824946490/timeline/>

O Grupo de Teatro do Oprimido Montevideu atua na capital Uruguia desde 2011, começou trabalhando com temas como criminalização da juventude, pobreza e violência de gênero. Formado quase exclusivamente por mulheres tem trabalhado com temas sobre agressão verbal, abuso, dentre outros. Além de usarem o Teatro do Oprimido como ferramenta de luta contra as opressões participam de diferentes organizações sociais, sindicatos e outros que se empenharam na luta para descriminalização do aborto no Uruguai.

### **GTO – Pirei na Cena (Rio de Janeiro)**



Foto: <http://ctorio.org.br/novosite/causes/pirei-na-cenna/>

O Grupo de Teatro do Oprimido “Pirei na Cena” foi criado em 1997 pela Curinga Claudia Simone, tem sua sede no hospital psiquiátrico de Jurujuba em Niterói. É um trabalho de TO desenvolvido junto aos usuários da Saúde Mental e trata de questões pertinentes a esse universo. Engajados na luta antimanicomial o grupo ultrapassa as barreiras do hospital e leva suas peças para diversos contextos, já viajaram para 12 estados brasileiros, suas peças são baseadas nas trajetórias de vida dos participantes, entre elas: “Um amor muito louco” (2000), “Os contrários – de perto ninguém é normal”, (2002); “É melhor prevenir que remédio dar” (2003), “Saúde Mental Positiva”, (2005) e, em 2008, o grupo passa a discutir o mercado de trabalho para usuários de saúde mental com a peça de Teatro-Fórum “Doidinho para trabalhar”.

### GTO MARIAS DO BRASIL (Rio de Janeiro)



Foto: Noélia Albuquerque. Disponível em: <http://ctorio.org.br/novosite/2014/11/gto-marias-do-brasil-realiza-apresentacao-na-tijuca/>

O grupo teatral Marias do Brasil existe desde 1998, é um grupo popular de Teatro do Oprimido composto exclusivamente por trabalhadoras domésticas. O grupo se consolidou tratando de temas pertinentes à categoria, como assédio por parte dos patrões e outras realidades vividas pelas trabalhadoras. Já participaram de inúmeros festivais e se filiaram a sindicatos se engajando na luta pelos direitos das trabalhadoras domésticas no Brasil, iniciando um movimento de abaixo assinado para que o FGTS se tornasse obrigatório para categoria.

Além de todos os grupos supracitados temos muitos outros grupos atuantes no Brasil, dentre eles podemos citar: LATO – Laboratório Alagoano de Teatro do Oprimido, Mudança de Cena - SP, Gato – Grupo Adolescente de Teatro do Oprimido SP –, GTO- USP, Madalenas – Santa Catarina, GTO – UFSCar, Coletivo Madalena-Anastácia, GTO Maré-RJ, O CTO – Centro de Teatro do Oprimido, tem registro que existam mais de 300 grupos praticando TO, no Brasil e no Mundo.

Muitos eventos sobre TO ocorrem no mundo todo, alguns exemplos são: encontros Latino-americanos de Teatro do Oprimido no Brasil, na Bolívia, na Guatemala, e em Janeiro de 2016, está previsto o IV encontro na Nicarágua. A Associação “Pedagogy & Theatre of the Oppressed” de Chicago realizou em Junho de 2015 a 21ª Conferência Anual de Pedagogia e Teatro do Oprimido. Em Portugal o Óprima – Encontro de Teatro do Oprimido e Ativismo acontece anualmente, desde 2012. No Brasil, aconteceu em agosto de 2015, a III Jornadas Internacionais Teatro

do Oprimido e Universidade - UNIRIO, na Patagônia Argentina, em setembro de 2015, aconteceu o 1º Festival Madalena Internacional e em Dezembro de 2015 acontecerá o Festival de Teatro do Oprimido na Holanda.

#### 1.4 – A Teatralidade em Mim

As artes dramáticas me encantam desde criança, quando eu ainda cursava a 3º série do ensino fundamental, participei de minha primeira encenação teatral, a peça chamava-se: “A Margaridinha Preguiçosa” eu era a narradora. Desde então, nunca mais parei de flertar com o mundo do Teatro, sempre participava de peças na escola, aos 11 anos escrevi o meu primeiro texto, na época eu estudava na escola Estadual Hilton Federici – em Campinas. A peça chamava-se “Natal Feliz” e contava a história de um casal de irmãos paupérrimos que não tinham nada para comer e nem ganhariam nenhum presente de Natal. Hoje entendo que a finalização que eu dei pro meu texto foi no estilo *Deus Ex Machina*<sup>14</sup>, presente e árvore de Natal criavam *anima* e resolviam todos os problemas dos irmãos, encenamos o texto ao final do ano letivo, foi um sucesso. Estava decidido, eu seria atriz, não via outra possibilidade de atuação que não fosse essa, e aos 14 anos fui me aventurar em um curso de Teatro, o que eu não sabia era: Eu não tinha dons artísticos, não sabia interpretar, em suma, não era boa atriz, isso foi o que disse meu professor de Teatro. Mas eu não desistiria tão facilmente do meu objetivo... Cabe dizer que a esta época eu também me envolvi com o movimento estudantil, me filiei a UJS – União da Juventude Socialista e passei a frequentar a sede da UCES – União Campineira dos Estudantes Secundaristas. Essa atividade veio ao encontro da forma como eu pensava o mundo, da minha utopia adolescente, do meu sofrimento em relação às desigualdades e injustiças que começavam a não fazer sentido para mim. A partir daí passei a militar nas questões sociais e atuava fortemente na coordenação de cultura dessas entidades. Comecei então a entender que teatro, música, cinema e as artes de uma forma geral são intimamente ligados às questões sociais e políticas, que os meios de produção artísticos também são apropriados pelas classes dominantes.

---

<sup>14</sup> Deus ex Machina. Em latim, Deus da máquina. A expressão se refere ao artifício teatral em que se introduz uma força sobrenatural para resolver uma situação dramática. Aplica-se assim a todas as soluções artificiais, externas e *ad hoc* introduzidas para resolver os problemas. Fonte: <https://sites.google.com/site/sbgdicionariodefiosofia/deus-ex-machina> (07/09/2015).

Anos mais tarde, prestei vestibular para Direção Teatral na Universidade Federal de Ouro Preto, cheguei até a prova de aptidão (última etapa do processo seletivo) fiquei em 23º lugar em um curso que só havia 15 vagas e quase nenhuma desistência, lembrei-me da minha sina, do que estava dito anos antes: “você não tem dons artísticos”. Cursei filosofia sem nunca me afastar do Teatro, não conseguia entender porque essa arte tão encantadora aos meus olhos era predestinada a poucos, aos escolhidos.

Quando descobri Augusto Boal, e o Livro Jogos para Atores e Não Atores percebi que tinha encontrado algo que passava a fazer total sentido para mim e foi na fábula Chinesa de Xuá- Xuá que percebi que todos somos teatro, o ser humano é teatro, agimos e observamos, somos atores e espectadores, somos Espect-atores. Segue a Fabula:

Xuá-Xuá viveu há dezenas de milhares de anos, quando as pré-mulheres e os pré-homens ainda vagavam pelas montanhas e pelos vales, à margem dos rios e dos mares, pelos bosques e florestas, matando outros animais para se alimentar, comendo plantas e frutos, protegendo-se do frio, morando em cavernas. Não havia se inventado ainda nenhuma linguagem falada ou escrita. Xuá-Xuá era a mais bela fêmea e Li-Peng o mais forte dos machos. Naturalmente, eles se sentiam atraídos um pelo outro, gostavam de ficar juntos, se lambar, tocar, abraçar, fazer sexo juntos, sem saber ao certo o que estavam fazendo. Um belo dia, Xuá-Xuá sentiu que seu corpo se transformava: seu ventre crescia mais e mais, além da elegância. Então ela preferiu ficar só, vendo seu ventre inchar. Uma noite, Xuá-Xuá sentiu seu ventre de mexer. Dentro do ventre da mãe, Lig-Lig-Lé – assim se chamava o menino, ou qualquer outro nome que fosse, porque nenhuma linguagem fora inventada. Lig-Lig-Lé crescia e se desenvolvia. Alguns meses depois Xuá-Xuá deitou-se à margem de um rio e deu à luz a um menino. Era pura magia! Xuá-Xuá olhava o seu bebê. Aquele corpinho minúsculo, que parecia com o seu, era sem dúvida uma parte sua que antes estava dentro dela e agora estava fora. Mãe e filho eram a mesma pessoa. De longe, Li-Peng observava. Bom espectador. Uma noite Li-Peng queria criar sua própria relação com o menino. Xuá-Xuá ainda dormia quando os dois (pai e filho) partiram, como bons companheiros. Li-Peng soube perfeitamente que ele e Lig-Lig-Lé eram duas pessoas diferentes. Ele era ele, e a criança era o outro. Ensinou seu filho a caçar, pescar etc. Lig-Lig-Lé estava feliz. Xuá-Xuá chorava cada vez mais porque perdera uma parte bem-amada de si mesma. Xuá-Xuá reencontrou pai e filho alguns dias mais tarde. Tentou recuperar seu filho, mas o pequeno corpo disse não. Xuá-Xuá foi obrigada a aceitar que aquele pequeno corpo, mesmo tendo saído do seu ventre, obra sua – ele era ela! – era também uma outra pessoa com seus próprios desejos e vontades. Esse reconhecimento obrigou Xuá-Xuá a olhar para si mesma e a ver-se como apenas uma mulher, uma mãe, uma dos dois: obrigou-a a se identificar e a identificar os outros. Foi nesse



momento que se deu a descoberta! Quando Xuá-Xuá renunciou a ter seu filho totalmente para si. Quando aceitou que ele fosse um outro, outra pessoa. Ela se viu separando-se de uma parte de si mesma. Então, ela foi ao mesmo tempo atriz e espectadora. Agia e se observava: eram duas pessoas em uma só – ela mesma! Era *espectatriz*. Como somos todos *espect-atores*. Descobrimo o teatro, o ser se descobre humano.<sup>15</sup>

Para Boal, todos somos Teatro! O discurso do dom artístico passa a não fazer sentido algum, pela primeira vez me vi com a real possibilidade de atuação teatral. O melhor de tudo, para mim, era poder fazer um teatro comprometido com as questões sociais, um teatro comprometido em devolver os meios de produção teatral a quem realmente pertence: Todos!

A primeira experiência que eu tive com o TO foi no Rio de Janeiro em 2010, em um curso realizado no CTO – Rio. O curso chamava-se Teatro Jornal - 2º Edição, os facilitadores do curso foram Alessandro Conceição e Claudia Simone (Curingas do CTO) e aprendemos técnicas relacionadas ao Teatro Jornal. Após esta experiência realizei o meu TCC de Pedagogia com o título: Teatro do Oprimido: As Várias Faces do Atuar/Educar Como Ação Transformadora, o tema era relacionado à Alfabetização Teatral e eu utilizei o Teatro Jornal como metodologia para trabalhar o Teatro com crianças de uma 4ª série (5º ano) do Ensino Fundamental, ciclo I. Tive a oportunidade de continuar realizando cursos e atividades no CTO – Rio, tais quais: Raízes e Asas I e II – (Dramaturgia do Teatro Fórum e o Papel do Curinga), encontro do Laboratório Madalenas, Dia Mundial do Teatro do Oprimido, II Jornadas TEATRO DO OPRIMIDO E UNIVERSIDADE “Arte, Política e Pedagogia”, dentre outros.

Enquanto me fortalecia na metodologia do TO também passei a multiplicar as técnicas para outros grupos e pessoas. Ministrei cursos de TO para os educadores sociais do Projovem – adolescente (São Carlos-SP), Mediadores Escolares e Comunitários (Diretoria de Ensino de São Carlos), NAPRA (Núcleo de Apoio a População Ribeirinha da Amazônia), Educadores do Programa Escola da Família (Diretoria de Ensino de Penápolis), repliquei um Laboratório Madalena na Ramudá (Ramos que Brotam em Tempo de Mudança), participei de uma mesa Redonda sobre Teatro, representando o Teatro do Oprimido no curso de Terapia Ocupacional (UFSCar), ministrei uma palestra sobre Augusto Boal e o TO para os Supervisores

---

<sup>15</sup> BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. XV-XX.

de Ensino da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo (São Paulo). Ofereci uma disciplina eletiva de Teatro do Oprimido para crianças de 6º e 7º ano da EEEI – Sebastião de Oliveira Rocha. Além de apresentar trabalhos sobre TO no I Congresso de Ensino de Graduação (ConEGrad - UFSCar), Jornada de Jovens Pesquisadores da AUGM e Congresso de Mediação de Conflitos do Estado de São Paulo.

Cursos de formação realizados no CTO:

Curso – Raízes e Asas I e II, Laboratório Madalenas – Teatro Jornal II – edição.



Oficina e Palestras de TO que realizei:

Oficina Mediação Escolar – Oficina escola da família Penápolis - Laboratório Madalena Ramudá – Palestra SP – Performance Daniela Soledade (Gerada a partir do Laboratório Madalenas)



Teatro Jornal TCC + Disciplina Eletiva - Teatrar Para Transformar:



Entendo que o meu trabalho com Teatro do Oprimido está no início, aprendo muito com a prática e através dela tenho vontade de me aprofundar cada vez mais na teoria. Meu próximo passo? Criar um grupo de Teatro do Oprimido. *Evoé!*

## 2. Teatro do Oprimido – Revelando-se

O Teatrólogo Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, em seu livro *Arco Íris do desejo*, nos diz que o Teatro é a primeira invenção humana e revela: “O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver – ver-se em situação”. (2002 – p27). Ver-se em situação - situar a ação, descobrir como iniciar a transformação, ou seja, transformar a Ação. Protagonizar-se.

Este é o Teatro do Oprimido, um teatro de cunho político, libertário e transformador. Boal entende que todo teatro é político, porque política são todas as atividades humanas. Daí, entendermos que o Teatro não é neutro e sim, uma prática intencional.

O teatro como algumas outras artes, é movimento. Movimento tem sentido e direção. O sentido é a estrada por onde se pode andar em duas direções; a direção é o caminho escolhido. Seja qual for o caminho e a estrada, o teatro – tal como vem sendo praticado pelas classes dominantes, como forma de convencimento compulsivo -, mais que outras artes, imobilizam os espectadores na contemplação. Imobilizados tornam-se vulneráveis. Vulneráveis, estão prontos a aceitar como seus as emoções e os pensamentos dos personagens as suas escolhas. (Boal- 2009, p. 107).

O Teatro do Oprimido nasce de um longo processo vivenciado por Boal. De 1956 a 1970, o teatrólogo dirigiu o Teatro de Arena, grupo formado em São Paulo, que tinha como pretensão realizar uma revolução frente ao que era o Teatro brasileiro na época (meras representações do teatro europeu). O grupo buscava criar um teatro que acreditava ser genuinamente brasileiro. Desta época nasceram obras significantes da dramaturgia Nacional, tais quais “Opinião”, “Arena Conta Zumbi”, “Arena Conta Tiradentes”, “Arena Conta Bolívar”, “Teatro Jornal-Primeira Edição”, dentre outros.

Boal conta uma história na qual fica claro para ele que o teatro que praticava precisava ser transformado. Em uma viagem com o grupo “Arena”, foi representar uma peça para uma liga Camponesa no interior do Nordeste brasileiro, a peça era

um *Agit-Prop*<sup>16</sup>, um texto heroico, sobre dar o sangue pela terra. Terminado o espetáculo um camponês chega para os atores e os convida para uma invasão, os atores explicam aos camponeses que os seus fuzis eram mero objeto cênico, que eles não sabiam atirar, que tinham uma intenção verdadeira em tudo que diziam na peça, mas aquilo era teatro e que se fossem junto, mais atrapalhariam do que ajudariam. O camponês responde: “- Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês...?” (Boal. 2002- p.19).

Este episódio foi marcante e decisório nas práticas teatrais que Boal proporia nos anos seguintes, isso fica claro, quando escreve:

Depois desse primeiro encontro – encontro com um camponês e não com o abstrato campesinato - encontro traumático mais iluminador, nunca mais fiz peças conselheiras, nunca mais enviei “mensagens”... a não ser quando eu ia junto correndo o mesmo risco. (Boal. 2002- p.19).

Depois desta experiência, de volta a São Paulo cria o Teatro jornal. O Teatro Jornal foi pensado como uma forma de burlar a censura imposta pela ditadura. Idealizado por Augusto Boal e o Teatro de Arena, as técnicas deste Teatro serviam para revelar mensagens distorcidas pela imprensa da época e as ideologias escondidas por trás das notícias.

A Ditadura no Brasil estava em seu auge, desde 1964, após o golpe militar, muitos atos institucionais foram estabelecidos, o pior deles em 1968, conhecido como Ato Institucional número 5 impunha uma censura acirrada sobre os artistas da época. Em 1971, Boal foi preso e torturado pela ditadura. Após este episódio decide pelo exílio e muda com sua esposa Cecília Boal, de nacionalidade argentina, para Buenos Aires. Já na cidade portenha, Boal cria o que ficou conhecido como *Teatro Invisível*. Assim como no Brasil e outros países da América Latina, a Argentina

---

<sup>16</sup> Acrônimo formado pela abreviatura de agitação e propaganda, geralmente aplicado à campanha de propaganda político-cultural realizada na Rússia, depois da Revolução de 1917. Concretamente, o Partido Comunista Soviético criou em 1920 um Departamento de Agitação e Propaganda, que era parte do Secretariado do Comité Central, que tinha por missão usar a arte como uma arma revolucionária num País degradado pela guerra e marcado pela iliteracia. O termo também é aplicável ao tipo de teatro didático a que essa campanha recorreu, que por exemplo terá influenciado alguns autores alemães como o dramaturgo Brecht e o produtor Piscator (na Alemanha, esta influência durou apenas até à ditadura nazi, que a silenciou), em resultado da expansão cultural do comunismo soviético nos países de Leste. Pelas suas pretensões populistas, o drama agitprop era visto como uma vacina contra o drama burguês. A partir da década de 60, todo o teatro que tende a sobrepor a ideologia à sua representação estética acaba por ser conotado com a doutrina agitprop. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=500:agitprop&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=500:agitprop&task=viewlink) – acesso feito em 21/03/2015

também enfrentava uma fase de política ditatorial, o *Teatro Invisível* foi criado diante de uma demanda de arte em um momento de repressão e para isso não podia parecer teatro. Segundo Barbara Santos:

O **Teatro-Invisível** que, sendo vida, não é revelado como teatro e é realizado no local onde a situação encenada deveria acontecer, surgiu como resposta à impossibilidade, ditada pelo autoritarismo, de fazer teatro dentro do teatro, na Argentina. Uma cena do cotidiano é encenada e apresentada no local onde poderia ter acontecido, sem que se identifique como evento teatral. Desta forma, os espectadores são reais participantes, reagindo e opinando espontaneamente à discussão provocada pela encenação<sup>17</sup>.

Cada uma das técnicas e metodologias teatrais criadas por Augusto Boal surgiu de demandas específicas que não escapavam ao olhar sensível e crítico do teatrólogo, Teatro Jornal, Teatro Invisível, Teatro Imagem, Teatro-Fórum, Teatro Legislativo, Arco Íris do Desejo, Estética do Oprimido, todas essas técnicas, compõem o que chamamos de Teatro do Oprimido, doravante TO.

O Teatro imagem – trabalha com a linguagem não verbal, Boal se vê diante de grupos indígenas no Chile, de diferentes etnias e idiomas, surge da necessidade de se trabalhar teatro num momento, no qual, a oralidade não dava conta do processo. “A partir da leitura da linguagem corporal, busca-se a compreensão dos fatos representados na imagem, que é real enquanto imagem. A imagem é uma realidade existente sendo, ao mesmo tempo, a representação de uma realidade vivenciada”.<sup>18</sup>

O Teatro-Fórum surgiu no Peru, quando o teatrólogo já praticava o que chamou de dramaturgia simultânea, uma peça era encenada, um problema apresentado e para encontrar a solução para o problema os espectadores eram consultados e diversas ideias lançadas pela plateia eram encenadas pelos atores. Boal percebeu que isso não era suficiente e adequado para um teatro que fosse transformador. Tal percepção veio quando uma senhora propôs por duas ou três vezes sua ideia e esta foi encenada pelos atores. A cena era sobre uma esposa traída pelo marido e a senhora propunha uma conversa muito séria com o marido e depois o perdão, a senhora não estava satisfeita com o resultado e, Boal já irritado a

---

<sup>17</sup> Disponível em: <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-invisivel/> - acesso: 22/03/2015.

<sup>18</sup> Disponível em: <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-imagem/> - acesso: 22/03/2015.

chamou ao palco para que ela mesma mostrasse sua proposta. Assim, nasceu o Teatro Fórum, o debate acontece ao longo e ao final do espetáculo, nas intervenções feitas pelo próprio *espect-ator*<sup>19</sup>.

Sobre este episódio Boal relata:

Mais claro ainda ficou para mim uma verdade: 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).

O Teatro-Fórum se configura até hoje como uma das práticas mais importantes do TO, é também a mais difundida pelo mundo e praticada em mais de 70 países. Falaremos mais sobre esta técnica na subseção *Teatro-Fórum*.

O Teatro Legislativo surgiu no Brasil, nos anos 90, Boal foi vereador no Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores. Como alternativa às propostas de lei que levaria ao legislativo, criou o que chamou de Teatro Legislativo. Este Teatro era um Fórum, com demandas específicas vindas da população, onde situações concretas vivenciadas pelas pessoas eram discutidas abertamente em praça pública, muitas vezes na calçada em frente ao prédio da câmara dos vereadores. As soluções eram experimentadas no Fórum e depois levadas para discussão no Legislativo. Uma das leis mais importantes que surgiu desta proposta foi a de proteção à testemunhas, promulgada no Município do Rio de Janeiro que posteriormente serviu de modelo para a lei Nacional.

O Arco Íris do desejo foi criado na Europa. Desde 1976, Boal passa a perceber que as opressões no “*Velho Mundo*”, muitas vezes, eram de outra ordem, e explica:

Eu trabalhava muito com imigrantes, professores, mulheres, operários, gente que sofria as mesmas opressões latino-americanas bem conhecidas: racismo, sexismo, condições de trabalho, salário, polícia etc. Mas, ao lado destas, começaram a aparecer “solidão”,

---

<sup>19</sup> O espectador da sessão de Teatro-Fórum não é um consumidor do bem cultural e, sim, um ativo interlocutor que é convidado a assumir o papel do oprimido e/ou de seus aliados para interagir na ação dramática de maneira a apresentar alternativas para outros possíveis encaminhamentos ao problema encenado; aquele que está na plateia na expectativa de atuar, entrando em cena trazendo sua alternativa para resolução do problema apresentado. Disponível em: < <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/glossario/>>



“incapacidade de se comunicar”, “medo do vazio”, e outras mais. Para quem vinha fugindo de ditaduras explícitas, cruéis e brutais, era muito natural que esses temas parecessem superficiais e pouco dignos de atenção. Era como seu eu, involuntariamente, estivesse sempre perguntando: “Sim, mas onde está a polícia?” Porque eu estava habituado a trabalhar com opressões concretas e visíveis. (BOAL, 2002- p.23)

Daí o nome do livro que sistematizou o método e foi editado pela primeira vez em 1990 ser - *Arco Íris do Desejo- Método Boal de Teatro e Terapia*, a ideia aqui não é teatro como terapia, mas o reconhecimento de que um teatro que lida com questões de opressão, externas ou internas ao sujeito, pode ser terapêutico.

A estética do Oprimido foi a última pesquisa de Boal antes de sua morte. Versava sobre os processos estéticos e a forma de apreensões sensoriais que trata de como ao longo do processo de socialização vamos perdendo o poder de lidar com palavras, sons e imagens e passamos a simples consumidores das artes alheias. Falaremos mais sobre a Estética do Oprimido na subseção - A Dimensão Estética da Práxis.

A partir desta explanação entendemos que o T. O é uma metodologia composta por diversos exercícios, jogos e cenas pensadas, estudadas e trabalhadas com real possibilidade de intervenção e ação. Esta metodologia, como já mencionamos, é fundamentada naquilo que Boal chamou de espectador ativo ou espect-ator, ou seja, as pessoas envolvidas em ações de TO sejam elas, atores ou espectadores, podem intervir na ação/transformação teatral, e conseqüentemente, agir na transformação social.

Trata-se de um método teatral e por isso, edificado no campo das artes dramáticas, mas que, ao mesmo tempo, permite o diálogo e a discussão para o campo social e educacional, edificados na vida real. O TO é visto como um teatro da libertação, um teatro comprometido em dar “voz” e “ouvidos” aos que se encontram oprimidos, só pode ser feito por estes mesmos sujeitos. Um teatro que não quer ser opressor e reproduzir as desigualdades deve partir das vozes dos oprimidos e não da dos opressores.

É justamente neste contexto, que o aporte teórico de Freire, especialmente através da Pedagogia do Oprimido, vem corroborar com o Teatro do Oprimido:

Somente quando os oprimidos descobrem, nitidamente, o opressor, e se engajam na luta organizada por sua libertação, começam a crer

em si mesmos, superando assim, sua “convivência” com o regime opressor. (FREIRE, 2015, p.72)

Tal afirmação encontra seu similar, nas palavras de Boal:

Deixemos que os oprimidos se expressem, pois (sic) só eles podem nos mostrar onde está a opressão. Deixemos que eles próprios descubram os seus caminhos para sua liberação, que eles próprios ensaiem os atos que os hão de levar à liberdade. (1979, p. 18)

Podemos perceber que este oprimido do qual Boal e Freire falam é um oprimido que se engaja na luta de transformar a sua condição, não para tomar o lugar daquele que oprime, mas para buscar equidade, igualdade de oportunidades, aliados na busca plena da cidadania. Afinal, como dizia Boal - *Ser cidadão não é viver em sociedade, é transformá-la*<sup>20</sup>.

## 2.1- Metaxis e a Quebra da Quarta Parede.

**Metaxis** = Da palavra grega *Methexis*, usada por Platão, significando o trânsito que, para ele, era possível entre o mundo das ideias perfeitas e o mundo sensível em que vivemos. Para o filósofo, nossa *anima* um dia havia habitado o mundo das ideias perfeitas e as conhecia bem, quando nossa alma passa habitar um corpo se esquece do mundo das ideias. Platão concebeu a realidade inteligível separada do mundo sensível, no entanto, podemos lembrar-nos dos conceitos originários, das ideias puras e perfeitas através da reminiscência. Isso é possível, porque no processo de educação nos recordamos das ideias que um dia nossa alma conheceu.

No Teatro significa a capacidade do espectador de transgredir o ritual teatral convencional para intervir na imagem e transformá-la, assumindo o papel protagonista e se tornando, ao mesmo tempo, pessoa e personagem.<sup>21</sup>

Se tornar ao mesmo tempo pessoa e personagem e refletir sobre a situação criada no “palco”, isso só é possível em um teatro que rompe a barreira da *Quarta*

<sup>20</sup> (Frase pronunciada por Augusto Boal em Paris no dia 27/03/2009 ao ser nomeado embaixador do teatro pela UNESCO). Disponível em: < <http://institutoaugustoboal.org/2012/06/06/1016/>>

<sup>21</sup> Disponível em: <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/glossario/> Acesso: 31/03/2015.

*Parede*. Afinal, como os atores conseguem encenar sem ficar constrangidos ou incomodados com olhares e ruídos vindos da plateia?

Este recurso é conhecido como *Quarta Parede*, em um Palco Italiano<sup>22</sup>, cuja caixa cênica é quadrada e composta por duas laterais (coxias), o fundo e a frente (boca da cena). A plateia se dispõe a frente do palco, e cumpre o acordo da Quarta Parede, este conhecimento tácito nos traz uma divisória imaginária entre palco e plateia e assistimos toda a ação do universo encenado sem interferirmos nele, admitimos a presença de uma parede imaginária, mas não pensamos ou refletimos sobre ela, aceitamos como verdadeira as premissas de uma obra ficcional. Neste tipo de encenação teatral estamos fadados ao mutismo e a observação, a realidade expressa no palco já foi construída, trabalhada e pensada por outros. Este é um modo de se fazer teatro.

*Quebrar a quarta parede* significa romper esta divisória imaginária entre plateia e atores, o acordo é desfeito, os atores interagem com o público de alguma forma, seja falando diretamente com eles ou os fazendo participar da peça. Se no Teatro Dramático Aristotélico a quarta parede não era rompida, uma vez que a intenção é a identificação extrema do público com o protagonista, para causar a catarse<sup>23</sup> teatral. No Teatro Épico<sup>24</sup> Brechtiano, existe uma subversão desta prática, uma vez que a intenção é o distanciamento do expectador/ator para causar a reflexão crítica. Daí, Brecht utilizar como recurso didático a *quebra da Quarta Parede*.

---

<sup>22</sup> Caracterizado pela disposição frontal da plateia ao palco, o palco italiano é o mais utilizado, dentre as tipologias existentes. Além dessa disposição frontal da plateia, outros elementos caracterizam o teatro italiano: palco delimitado pela boca de cena e sua consequente cortina e a presença da caixa cênica com urdimento, coxias e varandas. Disponível em: <http://www.lazuliarquitetura.com.br/conceitos.htm#Italiano>. Acesso: 31/03/2015

<sup>23</sup> Uma das finalidades e consequências da tragédia; ato de evacuação e descarga afetiva que resulta num lavagem e purificação por regeneração do ego que percebe. Disponível em: <http://oficinadeteatro.com/conteudotextos-pecas-etc/dicionario-teatral/8-catarse>. Acesso: 03/04/2015

<sup>24</sup> O teatro épico procura manter a separação, isto é, criar o chamado «efeito de distanciamento» entre o palco e a plateia, levando as palavras, as imagens e a música não a representarem, mas a mostrarem a realidade, perante a qual o espectador poderia assim (deveria) reagir criticamente e não emocionalmente. Brecht usou muitos processos para obter esta distanciação, como a substituição da representação pela narração (a narração cênica, em vez de o levar a participar numa acção, ou a identificar-se com «personagens», liberta-o; «acorda a sua actividade, obriga-o a tomar decisões, comunica-lhe conhecimento... através de argumentos» (Brecht). Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=30:teatro-epico&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=30:teatro-epico&task=viewlink). Acesso: 03/04/2015

Segundo Cestari,

Partindo de uma ruptura histórica com o teatro clássico/ tradicional decorrente da dramaturgia aristotélica, Brecht irá fundamentar suas concepções a partir dos pressupostos marxistas do poder cognitivo da arte e da educação do aparelho sensorial como fontes de conhecimento. O teatro do Oprimido formulado por Boal também irá absorver o referencial marxista de arte, assim como incorporará em grande parte o repertório teatral de Brecht elevando objetivamente a função do teatro do Oprimido para o projeto de liberação humana contra todo estado de alienação, potencializando o grau de consciência política e ideológica. (CESTARI, 2006 p. 05).

Nas palavras do próprio Brecht, o distanciamento do ator/plateia:

Visto que não se identifica com o personagem que representa, é possível escolher uma determinada perspectiva em relação a esta, revelar a sua opinião a respeito dela, incitar o espectador – também, por sua vez, não solicitado a qualquer identificação – a criticá-la. A perspectiva que é adotada é crítico-social. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público a quem se dirige. O ator leva seu ouvinte, conforme a classe a que este pertence, a justificar ou a repudiar tais condições. (BRECHT, 2005, p. 109)

Boal se inspira no Teatro Brechtiano, porém também o subverte, porque o espectador, não só se distancia da Catarse Aristotélica, como também participa ativamente da ação cênica. Quando falamos em *Quebra da Quarta Parede* no Teatro do Oprimido, conquistamos a metaxis – intervimos na imagem e a transformamos através do diálogo – a comunicação direta entre espectadores e plateia nos torna *espect-atores*.

## **2.2- Teatro-Fórum – A Revolução de Dentro para Fora**

Como dito anteriormente de todas as modalidades do Teatro do Oprimido, o Teatro Fórum é considerada a mais importante, é no Fórum que as intenções primeiras do TO se realizam. Segundo a Declaração de Princípios da Associação Internacional de Teatro do Oprimido, os métodos de TO, tem como princípios e objetivos:

14. O Teatro do Oprimido procura ativar os cidadãos na tarefa humanística expressa pelo seu próprio nome: teatro do, por e para o oprimido. Nele, os cidadãos agem na ficção do teatro para se tornarem, depois, protagonistas de suas próprias vidas. 15. O Teatro do Oprimido não é uma ideologia nem um partido político, não é dogmático nem coercitivo e respeita todas as culturas. É um método de análise, e um meio de tornar as pessoas mais felizes. Por sua natureza humanística e democrática, o TO está sendo amplamente usado em todo o mundo, em todos os campos da atividade social como, por exemplo, na educação, cultura, artes, política, trabalho social, psicoterapias, programas de alfabetização e na saúde. 16. O Teatro do Oprimido está sendo usado em dezenas de países de todo o mundo, como um instrumento poderoso para a descoberta de si mesmo e do Outro; para clarificar e expressar os desejos dos seus praticantes; como instrumento para modificar as causas que produzem infelicidade e dor; para desenvolver todas aquelas características que trazem a Paz; para respeitar as diferenças entre indivíduos e grupos; para a inclusão de todos os seres humanos no Diálogo necessário a uma sociedade harmoniosa; finalmente, também está sendo usado como instrumento para a obtenção da justiça econômica e social, que é o fundamento da verdadeira Democracia. Em resumo, o objetivo mais geral do Teatro do Oprimido é o desenvolvimento dos Direitos Humanos essenciais<sup>25</sup>.

Podemos entender porque o Teatro Fórum é considerado a “coluna cervical” do TO, o Teatro Fórum é uma montagem cênica, pautada nas questões de opressão levantadas por uma pessoa ou grupo social que as vivencia. Essas questões surgem a partir de sensibilizações causadas pelo arsenal do TO, jogos e exercícios de desespecialização do corpo e da mente, que trazem à tona expressões cênicas, que serão trabalhadas no grupo para a montagem do espetáculo-fórum.

O Teatro Fórum possui algumas características dramatúrgicas específicas para tratar de temas de opressão, para que estes sejam debatidos de forma crítica e mais realista pelos espect-atores. Uma das características é a universalidade, as opressões demonstradas nas cenas de Fórum podem ser vivenciadas por qualquer pessoa, não são temas de ordem particular. Outra característica é que o oprimido não é “deprimido”, ou passivo, o oprimido é alguém que luta para transformar as suas opressões, ele tem aliados que tentam ajudá-lo nessa empreitada, porém não alcançam sucesso. Daí, entendermos o fato de uma cena de Fórum sempre terminar no momento que Boal denominou de “*Crise Chinesa*”. No pensamento oriental, o conceito que mais se aproxima do que conhecemos por “crise” é representado por

---

<sup>25</sup> Disponível em: < <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1> > Acesso: 03/04/2015

um ideograma com duplo sentido: perigo+oportunidade. Desta forma, para os chineses uma situação de crise é um momento perigoso, mas também oportuno para mudanças.

A partir da “*Crise Chinesa*”, começam as intervenções dos espect-atores, as pessoas são convidadas a demonstrar de que forma agiriam no lugar do oprimido ou de seus aliados, repartindo com todos os presentes às soluções que talvez sozinhos não tivéssemos pensado. Boal nos explica este momento:

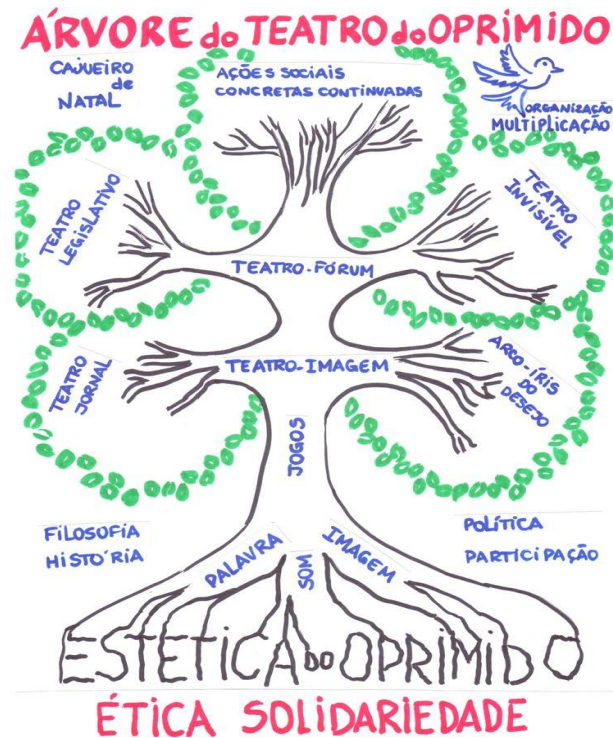
Depois de apresentado, o espect-ator é convidado pelo curinga a experimentar sua sugestão para outro final na própria ação dramática, substituindo o protagonista. Os atores retomam a peça reproduzindo a ação novamente do ponto em que o espect-ator pretende intervir. “O jogo consiste nessa luta entre o espect-ator — que tenta uma nova solução para mudar o mundo — e os atores que tentam oprimi-lo, como seria o caso na realidade verdadeira, obrigá-lo a aceitar o mundo tal como está” (BOAL, 2000, p. 31-32).

Importante salientar que as intervenções nunca são feitas no lugar do opressor, isso acontece, para que se evitem no Fórum, soluções mágicas, como por exemplo, o opressor começar a se comportar de forma solidária, fato que dificilmente aconteceria em uma situação real.

Segundo Marques:

Augusto Boal sistematizou um método teatral dialógico, crítico, voltado para a transformação social. No Teatro do Oprimido, como já anunciamos anteriormente, o conceito de cidadania não se liga às pessoas adaptadas à sociedade e sim àquelas que a transformam. Introduce-se, deste modo, a ideia do cidadão crítico, capaz de intervir nos valores de seu tempo, refletindo sobre as práticas históricas da humanidade, denunciando as mazelas sociais e anunciando, por meio da ação transformadora, uma nova sociedade. Segundo os pressupostos do Teatro do Oprimido, essa nova sociedade se baseia na ética solidária, dialógica, comunitária. (MARQUES- 2012 p.40).

Para tal empreendimento, Boal metaforiza o TO em uma árvore, e a Estética do Oprimido, seriam as raízes desta árvore que passam por diversos processos metodológicos, até desencadearem em ações sociais concretas e continuadas:



26

A metodologia do TO está baseada, portanto, na Ética e na Solidariedade entre as pessoas e na Estética do Oprimido, representada por palavras, sons e imagens. A transformação em espectador começa com os jogos que se constituem em técnicas de TO e espetáculos. Próximo a copa da árvore encontramos o TEATRO FÓRUM, que pode desencadear em *Ações Sociais Concretas e Continuadas*, através da formação continuada e da prática de TO, formam-se os multiplicadores do método que são conhecidos como Curingas. Falaremos detalhadamente sobre a função do Curinga na subseção - O Curinga/Educador – Teatro do Oprimido Pedagógico ou Educativo?

Percebemos então, que o TO, representado aqui pelo Teatro Fórum, não se trata apenas de um estímulo artístico, mas sim de uma proposta para que possamos transformar a sociedade, as técnicas de TO ampliam a nossa percepção e conhecimento sobre a sociedade em que vivemos nos fazem pensar nas nossas condições históricas, políticas e sociais, não falam do ponto de vista maniqueísta oprimido-opressor, e sim dos pontos antagônicos que nos ajudam a pensar como

<sup>26</sup> Desenho de Helen Sarapeck. Fonte: [www.ctorio.org.br](http://www.ctorio.org.br)

transformar essas relações de opressão, de forma que possamos coletivamente encontrar as soluções.

### 2.3 - O Curinga/Educador – Teatro do Oprimido Pedagógico ou Educativo?

Coringa<sup>27</sup> foi o nome dado ao ator que exercia vários papéis dentro da mesma peça no Teatro Arena - SP, este recurso foi criado e utilizado para causar o distanciamento entre atores-plateia, ajudando na quebra da *Quarta Parede*. No TO o “Curinga”, já com essa nova grafia que representa a “carta múltipla do baralho”, é a pessoa facilitadora que exerce uma função pedagógica. Segundo Bezerra:

Exercendo uma função pedagógica, maiêutica<sup>28</sup>, o Coringa, num espetáculo Fórum, assume o Papel de conciliador, mediador do jogo. A interação palco e plateia, sob o olhar vigilante do Coringa, transforma o fenômeno da representação na soma das tentativas e soluções propostas pelos espectadores, com o objetivo de lutar contra uma determinada opressão. (Bezerra, 1999, p. 501)

Ao longo do desenvolvimento do Teatro do Oprimido o Curinga foi assumindo diversos papéis, não só de facilitador de um espetáculo Fórum, como também de formador em TO, o Curinga seria aquela pessoa que é praticante, estudioso e pesquisador do Método.

Um ou uma Curinga deve ser capaz de entrar em cena e atuar, de ministrar oficinas e cursos teóricos e práticos; de organizar e coordenar grupos populares; de orientar a produção de espetáculos de Teatro-Fórum (da criação da imagem ao texto coletivo); de mediar diálogos teatrais em sessões de Fórum e de Teatro Legislativo, de estimular a efetivação de ações sociais concretas e continuadas e, claro, de sistematizar sua experiência para que sirva a outros praticantes e contribua para o desenvolvimento do Método<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> “O Coringa (como os coringas dos jogos de carta) é polivalente, um comentarista explícito interpretando qualquer papel e assumindo qualquer função necessária ao desenvolvimento do espetáculo.” (Guinsburg, 2009, p. 106).

<sup>28</sup> Maiêutica: 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 pré-existentes. 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, 2001, p. 94)

<sup>29</sup> Disponível em: < <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com.br/2010/08/arte-de-curingar.html>> Acesso: 04/04/2015



## Para Boal, 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, de forma que os espectadores tenham que responder sim ou não, foi isso que dissemos ou não, em vez de serem confrontados com a interpretação pessoal do curinga. (BOAL, 2001, p. 330)

Podemos perceber claramente como dever ser a formação de um Curinga neste esquema preparado por Silva:

<p><b>O curinga não deve:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• manipular ou induzir o espectador</li> <li>• enunciar perguntas que direcionem a resposta para a qual normalmente ele mesmo deseja ouvir</li> <li>• deve revelar dúvida, timidez ou indecisão</li> <li>• diluir-se na platéia</li> <li>• fazer julgamentos</li> <li>• vestir qualquer tipo de figurino</li> </ul> <p><b>O curinga deve:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• reenviar a dúvida à platéia</li> <li>• estar atento a todas as soluções mágicas</li> <li>• saber se o público ainda está interessado na intervenção</li> <li>• explicar as regras do jogo e fazer exercícios de descontração e integração com a platéia</li> <li>• durante as intervenções, incentivar o público a entrar em cena</li> <li>• estar atento às conversas baixas entre os membros da platéia</li> <li>• repetir a fala do <i>espect-ator</i> ou explicar a alternativa apresentada ainda durante a ação</li> <li>• assim que ela termina, uma vez que o <i>espect-ator</i> não se faça audível durante sua intervenção na cena e os atores não consigam fazer com o público entenda a sua proposta</li> <li>• evitar um linguajar poético ou rebuscado demais diante do público para o qual ele se dirige</li> </ul>
---

Fonte: (Silva, 2009)

O Curinga é então um facilitador de diálogos, alguém que conhecendo os meios estéticos do TO, ajuda através de um processo maiêutico que os outros se apropriem dos meios de produção teatral, para transformação social. Como medeia

às intervenções do Fórum ele também é responsável pela garantia do debate, da diversidade de opiniões, ele não traz respostas prontas, mas busca despertar nos espect-atores as respostas possíveis. Não existe uma certificação para se tornar um Curinga, ele não é um profissional atestado, burocrático, um Curinga se forma na prática, nas vivências em grupos de TO, Curingando peças de Teatro Fórum e Teatro Legislativo, multiplicando as técnicas que conhece, e estudando o método. Segundo Barbara Santos:

Sendo Curinga ou estando em processo, Praticantes de Teatro do Oprimido devem se comprometer com a essência humanista, pedagógica e democrática do Método. A ética e a solidariedade como fundamentos e guias. A multiplicação e a organização como estratégias. A promoção de ações sociais continuadas e concretas, para a transformação de realidades opressivas, como meta<sup>30</sup>.

Cada pessoa/espect-ator que entra em cena para uma intervenção no Fórum deve ter sua palavra respeitada, tudo que acontece pode e deve ser discutido e debatido no grupo, mas sem julgamentos pré-estabelecidos. Julian Boal em seu texto **“Elementos de reflexão a respeito do curinga”**<sup>31</sup> nos revela que pensar em um espetáculo de Fórum no qual 40 ou 50 pessoas participam talvez 10 ou 20% subirão em cena para fazer algum tipo de intervenção, não é justo imaginar que as outras pessoas estariam inertes ou passivas diante dos acontecimentos.

“Acreditar que somente os que sobem à cena se liberam de sua condição de passividade e falta de senso crítico, seria desprezar todas as outras formas de Teatro, sociais, políticas ou militantes. Representaria igualmente uma re-sacralização da cena, pelo fato de lhe conferir, e somente a ela, a capacidade liberatória.” (2011).

Cabe ao Curinga o estímulo para a participação de todos, seja na intervenção propriamente dita, seja na garantia do debate, o incômodo causado pela cena e pelas participações dos espect-atores devem permanecer, fazendo com que as pessoas se distanciem dos seus pensamentos habituais e sintam a necessidade da transformação. Segundo Julian:

---

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> Disponível em: <http://institutoaugustoboal.org/2011/11/23/442/>. Acesso: 04/10/2015

A imagem mais apropriada para o Teatro do Oprimido, e para o Teatro social, político, e mesmo para a educação em geral, não é a de uma cadeia de montanhas, ou seja, não se pode simplesmente colocar uma pessoa num ponto de uma cadeia esperando, no final, obter tal ou qual resultado (a confiança, a tolerância, o respeito...). Nós evoluímos em situações diversas e variadas, e devemos reagir face a essas diversidades. É por isso que o curinga não pode se munir de dogmas, apenas de “astúcias”. (2011).

O Curinga é um educador, no sentido mais freiriano possível, quando este nos diz: “Ninguém começa a ser educador numa certa terça-feira às quatro da tarde. Ninguém nasce educador ou marcado para ser educador. A gente se faz educador, a gente se forma, como educador, permanentemente, na prática e na reflexão sobre a prática.” (Freire, 1991 p. 58). E a educação segundo Freire, não é algo dado em uma relação:

...a educação constitui-se em um ato coletivo, solidário, uma troca de experiências, em que cada envolvido discute suas ideias e concepções. A dialogicidade constitui-se no princípio fundamental da relação entre educador e educando. O que importa é que os professores e os alunos se assumam epistemologicamente curiosos (FREIRE, 2007, p.96).

Assumir-se epistemologicamente curioso, eis a tarefa educativa de via dupla, que para Freire deve acontecer em todas as salas de aula para que haja a transformação educacional, e que para Boal significa apropriar-se dos meios de fazer teatral para que haja a transformação social.

Para Boal,

O Teatro e a Estética do Oprimido são de natureza educativa e pedagógica – duas palavras que se complementam, mas não são sinônimos. Educar vem do latim *educare* que significa conduzir. Educar significa a transmissão de conhecimentos inquestionáveis ou inquestionados. Significa ensinar o que existe e é dado como certo e necessário. Pedagogia vem do grego *paidagógós*, que era o indivíduo, geralmente escravo, que caminhava com o aluno e o ajudava a encontrar a escola e o saber. (BOAL 2009 p.245).

Daí, entendemos que o Curinga deve ser aquilo que Boal chama de educador-pedagógico, que entenda que na verdade os conhecimentos podem ser

inquestionados, mas nunca inquestionáveis. Na concepção Boalina, Educação e Pedagogia devem andar juntas, uma vez que:

Educação significa a transmissão do saber existente. Pedagogia, a busca de novos saberes. Essas duas palavras não podem ser dissociadas. Porque não podemos aceitar um saber paralítico, não-investigativo, nem descobriremos jamais novos saberes sem conhecer os antigos. (idem)

O Teatro do Oprimido é Educativo e Pedagógico, pois se apropria dos meios de produção Teatral (saber historicamente construído) e busca através destes meios repensar a prática teatral e subvertê-la. De forma que, essa possa ser questionada e “devolvida” a quem é de direito. Todos.

#### **2.4- A dimensão estética da Práxis**

A última pesquisa de Boal, denominada Estética do Oprimido, nos traz a ideia do teatro dentro de um campo maior que é a Estética. A Estética do Oprimido engloba sons, imagens, palavras e também as percepções. Estética no sentido boalino é a comunicação através dos sentidos. Segundo Sanctum,

Nessa nova produção literária, nos deparamos com ideias que reforçam o que diferentes filósofos já apontavam em suas teorias da arte, mas também é possível perceber renovação em alguns fundamentos da área teatral; elementos inovadores apontam uma esperança num mundo diferente do que vivemos hoje. No início, a afirmação: “ser humano é ser teatro”, defendida pelo autor em diferentes títulos, é ampliada e embasada na ideia de que ser humano é ser artista. Sua teoria, até então restrita às artes cênicas, intensifica-se incorporando diferentes formas artísticas, ou ainda todas elas. Esse ponto de partida para a elaboração dessa filosofia da arte, criada/defendida por Boal, se torna o eixo axial de toda teoria e prática de sua metodologia na atualidade. (SANCTUM, 2011 p 64)

Para Boal, somos aliados deste processo de percepção sinestésica do mundo e das coisas e a Estética do Oprimido faz parte de uma reapropriação, da imagem da palavra e do som. Assim, criaremos uma opinião autônoma das coisas à

expressão artística que é um direito humano fundamental e por isso, o TO é também um trabalho de reapropriação de imagem, palavra e som:

Temos que ampliar nosso método de trabalho, que tem sido predominantemente teatral: temos que imaginar um projeto de Educação Estética do Oprimido que inclua a ativação de neurônios sensoriais por meio do ensino subjuntivo das artes plásticas –olhar e ver- e da música – ouvir e escutar. E da palavra: dizer! (...) Os neurônios do cérebro nervoso e de todas as células humanas, segundo a hipótese de que, neles, acontece a coexistência dos sentidos com a razão, das sensações com o pensamento, do concreto com o abstrato: são dialógicos e dialéticos. São neurônios estéticos, no sentido de que a percepção estética incorpora a razão e a emoção, e não apenas as sensações! (BOAL, 2003, p. 168).

Segundo o autor, a posição de consumidor de artes despotencializa o ser humano e passamos a acreditar que não somos capazes de produções estéticas. Sofremos o que o autor denomina de Invasão dos Cérebros, somos forçados a acreditar que só é possível a estética na posição de consumidor da arte alheia. “Invasão dos Cérebros: a mesma tática que usa para invadir um país – primeiro bombardeios, antes que entre em ação a infantaria de ocupação: primeiro TV e cine... depois o mercado vem atrás”. (2009). Neste sentido Boal nos diz:

Essa infantilização do espectador é perigosa porque inculca no seu cérebro passivo um mundo virtual fabricado pelos donos dos meios de comunicação, com seus valores e interesses. Essa é a forma mais insidiosa de invasão, que, por si só, justifica a urgente criação e desenvolvimento, em todas as classes e grupos de oprimidos, de uma poderosa Estética. (Boal, 2009, p. 148)

Boal nos diz que “o colonialismo cultural consiste precisamente nisso: em aceitar como “universais” os valores da cultura do colonizador.” (p. 35-36), alerta-nos para a necessidade de reverter este quadro, através de uma proposta de “combate”: o surgimento do ator-espectador-agente-sujeito. A partir desse surgimento, vemos configurar-se a integração da diversidade criativa teatral, onde o “público” assuma papéis atuantes nos jogos cênicos, nas produções estéticas, na reapropriação da imagem, palavra e som, promovendo reflexões coletivas posicionando-se criticamente diante das temáticas propostas, afirmando-se enquanto sujeitos das suas próprias ações.

A posição de produtor potencializa, traz autonomia, criatividade:

A Estética do Oprimido é uma proposta que trata de ajudar os oprimidos a descobrir a Arte descobrindo a sua arte; nela, descobrindo-se a si mesmos; a descobrir o mundo, descobrindo o seu mundo, nele, se descobrindo. Se não sei quem sou, serei cópia. (BOAL, 2009, p. 170.)

E Completa:

[...] ao estimular os Oprimidos a produzirem suas obras, vai ajudá-los a eliminar os produtos pseudo-culturais que são obrigados a tragar no dia-a-dia da televisão e outros meios de Estética contra a Monarquia da Arte. Esta é uma Revolução Copernicana ao contrário: somos, sim, o centro do Universo da Arte, porque somos o nosso centro e nele estamos: não devemos temer invadir e pisar o meio do palco, mesmo vivendo na periferia das cidades, nos guetos dos excluídos e longe da arte oficial à qual não devemos obediência. (BOAL, 2007, p. 19)

Se retomarmos a metáfora da Árvore do TO, perceberemos que a Estética do Oprimido encontra-se em suas raízes, a seiva que alimenta toda a metodologia é a ética e a solidariedade. Na mesma Árvore, representada na Copa, temos as Ações Sociais Concretas e Continuadas, ao lado temos um passarinho, que com suas asas representa a figura do curinga/multiplicador. Raízes e Asas, o movimento de ir e vir, o carregar a semente para que novas árvores possam ser plantadas. Essa é a metáfora do TO, uma metodologia que prepara as pessoas para ações reais e concretas no mundo. Há uma mudança subjetiva para a efetiva ação social, uma vez que o TO prepara as pessoas para lutarem contra as opressões, racismo, misoginia, homofobia, violência, abusos, dentre outros.

## **2.5 - As Ações Sociais Concretas e Continuadas**

Para Boal o Teatro do Oprimido é uma preparação, um ensaio para a Revolução e para isso, tem como finalidade a construção de uma ação futura, é o prenúncio de uma Ação. *As ações Sociais concretas e continuadas* surgem da necessidade de irmos além da encenação teatral e superarmos as nossas realidades opressoras.

Essas ações não precisam ser necessariamente grandiosas. Podem ser! Boal nos dá o exemplo de uma pequena transformação quando conta uma história que aconteceu em uma das apresentações do grupo de Teatro do Oprimido Marias do Brasil<sup>32</sup>.

O primeiro dia foi uma maravilha: o teatro estava cheio, as pessoas aplaudiam muito, entravam no palco, participavam com sugestões. No segundo dia, o sucesso foi ainda maior. No terceiro dia as empregadas domésticas chegaram, ensaiaram toda a tarde como profissionais e se apresentaram à noite. A representação foi um sucesso muito grande, mas me disseram que uma delas começou a chorar. Fiquei preocupado, pensando que algo havia passado para que estivesse chorando: bateu na mesa, se esqueceu de uma fala, etc. Fui até ela e perguntei o que havia passado. Ela me explicou que tinha se emocionado muito, porque era uma empregada doméstica, e que às empregadas domésticas se ensina que tem que ser invisíveis, que tem que fazer a comida, levar a comida à mesa, tirar os pratos, lavar, arrumar as crianças para a escola, mas que tem que passar o mais despercebidas possível. A mulher me contou “Eu gostaria de escutar o que dizem à mesa, os amigos que discutem de política com os donos da casa, mas não posso participar, não posso dizer nada porque sou muda e surda e esta é minha função como empregada doméstica, me ensinaram a não existir. Hoje à tarde estava ensaiando como uma atriz profissional e de repente, vi um homem em uma escada arrumando os refletores e me dizendo: ‘Não fique aí, venha um pouco mais para cá, mude de posição porque quero iluminá-la’”. E a mulher acrescentou: “De repente, deixei de ser invisível, de repente surgiu um técnico para tornar meu corpo visível, colocaram um microfone para mim, que era muda, e o que mais me emocionou foi que a família para quem trabalhei durante 10 anos estava sentada na plateia, no escuro e calada. Quando me sentei diante do espelho, no camarim, foi a primeira vez em que vi uma mulher<sup>33</sup>.

Este é um exemplo de transformação, de ordem subjetiva, a mulher, que sendo mulher, estava na condição de “empregada doméstica”, se viu pela primeira vez na condição de mulher. Essas mesmas mulheres, do Grupo Teatral Marias do Brasil, anos mais tarde se engajaram na luta por melhores condições de trabalho, e

---

<sup>32</sup> Formado em 1998 por 10 trabalhadoras domésticas o grupo popular de Teatro do Oprimido Marias do Brasil acumula uma extensa atuação, possuindo 2 espetáculos de Teatro Fórum que já levaram o grupo para São Paulo na Mostra Nacional de Teatro do Oprimido em Santo André, Porto Alegre para 2 edições do Fórum Social Mundial e para o Festival da Federação de Teatro Associativo do Rio – FETAERJ, na qual Maria Vilma, integrante do grupo, recebeu uma Monção Honrosa. Com os projetos *Encenando Direitos Humanos* e *Maria Luta por Lei Justa*, o teatro amplia seu alcance: a “plateia” discute e propõe leis. Disponível em: <http://ctorio.org.br/novosite/causes/marias-do-brasil/> Acesso: 05/04/2015

<sup>33</sup> Disponível em: <http://institutoaugustoboal.org/2012/01/07/classe-magistral-versao-em-portugues/> Acesso: 05/04/2015

tiveram participação intensa na luta pela aprovação da PEC nº 66/2012, conhecida como PEC das domésticas.

Percebemos que, muitas vezes, o oprimido necessita se reconhecer enquanto sujeito de direitos para que possa de fato se engajar em lutas por transformações e conseguir transgredir de alguma forma a relação oprimido-opressor. Daí, entendermos quando Boal nos diz:

(...) nenhuma oficina, encontro, ensaio ou qualquer atividade do Teatro do Oprimido deve terminar quando acaba: pelo contrário, deve projetar-se no futuro e produzir consequências individuais e sociais, por menores que sejam, reais. Todo e qualquer evento do Teatro do Oprimido deve objetivar as ações sociais concretas e continuadas. Algo Novo deve começar quando finda, sem terminar jamais. (BOAL, 2009, p. 186).

Dada às explicações acerca do Teatro do Oprimido e suas implicações metodológicas e objetivos, partiremos para a investigação proposta neste trabalho.



### **3. Nosso Percurso Metodológico**

Diante do exposto até o momento, o despertar do tema levou-nos a pensar nas práticas de TO e como estas práticas têm interpretado o Teatro do Oprimido. Propusemo-nos a pesquisar trabalhos de pós-graduação que versassem sobre a prática teatral da metodologia do TO, trabalhos que pudessem nos mostrar quais foram os resultados alcançados com o Campo Investigativo desta metodologia, ou seja, pesquisas que tivessem como lócus a prática do Teatro do Oprimido, e que estas, tivessem sido realizadas na educação, seja ela formal ou não formal.

#### **3.1 - Pesquisa Bibliográfica**

A seguir apresentaremos as etapas que percorremos para realização da pesquisa bibliográfica.

Segundo Boccato (2006, p. 266),

a pesquisa bibliográfica busca a resolução de um problema (hipótese) por meio de referenciais teóricos publicados, analisando e discutindo as várias contribuições científicas. Esse tipo de pesquisa trará subsídios para o conhecimento sobre o que foi pesquisado, como e sob que enfoque e/ou perspectivas foi tratado o assunto apresentado na literatura científica. Para tanto, é de suma importância que o pesquisador realize um planejamento sistemático do processo de pesquisa, compreendendo desde a definição temática, passando pela construção lógica do trabalho até a decisão da sua forma de comunicação e divulgação.

Salvador (1986, p. 41) nos diz que as fases de um estudo de pesquisa bibliográfica constituem um processo contínuo, pois cada uma delas “pressupõe a que a precede e se completa na que a segue” (SALVADOR, 1986, p. 41). São elas: 1) Encaminhamento de um projeto de pesquisa; 2) Investigações das soluções; 3) Análise das soluções; 4) Síntese integradora.

### 3.2 - Encaminhamento de um Projeto de Pesquisa

Segundo Salvador esta fase envolve três etapas: 1) Escolha de um assunto; 2) Formulação de problemas; 3) Planejamento.

Selecionar um assunto implica a dupla tarefa de eliminar temas por qualquer razão preteríveis, e de fixar-se naquele que, observado os devidos critérios, merece prioridade. Assunto de pesquisa é qualquer tema, exposto ou não em forma de enunciado, que, em face dos aspectos obscuros nele contidos, necessita de melhor definição, distinções mais precisas, desenvolvimento e explanação, a fim de responder aos problemas que levanta (SALVADOR, 1986, p. 44).

Salvador (1986) sugere alguns passos para a seleção de assuntos. O primeiro é a seleção; o segundo envolve a delimitação e a demarcação da extensão para definir os termos que o englobam; o terceiro é a localização na realidade e o quarto passo, é a explicitação dos objetivos. O assunto que elencamos para o tema desta pesquisa bibliográfica foi o *Teatro do Oprimido e a educação*. Para delimitarmos sua extensão, definimos os termos que queríamos pesquisar (Teatro do Oprimido, Augusto Boal, Teatro do Oprimido na Educação; Teatro do Oprimido na Escola), isso nos fez localizar o assunto na realidade e delinear os objetivos da pesquisa.

O Passo seguinte é a formulação de problemas, sendo necessário transformar o tema da pesquisa em problema a ser investigado. Segundo Salvador:

Problema é uma questão que envolve intrinsecamente uma dificuldade teórica ou prática para a qual deve ser encontrada uma solução. O problema nasce, diz Bréhier, de uma necessidade, desejo ou amor do saber. Nasce quando o espírito está em situação de intermediária entre a ignorância e o saber. Não há problemas para o ignorante, nem os há para o sábio. Um problema supõe ora o reconhecimento da insuficiência das soluções disponíveis, ora a perplexidade de escolha de soluções alternativas. Em qualquer hipótese, o problema só existe para quem tem interesse em resolvê-lo (SALVADOR, 1986, p. 56).

Neste sentido, entendemos que a formulação do problema está ligada à elaboração de pergunta da pesquisa. Daí, elaborarmos problemas a partir do tema

selecionado, como por exemplo: quem são os pesquisadores de TO? Por que existe pouca pesquisa em TO no Brasil? Como o TO tem sido recebido nas escolas? Como o TO se configura nas práticas sociais? Quais campos do conhecimento, além da Educação, que podem nos ajudar a pensar nesta temática?

Chegamos então à etapa de planejamento onde “planejar é, segundo Conte, prever para prover. Prever e prover os recursos para atingir os objetivos. No caso, o objetivo é dar resposta aos problemas formulados e o recurso é a consulta às fontes bibliográficas” (SALVADOR, 1986, p. 61). Essa etapa não é o fim último, ou seja, não se encerra nela mesma, ela pode ser remodelada e repensada ao longo da pesquisa.

### **3.3 - Investigação das Soluções**

Depois das fases explicitadas acima, escolha do assunto, formulação de problemas e de um plano de assuntos, agora, Segundo Salvador:

Entramos numas das etapas decisivas da realização de um estudo científico. Trata-se da coleta de documentação. Os resultados da pesquisa dependem da quantidade e, sobretudo da qualidade dos dados coletados. É tarefa estafante, quase braçal, que exige muita paciência e persistência, como também certos conhecimentos e certas técnicas. (1968 p.73).

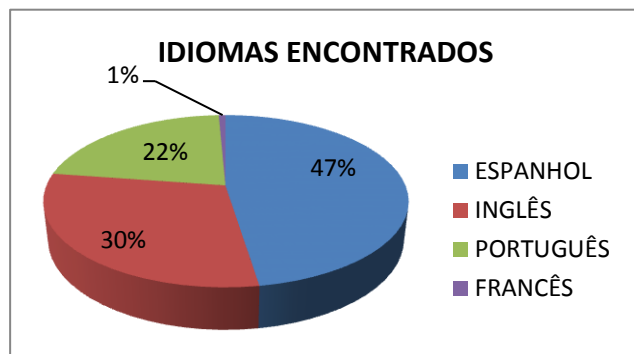
Este momento possui duas fases que se complementam, a coleta das fontes bibliográficas e a coleta das informações. Esta última fase engloba o “levantamento das soluções, dados, fatos e informações contidos na bibliografia” (SALVADOR, 1986, p.73), e ressalta “Tanto o levantamento bibliográfico quanto a coleta das soluções exigem, simultaneamente, habilidade no manejo da técnica de confecções de fichas”. (IBID).

De acordo com Lakatos e Marconi (1991, p. 49-50), a ficha é um instrumento de trabalho imprescindível. Como o investigador manipula o material bibliográfico, que em sua maior parte não lhe pertence, as fichas permitem: a) identificar as obras; b) conhecer seu conteúdo; c) fazer citações; d) analisar o material; e) elaborar críticas.

Quando começamos a buscar o nosso objeto de estudo percebemos que não existem muitos trabalhos acadêmicos em nível de pós-graduação sobre o Teatro do Oprimido. Buscamos no Portal de Periódicos da Capes os termos: Teatro do Oprimido e Augusto Boal, e surpreendemo-nos com o fato de a maioria dos trabalhos relativos ao TO ser de origem estrangeira, conforme explícito nos quadros abaixo:

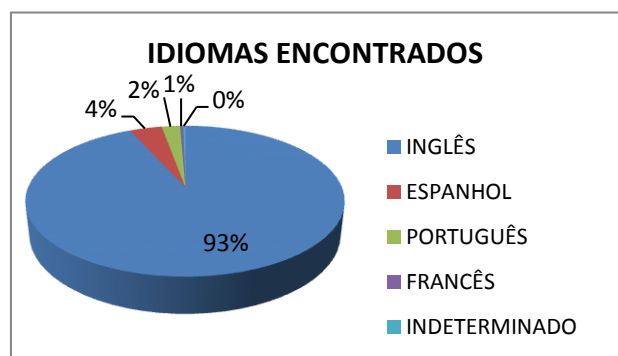
**Quadro I - Periódicos Capes - busca: Teatro do Oprimido**

TIPO DE RECURSO	QUANT.
ARTIGOS	91
LIVROS	28
RESENHAS	5
DISSERTAÇÕES E TESES	16
ATAS DE CONGRESSO	1
<b>RESULTADO</b>	<b>141</b>



**Quadro II - Periódicos Capes - busca: Augusto Boal**

TIPO DE RECURSO	QUANT.
ARTIGOS	630
RESENHAS	64
ARTIGOS DE JORNAL	33
DISSERTAÇÕES	23
RECURSOS TEXTUAIS	19
<b>RESULTADO</b>	<b>769</b>



A princípio pretendíamos analisar artigos referentes às práticas de TO, depois desta primeira busca “informal” percebemos que precisaríamos mudar nosso foco de

pesquisa, uma vez que a intenção era pesquisar práticas realizadas no Brasil e em Língua Portuguesa.

Começamos então uma busca por teses e dissertações com a temática do TO, selecionamos 04 (quatro) termos para realizarmos nossa busca no Banco de Teses e Dissertação da Capes. Foram selecionados os seguintes termos: Teatro do Oprimido, Augusto Boal, Teatro do Oprimido na Educação e Teatro do Oprimido na Escola. Os quadros abaixo demonstram o resultado da pesquisa:

**Quadro III - Banco de Teses e Dissertações CAPES – Teatro do Oprimido**

TERMO BUSCADO	QUANT.	⇒	NÍVEL DO CURSO	QUANT.	⇒	ÁREA DE CONHECIMENTO	QUANT.	
Teatro do Oprimido	16	⇒	Mestrado Acadêmico	12	⇒	Educação	07	
						Artes	02	
						Sociais e Humanidades	02	
			Mestrado Profissional	02			Ciências Jurídicas	01
			Desenvolvimento e Gestão Social	01				
			Psicologia	01				
			Doutorado	02			Psicologia Social	01
Saúde Coletiva	01							

**Quadro IV - Banco de Teses e Dissertações CAPES – Augusto Boal**

TERMO BUSCADO	QUANT.	⇒	NÍVEL DO CURSO	QUANT.	⇒	ÁREA DE CONHECIMENTO	QUANT.	
Augusto Boal	16	⇒	Mestrado Acadêmico	14	⇒	Educação	08	
						Artes	05	
			Mestrado Profissional	01			Linguística Aplicada	01
			Doutorado	01			Música	01
						Sociais e Humanidades	01	

**Quadro V - Banco de Teses e Dissertações CAPES – Teatro do Oprimido na Educação**

TERMO BUSCADO	QUANT.	⇒	NÍVEL DO CURSO	QUANT.	⇒	ÁREA DE CONHECIMENTO	QUANT.
Teatro do Oprimido na Educação	09	⇒	Mestrado Acadêmico	08	⇒	Educação	06
			Mestrado Profissional	01		Direito	01
						Psicologia	01
						Sociais e Humanidades	01

**Quadro VI - Banco de Teses e Dissertações CAPES – Teatro do Oprimido na Escola**

TERMO BUSCADO	QUANT.	⇒	NÍVEL DO CURSO	QUANT.	⇒	ÁREA DE CONHECIMENTO	QUANT.
Teatro do Oprimido na Escola	03	⇒	Mestrado Acadêmico	02	⇒	Educação	02
			Mestrado Profissional	01		Gestão Social	01

Os dados nos mostram que deveríamos ter 44 (quarenta e quatro) trabalhos relativos ao TO elencados no Banco de Teses e Dissertações da Capes. No entanto, quando colocamos “uma lupa” nestes resultados e analisamos os dados comparativamente, pudemos perceber que muitos trabalhos apareciam mais de uma vez em diferentes termos buscados, ao final tivemos 23 trabalhos diferentes no Banco de Teses e Dissertações da Capes.

Com todo material já coletado, começamos a primeira leitura, de reconhecimento, fizemos isso a partir dos resumos das teses e dissertações encontrados. Enquanto líamos, anotávamos as primeiras impressões que obtínhamos do material. Posteriormente, na fase de leitura exploratória, analisamos a estrutura das teses e dissertações procurando estabelecer as ideias principais que elas apresentavam. Após essas primeiras análises, pudemos ter embasamento para a realização da leitura seletiva e neste momento, estabelecemos como critério selecionar somente o material que dizia respeito a pesquisas práticas de Teatro do Oprimido, ou seja, pesquisas de Campo.

Na fase de leitura reflexiva ou crítica é importante enfatizar a intenção e os propósitos do ponto de vista do autor do estudo, para Salvador (1986, p.99) “Há de se penetrar no texto até identificar-se com o pensamento e as intenções do autor. Para isso é preciso ler com simpatia e respeito, tratando de compreender antes de refutar”. Neste momento da leitura produzimos uma ficha descritiva<sup>34</sup> para cada tese/dissertação. Essas fichas continham elementos que posteriormente nos ajudariam na leitura interpretativa e análise dos dados, utilizando o método de análise de conteúdo.

### 3.4 - Análises de Conteúdo

Nas fases anteriores, as análises dos documentos foram feitas do ponto de vista da informação, os dados já foram coletados, agora é necessário respondermos ao problema que nos propomos resolver, a pergunta de pesquisa. Segundo Salvador, “o estudioso inteligente não se satisfaz com qualquer resposta: exige respostas verdadeiras, isto é, que corresponda à realidade. Ao juízo de existência e de valor relativo ao trabalho em perspectiva, deve seguir-se o juízo de valor relativo à verdade.” (1986, p. 145).

Buscamos ajuda sobre essa metodologia no texto Análise de Conteúdos de Laurence Bardin, uma vez que teríamos que planejar a categorização dos assuntos para analisarmos de forma temática os problemas que queríamos pesquisar. Segundo Moraes (1999):

Quando uma pesquisa utilizando análise de conteúdo se dirige à questão *para dizer o quê?* O estudo se direciona para as características da mensagem propriamente dita, seu valor informacional, as palavras, argumentos e ideias nela expressos. É o que constitui uma análise temática.

Destarte, preparamos o material de pesquisa a partir de fichas descritivas das dissertações e teses, organizadas em forma de quadros, para que pudéssemos visualizar melhor nossos indicadores, explorando visualmente o material para que possamos codificá-los. Segundo Bardin (p 97), “A *codificação* corresponde a uma transformação – efetuada segundo regras precisas – dos dados em bruto do texto,

---

<sup>34</sup> Ver Apêndice A.

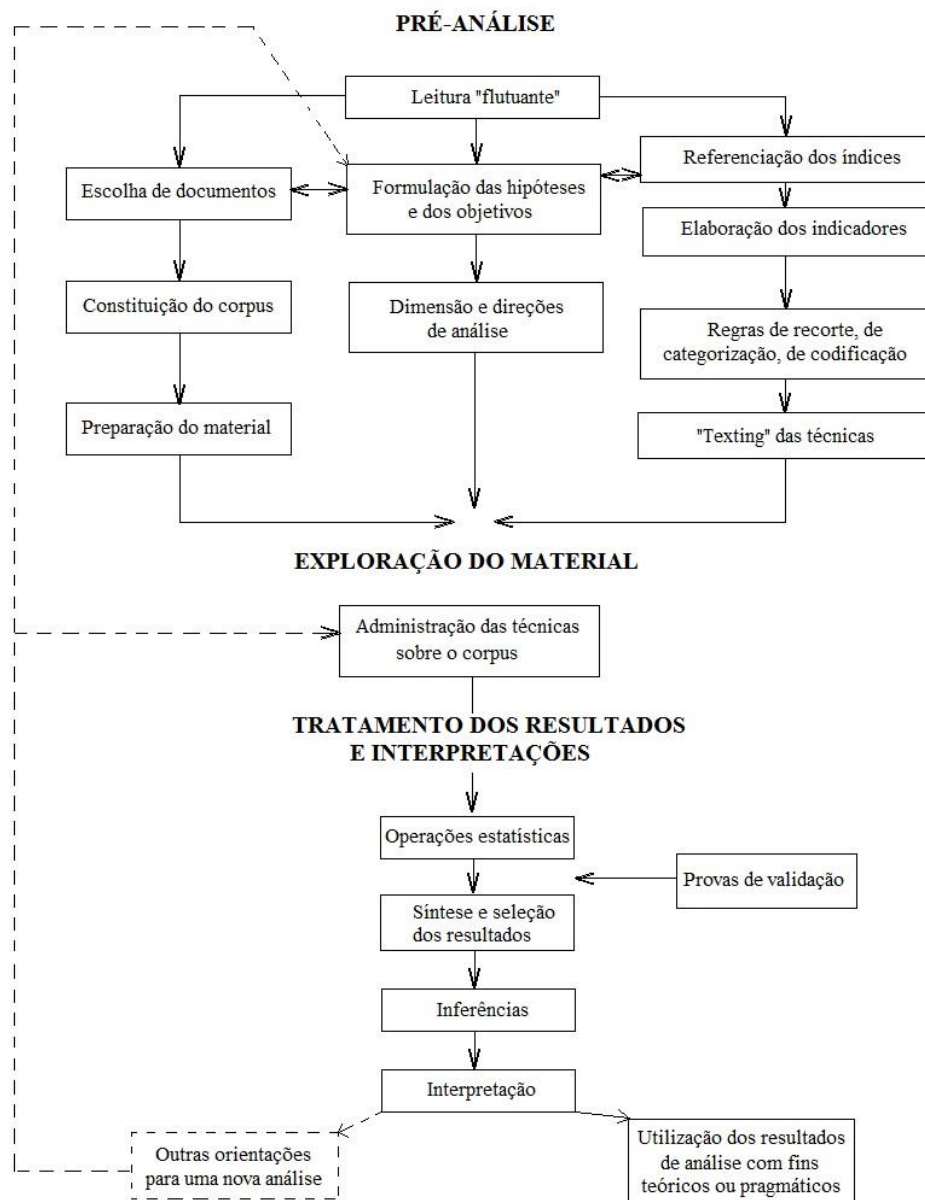
transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo, ou da sua expressão suscetível de esclarecer o analista acerca das características do texto, que podem servir de índices.” Neste trabalho, usamos o tema como unidade de registro, seguindo o que se chama de análise categorial temática.

Categorizar é algo comum na análise de conteúdo, embora Bardin explique que não seja obrigatório. Agregar os elementos comuns em categorias ajuda a apresentar os dados brutos da pesquisa de forma mais simples. Daí, a autora ressaltar:

Classificar elementos em categorias impõe a investigação do que cada um deles tem em comum com outros. O que vai permitir o seu agrupamento é a parte comum existente entre eles. É possível, contudo, que outros critérios insistam noutros aspectos de analogia, talvez modificando consideravelmente a repartição anterior (BARDIN, 1977, p. 112).

Bardin nos traz a ideia do analista como um detetive, que descreve e interpreta os dados, e o que medeia este trabalho é a inferência. Podemos ver o desenvolvimento de uma análise de conteúdo neste esquema proposto pela autora (1977, p. 102):





Chegamos, enfim, a síntese integradora, que é a culminância de toda a atividade científica, ou seja, do processo investigativo. Segundo Salvador (1986) a síntese integradora traz os conceitos que enfocam todos os fatos, os pensamentos que completam a cadeia de ideias. Daí entendermos que esta se torna a etapa mais relevante deste processo, esta síntese integra todas as reflexões e ideias que surgiram ao longo da pesquisa, versaremos sobre isso nas considerações finais deste trabalho.

### 3.5 - Questão de Pesquisa e Objetivos

Buscando compreender e contribuir com estudos referentes à temática do Teatro do Oprimido e Educação, estabelecemos como questão norteadora deste estudo: Que uso tem sido feito da Metodologia do Teatro do Oprimido nas pesquisas de Campo no Brasil? Esta pesquisa tem como objetivo geral analisar as teses e dissertações que se apoiam na Metodologia do Teatro do Oprimido, em ambientes de aprendizagem formais ou não formais, a fim de compreender a interpretação e o uso que se faz dele.

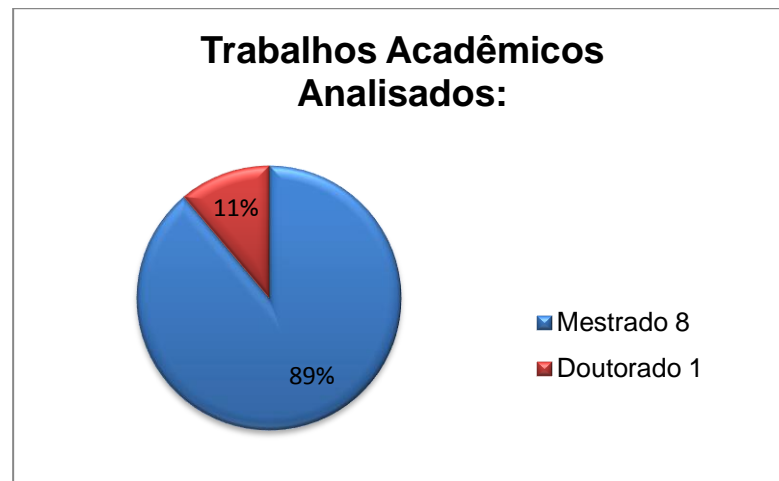
Objetivos específicos:

- a) Fazer um levantamento sistemático da produção acadêmica elaborada no contexto das práticas em Teatro do Oprimido em relação à educação, considerando as produções publicadas no banco de teses e dissertações da Capes;
- b) Identificar os contextos das práticas pedagógicas que acontecem nos processos de Teatro do Oprimido;
- c) Proceder a Análise das Categorias Elencadas;
- d) Elaborar uma síntese dos resultados alcançados por estas pesquisas.

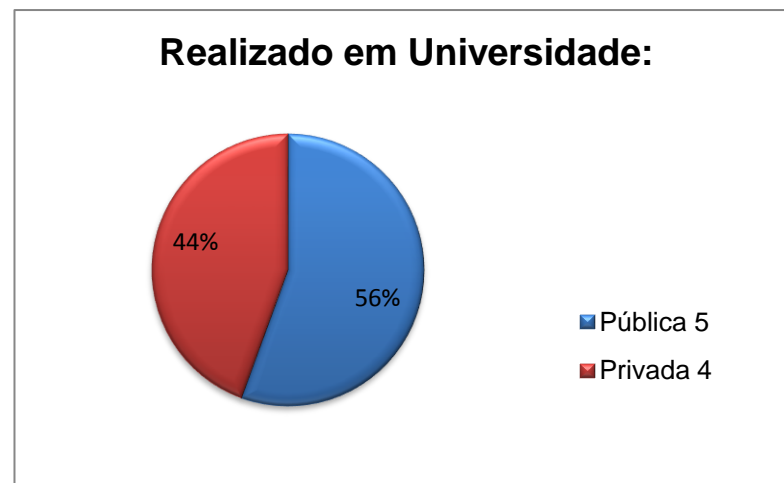
### 3.6 - Dados Quantitativos

Na subseção 3.3 apresentamos dados relativos à busca de teses e dissertações da Capes, chegamos ao total de 23 trabalhos de pós-graduação diferentes. No entanto, quando realizamos a leitura seletiva da pesquisa bibliográfica e elencamos como critério de seleção somente trabalhos que envolviam o campo, obtivemos no total 09 (nove) trabalhos de Pós Graduação envolvendo Práticas de TO em ambientes escolares ou não. Apresentaremos agora algumas características dos trabalhos que elencamos como *corpus* de pesquisa:

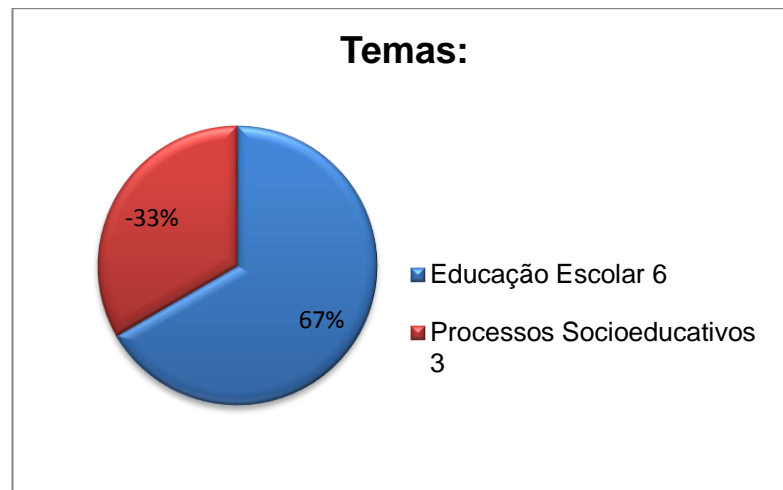
**Gráfico I – Quantidade de Trabalhos Acadêmicos Analisados por Segmento:**



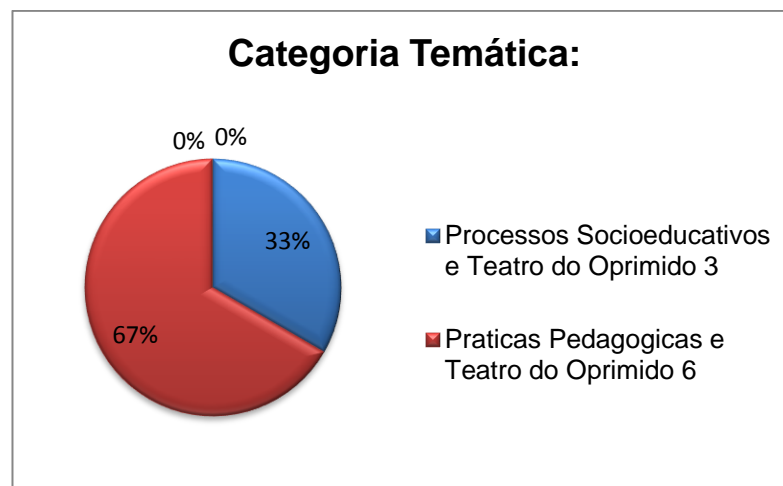
**Gráfico II - Tipo de Instituição que o Trabalho foi Realizado:**



**Gráfico III– Temas Abordados no Trabalho<sup>35</sup>**



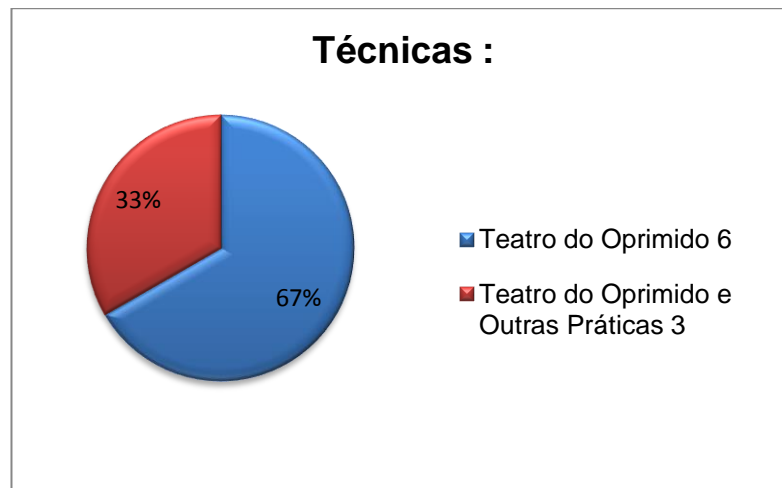
**Gráfico IV – Categoria Temática Abordada no Trabalho<sup>36</sup>**



<sup>35</sup> Os temas aqui apresentados foram agrupados em função desta pesquisa e serão apresentados especificamente na próxima seção.

<sup>36</sup> As categorias temáticas aqui apresentadas foram elencadas em função desta pesquisa e serão apresentadas especificamente na próxima seção.

**Gráfico V - Técnicas Teatrais Utilizadas nas Pesquisas:**



#### 4 - Análise das Teses e Dissertações

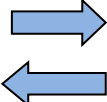
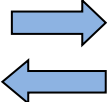
Na seção anterior apresentamos alguns dados quantitativos referentes ao material selecionado, nesta seção, apresentaremos os passos que demos para a análise qualitativa do material de pesquisa. Segundo Mynaio:

O verbo principal da análise qualitativa é compreender. Compreender é exercer a capacidade de colocar-se no lugar do outro, tendo em vista que, como seres humanos, temos condições de exercitar esse entendimento. Para compreender, é preciso levar em conta a singularidade do indivíduo, porque sua subjetividade é uma manifestação do viver total. (Mynaio, 2011, p. 623)

Partindo deste pressuposto, analisamos os dados a partir de temas e categorias temáticas previamente selecionadas, essa seleção foi feita por agrupamento para buscar responder a nossa questão de pesquisa, a saber: Que uso tem sido feito da Metodologia do Teatro do Oprimido nas pesquisas de Campo no Brasil?

Nossas Categorias de Análise são: Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido e Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido fizemos o agrupamento dos trabalhos em categorias temáticas para analisarmos nossas categorias em ambientes de aprendizagem formais e não formais. Então, analisaremos as categorias - dentro do agrupamento **Educação Escolar** – (ambiente formal de aprendizagem) e **Processos Socioeducativos** (ambiente informal de aprendizagem).

#### Quadro VII – Tema e Categoria Temática e Categoria de Análise

Unidade de Registro – Tema		Unidade de Registro – Categoria Temática.
Educação Escolar (Ambiente Formal)		Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.
Processos Socioeducativos (Ambiente Informal)		Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido

#### 4.1- Análise do agrupamento - Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido

Esta categoria tinha como tema a educação escolar, por isso, selecionamos os trabalhos com práticas de TO que aconteceram especificamente dentro do ambiente escolar formal, ou seja, na instituição *Escola*. Essa categoria temática (agrupamento) é composta de 05(cinco) trabalhos de dissertação de mestrado, e 01(uma) tese de doutorado.

Conforme explicitado no quadro abaixo:

#### Quadro VIII – Organização das Teses e Dissertações para Análise.

Referência-Tese/Dissertação	Unidade de Registro-Tema	Unidade de Registro –Categoria Temática.	Unidade de Contexto
1- Viana, R.W. Teatro do Oprimido – Implicações Metodológicas para Educação de Adultos. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.	Educação Escolar	Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.	Este trabalho resulta do desenvolvimento e análise de uma proposta de Teatro do Oprimido com educandos adultos da EJA. A pesquisa de campo durou um semestre letivo. Os trabalhos ocorreram com 27 alunos do Projeto de Ensino Fundamental de Jovens e Adultos, que funciona no Centro Pedagógico da Universidade Federal de Minas Gerais. (Resumo).
2- Almeida, M.K. O Outro em Cena: teatro escolar e alteridade. Dissertação (Mestrado)- Universidade federal do Rio Grande do Sul, 2012.	Educação Escolar	Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.	O presente trabalho foi desenvolvido a partir da questão “de que modo a experiência teatral na escola poderia refinar a relação de jovens alunos com a alteridade?”. Nosso principal objetivo foi identificar as possibilidades da prática teatral escolar como fomentadora de questionamentos, naqueles que dela participam, acerca das representações da alteridade que circulam socialmente, bem como daquelas que o próprio indivíduo expressa. (Resumo)

Quadro elaborado pelo Autor (continua nas págs. 87 e 88)

Referência-Tese/Dissertação	Unidade de Registro-Tema	Unidade de Registro –Categoria Temática.	Unidade de Contexto
3- Marques, E.M.D. TEATRO DO OPRIMIDO E EDUCAÇÃO POPULAR DO CAMPO: articulações entre o pensamento e a obra de Paulo Freire e Augusto Boal, com uma experiência em Minas Gerais. Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado de Minas Gerais, 2012.	Educação Escolar	Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.	Este trabalho estabelece relações entre o Teatro do Oprimido e a Educação, compreendendo algumas contribuições, limites e desafios prático-teóricos apresentados pelo método teatral, sistematizado por Augusto Boal, tendo em vista a Educação do Campo na atualidade brasileira. “duas experiências pedagógicas utilizando o método do Teatro do Oprimido, por meio de oficinas de Teatro-Fórum: uma realizada no interior de uma escola de Educação de Jovens e Adultos, e outra na comunidade rural de Pedras – MG”. (Resumo)
4 - Scatolini, R. Um estudo da corporeidade com educadores: uma experiência com o Teatro do Oprimido. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.	Educação Escolar	Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido/Formação de Professores	O Objetivo desta pesquisa foi compreender como se desenvolveu a percepção da corporeidade com quinze educadores de um Centro de Educação Infantil (CEI), um Centro da Criança e do Adolescente (CCA) e duas Escolas Municipais de Ensino Fundamental (EMEF). Realizou-se um estudo qualitativo de cunho interventivo, inserido num projeto de pesquisa mais amplo- Projeto Articulação e Diálogo - São Paulo. (Resumo).
5- Ueda, F.S. Atividade Participativa na Formação de Policiais: O Direito e a educação no Cotidiano Escolar do Policial Civil. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Sorocaba, 2011.	Educação Escolar	Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido./Formação de professores.	“Essa dissertação teve como foco um estudo de caso no cotidiano escolar para a formação de policiais civis. A ACADEPOL, que pertence a Polícia Civil de São Paulo, foi o lócus de uma experiência educacional utilizando como referência o teatro do oprimido de Augusto Boal.” (resumo).

Quadro elaborado pelo Autor (continua na pág.88)



Referência-Tese/Dissertação	Unidade de Registro-Tema	Unidade de Registro –Categoria Temática.	Unidade de Contexto
Martins, G.S.L “Encontro Marcado”: Um Trabalho Pedagógico com <i>Performances</i> Teatrais Para a Discussão das Sexualidades em Espaços de Educação. Tese (Doutorado) – Universidade federal da Bahia, 2009.	Processos Socioeducativos	Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido	O objeto de estudo se refere a uma metodologia de trabalho com o teatro para abordar questões de sexo, gênero e sexualidade em espaços formais e não formais de educação. Os dados foram coletados durante a minha orientação e supervisão na disciplina e Estágio Supervisionado III, no Curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná, no primeiro semestre de 2008. Esta investigação também envolve docentes atuantes nas redes Estadual e Municipal da Educação de Curitiba e regiões metropolitanas. (Resumo).

Quadro elaborado pelo Autor (início na pág.86)

#### 4.2- Agrupamento Temático - Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido

Independente das categorias elencadas para o agrupamento, optamos por analisar individualmente cada trabalho selecionado, uma vez que, como dito anteriormente, conseguimos somente 09 (nove) trabalhos que envolviam TO e pesquisa de Campo.

1- *Viana, R.W. Teatro do Oprimido – Implicações Metodológicas para Educação de Adultos. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.*

Viana (2011) desenvolveu seu trabalho de mestrado em uma escola de Educação de Jovens e Adultos. Segundo Di Pierro:

Quando tratamos nos dias atuais da educação de pessoas jovens e adultas, estamos nos referindo a um conjunto variado de processos formais e informais de aprendizagem pelos quais as pessoas enriquecem seus conhecimentos, cultura e qualificações profissionais para satisfazer a necessidades individuais ou coletivas. Compreendida como chave para a conquista e garantia de outros direitos, a educação ao longo da vida tem por objetivos desenvolver a autonomia e o sentido de responsabilidade das pessoas e comunidades para enfrentar as rápidas transformações socioeconômicas e culturais por que passam o mundo atual,

estimulando o convívio tolerante e a participação criativa e consciente dos cidadãos na construção e manutenção de sociedades democráticas e pacíficas (DI PIERRO, 2008, p. 396).

A partir desta constatação, entendemos a relevância do trabalho de Viana e passamos a identificar a relação teatro educação em sua dissertação. O pesquisador escolheu trabalhar com Jogos do Arsenal do Teatro do Oprimido para gerar desbloqueio físico e mental em busca da criação cênica, importante ressaltar que o pesquisador propôs o trabalho com os estudantes sem a obrigatoriedade da participação dos mesmos. Segundo Santos, (2010) é extremamente importante:

...que a participação seja voluntária, não obrigatória, e que o projeto não vise à adaptação de estudantes ao *status quo* pedagógico da instituição. É fundamental que exista a possibilidade de questionamento das relações de poder para que o trabalho com o TO não seja cooptado, domesticado ou transformado em trabalho didático. O TO não existe para ensinar o que seja considerado “certo” por uma elite política, econômica, social, cultural ou intelectual e, sim, para questionar a realidade, duvidar do certo, estimular reflexões e construir alternativas (SANTOS, Bárbara, 2010, p.128).

Viana (2011), quando relata o Teatro Oriental nos traz uma concepção parecida com a de Santos, quando argumenta:

Em sequência consideramos importante explicar que no extremo Oriente, sobretudo no que se refere às manifestações tradicionais que perduram até os dias atuais, a educação teatral é baseada no virtuosismo e em processos pedagógicos rigorosamente pautados na técnica o que exige, além de disciplina por parte do praticante, alguns requisitos relativamente seletivos. Por exemplo, aqueles relacionados à idade e à corporeidade “adequadas”, aspectos altamente questionáveis se associados à EJA, que é nosso foco neste trabalho. (p.34)

Corroborando com a prática de TO o pesquisador não pretendia formar atores profissionais quando propôs exercícios e jogos teatrais na EJA, mas sim despertar novos olhares, interesses e ações. Quando aplica aos educandos técnicas que desespecializem seus corpos e mentes, o próprio educador entra em um processo de renovação pedagógica, uma vez que propõe um teatro que pode ser praticado

por todos, em comunhão, e que no processo se descobre as potencialidades criativas de cada um e de todos. Daí, Boal afirmar que:

A Cultura, a Educação e a Pedagogia, através do diálogo e o escambo, ativam nossos neurônios estéticos – aqueles que são capazes de processar ideias abstratas e emoções concretas, como faz a Arte – e promovem a mais ampla percepção do mundo e a abertura de veredas e caminhos, pois, como disse o poeta espanhol Antônio Machado, o caminho não existe, o caminho quem o faz é o caminhante ao caminhar (BOAL, 2009 p. 248).

Neste sentido, podemos afirmar que quando Boal faz referência ao poeta espanhol Antonio Machado, nos elucida o processo de descoberta das práticas artísticas no campo educativo, e nos traz um ponto de ligação entre cultura, educação e pedagogia. Freire (1996) fazendo referências aos processos de desmecanização dos corpos nos diz:

Um jovem aluno teu que se inicia na compreensão e no fazer artístico, quando tu pedes a ele que “ande como normalmente caminha”. Talvez a primeira descoberta dele seria a descoberta de que ele não pode fazer isso. O que ele produzir será um “andar cotidiano produzido”. Ora, quando descobriu que não pode caminhar como sempre o faz... mas que, não obstante, ele é capaz de criar...certamente descobriu muitas coisas aí. (...)...o Jovem vai descobrindo que, quando caminha, ele traz para o processo de andar uma série de relações que estabelecem o jeito de andar desse modo ou daquele modo. (Freire, 1996 p. 16).

As descobertas são potencialmente educativas, tanto ao professor (educador) quanto aos alunos (educandos) esses pontos de ligação tornam a prática de TO nos espaços escolares altamente transformadoras. Viana identifica este ponto da seguinte forma:

No campo da educação de jovens e adultos, esses pontos de ligação permitem uma reflexão sobre a relação entre educador e educando no interior das práticas pedagógicas. Sinalizam, dessa maneira, a importância da promoção de ações que não subestime a capacidade criadora e a história de vida dos indivíduos. Esses pontos levam-nos a concluir que a Pedagogia do Oprimido e o Teatro do Oprimido não são um conjunto de técnicas que findam em si mesmos, mas formas complexas de educação e arte com finalidade humanizadora. (p.54)

Destarte, percebemos que Viana, ao analisar o campo da EJA e as práticas Teatrais de TO percebe que a finalidade é a humanização. O pesquisador relata que

o grupo conseguiu montar 04 (quatro) cenas de Teatro Fórum, deixa claro que esta técnica exige do professor os conhecimentos das demais técnicas do Arsenal do TO e uma sensibilidade para os problemas sociais que os cercam. Ter o objetivo de tocar nas opressões vividas pelos sujeitos, mas sem perder de vista as matizes artísticas do processo.

Daí, entendermos quando Viana conclui que:

Com o propósito de finalmente encontrarmos uma resposta lúcida e alicerçada nos estudos realizados até aqui, é possível afirmar que à medida que esses elementos do método desenvolveram-se e os objetivos foram alcançados, sempre valorizando o que o educando podia oferecer, compreendemos que o TO mostra-se como uma ação educativa democrática e emancipatória na EJA. Podemos afirmá-lo como uma concepção teatral com fins pedagógicos, políticos e estéticos, munidos de espírito libertário sem, no entanto, prescindir de uma característica vital: o prazer. Percebemos, portanto, que sua contribuição é identificada quando o adulto de EJA desnuda a sua própria condição de oprimido e no momento em que aceita ser agente de uma criação teatral, colocando-se em jogo. Por fim, o método consolida sua colaboração ao permitir que o educando de EJA aceite a proposta de sua própria desmecanização física e intelectual, e quando este se apropria dos meios de criação teatral e se lança em uma ação comunicativa constituída pela relação entre espectadores e atores. (p.109)

A conclusão do pesquisador reflete o que se busca com a prática de TO, a apropriação pelos sujeitos dos meios de criação teatral para possíveis ações concretas e transformações de suas realidades.

*2- Almeida, M.K. O Outro em Cena: teatro escolar e alteridade. Dissertação (Mestrado)- Universidade federal do Rio Grande do Sul, 2012.*

Entendemos a questão da alteridade muito pertinente aos ambientes escolares, quando pensamos em espaço escolar, pensamos também em vida social que implica a convivência diária e extrema com o outro, aquele que compartilha com você os processos de aprendizagem, ou seja, alunos e professores. Segundo Giroux:

Como tal, as escolas servem para introduzir e legitimar formas particulares de vida social. Mais do que instruções objetivas separadas da dinâmica da política e poder, as escolas são, de fato, esferas controversas que incorporam e expressam uma disputa acerca de que formas de autoridade, tipos de conhecimento, formas

de regulação moral e visões do passado e futuro devem ser legitimadas e transmitidas aos estudantes [...]( Giroux, 1997, p. 162):

Quando pensamos em alteridade e TO no ambiente escolar, pareceu-nos uma junção importante para o trabalho de descoberta do outro. Daí entendermos quando Bakhtin afirma:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que eu contemplo possa estar em relação a mim, sempre saberei e verei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila de nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente, urge fundir-se em um, tornar-se um todo único e tornar-se uma só pessoa (BAKHTIN, 2003 p. 21).

Este fundir-se ao outro e tornar-se uma só pessoa é usado como uma metáfora por Bakhtin. Boal tem um pensamento similar quando diz que não temos como vivenciar a opressão do outro, em nossa “própria pele”, mas podemos entendê-la como nossa própria opressão, por coincidência, similaridade ou solidariedade. Coincidência estaria ligada a opressões iguais, sofrer os mesmos tipos de situações opressivas, assim me reconheço no outro. Similaridade estaria ligada não necessariamente a viver as mesmas opressões pelas mesmas causas, mas vivo opressões parecidas, assim me reconheço no outro. E a solidariedade tem a ver com senso ético, com minha postura no mundo, não vivo as opressões que o outro vive, mas entendo que ninguém deveria sofrê-las, assim me reconheço no outro.

O trabalho de pesquisa de Almeida foi realizado em uma escola particular de classe média e confessional, o autor lecionava a disciplina de Teatro no ensino fundamental da referida instituição, desta forma, a obrigatoriedade da participação dos jovens nas aulas de Teatro. Almeida não usou exclusivamente Técnicas de TO no desenvolvimento de sua pesquisa, valeu-se também das pesquisas dos teatrólogos: Viola Spolin, Jean-Pierre Ryngaert e Bertold Brecht.

Almeida buscou trabalhar com questões que emergiam da própria realidade dos estudantes através da observação que ele enquanto professor fazia de seus alunos, suas visões de mundo sobre corpo e juventude, violência, drogas, bebidas, sexo, gravidez na adolescência, falta de responsabilidade, filhos que enganam pais, dentre outros. O autor afirma:

“Nosso trabalho encontra seu sentido na busca por caminhos por meio da prática teatral na escola, uma relação mais crítica com os modelos de comportamento e de existências circulantes em nossa sociedade, a partir da qual, acreditamos pode-se chegar a uma relação mais sensível com a diferença.” (p.94).

Interessante salientar que o pesquisador escolheu um jogo do TO denominado família Rica/Família Pobre, no qual Boal propõe que se encene a mesma história vivenciada em uma família “rica” e uma família “pobre” para desmistificar os conceitos que fazemos em situações cotidianas em diferentes contextos socioeconômicos. Neste momento, ficaram claras para Almeida as visões estereotipadas que os estudantes faziam das famílias pobres, e que sempre que se referiam as classes populares, “As personagens pobres foram caracterizadas, invariavelmente, através de recursos cômicos: modos deselegantes de caminhar e de falar, roupas que não combinavam... tudo apelava para o grotesco.” (p.138).

O autor ressalta:

Já as personagens ricas, mesmo quando envolvidas em situações cômicas, poucas vezes foram caracterizadas por esse viés. Parecem-nos que foi mais difícil encontrar “algo de estranho” em personagens que teriam acesso a roupas elegantes, penteados da moda, etc. Assim, as caracterizações neste caso tendiam a ser mais “neutras”. (p.138)

O pesquisador se vale de inúmeros exemplos de contradições e preconceitos expressados por seus alunos durante as aulas de teatro. No entanto, revela que a possibilidade de se pensar nestas contradições através do jogo cênico e do diálogo, e o amplo debate sobre elas se mostrou de fundamental importância para a percepção do outro e as questões de ética e solidariedade.

Segundo Almeida:

“Frente a essas e a outras situações que podem ir da relação de poder à opressão, o teatro pode agir no sentido de “dar uma voz”, ou de “conquistar e fazer valer a própria voz” O importante é a busca da possibilidade de não se conformar aos lugares que outros nos digam que devemos ocupar, ou de como devemos ser e agir: de ser resistência a processos subjetivadores. Encontramos entre as técnicas teatrais do Teatro do Oprimido, desenvolvidas por Augusto Boal, importantes instrumentos: a partir destes, vislumbramos possibilidades de problematizar algumas reentrâncias nas relações entre indivíduos e grupos, modos de existência, formas de poder e verdades instituídas socialmente.” (p.118).

Almeida coloca que o ambiente escolar é marcado por violências físicas e simbólicas e que o corpo confere valores aos indivíduos, tudo o que é diferente de mim é incorporado com uma representação negativa, por isso a importância de práticas que valorizem a alteridade na escola através do teatro e de outras formas de perceber o diferente. E conclui que a vivência teatral embora possa fazer a diferença no ambiente escolar, depende de algumas condições para que realmente se efetive:

Mas isso requer determinadas condições, entre elas uma intencionalidade do professor, seu domínio dos elementos da linguagem teatral, um olhar sensível e atento, para perceber aquilo que nem sempre é evidente – ou seja, para perceber as sutilezas das falas, dos gestos, dos olhares, da indumentária, dos comentários, das cenas, enfim, que fazem o cotidiano da vida escolar. Percebemos que a prática teatral traz questionamentos, dúvidas, desconforto: provoca pequenos espaços de reflexão, que a princípio parecem insignificantes, mas que na continuidade podem abrir outros caminhos para o pensamento. (p.147).

*3- Marques, E.M.D. Teatro do Oprimido e Educação Popular DO CAMPO: articulações entre o pensamento e a obra de Paulo Freire e Augusto Boal, com uma experiência em Minas Gerais. Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado de Minas Gerais, 2012.*

O trabalho de Marques foi realizado em um Município de Zona Rural em Minas Gerais, o campo foi realizado em 02 (dois) momentos, em uma escola municipal de EJA, e com a comunidade rural do Município, nos atentaremos aqui para o primeiro momento do campo, a saber, a escola Municipal de EJA. Sabemos que as escolas de zona rural tem outra realidade em relação às escolas citadinas, e

para se trabalhar numa perspectiva libertadora e dialógica que o TO exige, é necessário o conhecimento da realidade que ocupamos:

Tal perspectiva implica para escola conhecer e valorizar o modo de organização da vida no campo e as práticas dos sujeitos que ali vivem e trabalham de modo a que as práticas pedagógicas incorporem as manifestações culturais desenvolvidas naquele contexto, para fazer as necessárias mediações com o conhecimento universal. Assim, faz-se mister ampliar a compreensão acerca do universo do meio rural; conhecer o modo de vida destes sujeitos e as especificidades do contexto onde vivem (BELTRAME, CARDOSO, NAWROSKI, 2011, p. 103).

Deste modo, faz-se necessário desviarmos o olhar para as práticas pedagógicas realizadas na cidade e focar o olhar para o Campo, percebendo que este também é um lugar onde a educação diferenciada e libertadora pode efetivamente acontecer, Segundo documento da SECAD:

...para se conceber uma educação a partir do campo e para o campo, é necessário mobilizar e colocar em cheque ideias e conceitos há muito estabelecidos pelo senso comum. Mais do que isso, é preciso desconstruir paradigmas, preconceitos e injustiças, a fim de reverter as desigualdades educacionais, historicamente construídas, entre campo e cidade (SECAD, 2007, p. 13).

Marques trabalhou com uma turma de EJA em processo de alfabetização, usava momentos da aula de Língua Portuguesa para realização das oficinas de TO e não havia a obrigatoriedade da participação nas oficinas, no entanto, os alunos que não quisessem participar atuando deveriam ajudar de outras formas, fosse com cenários e figurinos ou escrevendo textos e relatos daquilo que assistiram. Em todas as oficinas as técnicas teatrais utilizadas foram da metodologia do TO. Segundo a pesquisadora:

Os fundamentos do Teatro do Oprimido coadunam-se com a luta da Educação do Campo, com os oprimidos do Campo na atualidade. Seu método se revela útil, podendo contribuir, por meio do diálogo, expressividade e visibilidade artística-crítica dos temas do campesinato, para uma maior elucidação, tratamento e luta coletiva pelos interesses oprimidos, fortalecendo a politização da educação no sentido de transformação da sociedade com a superação da situação de opressão. (p. 63).

Interessante observar, que a autora relata que ao longo do processo alguns estudantes que não queriam atuar e/ou participar das oficinas mudaram de opinião e



pediram para fazer parte das montagens de Teatro Fórum. Os temas selecionados por eles não tinham relação com o universo campesino no sentido mítico, mas com o universo de qualquer jovem de qualquer canto deste país. Os jovens se interessaram por temáticas relacionadas ao preconceito, discriminação racial, padrões de beleza, drogas, abuso de poder e violência policial, violência doméstica, homofobia, namoro, gravidez na adolescência, preconceito social, relações familiares, violência contra a mulher, homossexualidade e prostituição.

Os jovens participantes das oficinas realizaram um espetáculo de Teatro Fórum que abordava a questão das drogas e da gravidez na adolescência. A diretora da escola ficou contrariada com tal decisão, e insistiu bastante para que eles representassem algo relacionado à indisciplina escolar, mas em Teatro do Oprimido o assunto e/ou tema a ser tratado deve sempre partir dos oprimidos, daquilo que faz mais sentido para eles, de suas história e vivências. Daí entendermos quando Marques nos diz:

O Teatro do Oprimido é um dos métodos teatrais que rompe os muros hierárquicos que na nossa sociedade separa atores e plateias, funciona com base numa estrutura democrática, de diálogo e propõe um processo horizontal e coletivo para a construção dos personagens e da peça. Acredita-se que o seu desenvolvimento em meio escolar possa colocar em cheque a estrutura antidemocrática da escola, desvelando práticas opressoras cotidianas invisibilizadas e apontando caminhos mais dialogados de construção do processo de conhecimento. (p.42).

A pesquisadora relata que o trabalho não foi nada fácil, muitas vezes os próprios estudantes exigiam dela uma postura mais enérgica e interventiva, postura essa que não condizia com os propósitos das Oficinas, aos poucos as pessoas foram se organizando e percebendo que a criação, o processo, e a autonomia dependiam muito mais delas mesmas do que da própria pesquisadora e a partir desta constatação, as coisas aconteceram de fato. E conclui:

O Teatro do Oprimido pode se constituir como um instrumental útil associado às lutas da Educação do Campo no país: se posicionando na contra-hegemonia do sistema; vislumbrando o sonho e a utopia de uma sociedade igualitária e sem diferenças de classes; propondo o diálogo nas práticas educativas; aproximando, inserindo e valorizando a realidade das populações do campo, com seus valores, histórias e História, conhecimentos e cultura no processo educacional; pautando as demandas sociais no interior das

instituições escolares e a luta pelos direitos humanos nos processos coletivos de apropriação do conhecimento e transformação social, refletindo sobre ações concretas para superação das relações de opressão. (p. 152-153)

4 - Scatolini, R. *Um estudo da corporeidade com educadores: uma experiência com o Teatro do Oprimido. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.*

Esta pesquisa foi realizada com educadores de um Centro de Educação Infantil, teve como foco a questão do corpo, Boal diz que a alfabetização teatral também é necessária, com ela teremos a desespecialização do corpo, tão acostumados a gestos cotidianos e habituais e relata:

Sempre lamentamos que nos países pobres, e entre os pobres dos países ricos, seja tão elevado o número de pré-cidadãos, fragilizados por não saberem ler nem escrever; o analfabetismo é usado pelas classes, clãs e castas dominantes como severa arma de isolamento, repressão 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 a escritura, este 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, 1999, p.15).

A questão da corporeidade e suas potencialidades sempre estiveram presentes no universo escolar, embora saibamos que o corpo é o veículo pelo qual o indivíduo se expressa, vemos o mundo através de nossos corpos, o movimento do corpo na educação escolar quase sempre fica restrito às aulas de Educação Física e momentos de intervalos. Fernández afirma que:

Em geral, a escola apela somente ao cérebro, crianças com os braços cruzados, atados a si mesmos. [...] Ainda hoje encontramos crianças que estão atadas aos bancos, a quem não se permite expandir-se, provar-se, incluir todos os aspectos corporais nas novas aprendizagens. (FERNÁNDEZ, 1991, p.63).

Scatolini usa da metodologia do TO para trabalhar a corporeidade com professores, na formação de professores, em relação à prática docente e o corpo, Freire (1997) nos diz:

Sou professor a favor da boniteza de minha própria prática, boniteza que dela some se não cuida do saber que devo ensinar, se não brigo por este saber, se não luto pelas condições materiais necessárias sem as quais meu corpo, descuidado, corre o risco de se amofinar. (FREIRE, 1997 p. 64)

A pesquisadora relata que, a cada oficina, ela percebia que os educadores estavam inconscientes de sua corporeidade, fato interessante se pensarmos que na educação infantil os trabalhos corporais feitos com as crianças são uma constante, vide as apresentações escolares como festa junina, dia das mães, dos pais, da família, que sempre incluem canções e teatralização de textos e poesias. Após os encontros e oficinas uma das educadoras participante relatou:

“Hoje eu faria isso de uma maneira completamente diferente. Antes de distribuir roteiros, de distribuir os papéis, a gente ia vivenciar um pouco dessas técnicas, experimentar o lidar com o corpo, soltar a voz e depois construir com as crianças. Eu acho assim, a gente que pensa muito o teatro na escola, tem que pensar nisso também. Não dá pra você chegar, querer aquela coisa rapidinha, maluca que é a escola.” (p.100 – depoimento de professora participante do projeto).

Com este relato podemos perceber que os trabalhos propostos pela educadora permaneciam no campo da mecanização e do jogral<sup>37</sup>, o famoso e pejorativo “*teatrinho*” apresentado nas escolas. Para pesquisadora, o que ficou de mais importante em relação a este trabalho foi:

...viver e refletir coletivamente a corporeidade, durante a oficina de Teatro do Oprimido, foi para muitos dos educadores a primeira oportunidade de participarem de uma formação com esse enfoque, e demonstrou favorecer o ensino de novos olhares para suas práticas pedagógicas. A relação com a própria corporeidade permitiu que percebessem as mecanizações de seus corpos, consequentes de uma prática profissional burocratizada, que prioriza a racionalidade e limita a capacidade criativa e autêntica de se personificarem no mundo. E a partir disso, despertaram para o fato de que a mecanização de seus sentidos impede seus educandos de viverem suas corporeidades em plenitude. (p. 103-104)

Analisando este trabalho pudemos entender que a linguagem teatral proposta pelo método de TO, pelo seu compromisso político, pela sua práxis de despertar o corpo e os sentidos de forma a perceber-se como sujeito criador, produtor e

---

<sup>37</sup> Mús. Teat. Grupo que declama, em conjunto e/ou a vozes alternadas, um texto, um poema etc., ou canta canção, cantiga; declamador, trovador. Disponível em: <<http://dicionariocriativo.com.br/significado/jogral>>. Acesso em: 17/03/2015.

transformador, ajudam os seus praticantes a repensar, questionar e transformar o mundo.

5- Ueda, F.S. *Atividade Participativa na Formação de Policiais: O Direito e a Educação no Cotidiano Escolar do Policial Civil. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Sorocaba, 2011.*

Ueda apresenta uma pesquisa na qual realizou oficinas de Teatro dentro da ACADEPOL- SP, uma instituição escolar responsável pela formação dos policiais civis ingressantes na carreira. Como professora da ACADEPOL, Ueda propôs aos seus colegas de profissão que trabalhassem com teatralização em suas aulas, depois de algumas reuniões definiram que o método que melhor se encaixava nesta proposta era o TO e trataram de se formar para que pudessem trabalhar a metodologia teatral com seus alunos. A formação não era de caráter obrigatório aos professores e a pesquisadora relata:

O conjunto da obra de Boal já havia sido escolhido pelos integrantes do grupo durante as reuniões. Agora coube à professora Beatriz Fortes a escolha detalhada de quais “*jogo exercícios*” melhor se adaptariam à proposta do Teatro Pedagógico. O *workshop* foi dividido em dois dias consecutivos, e houve a participação da grande maioria dos professores que iriam implementar a atividade. Todos efetivamente “fizeram” cada dinâmica como participante enquanto a professora Beatriz conduzia-a como diretora. Conforme os jogos iam sendo interpretados o grupo decidia se era uma exercício pertinente e possível de ser aplicado com os alunos. (p.54).

Entendemos que, quando queremos trabalhar teatro na escola, a formação do professorado é essencial. O planejamento dos jogos e exercícios que serão praticados é de fundamental importância para alcançarmos os resultados almejados. Já citamos neste trabalho a importância da participação em TO ser voluntária, a não obrigatoriedade faz com que essa metodologia funcione no seu sentido mais amplo, a saber, o de combate à opressão. Na pesquisa de Ueda, fica clara a não obrigatoriedade de participação dos professores, fato que não acontece com os alunos, todos deveriam participar, sem exceção. A pesquisadora reafirma as escolhas metodológicas feitas pelo grupo de professores:

Mas, por que Boal? Quais foram as estruturas que fizeram definir esse teatrólogo para a atividade que lentamente nascia? Pautando-

se nos estudos de arte cênica, foram conglomeradas múltiplas linhas teóricas de atuação que pudessem propiciar aos participantes o fazer teatral. A equipe queria um arsenal de ferramentas que construísse uma reflexão e causasse a intervenção na realidade onde estamos inseridos. (p.53).

A autora nos relata que o grupo de professores definia os temas que seriam trabalhados com os alunos para efetivamente alcançarem o que almejavam, os alunos ingressantes na carreira policial deveriam apreender como se comportar em situações adversas e evitar incorrer em infrações administrativas<sup>38</sup>.

Tendo os temas definidos os professores levavam a sinopses para que os alunos encenassem, conforme relata Ueda:

Um problema recorrente nos encontros era decidir sobre a construção das problemáticas a serem enfrentadas pelos alunos. A forma acabou tendo sido deliberada, durante as reuniões do Grupo, através de sinopses de casos concretos, escolhidos com base em fatos reais. As sinopses seriam direcionadas para cada turma a ser trabalhada. [...] Definida a temática a ser discutida era redigida uma sinopse. A equipe de educadores ateve-se – normalmente – para as infrações administrativas mais recorrentes. (p.55).

A pesquisadora relata um exemplo de sinopse:

Já na peça “O escrivão e a estelionatária” a trama questionava a quebra da relação de confiança na lavratura de importante documento de constituição de inquérito policial. Nela o escrivão é convencido por uma mulher acusada pela prática do crime de estelionato, art. 171 do Cod. Penal, a deixar de proceder ao indiciamento desta em troca de dinheiro. A estelionatária o “persuade” a praticar uma conduta ilegal no exercício de seu cargo de escrivão em troca de suborno. (p.63)

Embora aparentemente tenham sido formados na metodologia de TO os professores da ACADEPOL fizeram adaptações na metodologia teatral que iriam aplicar com os alunos policiais ingressantes, Ueda nos diz “A prática do Teatro Pedagógico não foi uma fiel reprodução de nenhum dos teatros de Boal tendo sido

---

<sup>38</sup> Julian Boal (2009), em conferência proferida no 11º Festival Internacional ZEMOS, na Espanha, salientou a utilização de técnicas do Teatro do Oprimido para disciplinar operários, fazê-los serem mais produtivos e como meio para selecionar novos funcionários: são consideradas perversões em relação ao TO.

estruturado o mais próximo do que se vê no Teatro-Debate”. (p.68). Daí, entendermos que a denominação dada à prática teatral ocorrida na ACADEPOL ser Teatro Pedagógico.

Segundo Ueda, após os alunos avaliarem a metodologia a qual foram submetidos o resultado obtido pela prática demonstrou-se positivo:

“A análise das avaliações permitiu a constatação majoritária da receptividade do Teatro Pedagógico em todos os pontos questionados naquela material de exame: sociabilização, receptividade e eficácia como instrumento auxiliar das aulas expositivas de Direito. O aluno-policial passou a repensar os problemas que a cotidianidade traz no amortecimento dos sentidos e nas temáticas afetas a sua carreira, uma vez que precisou entrar em contato emocional, dialogar e colocar-se no lugar de outro para conseguir abordar os problemas relativos ao trabalho policial. [...] Ao final de três anos de atividade a prática apresenta princípios democráticos e libertadores numa postura menos autoritária no ensinar-aprender.” (p.104).

Embora Ueda conclua que o trabalho efetivamente surtiu efeitos positivos sobre os alunos/policias e que a prática revelou princípios democráticos sobre o ensinar – aprender. A partir da teoria e metodologia de TO, podemos afirmar que os propósitos e princípios do Teatro do Oprimido não foram efetivamente aplicados neste contexto.

6. *Martins, G.S.L “Encontro Marcado”: Um Trabalho Pedagógico com Performances Teatrais Para a Discussão das Sexualidades em Espaços de Educação. Tese (Doutorado) – Universidade federal da Bahia, 2009.*

Esta pesquisa de doutorado trabalha com performances teatrais voltadas às discussões da sexualidade em espaços de educação, sejam eles formais ou não, e tem um caráter duplo, a saber, a formação de professores iniciantes e a formação continuada de professores, o pesquisador usou a metodologia do TO e outras técnicas teatrais. Almeida nos diz que: “Os dados foram coletados durante a minha orientação e supervisão na disciplina e Estágio Supervisionado III no Curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná...” (resumo). Sabemos que a formação de professores é um tema que sempre está em evidência, uma vez que tanto a formação inicial quanto a formação continuada são essenciais para a prática

docente. Segundo as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica em nível superior. (Seção 1 p. 31):

A formação de professores para os diferentes segmentos da escola básica tem sido realizada muitas vezes em instituições que não valorizam a prática investigativa. Além de não manterem nenhum tipo de pesquisa e não perceberem a dimensão criativa que emerge da própria prática, não estimulam o contato e não viabilizam o consumo dos produtos da investigação sistemática. Com isso, a familiaridade com os procedimentos de investigação e com o processo histórico de produção e disseminação de conhecimento é, quando muito, apenas um item a mais em alguma disciplina teórica, sem admitir sua relevância para os futuros professores. Essa carência os priva de um elemento importante para a compreensão da processualidade da produção e apropriação de conhecimento e da provisoriabilidade das certezas científicas. (PARECER CNE/CP9/2001).

Entendemos a relevância deste trabalho de pesquisa, no sentido de trabalhar com formação de professores na perspectiva do Teatro/Educação e mais especificamente usando a metodologia do TO. Uma vez que, observamos que essa oportunidade de experimentação tanto para os estagiários (professores iniciantes) quanto para os professores em formação continuada pode ser muito profícua, ajudando a perceber que a relação entre iniciação docente e aperfeiçoamento docente é permanente. Libâneo nos diz:

O termo formação continuada vem acompanhado de outro, a formação inicial. A formação inicial refere-se ao ensino de conhecimentos teóricos e práticos destinados à formação profissional, completados por estágios. A formação continuada é o prolongamento da formação inicial, visando o aperfeiçoamento profissional teórico e prático no próprio contexto de trabalho e o desenvolvimento de uma cultura geral mais ampla, para além do exercício profissional. (LIBÂNEO, 2004 p.227).

Além de trabalhar com formação continuada o autor da pesquisa discutirá através da metodologia do TO as questões do corpo e sexualidade nos espaços de educação e ressalta:

Especialmente na minha ação pedagógica mediada pelo teatro, diversas vezes tive a oportunidade de perceber que a escola é um espaço produtor e reproduzidor de padrões sociais pré-estabelecidos em nosso sistema. Na encenação teatral, o estudante carrega

consigo conceitos estereotipados sobre variadas categorias: raça, etnia, classe, gênero e sexualidade; estas, inter-relacionadas entre si. Ou seja, um contexto estrategicamente estabelecido para a manutenção de identificações compreendidas como naturais e universalizadas frequentemente são levadas à cena. (p.14)

Os alunos-estagiários preparavam as suas aulas (regências) sempre priorizando atividades que pudessem ser construídas coletivamente, e as aplicavam em diferentes espaços educativos, sempre lidando com a temática transversal gênero e sexualidade.

Podemos perceber o impacto das atividades nas falas dos próprios participantes das “aulas-oficinas”. Um aluno – estagiário que realizou suas regências na ONG Dignidade, que atua em defesa e promoção dos direitos LGBT<sup>39</sup>, após o término das suas atividades revela:

- Pretendo dar continuidade ao estágio supervisionado realizado no primeiro semestre de 2008 no Grupo Dignidade, onde encontrei pessoas que dia a dia envolveram-se com as aulas de teatro. Percebo que, por meio desta arte, os participantes pretendem fazer ouvir os seus gritos, muitas vezes abafados... gritos estes compostos pelos seus medos, angústias e anseios (Luiz p.108)

Outros alunos-estagiários ofereceram um curso de extensão para professores de séries iniciais de ensino fundamental, sempre lidando com a temática de gênero e sexualidade. Através das falas dos professores participantes do curso podemos perceber as reflexões causadas por este trabalho.

— Pela primeira vez sinto-me respeitado como aquele que quer aprender teatro e integrado em um grupo de pessoas. Nestas aulas de teatro consigo perceber mudanças importantes em mim. Estou conseguindo me soltar mais, melhorando até o meu jeito de falar, inclusive em sala de aula. Sou professor de escola pública. (Elias p.107)

— A importância do Curso de Extensão para mim como professor de arte, educador e cidadão, foi perceber o quanto é fácil trabalhar com o teatro, o quanto esta arte pode estimular a construção de uma sociedade mais crítica, esclarecida e menos discriminatória. (Sidnei p.146)

— O problema é você defender padrões que fogem daqueles considerados ‘normais’ para a escola, sem o devido preparo. Como debater essas questões na escola onde até mesmo os professores manifestam a sua discriminação por meio de brincadeiras e

---

<sup>39</sup> Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros.



piadinhas contra os educandos e, às vezes, até mesmo contra os próprios colegas de trabalho? (Oswaldo p. 116)

Podemos observar nas falas tanto dos alunos-docentes, como dos alunos-estagiários que as práticas de Teatro do Oprimido os levou a discutirem e refletirem em suas ações pedagógicas as questões de gênero e sexualidade, questões que consideramos muito importantes de serem refletidas e redirecionadas, pois frequentemente assuntos relacionados ao gênero e à sexualidade geram opressões em ambientes escolares e também fora deles.

#### 4.3 - Análise do Agrupamento – Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido

Esta categoria temática tinha como tema os Processos Socioeducativos, por isso, selecionamos os trabalhos com práticas de TO que aconteceram especificamente em ambientes informais de aprendizagem. Essa categoria temática (agrupamento) é composta de 03 (três) trabalhos de dissertação de mestrado.

Conforme explicitado no quadro abaixo:

#### Quadro IX – Organização das Teses e Dissertações para Análise II.

Referência-Tese/Dissertação	Unidade de Registro-Tema	Unidade de Registro – Categoria Temática.	Unidade de Contexto
Pedroso, R.T. Teatro do Oprimido: Em Busca de uma Prática Dialógica. Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.	Processos Socioeducativos	Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido	O método do teatro do Oprimido propõe pesquisar maneiras de superações de situações de opressão vividas por homens e mulheres e ensaiar, portanto, ações para a articulação de grupos na conquista do cumprimento de seus direitos. O presente estudo buscou compreender as possibilidades do uso do Teatro do Oprimido na construção de um processo educacional Dialógico, segundo a perspectiva de Paulo Freire. (Resumo)

Quadro elaborado pelo Autor (continua na pág.105)

Referência-Tese/Dissertação	Unidade de Registro-Tema	Unidade de Registro – Categoria Temática.	Unidade de Contexto
Berger, W. O Teatro do Poder e o Teatro do Oprimido: formas de resistência e intervenção social em Caieiras Velhas Aracruz, ES (2006-2011). Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.	Processos Socioeducativos.	Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido	Esta pesquisa tem por objeto de estudo a intervenção teatral como forma de intervenção social que busque reconhecer formas de resistência social de grupos em situação de subalternidade para valorizá-las, recuperando uma discussão já iniciada no Serviço Social. O objeto empírico tratado é um conjunto de intervenções teatrais realizadas na localidade de Caieiras Velhas, município de Aracruz, ES, entre 2006 e 2011. (Resumo)
Chiari, G.S Laboratório Madalenas: teatro das oprimidas, Inovação pedagógica para o gênero feminino. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 2013.	Processos Socioeducativos	Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido	Trata-se de uma iniciativa que investiga as especificidades das opressões enfrentadas pelas mulheres na contemporaneidade e propõe ações e medidas que possam ajudar a superar tais opressões e promover a igualdade de gênero, através do teatro. Sua metodologia é baseada nas técnicas do Teatro do Oprimido. Esta pesquisa apresenta a fundação, a metodologia e os desdobramentos do Laboratório, além da descrição da experiência prática discente, suas críticas e reflexões. (Resumo).

Quadro elaborado pelo Autor (início na pág.104)

#### 4.4 - Agrupamento Temático Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido

7 -Pedroso, R.T. *Teatro do Oprimido: Em Busca de uma Prática Dialógica*. Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

A pesquisa de Pedroso foi realizada em um centro comunitário do município de São Bernardo do Campo, a autora utilizou-se da Metodologia do Teatro do

Oprimido em um projeto em parceria com a Prefeitura deste Município. O projeto denominava-se “Protagonistas de Direitos Humanos”, visava à produção e proposição de “ações para a garantia dos direitos dos jovens, estabelecidos pelo ECA e pela Declaração Universal de Direitos Humanos.” (p.46). Segundo a pesquisadora os jovens em situações de vulnerabilidade social, participavam do projeto voluntariamente e recebiam uma bolsa pela permanência no projeto.

Pedroso nos diz, que:

As discussões e formação foram realizadas utilizando o arsenal do Teatro do Oprimido, com apresentações de teatro-fórum, debates promovidos em parceria com a Secretaria da Justiça da Defesa da Cidadania do Estado de São Paulo e seminários com a presença de lideranças comunitárias e organizacionais. Foram elaboradas três peças que abordavam temas de violação de Direitos Humanos: falta de vagas nas creches – “Porcentagem em abandono”–, desemprego – “Desassossego do desemprego”– e trabalho infantil – “Do sertão à ilusão”. (p.46)

Seguindo o protocolo do TO, os temas abordados neste projeto, surgiram de demandas específicas dos participantes envolvidos na prática. Os adolescentes puderam exercer de forma plena as suas escolhas, sem a necessidade de controle restrito dos educadores envolvidos, melhorando assim a sua autoestima e proposições a respeito do que pensavam serem direitos Humanos. Isso fica claro quando Pedroso nos diz:

Como o processo de aprendizagem era permeado, a todo o momento, pela construção das peças, isso favoreceu que o grupo se abrisse para uma relação de aprendizagem coletiva: a construção dependia deles, pois eram as suas histórias a serem encenadas, suas roupas a serem confeccionadas e seus cenários. (p.53)

Segundo o Jurista Argentino Emilio Garcia Mendez:

A melhoria nas condições de vida da infância substituiu as míopes e conjunturais políticas de controle social como indicador correto de êxito ou fracasso. A convivência e não controle constituiu a ideia básica para se garantir a paz social e a preservação dos direitos do conjunto da sociedade (MENDEZ, 2000).

A autora nos explica que o projeto foi dividido em 03 (três) etapas, a primeira delas, investigativa, os jovens pesquisaram sobre direitos humanos e modos de

propor novos direitos que reconheciam como legítimos. Na segunda etapa, tentaram publicizar as discussões estabelecidas pelo grupo, buscando novos interlocutores e apresentando as cenas de Teatro-Fórum. Na terceira e última etapa, houve o encaminhamento dos jovens para programas de Primeiro Emprego, matrículas escolares para os que estavam fora da escola, oficinas de computação, dentre outros.

Pedroso relata:

A experiência do projeto revelou que num primeiro momento é difícil de perceber saídas para a situação de opressão vivida, e isso está muito relacionado com o modo como o protagonista lida com a sua história. O jovem em busca do emprego acreditava que não iria conseguir trabalho por causa de sua aparência e falta de experiência, e além destes aspectos, como falado na entrevista, foi difícil para ele reviver essa história e decidir contá-la a todos. Mas, após todo o processo, esse mesmo jovem relata que aprendeu com a peça a não desistir do emprego, o que indica o vislumbre de saídas. (p.74)

Percebemos nesta pesquisa que, superar as estruturas injustas não é algo fácil, no entanto é possível acreditar em um projeto de sociedade mais igualitário, e levar os jovens a pensar, debater, conhecer e refletir o mundo sobre uma perspectiva de direitos humanos fará, no mínimo, com que eles decidam em que lado estão, e com que precisam “lutar”.

8- *Berger, W. O Teatro do Poder e o Teatro do Oprimido: formas de resistência e intervenção social em Caieiras Velhas Aracruz, ES (2006-2011). Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.*

Berger realizou sua pesquisa em uma aldeia Tupiniquim – localizada em Caieiras Velhas Aracruz-ES, o autor relata que ao longo de 05 (cinco) anos pôde vivenciar experiências neste território indígena, que culminou com uma oficina de Teatro do Oprimido oferecida para as mulheres da aldeia. Berger relata:

Entre os indígenas, utilizar a ferramenta do Teatro do Oprimido com base na memória, articulada à identidade, à territorialidade e à observação das formas de resistência social desses povos, pode nos possibilitar um tipo de ação num “eterno retorno”, como diz Mircea Eliade, à fonte dos indivíduos em sua cultura, pois concordamos com Walter Benjamin que a inovação como futuro está no passado. (p.138-139)

O autor explica que a intenção de se trabalhar o Teatro do Oprimido com os indígenas era propor uma “inversão do olhar sobre a cultura Tupiniquim em Caieiras Velhas”, no sentido de que pudessem usar o Teatro como “forma de resistência social em gestos, falas e atos que fortaleçam a intervenção social” (p.59).

Alguns temas foram discutidos, nas oficinas que ocorreram nas aldeias, temas que demandavam sempre questões relativas ao universo indígena, não no sentido mítico, mas no sentido da vida prática, tais quais: alcoolismo, violência da polícia federal, invasões em suas terras, dentre outras. Assim, entendermos quando o pesquisador nos diz:

O que buscamos realizar aqui não é, pois uma regra, mas também não se constitui em única exceção, pois a contemporaneidade exige cada vez mais que lancemos olhares mais plurais e antropológicos (interdisciplinares e interculturais) sobre as questões sociais, reconhecendo os direitos de enunciação de diferentes sociedades e atores (ou agentes sociais) como as sociedades indígenas, que têm posto em cheque nossa pretensa modernidade ocidental com suas imposições. (p.144-145)

Interessante observar que ao longo da convivência do pesquisador com os indígenas, pudemos perceber uma intensa descoberta de diferentes facetas, os festejos tradicionais misturados com o sincretismo religioso, as igrejas pentecostais no território, pastores indígenas pregando a fé cristã e demonizando outras possibilidades de crença; homens e mulheres tentando preservar a cultura local, pintando seus corpos e tecendo tangas e muitas outras histórias que não impossibilitaram que o Teatro do Oprimido se efetivasse neste espaço. Neste processo, os indígenas conquistaram a implementação de um CRAS – Centro de Referência da Assistência Social e passaram a perceber e direcionar seus olhares para outras questões relacionadas aos direitos e às possibilidades a serem conquistadas. Isso fica claro quando Berger nos diz:

(...) salientamos algumas direções que os próprios sujeitos da pesquisa nos apresentaram, a saber: a necessidade de políticas públicas de valorização dos saberes tradicionais, o controle da entrada de religiões não tradicionais do território, a realização de programas e projetos com enfoque cultural (Bandas de Congo e Danças Indígenas, por exemplo) de combate às drogas e ao alcoolismo principalmente entre os jovens com foco na cultura indígena local, a implantação de telecentros nas aldeias que facilitem

o acesso à internet como base para pesquisa e diálogos de saberes indígenas tradicionais, a valorização dos espaços de participação das mulheres, projetos de combate à fome e geração de renda com base nos saberes territoriais indígenas e em especial a valorização das ações das mulheres, projetos de valorização da história e dos saberes orais dos indígenas Tupiniquim, a valorização dos diálogos interculturais entre indígenas de outros territórios, nações e etnias, a valorização dos espaços de participação local (conselhos e associações indígenas), apoio às festividades e celebrações rituais do calendário tradicional indígena, a construção de um cemitério na terra indígena, implantação de redutores de velocidade dos carros e controle do acesso de agentes estranhos às aldeias por parte dos próprios mecanismos que garantam a participação não tutelada dos indígenas, inclusão de um antropólogo na equipe básica do CRAS com conhecimento o território em questão (...) (p.146).

Podemos perceber que são muitas as necessidades elencadas pelos indígenas de Caieiras Velhas. No entanto, percebemos também que a conquista do CRAS e a possibilidade de discutir, debater e refletir questões de pertencimento, territorialidades e direitos, alcança uma das metas do TO, o tornar-se espectador, sujeito das ações.

9 - Chiari, G.S *Laboratório Madalenas: teatro das oprimidas, Inovação pedagógica para o gênero feminino. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 2013.*

Chiari desenvolveu sua pesquisa de Campo dentro de uma experiência chamada Laboratório Madalenas. O laboratório Madalenas foi criado em 2010 por Barbara Santos e Alessandra Vanucci, trata-se de um experimento estético-cênico-pedagógico, no qual só participam mulheres. Neste processo, são discutidas questões de gênero, machismo, misoginia, e todas as formas de opressões a existência da mulher. Desde 2010, o Laboratório tem acontecido em varias cidades do Brasil e do Mundo e se multiplicado cada vez mais, em setembro de 2015 acontecerá o I Festival Internacional Madalenas na cidade de Puerto Madryn - Argentina. A pesquisadora participou de um destes laboratórios que foi oferecido na cidade do Rio de Janeiro em 2012, estava na condição de participante e pesquisadora. “A experiência envolveu catorze mulheres vindas de diferentes países, entre eles Brasil, Argentina, Itália, França e Inglaterra” (p.49). E nos relata:

A condução da experiência foi muito objetiva, dinâmica, e principalmente, voltada para a coletividade. A investigação pessoal

foi balanceada e equilibrada com respostas rápidas e dinâmicas precisas, de modo que não ocorreu, ali, uma “catarse verborrágica”, pelo contrário, o teatro, a pintura, a música, a dança se mesclam e fazem do Laboratório um espaço de reflexão que precisa de algum tempo para ser absorvido enquanto informação. Muitas questões abordadas no Laboratório foram relevantes e esclarecedoras. Alguns exercícios me surpreenderam, como a “Declaração de Identidade” e o “Painel de Imagens”. A ludicidade e a teatralidade somaram-se constantemente às reflexões durante esta abordagem pedagógica teatral. Pude averiguar através da experiência que algumas questões complexas e distintas entre si, não são apenas individuais. Faço parte de um coletivo de mulheres que busca se encontrar, se perceber e principalmente, se posicionar na contemporaneidade. O teatro pode contribuir com esse propósito. (p.97)

Este é um dos intuitos do Laboratório Madalenas, que as mulheres possam se reconhecer e se fortalecer enquanto grupo e que possam multiplicar essas práticas para que fortaleçam outras mulheres, no âmbito privado e público. Segundo Faria & Nobre:

[...] existe uma divisão entre as esferas pública e privada, sendo que a esfera privada é considerada como o lugar próprio das mulheres, do doméstico, da subjetividade, do cuidado. A esfera pública é considerada como o espaço dos homens, dos iguais, da liberdade do direito (FARIA & NOBRE, 1997, p.46).

Criar medidas efetivas para que as mulheres ocupem todos os espaços sem que precisem “pagar” muitas vezes com suas próprias vidas se faz necessário e urgente, daí entendermos quando Chiari nos diz:

Durante a realização desta pesquisa tive acesso a vídeos de Laboratórios que ocorreram no continente africano, no Brasil e na Alemanha. É importante salientar aqui, o meu desejo- e a necessidade- da criação do “Acervo Laboratório Madalenas- Teatro das Oprimidas”, como um dos possíveis desdobramentos desta pesquisa, objetivando que as suas abordagens pedagógicas, realizações, eventos, atos e reflexões, assim como artigos, relatos e imagens produzidos nestes e relativos ao Laboratório, sejam disponibilizados para o acesso coletivo. (101)

Quanto mais pessoas tiverem acesso a essa metodologia, mais potente ela se torna. Criada por uma das Curingas<sup>40</sup> que trabalharam diretamente com Boal, sabemos que essa pesquisa com o Laboratório Madalenas chegou aos seus “ouvidos” antes de seu falecimento, e apesar do seu apoio não houve tempo do

---

<sup>40</sup> Barbara Santos – Curinga Internacional do CTO – Atualmente vive em Berlim e dirige o Centro KURINGA de Teatro do Oprimido.

mesmo conhecê-la profundamente e sistematizá-la em livros. O laboratório Madalenas está em constante processo de construção, e já se torna uma realidade mundial, os grupos físicos que discutem virtualmente essas técnicas trocam experiências das “Madalenas” que vivenciam em suas cidades, estados e países, uma rede está se formando e isso já contribui fortemente para o sucesso do projeto. Chiari Conclui que:

O Laboratório não aponta as “respostas corretas” para cada circunstância ou situação, mas possibilita reflexões que abrem o leque de conhecimentos e contribuem, para o posicionamento diante de questões relativas às questões de gênero. Ao concluir esta pesquisa percebo a abrangência da pedagogia teatral. A responsabilidade e a infinidade de linhas de atuação a que ela se aplica. A possibilidade de gerar e estimular a reflexão e a comunicação é uma forte ferramenta de empoderamento e de estímulo à subjetividade humana.

Entendemos que mais que estímulo à subjetividade humana, o Laboratório Madalenas, é efetivamente um espaço de possíveis transformações de realidades opressoras.



## 5- Síntese Integradora das Análises

Procedemos nossa análise partindo do conceito de Boal sobre os eventos de TO, quando ele nos diz que:

(...) nenhuma oficina, encontro, ensaio ou qualquer atividade do Teatro do Oprimido deve terminar quando acaba: pelo contrário, deve projetar-se no futuro e produzir consequências individuais e sociais, por menores que sejam, reais. Todo e qualquer evento do Teatro do Oprimido deve objetivar as ações sociais concretas e continuadas. Algo Novo deve começar quando finda, sem terminar jamais. (BOAL, 2009, p. 186).

A partir desta perspectiva, analisamos os 09 (nove) trabalhos selecionados, quanto ao uso que tem sido feito da Metodologia do Teatro do Oprimido nas pesquisas de Campo no Brasil?

Percebemos que a pluralidade do uso das técnicas e da metodologia do TO é muito grande e se aplica em diferentes espaços educativos com o mais diverso tipo de público. Pela análise das dissertações e teses podemos afirmar que o uso do Teatro do Oprimido tem sido positivo, a tabela abaixo mostra pontualmente algumas de nossas percepções:

### Quadro X – Percepções Quanto ao Uso do TO

Trabalho Analisado	Percepções quanto ao uso do TO
1- Viana, R.W. Teatro do Oprimido – Implicações Metodológicas para Educação de Adultos. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.	- A Metodologia aqui é identificada quando o adulto de EJA se coloca enquanto agente de uma criação teatral e participa de um processo de desmecanização de seus corpos e mentes. O autor da pesquisa revela várias entrevistas com os sujeitos da prática que denotam uma transformação em suas visões. Transcrevemos aqui um desses depoimentos: “[...] a gente libera tudo isso que tá ali oprimindo, a gente põe pra fora. Sabe... Igual várias vezes eu participei falando da minha vida e isso pra mim, há tempos atrás, era muito difícil de falar, como ainda tem muita coisa que é difícil pra falar, mas hoje eu já vejo a coisa com outros olhos. Porque eu sinto assim: quanto mais eu falar, melhor pro corpo... mais libera, mais a coisa vai ficando assim... é, não vai me machucar tanto.” (Maria Angélica- Depoimento p.99) Entendemos que, as transformações ocorridas com este trabalho fazem parte do campo da subjetividade, mas entendemos também que estes sujeitos certamente não saíram da prática de TO da mesma forma que entraram.

Quadro elaborado pelo Autor (continua nas págs.113, 114 e 115)

Trabalho Analisado	Percepções quanto ao uso do TO
<p>2- Almeida, M.K. O Outro em Cena: teatro escolar e alteridade. Dissertação (Mestrado)- Universidade federal do Rio Grande do Sul, 2012.</p>	<p>O objetivo da pesquisa de Almeida era a discussão da alteridade em espaços escolares. Para isso, o pesquisador usou de algumas técnicas teatrais e também do Teatro do Oprimido. Percebemos na análise do trabalho que os alunos se envolveram verdadeiramente no processo, isso também fica claro quanto Almeida relata, que trabalhar com o jovem na perspectiva do acolhimento da diferença e da possibilidade do convívio social se configurou como uma genuína experiência de troca e possibilidades. Identificamos também uma contradição em relação ao TO na prática apresentada por Almeida, a saber, a obrigatoriedade das aulas de Teatro. Percebemos que os alunos não tinham escolha se participariam ou não do processo.</p>
<p>3- Marques, E.M.D. Teatro do Oprimido e Educação Popular DO CAMPO: articulações entre o pensamento e a obra de Paulo Freire e Augusto Boal, com uma experiência em Minas Gerais. Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado de Minas Gerais, 2012.</p>	<p>-A experiência de Marques nos mostra que as práticas de TO na educação do Campo foram de fato transformadoras os sujeitos desta prática vivenciaram experiências e discutiram temas que dificilmente fariam em outros contextos e espaços. A possibilidade de enfrentar a hegemonia do sistema escolar e o prevaecimento da vontade dos jovens em relação à temática que gostariam de trabalhar se mostraram reveladora e subversiva, propondo o dialogo nas práticas educativas. Nas apresentações que fizeram, os jovens puderam dividir com sua comunidade suas angústias em relação à gravidez na adolescência e a falta de perspectiva de emprego, decidindo em conjunto quais seriam as melhores soluções para todos.</p>
<p>4 - Scatolini, R. Um estudo da corporeidade com educadores: uma experiência com o Teatro do Oprimido. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.</p>	<p>- Na pesquisa de Scatolini identificamos a formação dos professores em TO. Ficou evidente no trabalho da pesquisadora que as práticas corporais com TO favoreceram a mudança na visão de corporeidade que os sujeitos da prática possuíam, e conseqüentemente a visão do que fazer em relação aos educandos nas escolas infantis. Isso fica claro com a fala de uma professora que transcrevemos aqui:</p> <p>“Hoje eu faria isso de uma maneira completamente diferente. Antes de distribuir roteiros, de distribuir os papéis, a gente ia vivenciar um pouco dessas técnicas, experimentar o lidar com o corpo, soltar a voz e depois construir com as crianças. Eu acho assim, a gente que pensa muito o teatro na escola, tem que pensar nisso também. Não dá pra você chegar, querer aquela coisa rapidinha, maluca que é a escola.” (p.100 – depoimento de professora participante do projeto).</p> <p>A percepção que a mecanização dos corpos impede os educandos de vivenciarem os processos artísticos corporais com plenitude favorece uma possível mudança destes educadores em suas próprias práticas pedagógicas.</p>

Quadro elaborado pelo Autor (continua nas págs.114 e 115)

Trabalho Analisado	Percepções quanto ao uso do TO
<p>5- Ueda, F.S. Atividade Participativa na Formação de Policiais: O Direito e a Educação no Cotidiano Escolar do Policial Civil. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Sorocaba, 2011.</p>	<p>Na pesquisa de Ueda o Teatro do Oprimido é usado como base para a criação do que a pesquisadora chamou de Teatro Pedagógico, pudemos perceber que enquanto possibilidade de socialização e instrumento auxiliar das aulas de direito o Teatro teve neste caso uma funcionalidade exemplar. Houve dialogo, reflexões sobre problemas que afetam a carreira policial e participação efetiva dos policiais ingressantes. No entanto, percebemos através da fala da própria pesquisadora que os objetivos fundamentais do Teatro do Oprimido não estavam presentes neste trabalho:</p> <p>“A prática do Teatro Pedagógico não foi uma fiel reprodução de nenhum dos teatros de Boal tendo sido estruturado o mais próximo do que se vê no Teatro-Debate. Sua aproximação com esta técnica consistiu na modificação pelos participantes da ação dramática. Mas a cena que se propõe na configuração do Teatro-Debate já cria de pronto à solução proposta da história contada de um problema político ou social. Na atividade do Teatro Pedagógico o enredo resumido pela sinopse já era dado com base em caso concreto da carreira específica (os participantes não eram os fornecedores do tema) e as diversas “soluções” deveriam – após discussão – ser reunidas pelo consenso democrático numa única apresentação.” (p.68). o objetivo fundamental deste trabalho era que os alunos ingressantes na carreira policial aprendessem como se comportar em situações adversas e evitassem incorrer em infrações administrativas.</p>
<p>6. Martins, G.S.L “Encontro Trabalho Pedagógico com Performances Teatrais Para a Discussão das Sexualidades em Espaços de Educação. Tese (Doutorado) – Universidade federal da Bahia, 2009.</p>	<p>— Podemos afirmar que o trabalho de Martins usou a metodologia do TO na formação inicial e continuada , quando lemos o relato do estudante estagiário, que transcrevemos abaixo:</p> <p>Pretendo dar continuidade ao estágio supervisionado realizado no primeiro semestre de 2008 no Grupo Dignidade, onde encontrei pessoas que dia a dia envolveram-se com as aulas de teatro. Percebo que, por meio desta arte, os participantes pretendem fazer ouvir os seus gritos, muitas vezes abafados... Gritos estes compostos pelos seus medos, angústias e anseios (Luiz p.108)</p> <p>O aluno identificou a importância de seu trabalho naquele grupo o quanto as atividades estavam sendo fundamentais naquele processo, e agiu para que o seu trabalho continuasse.</p> <p>Os professores participantes do curso de extensão também entenderam a dimensão pedagógica e transformadora do teatro:</p> <p>— A importância do Curso de Extensão para mim como professor de arte, educador e cidadão, foi perceber o quanto é fácil trabalhar com o teatro, o quanto esta arte pode estimular a construção de uma sociedade mais crítica, esclarecida e menos discriminatória. (Sidnei p.146)</p>

Quadro elaborado pelo Autor (continua na pág.115)

Trabalho Analisado	Percepções quanto ao uso do TO
7 - Pedroso, R.T. Teatro do Oprimido: Em Busca de uma Prática Dialógica. Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.	A pesquisa de Pedroso evidencia a qualidade do trabalho com TO quando relata que os jovens participantes puderam pesquisar sobre Direitos Humanos e publicizar essas questões em forma de Teatro-Fórum, de modo a propor novas maneiras de se pensar questões relativas ao direito das crianças e dos adolescentes. O caráter transformador deste projeto também se encontra na possibilidade que jovens em situação de vulnerabilidade, serem formados em computação, encaminhados para o primeiro emprego (aqueles que já tinham idade para isso) e rematriculados na escola. Pudemos perceber que neste processo situações mais concretas de transformação social.
8- Berger, W. O Teatro do Poder e o Teatro do Oprimido: formas de resistência e intervenção social em Caieiras Velhas Aracruz, ES (2006-2011). Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.	Na pesquisa de Berguer, ficou claro que a grande conquista da comunidade indígena participante foi a implementação do CRAS – Centro de Referência da Assistência Social. O Cras não surgiu em função das oficinas de Teatro do Oprimido, isso é claro. Mas entendemos que a partir das oficinas geraram reflexões de diversas temáticas pertinentes àquela comunidade que passaram a perceber e direcionar seus olhares para outras questões relacionadas a direitos e possibilidades a se conquistar.
9 - Chiari, G.S Laboratório Madalenas: teatro das oprimidas, Inovação pedagógica para o gênero feminino. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 2013.	Como já esclarecemos um dos intuitos do Laboratório Madalenas, é que as mulheres possam se reconhecer e se fortalecer enquanto grupo e que possam multiplicar essas práticas para que fortaleçam outras mulheres em situação de opressão. A partir daí, entendemos que esta prática estudada por Chiari também alcançou seu objetivo, uma vez que se criou uma rede de “Madalenas” espalhadas pelo mundo, que trocam informações, se encontram, discutem forma de superação de opressões, fazem denúncias e agem como multiplicadoras do Teatro do Oprimido para mulheres.

Quadro elaborado pelo Autor (início na pág.112)

Dentre os 09 (nove) trabalhos elencados, foi possível identificarmos em cada um deles suas especificidades e seu caráter transformador. Pudemos perceber que o Teatro do Oprimido estava presente em todos os trabalhos analisados, em alguns, de forma mais pontual, em outros de forma mais intensa e profunda.

Notamos também, que o uso que é feito do Teatro do Oprimido depende muito da intencionalidade do aplicador. Nos trabalhos pesquisados, de uma forma geral, os objetivos que se propuseram foram alcançados. No entanto, em 02 trabalhos pudemos perceber deturpações em relação à Metodologia do Teatro do Oprimido, na pesquisa realizada na Academia de Polícia ficou claro que o grupo de professores quem definia os temas que seriam trabalhados, a participação no projeto não era voluntária, tinha objetivos comportamentais, os alunos ingressantes na carreira policial deveriam apreender como se comportar em situações adversas e

evitar incorrer em infrações administrativas. Na pesquisa realizada com os adolescentes da escola particular/confessional percebemos que os propósitos e princípios do Teatro do Oprimido não foram efetivamente aplicados neste contexto.

As aulas de Teatro eram obrigatórias e o pesquisador era professor da escola, percebemos que os alunos não tinham escolha se participariam ou não do processo. O pesquisador também deixa claro que não usou somente técnicas de TO e seu objetivo era discutir a alteridade nos espaços escolares. Pareceu-nos que este objetivo foi cumprido.

Entendemos que as contradições acontecem em todos os espaços e ficou evidenciado nestes dois trabalhos que a prática de TO não se efetivou como deveria, já vimos ao longo do texto que Augusto Boal sempre deixou claro para que serve o Teatro do Oprimido, é claro que o TO pode sofrer adaptações conforme o contexto em que é aplicado. No entanto, existe uma metodologia na técnica, existe uma dramaturgia específica do Teatro do Oprimido, isso está explícito nos livros de Augusto Boal, o TO deve sempre ser baseado na ética e na solidariedade e estar a serviço da transformação e não da adaptação.

Neste percurso, ficou claro para nós que só a prática aplicada não garante o sucesso da metodologia do TO, mas do que a prática é necessária à intencionalidade do aplicador/multiplicador. De nada adianta aplicar os jogos, despertar o corpo, construir cenas de Teatro Fórum se a intenção não for de fato de modificar olhares, quebrar a quarta parede, identificar as opressões e ajudar no processo de transmutação dos oprimidos de expectadores de suas condições para verdadeiros espect-atores coletivos de suas ações.

## Considerações Finais

Nesta dissertação, tratamos do Teatro do Oprimido em ambientes formais e não formais de aprendizagem e o uso que se faz desta metodologia.

A nossa pergunta de pesquisa foi: **Que uso tem sido feito da Metodologia do Teatro do Oprimido nas pesquisas de Campo no Brasil?**

Para respondermos essa questão organizamos este trabalho em algumas seções. Na primeira delas fizemos um paralelo entre Augusto Boal e Paulo Freire no que tange o conceito de oprimido. Identificamos em quais contextos estão acontecendo as práticas de TO e as contradições que podem permeá-la. Na segunda seção, apresentamos um resgate das técnicas de Teatro do Oprimido e a sua metodologia, mostramos a subversão que Boal criou ao submeter o Teatro aos Oprimidos propondo que todos tenham acesso aos meios de produção teatral, quebrando a quarta parede e “dando voz” aqueles que se encontram a “margem” da sociedade. Demonstramos a importância do Teatro Fórum e o quanto transformadora essa prática pode ser. Revelamos a figura do Curinga e a sua dimensão Pedagógica e Educativa e tratamos da dimensão estética desta prática. Neste percurso pudemos lembrar o quanto a metodologia de TO está ligada ao conceito de educação e cidadania, conforme explica Boal:

[...] queremos um Brasil em que todos os brasileiros sejam plenos cidadãos, e não se pode ser pleno sem os fundamentos da educação, sem as audácias criativas da pedagogia, sem uma cultura plural que tenha a cara do nosso país, mestiço e cafuné, mameluco, zambo e cariboca. Sem uma ética de combate a todas as formas de opressão, por mais enraizadas que estejam na Moral vigente (BOAL, 2007. p.8).

Primeiramente, os pontos de partida deste estudo foram às dissertações e teses que versavam sobre o TO e sua prática. Isto nos levou a buscar a entender melhor quais os objetivos do TO e como essas práticas se configuravam nas múltiplas possibilidades de aplicação que se apresentavam. Durante a pesquisa, foi possível perceber que as práticas que envolvem a metodologia do Teatro do Oprimido sempre devem colocar os sujeitos/oprimidos no foco central da transformação. Para nós ficou muito claro que as práticas de TO são vinculadas à postura política individual e coletiva. Só se faz Teatro do Oprimido de verdade com a

intencionalidade de transformação social, quando se decide de que lado se está e com quem se está lutando, quando fica claro que existem, sim, opressores e oprimidos no mundo e quando fica claro que as opressões existentes podem fazer parte de uma política de exclusão, que elas podem ser intencionais, que “muita gente ganha quando poucos ganham”.

A etapa de análise das teses e dissertações nos revelou que o objetivo da aplicação da metodologia de TO interfere diretamente no resultado obtido, a intencionalidade do multiplicador, as formas de aplicação, e o que se pretende alcançar com as práticas estão intimamente ligadas com o entendimento que o Curinga tem do método e também da forma como ele pensa o mundo. O TO é uma metodologia pedagógica/educacional que busca transformar as opressões sofridas pelas pessoas através do diálogo de um ensaio para ações futuras, um diálogo sincero, somos todos atores, mas no Teatro do Oprimido atuamos sinceramente, lidamos com situações que acontecem no mundo real, as obras apresentadas no “palco”, trazem um formato estético para mostrar algo que não é ficção, o objetivo não é transformar pessoas em atores e sim em espect-atores. Segundo Sanctum:

Compreendendo que o Teatro do Oprimido não é lugar para o ator mostrar seus dotes, sua brilhante interpretação ou sua força de coagir, e valorizando as potencialidades de cada participante, com humildade e solidariedade, estamos em um bom caminho para a construção de um mundo melhor. Com consciência política, vontade de transformação, de ensinar e aprender, de trocar experiências, de dialogar, podemos utilizar o Teatro do Oprimido como instrumento para o diálogo. Total e sincero. (SANCTUM 2007 p.43)

Em relação as nossas categorias temáticas de análise: Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido – relacionadas aos ambientes não formais de aprendizagem e Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido – relacionadas aos ambientes formais de aprendizagem, podemos dizer que efetivamente esses espaços apresentaram profunda ligação e possibilidades com o Trabalho de TO. No entanto, entendemos que por mais que exista um movimento do uso da Metodologia do TO nos ambientes de aprendizagem, para que podemos realmente chamá-las de Teatro do Oprimido é preciso que se garanta a aplicação desta metodologia sem desvios ou deturpações.

Boal e seus Curingas nunca tomaram o método como sua propriedade, pelo contrário, a ideia sempre foi o alcance e o benefício do maior número de pessoas possíveis, a multiplicação. Entendemos que por seu caráter Universal, o Teatro do Oprimido se molde a cada cultura, a cada propósito, a cada realidade, o que não se pode perder de vista é o seu fundamento, a sua ligação com a ética e solidariedade e com a transformação social.

Por seu trabalho com o Teatro do Oprimido, Augusto Boal recebeu muitos prêmios e congratulações, entre eles destacamos a indicação ao Prêmio Nobel da Paz em 2008 e em 2009 a nomeação pela UNESCO para ser o Embaixador Mundial do Teatro. O livro Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas já foi traduzido para mais de 25 idiomas, esta metodologia teatral está presente em mais de 70 países nos 05 (cinco) continentes.

Destarte, percebermos a importância e o alcance que este poderoso método teatral possa vir a ter, fomentando a importância da superação de todo tipo de opressão, de pensar o bem coletivo através do posicionamento crítico e ativo em relação às desigualdades sociais. A partir dessas considerações devemos esclarecer que este trabalho foi de fundamental importância para formação da pesquisadora, o conceito boalino de educação e sociedade, e a possibilidade de visitar trabalhos a partir desta perspectiva, nos reaviva a acreditar em um mundo menos injusto, mais bonito e igualitário, onde todas as pessoas possam ser consideradas sujeito de conhecimento e ação, onde todos possamos ser ESPECTADORES!



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, M.K. O Outro em Cena: teatro escolar e alteridade. Dissertação (Mestrado)- Universidade federal do Rio Grande do Sul, 2012.

ALON, Chen. Coragem pra Dizer Não. In: Metaxis- A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO- Rio. N°6- Rio de Janeiro, 2010.

BAKHTIN. M. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes: 2003.

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. Lisboa: Edições 70, 1977.

BELTRAME, A.; CARDOSO, T. M.; NAWROSKI, A. Educação do campo e práticas pedagógicas. In: MUNARIN, A.; BELTRAME, S. A. B.; CONDE, S. F.; PEIXER, Z. I. (Orgs.). Educação do campo: políticas públicas, territorialidades e práticas pedagógicas. Florianópolis: Insular, 2011.

Berger, W. O Teatro do Poder e o Teatro do Oprimido: formas de resistência e intervenção social em Caieiras Velhas Aracruz, ES (2006-2011). Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

BEZERRA, Antonia Pereira. O Teatro do Oprimido e a Noção de Espectador – Ator: Pessoa e Personagem. In: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. ABRACE, 1999, pp. 499 – 509.

\_\_\_\_\_. Novas Dimensões do Teatro Fórum: Arte e Política no Ambiente de Trabalho da Indústria. In: Augusto Boal – Arte, Pedagogia e Política. Rio de Janeiro: Mauad X: 2013.

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

\_\_\_\_\_. Educação, pedagogia e cultura. In: *Metaxis: Teatro do oprimido nas escolas*. Rio de Janeiro, v. 3, novembro. 2007, p. 7-8.

\_\_\_\_\_. O Arco-Íris Do Desejo – Método Boal de Teatro Terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *200 Exercícios e Jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. Jogos para atores e não-atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. Hamlet e o Filho do Padeiro. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

\_\_\_\_\_. STOP: C'est Maguigue. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular - Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

\_\_\_\_\_. O Teatro como arte marcial. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2003.

\_\_\_\_\_. Projeto prometeu. Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 19-31, nov. 2007.

BOAL, Julian - Opressão In: Metaxis- A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO- Rio. Nº6- Rio de Janeiro, 2010.

BOCCATO, V. R. C. Metodologia da pesquisa bibliográfica na área odontológica e o artigo científico como forma de comunicação. Rev. Odontol. Univ. Cidade São Paulo, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 265-274, 2006.

BRECHT, Bertold. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARBONELL, et.al. Pedagogias do Século XXI. Porto Alegre: Artmed, 2003.

CESTARI, Rodrigo Silva, Imagem do Mundo: Aproximações entre Teatro Brechtiano e o Teatro do Oprimido. – Trabalho Final – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Faculdade de Ciências Sociais, 2006.

Chiari, G.S Laboratório Madalenas: teatro das oprimidas, Inovação pedagógica para o gênero feminino. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 2013.

COSSA, Alvim. Moçambique – O Teatro e a Prevenção do HIV/SIDA. In: Metaxis- A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO- Rio. Nº6- Rio de Janeiro, 2010.

DAGNINO, E. 2005. Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal. Revista Rio de Janeiro, n. 15, jan.-abr, 145-165.

\_\_\_\_\_. 2004. Construção democrática, neoliberalismo e participação: os dilemas da confluência perversa. Política & Sociedade, 139-164.

DI PIERRO, M. C.. Luta social e reconhecimento jurídico do Direito Humano dos jovens e adultos à educação. Revista Educação, Santa Maria, v. 33, n. 3, p 395-410, set/dez 2008. Disponível em: <http://www.ufsm.br/revistaeducacao>. Acesso em: Fev 2015.

FARIA, Nalu & NOBRE, Miriam. Gênero e Desigualdade. São Paulo: Cortez, 1997.

FERNÁNDEZ, Alicia. A inteligência aprisionada: Abordagem psicopedagógica clínica da criança e sua família. Tradução de Iara Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

FREIRE, Paulo. A Educação na Cidade. São Paulo: Cortez, 1991.

\_\_\_\_\_. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. 13º ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia do Oprimido*. 59ªed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2015.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia da tolerância*. Organização e notas Ana Maria Araújo Freire. São Paulo: UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. *Reencontrar o corpo: introdução*. In: NOGUEIRA, Adriano (org.) *Reencontrar o corpo: ciência, arte, educação e sociedade*. Taubaté: Cabral, GEIC, 1996.

GADOTTI, Moacir; ROMÃO, José E. *Educação de Jovens e Adultos: teoria, prática e proposta*. São Paulo: Cortez / Instituto Paulo Freire, 2010.

GANGULY, Sanjoy. *Aprendendo com as Pessoas*. In: *Metaxis- A revista do Teatro do Oprimido*. Periódico Institucional do CTO- Rio. N°6- Rio de Janeiro 2010.

GIROUX, Henry. *Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GUINSBURG, J. *Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos*. Perspectiva: São Paulo, 2009.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Fundamentos de metodologia científica*. 3º ed. ver. ampl. São Paulo: Atlas, 1991.

LIBÂNEO, José Carlos. *Organização e Gestão da Escola – Teoria e Prática*. Goiânia: Alternativa, 2004.

Marques, E.M.D. *TEATRO DO OPRIMIDO E EDUCAÇÃO POPULAR DO CAMPO: articulações entre o pensamento e a obra de Paulo Freire e Augusto Boal, com uma experiência em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado de Minas Gerais, 2012.

Martins, G.S.L“Encontro Marcado”: *Um Trabalho Pedagógico com Performances Teatrais Para a Discussão das Sexualidades em Espaços de Educação*. Tese (Doutorado) – Universidade federal da Bahia, 2009.

MENDEZ, Emílio Garcia. *Adolescentes e Responsabilidade Penal: um debate Latino Americano*, Bueno Aires, Belo Horizonte, 2000. Disponível em: <http://www.mprs.mp.br/infancia/doutrina/id114.htm> Acesso em: 07/04/2015.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade*. *Ciência & Saúde Coletiva*, 17(3): 621-626,2012.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO Conselho Nacional de Educação. *Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica em nível superior*. Parecer NE/CP9/2001. Diário Oficial da União, Brasília, 18 de janeiro de 2002, seção 1, p. 31. Disponível em: < <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/009.pdf>>

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

MUALLEM, Edward. A Arte da Resistência. In: *Metaxis- A revista do Teatro do Oprimido*. Periódico Institucional do CTO- Rio. Nº6- Rio de Janeiro, 2010.

NAESSENS, Muriel. Feminismo Enjeux. In: *Metaxis- A revista do Teatro do Oprimido*. Periódico Institucional do CTO- Rio. Nº6- Rio de Janeiro, 2010.

Pedroso, R.T. Teatro do Oprimido: Em Busca de uma Prática Dialógica. Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

POTE, José Carlos, A Difusão na Guiné-Bissau. In: *Metaxis- A revista do Teatro do Oprimido*. Periódico Institucional do CTO- Rio. Nº6- Rio de Janeiro, 2010.

SALVADOR, Angelo Domingos. Métodos e técnicas de pesquisa bibliografica: elaboração de trabalhos científicos. 11 ed., rev. e ampl. Porto Alegre: Sulina, 1986..

SANTOS, Bárbara. *O Curinga e a arte de curingar*. In. METAXIS: informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio. nº 5. Rio de Janeiro, Nov/2008.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia do Teatro-Fórum*. In. METAXIS: informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio. nº 7. Rio de Janeiro, Nov/2010.

\_\_\_\_\_. Teatro do Oprimido Para Empresas Privadas: Impossibilidades, Incompatibilidades e Absurdos. In. METAXIS: informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio. Nº 6. Rio de Janeiro, Nov/2010.

Sanctum, Flavio. Estética do Oprimido de Augusto Boal – Uma Odisséia pelos Sentidos. 2011. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Martha D'Angelo. P129).

\_\_\_\_\_. O Teatro da Sinceridade In: *Metaxis: Teatro do oprimido nas escolas*. Rio de Janeiro, v. 3, novembro. 2007, p. 43.

SECRETARIA de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade-SECAD. Educação do Campo: diferenças mudando paradigmas. Brasília/DF: MEC, março de 2007 (Cadernos SECAD 2). Disponível em< [http://pronacampo.mec.gov.br/images/pdf/bib\\_educacaocampo.pdf](http://pronacampo.mec.gov.br/images/pdf/bib_educacaocampo.pdf)> Acesso em: fev.2015.

Scatolini, R. Um estudo da corporeidade com educadores: uma experiência com o Teatro do Oprimido. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

SILVA, Carolina Vieira. Curinga, uma carta fora do baralho: a relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum. 156f. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SOEIRO, José. Um ensaio da Revolução: Teatro do Oprimido, teoria crítica e transformação social. Disponível em: <http://intitutoaugustoboal.wordpress.com>. Acesso em: 20/09/2015.

TEIXEIRA, T. M. Baraúna. *Dimensões Sócioeducativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. 2007. Tese (Doutorado em Pedagogia Sistemática e Social). UAB- Barcelona. 2007

Ueda, F.S. Atividade Participativa na Formação de Policiais: O Direito e a educação no Cotidiano Escolar do Policial Civil. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Sorocaba, 2011.

Viana, R.W. Teatro do Oprimido – Implicações Metodológicas para Educação de Adultos. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

## APÊNDICE A – Organização das Teses e Dissertações.

Referência - Tese/Dissertação	Unidade de Registro –Tema	Unidade de Registro – Categoria Temática	Unidade de Contexto
1- Ueda, F.S. Atividade Participativa na Formação de Policiais: O Direito e a Educação no Cotidiano Escolar do Policial Civil. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Sorocaba, 2011.	Educação Escolar/Formação de Professores	Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.	“Essa dissertação teve como foco um estudo de caso no cotidiano escolar para a formação de policiais civis. A ACADEPOL, Academia de Polícia Coriolano Nogueira Cobra, que pertence a Polícia Civil de São Paulo, foi o lócus de uma experiência educacional utilizando como referência o teatro do oprimido de Augusto Boal em atividades participativas.” (resumo).
2- Almeida, M.K. O Outro em Cena: teatro escolar e alteridade. Dissertação (Mestrado)- Universidade federal do Rio Grande do Sul, 2012.	Educação Escolar	Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.	O presente trabalho foi desenvolvido a partir da questão “de que modos a experiência teatral na escola poderia refinar a relação de jovens alunos com a alteridade?”. Nosso principal objetivo foi identificar as possibilidades da prática teatral escolar como fomentadora de questionamentos, naqueles que dela participam, acerca das representações da alteridade que circulam socialmente, bem como daquelas que o próprio indivíduo expressa.
3- Marques, E.M.D. TEATRO DO OPRIMIDO E	Educação Escolar	Práticas Pedagógicas e Teatro do	Este trabalho estabelece relações entre o Teatro do Oprimido e a Educação, compreendendo algumas

<p>EDUCAÇÃO POPULAR DO CAMPO: articulações entre o pensamento e a obra de Paulo Freire e Augusto Boal,</p> <p>com uma experiência em Minas Gerais.</p> <p>Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado de Minas Gerais, 2012.</p>		Oprimido.	<p>contribuições, limites e desafios prático-teóricos apresentados pelo método teatral, sistematizado por Augusto Boal, tendo em vista a Educação do Campo na atualidade brasileira.</p> <p>“...compreende um relato com reflexões sobre duas experiências pedagógicas utilizando o método do Teatro do Oprimido, por meio de oficinas de Teatro-Fórum: uma realizada no interior de uma escola de Educação de Jovens e Adultos, da Rede Municipal de Educação de Itatiaiuçu, em Minas Gerais, e outra na comunidade rural de Pedras, deste mesmo município, no ano de 2011.”</p>
<p>4-Pedroso, R.T.</p> <p>Teatro do Oprimido: Em Busca de uma Prática Dialógica.</p> <p>Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.</p>	Processos Socioeducativos	Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido	<p>O método do teatro do Oprimido propõe pesquisar maneiras de superações de situações de opressão vividas por homens e mulheres e ensaiar, portanto, ações para a articulação de grupos na conquista do cumprimento de seus direitos. O presente estudo buscou compreender as possibilidades do uso do Teatro do Oprimido na construção de um processo educacional dialógico, segundo a perspectiva de Paulo Freire. (Resumo)</p>
<p>5-Viana, R.W.</p> <p>Teatro do Oprimido – Implicações Metodológicas para Educação de Adultos.</p>	Educação Escolar	Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.	<p>Este trabalho que apresentamos resulta do desenvolvimento e respectiva análise de uma proposta de Teatro do Oprimido com educandos adultos da EJA. A pesquisa</p>

<p>Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.</p>			<p>de campo durou um semestre letivo. Os trabalhos ocorreram com 27 alunos do Projeto de Ensino Fundamental de Jovens e Adultos segundo segmento (PROEF II), que funciona no Centro Pedagógico da Universidade Federal de Minas Gerais. (Resumo).</p>
<p>6-Berger, W.  O Teatro do Poder e o Teatro do Oprimido: formas de resistência e intervenção social em Caieiras Velhas Aracruz, ES (2006-2011). Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.</p>	<p>Processos Socioeducativos</p>	<p>Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido</p>	<p>Esta pesquisa tem por objeto de estudo a intervenção teatral como forma de intervenção social que busque reconhecer formas de resistência social de grupos sociais em situação de subalternidade para valorizá-las, recuperando uma discussão já iniciada no Serviço Social. O objeto empírico tratado é um conjunto de intervenções teatrais realizadas na localidade de Caieiras Velhas, município de Aracruz, ES, entre 2006 e 2011 pelo Teatro do Oprimido, com a participação do autor deste estudo. (Resumo)</p>
<p>7-Scatolini, R.  Um estudo da corporeidade com educadores: uma experiência com o Teatro do Oprimido. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.</p>	<p>Educação Escolar/Formação de Professores</p>	<p>Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.</p>	<p>O Objetivo desta pesquisa foi compreender como se desenvolveu a percepção da corporeidade com quinze educadores de um Centro de Educação Infantil (CEI), um Centro da Criança e do Adolescente (CCA) e duas Escolas Municipais de Ensino Fundamental (EMEF). Realizou-se um estudo qualitativo de cunho interventivo, inserido num projeto de pesquisa mais amplo- Projeto Articulação e</p>



			Dialogo – que visa acompanhar o processo construtivo de propostas articuladas entre diferentes contextos, em uma comunidade da periferia da cidade de São Paulo.
8-Chiari, G.S  Laboratório Madalenas: teatro das oprimidas, Inovação pedagógica para o gênero feminino. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 2013.	Processos Socioeducativos	Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido	Trata-se de uma iniciativa que investiga as especificidades das opressões enfrentadas pelas mulheres na contemporaneidade e propõe ações e medidas que possam ajudar a superar tais opressões e promover a igualdade de gênero, através do teatro. Sua metodologia é baseada nas técnicas do Teatro do Oprimido aliadas às técnicas teatrais propostas pela diretora Alessandra Vannucci, criadora do laboratório. Esta pesquisa apresenta a fundação, a metodologia e os desdobramentos do Laboratório, além da descrição da experiência prática discente, suas críticas e reflexões. (Resumo).
9- Martins, G.S.L  “Encontro Marcado”: Um Trabalho Pedagógico com <i>Performances</i> Teatrais Para a Discussão das Sexualidades em Espaços de	Processos Socioeducativos	Processos Socioeducativos e Teatro do Oprimido	O objeto de estudo se refere a uma metodologia de trabalho com o teatro para abordar questões de sexo, gênero e sexualidade em espaços formais e não formais de educação. Os dados foram coletados durante a minha orientação e supervisão na disciplina e Estágio Supervisionado III no Curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de

<p>Educação.</p> <p>Tese (Doutorado) – Universidade federal da Bahia, 2009</p>			<p>Artes do Paraná, no primeiro semestre de 2008. Esta investigação também envolve docentes atuantes na rede estadual e municipal da educação de Curitiba e regiões metropolitanas. Todos estão interessados em ampliar o seu conhecimento sobre os discursos de saber/poder que permeiam a construção do corpo, discursos estes determinantes nos processos de exclusão e de discriminação social.</p>
--	--	--	---

## APÊNDICE B – Modelo de Ficha Descritiva Elaborada Para Cada – Dissertação/Tese

Referencia Tese/Dissertação: Ueda, F.S. Atividade Participativa na Formação de Policiais: O Direito e a Educação no Cotidiano Escolar do Policial Civil. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Sorocaba, 2011.				
Categoria Temática (Unidade de Registro)	Relação Teatro do Oprimido Educação		Citação Correspondente e Conceitos explícitos da relação Teatro e educação	Elementos Teóricos sobre Teatro do Oprimido e Educação
Educação Escolar.  Práticas Pedagógicas e Teatro do Oprimido.	Sim  X	Não	“O Teatro do Oprimido investe no combate a dupla opressão (individual e coletiva) com mostras a desprender o espectador da sua condição inerte. A técnica investe na transformação do espectador, de um receptáculo, ser passivo e depositário, para o protagonista da ação-dramática. O conjunto de dinâmicas não se contenta em excitar o espectador somente a refletir sobre o passado ou o presente, mas para preparar para o futuro.” (p.28).  “[...] No teatro-debate não se impõe nenhuma ideia: o público (o povo) tem a oportunidade de experimentar todas as suas ideias, de ensaiar todas as possibilidades e de	“No conjunto do Teatro do Oprimido, a manutenção da atitude criativa e de liberdade para os participantes modifica as estruturas e cria novos exercícios e jogos para dialogar com os envolvidos.” (p.30).  “Aprender por meio de jogos e de situação problema está presente na prática pedagógica piagetiana. Segundo Macedo, Petty e Passos (2000), o princípio do desafio, nos problemas propostos, enfatiza a ação no processo de aprendizagem. “O conhecimento, portanto, não é dado a priori, deve ser construído e depende da relação que o sujeito estabelece com o objeto”. (p. 49)”.  “Nessa perspectiva, o processo de aprendizagem com atividades participativas,
	Formal  X	Não Formal		

			<p>verificá-las na prática, isto é, na prática teatral. [...] Esta forma teatral não tem a finalidade de mostrar p caminho correto (correto de que ponto de vista?), mas sim a de oferecer os meios para que todos os caminhos sejam estudados [...]” (BOAL, 1991, p. 163 – 164). (p.30)</p> <p>Mas, por que Boal? Quais foram as estruturas que fizeram definir esse teatrólogo para a atividade que lentamente nascia? Pautando-se nos estudos de arte cênica, foram conglomeradas múltiplas linhas teóricas de atuação que pudessem propiciar aos participantes o <b>fazer teatral</b>. A equipe queria um arsenal de ferramentas que construísse uma reflexão e causasse a intervenção na realidade onde estamos inseridos. (p.53).</p>	<p>em situações-problema, desenvolve a capacidade crítica dos alunos. A oportunidade de uma comunicação simbólica entre as pessoas, como ocorre com o teatro, oportuniza vivências que desencadeiam processos de desenvolvimento de autonomia e integração social”. (p.31)</p> <p>Segundo Silvio Gallo (2008), o “professor militante” é um deslocamento dos trabalhos do filósofo e cientista político Antonio Negri. Gallo afirma que o professor militante seria “aquele que procura viver as situações e dentro dessas situações vividas <i>produzir a possibilidade do novo.</i>” Aquele que vivendo entre os alunos busca “construir coletivamente” para encontrar instrumentos de libertação no cotidiano escolar. (GALLO, 2008, p. 61)</p>
--	--	--	---	--

Metodologia e Desenvolvimento:

“O conjunto da obra de Boal já havia sido escolhido pelos integrantes do grupo durante as reuniões. Agora coube à professora Beatriz Fortes a escolha detalhada de quais “*jogoexercícios*” melhor se adaptariam a proposta do Teatro Pedagógico. O *workshop* foi dividido em dois dias consecutivos, e houve a participação da grande maioria dos professores que iriam implementar a atividade. Todos efetivamente “fizeram” cada dinâmica como participante enquanto a professora Beatriz conduzia-a como diretora.

Conforme os jogos iam sendo interpretados o grupo decidia em se era uma exercício pertinente e possível de ser aplicado com os alunos.” (p.54) “Um problema recorrente nos encontros era decidir sobre a construção das problemáticas a serem enfrentadas pelos alunos. A forma acabou tendo sido deliberada, durante as reuniões do Grupo, através de sinopses de casos concretos, escolhidos com base em fatos reais. As sinopses seriam direcionadas para cada turma a ser trabalhada. As carreiras policiais possuem características peculiares ao serviço técnico a que se destinam. Os policiais civis não tem as mesmas atribuições de forma genérica em razão das funções pertinentes a cada cargo.

De tal modo, primeiramente o grupo mencionava ocorrências vividas com base na experiência profissional de seus membros e, no geral, se observava quais relatos eram mais frequentes e quais personificavam maior interesse público. Definida a temática a ser discutida era redigida uma sinopse. A equipe de educadores ateve-se – mormente – para as infrações administrativas mais recorrentes.” (p.55)

Já na peça “O escrivão e a estelionatária” a trama questionava a quebra da relação de confiança na lavratura de importante documento de constituição de inquérito policial. Nela o escrivão é convencido por uma mulher acusada pela prática do crime de estelionato, art. 171 do Cod. Penal, a deixar de proceder ao indiciamento9 desta em troca de dinheiro. A estelionatária o “persuade” a praticar uma conduta ilegal no exercício de seu cargo de escrivão em troca de suborno. (p.63)

“A prática do Teatro Pedagógico não foi uma fiel reprodução de nenhum dos teatros de Boal tendo sido estruturado o mais próximo do que se vê no Teatro-Debate. Sua aproximação com esta técnica consistiu na modificação pelos participantes da ação dramática. Mas a cena que se propõe na configuração do Teatro-Debate já cria de pronto a solução proposta da história contada de um problema político ou social. Na atividade do Teatro Pedagógico o enredo resumido pela sinopse já era dado com base em caso concreto da carreira específica (os participantes não eram os fornecedores do tema) e as diversas “soluções” deveriam – após discussão – ser reunidas pelo consenso democrático numa única apresentação.” (p.68).

Resultados e Conclusões: “A análise das avaliações permitiu a constatação majoritária da receptividade do Teatro Pedagógico em todos os pontos questionados naquela material de exame: sociabilização, receptividade e eficácia como instrumento auxiliar das aulas expositivas de Direito. O aluno-policial passou a repensar os problemas que a cotidianidade traz no amortecimento dos sentidos e nas temáticas afetas a sua carreira, uma vez que precisou entrar em contato emocional, dialogar e colocar-se no lugar de outro para conseguir abordar os problemas relativos ao trabalho policial. A confluência do pensamento de John Dewey e de Deleuze para modificação do indivíduo pelo pensamento impregnado da experiência e do acontecimento desaguaram no florescimento de uma experiência educacional emancipadora. Ao final de três anos de atividade a prática apresenta princípios democráticos e libertadores numa postura menos autoritária no ensinar-aprender.” (p.104)