

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES – PROFARTES
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE ARTES**

CLAUDIO ROCHA VASCONCELOS

**O GRANDE JOGO DO PODER: UM CAMINHO METODOLÓGICO
PARA O ENSINO DO TEATRO**

**NATAL
2016**

CLAUDIO ROCHA VASCONCELOS

**O GRANDE JOGO DO PODER: UM CAMINHO METODOLÓGICO PARA O
ENSINO DO TEATRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Ensino de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
como requisito para a obtenção do grau de
Mestre em Teatro

Orientadora: Prof^a Dr.^a Nara Salles

NATAL

2016

Dedico este trabalho à minha mãe, Terezinha, mulher incansável e inabalável que me conduziu e me conduz nesta vida. A meu irmão e ídolo na arte, Chico Rocha, por ter me ensinado o caminho das letras e das artes.

A Monica, esposa, companheira, cúmplice e amiga que tanto acreditou e estimulou a realização deste estudo.

A Marco Camarotti (*in memoriam*), homem essencial, mais que um professor, que viu em mim aquilo tudo que hoje sou.

A Augusto Boal (*in memoriam*), homem de teatro que salvou a minha vida com o seu trabalho e que generosamente me ensinou que o caminho não existe.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Central Zila Mamede

Vasconcelos, Claudio Rocha.

O grande jogo do poder: um caminho metodológico para o ensino do teatro / Claudio Rocha Vasconcelos. - 2016.

81 f.: il.

Mestrado (Dissertação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, PPGAC/ProfArtes. Natal, RN, 2016.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nara Salles.

1. Ensino de teatro - Dissertação. 2. Cenografia - Dissertação. 3. Teatro do Oprimido - Dissertação. I. Salles, Nara. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Maria do Carmo Souza, Carminha, mulher sensível que tanto ouviu e me acalentou nos momentos críticos do início da minha vida no Teatro.

À Marco Camarotti pelo seu braço e abraço de pai generoso, paciente e amoroso, que viu em mim, e me ensinou a ser, um arte-educador, apaixonado pela arte.

Aos dedicados e devotado amigos que acreditaram na ideia e fizeram o Pressão no Juízo, durante toda a sua história.

Aos amigos e parceiros de trabalho do CTO por toda generosidade, acolhimento e por todos os ensinamentos.

Ao parceiro Olivar Bendelak, pelo acolhimento no coração e no Consulado Nordestino do Rio de Janeiro.

À todos os multiplicadores da região Nordeste do Brasil por terem acreditado, confiado e por tanto terem me ensinado em todas as nossas oficinas de formação.

À professora Nara Salles, mão amiga, que me trouxe de volta quando eu já não acreditava na possibilidade deste estudo.

À UFRN e UDESC por todos os esforços e empenho para a realização deste curso de Mestrado.

Aos colegas da primeira turma do ProfArtes da UFRN pelo apoio nos momentos mais difíceis.

Aos professores do DEART da UFRN por toda paciência, compreensão e dedicação.

À Mônica, Thiago e Marco por cada copo d'água, por todo o silêncio que tiveram que fazer, pelos passeios e praias desmarcados.

À Maria das Virgens, mãe de 13 filhos, avó de 49 netos bisavó de 63 bisnetos e que ainda encontrou espaço para me adotar e tantas vezes me abençoar e me aconselhar para me dar forças para concluir este percurso.

*"(...) caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.*

Cantares - Antônio Machado

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma descrição densa que tem como finalidade de realizar uma análise sobre a prática de ensino de teatro desenvolvida pelo Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO), em projetos de formação de agentes multiplicadores do método do Teatro do Oprimido (TO). Nele, foi dado um recorte específico, analisando o método utilizado pelo CTO para introduzir o conceito de cenografia e a função dela em um espetáculo de Teatro Fórum. Para tanto foi feita uma descrição do método de trabalho e uma análise das etapas de aplicação das técnicas em busca de constatações quanto a eficiência do método de trabalho proposto pelo CTO como uma colaboração ao ensino de teatro. O estudo toma como ponto de partida um jogo específico utilizado pelo CTO durante a realização de suas oficinas, “o grande jogo do poder”, e observa nele o potencial das técnicas propostas pelo CTO como uma forma de desenvolver um trabalho pedagógico em arte de maneira dialógica, lúdica e eficiente.

Palavras chave: Cenografia. Teatro do Oprimido. Imagem da Cena. Jogo do Poder. Ensino de Teatro. Centro de Teatro do Oprimido.

ABSTRACT

The Great Power Game: A methodological approach to theater education.

This dissertation presents a dense description that aims to make an analysis of the practice of theater education developed by the Oppressed Theatre Center of Rio de Janeiro (CTO), in training projects multipliers method of Theatre of the Oppressed (TO). It was given a specific focus, analyzing the method used by the CTO to introduce the concept of scenography and her role in a show of Forum Theatre. For both a description of the working method and an analysis of the steps of applying the techniques in search of findings as the efficiency of the working method proposed by the CTO as a collaboration to theater education was made. The study takes as its starting point a specific game used by CTO during the performance of their workshops, "the great power of the game", and it notes the potential of the techniques proposed by as a way to develop a teaching job in art dialogically , playful and efficient.

Keywords: Scenery; Theatre of the Oppressed; Image scene; Game Power; Theatre of education; Oppressed Theatre Center.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Informação 676/73 - Acervo Instituto Augusto Boal.....	15
Figura 2 - Estética do Oprimido.Reformando a Forma. Bandeira 1/3.....	26
Figura 3 - Estética do Oprimido.Reformando a Forma. Bandeira 2/3.....	27
Figura 4 - Estética do Oprimido.Reformando a Forma. Bandeira 3/3.....	27
Figura 5 - Estética do Oprimido. Bandeirão – O país que queremos.....	28
Figura 6 - Questão de prova de concurso público/professor de Teatro. Prefeitura de Cachoeira dos Índios/PB,2016.....	35
Figura 7 - Questão de prova de concurso público professor de Teatro. Prefeitura do Natal/2016.	36
Figura 8 - Questão de prova do ENEM 2009.	36
Figura 9. Árvore do Teatro do Oprimido - Arte gráfica: Marília Pozzibon.	47
Figura 10 - Cajueiro de Pirangi - Parnamirim/RN.	49
Figura 11 Cajueiro de Pirangi - Vista interna.....	50
Figura 12 – Jogo: Hipnotismo colombiano – 1ª categoria do Arsenal do Teatro do Oprimido.....	53
Figura 13 – jogo: Batizado mineiro. 2ª categoria do Arsenal do Teatro do Oprimido.....	55
Figura 14 – jogo: O ponto, o abraço, o aperto de mãos. 3ª categoria do Arsenal do Teatro do Oprimido.....	56
Figura 15 – jogo: Completar a imagem. 4ª categoria do Arsenal do Teatro do Oprimido.....	57
Figura 16 – jogo: As duas revelações de Santa Tereza. 5ª categoria do Arsenal do Teatro do Oprimido.....	59
Figura 17 – Rodada de conversa – Oficina de formação de multiplicadores - Impressões sobre o trabalho no dia anterior.....	62
Figura 18 - O Grande Jogo do Poder - 1 cenário.....	64
Figura 19 - O Grande Jogo do Poder - 2º cenário.....	66
Figura 20 - O Grande Jogo do Poder - 3º cenário.....	67
Figura 21 – Ambiente de escola em projeto de assentamento do MST em Nina Rodrigues – MA.	75
Figura 22 - Esquema metodológico do Centro de Teatro do Oprimido para a construção da imagem da cena.....	78

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. O Teatro do Oprimido.....	15
1.1 Mundo a fora.....	30
1.2 Brasil adentro.....	31
2.O projeto Pressão no Juízo.....	37
3. O processo criativo na metodologia do Cenro de Teatro do Oprimido.....	41
4. O arsenal do Teatro do Oprimido.....	47
4.1 As cinco categorias dos Jogos e exercícios.....	51
4.1.1. 1ª categoria – Sentir tudo o que se toca.....	53
4.1.2. 2ª categoria – Escutar tudo o que se ouve.....	54
4.1.3. 3ª categoria – Ativando os vários sentidos.....	55
4.1.4. 4ª categoria – Ver tudo o que se olha.....	57
4.1.5. 5ª categoria – Jogos de improvisação e construção de personagem.....	58
5.O grande jogo do poder.....	60
6. Condenados à criatividade.....	73
Considerações finais.....	77
Referencias bibliográficas.....	80

INTRODUÇÃO

Este estudo não é um estudo. Ele é uma descrição de um trabalho de duas décadas realizado em campo com os mais variados atores sociais que se possa ter idéia. De crianças vítimas de violência doméstica à idosos que formavam-se como modelos da terceira idade, passando por adolescentes em privação de liberdade, transexuais inquietos com a falta de condições para a conclusão dos estudos, profissionais do sexo inquietas com o alto índice de “acidente de trabalho” (diga-se gravidez), pessoas com transtornos mentais, profissionais de diversas ocupações como empregadas domésticas, motoristas de ônibus, promotores de justiça, professores, policiais, trabalhadores rurais, dentistas, médicos, nutricionistas, filósofos, capoeiristas, evangélicos, macumbeiros, católicos, agnósticos presidiários, agentes penitenciários, homossexuais, heterossexuais e estudantes de escolas públicas de quase uma centena de municípios da região nordeste do Brasil.

Este estudo é mais que um estudo, é uma reflexão, uma análise de uma vida profissional dedicada à uma causa artística e política que salvou vidas, transformou histórias, ressignificou existências, reposicionou o mundo de diversas pessoas a partir da técnica de trabalho proposta por Boal ao longo de mais de quatro décadas com o seu Teatro do Oprimido.

Este estudo relata a experiência ética e estética de quem teve a oportunidade, o privilégio, a sorte de poder conviver durante sete anos com um dos homens mais brilhantes deste planeta, indicado ao prêmio Nobel da Paz e nomeado embaixador mundial do Teatro pela UNESCO.

Este estudo é a revelação de uma busca que se iniciou na inquietação de um aluno da Universidade Federal de Pernambuco com a necessidade do teatro para a sociedade. É a busca por um sentido para tantos investimentos feitos pelo poder público na arte teatral em uma sociedade que não tem cultura artística. É a tentativa de compreender por quais motivos o governo federal mantém investimentos para a formação de profissionais tão discriminados no mercado de trabalho com salários inexpressivos diante do que se paga a outros profissionais com o mesmo tempo de formação, ou até menos.

Enfim este estudo não é um estudo apenas. Assim como a obra do pintor Belga René Magrite, um dos ícones do surrealismo, que pintou um

cachimbo e escreveu “este cachimbo não é um cachimbo”, este estudo não se encerra em si. Ele é muito mais do que uma dissertação apenas. É uma afirmação política, um desabafo, um espelho e mais, é um caminho que foi iniciado na década de 1970 por Boal, que vem sendo trilhado por esta pesquisa desde 1998 e que deve ser continuado por todos aqueles que com ele se encontrarem daqui por diante.

Neste caminho, seguiremos a pista deixada por Boal quando ele faleceu no ano de 2009. Seguiremos adiante sem perder de vista os fundamentos, as leis pétreas do Teatro do Oprimido que é um método que reúne em si um conjunto de técnicas que visam problematizar as relações de poder através da encenação teatral.

Desenvolvido desde o início da década de 1970, quando estava em vigor no Brasil uma ditadura imposta pelo regime militar desde o ano de 1964, o Teatro do Oprimido expandiu-se pelo mundo, sendo aplicado em todos os cinco continentes como uma forma de tentar restabelecer o diálogo onde haja o desequilíbrio entre as forças de cada grupo social que interage e que é subjugado por outro.

Homens e mulheres, patrões e empregados, brancos e negros, latinos e europeus, adultos e crianças, presidiários e agentes do sistema prisional, homossexuais e sociedade homofóbica, religiosos e religiosos.... enfim em qualquer lugar, onde existam dois seres humanos, onde um tenha mais poder que o outro, onde o desejo de um seja oprimido pelo poder do outro, ali caberá uma ação do Teatro do Oprimido.

Estando presente em todos os cinco continentes do planeta, “em mais de setenta países” (DUARTE-PLON,2007), o Teatro do Oprimido “é hoje uma realidade mundial, sendo a metodologia teatral mais conhecida e praticada nos cinco continentes.” (CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO, 2015). Esta dimensão mundial o coloca numa posição de especial destaque não só no que diz respeito ao universo teatral, mas também no que diz respeito aos estudos da Pedagogia e das Ciências Sociais, haja vista os efeitos dos resultados obtidos com a prática deste método que é tão bem recebido em diferentes culturas como as culturas asiáticas e americanas, para se ter um exemplo do amplo espectro em que o Teatro do Oprimido é praticado.

Pelo seu caráter essencialmente democrático, o método pode e deve, ser ensinado por todos para a todos. Augusto Boal, assim como todos os seus curingas do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) afirmam repetidamente em suas falas que “a maior riqueza do Teatro do Oprimido é a multiplicação do método. De nada adianta todo nosso saber, todas as nossas experiências, se elas se encastelam em nós mesmos.” (BOAL,2007).

Com este pensamento, Boal evidencia a direção do trabalho do Centro de Teatro do Oprimido, organização não governamental criada por ele, em 1986, quando ele retornou do seu exílio na Europa, a convite do vice governador do Rio de Janeiro, o sociólogo Darcy Ribeiro, com quem trabalhou na França. No Centro de Teatro do Oprimido, multiplicar o método é a meta a ser seguida por todos aqueles que com ele trabalhe.

Em decorrência desta meta, seguindo os passos de Augusto Boal, os seus curingas e os multiplicadores ultrapassam as fronteiras físicas e culturais das nações e dos continentes. Em todo o mundo, percebe-se um movimento de pessoas e grupos de teatro que se deslocam, levando o Teatro do Oprimido para outros lugares, onde ele ainda não foi, apresentando uma nova e eficiente ferramenta de diálogo que transforma histórias por onde passa. Esses multiplicadores, em um trabalho vascular, caminham por todas as mais de setenta nações dos cinco continentes, instigando as pessoas ao diálogo teatral, em busca da problematização da realidade e de respostas às suas perguntas no sentido de transformar as suas realidades opressivas.

Neste trabalho de divulgação e disseminação do método, os agentes multiplicadores têm uma função primordial de transmitir os ensinamentos de Boal sem que a sua direção político-filosófica seja desconstruída ou alterada. Esta é uma das mais intensas preocupações de Boal e do Centro de Teatro do Oprimido: garantir a propagação da metodologia sem que se perca a sua essência.

Tal preocupação se justifica quando Boal percebe na Europa a utilização do método para fins distintos do que ele propõe: a libertação do oprimido. E mais, chegando a ser utilizado a favor do opressor, em busca da maior produtividade do empregado em razão do aumento do lucro da empresa.

Por outro lado, percebemos no Brasil, assim como, em diversos países do mundo, a proliferação de grupos de teatro com a finalidade de prevenir

acidentes de trabalho ou de chamar a atenção para a necessidade de uma boa relação interpessoal, ou até mesmo, para a conscientização sobre o uso de equipamentos de proteção individual (EPI). Em crítica à este tipo de utilização da ferramenta teatral, Bárbara Santos, em defesa do Teatro do Oprimido sugere: “nesse caso, utilizar as técnicas de teatro-didático, teatro-empresa, teatro-educação, ou criar algum tipo de teatro-mercadoria é mais adequado, justo e ético.” (SANTOS,2010).

Percebendo então a necessidade de preservar a direção filosófica do método para que este não se perca em meio ao processo de multiplicação e com a natural tendência de quem atua com a função pedagógica é que observamos a necessidade de estudar os métodos que o Centro de Teatro do Oprimido, sob a orientação de Augusto Boal, vem desenvolvendo para o processo de ensino da sua metodologia, sem correr o risco de que suas cláusulas pétreas¹ sejam alteradas no processo de repasse da informação.

Formar o multiplicador é uma meta objetiva, urgente e primordial para a manutenção do método, porém se tal formação não tiver uma fundamentação teórica, uma base filosófica na qual ela se apóie e que seja a fonte da resolução de impasses essenciais, ela corre sérios riscos de se desfigurar e perder toda a sua potencia.

Neste ponto é que o nosso estudo se foca: na questão do método do ensino que o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) utiliza para que suas técnicas sejam apreendidas pelos seus multiplicadores, para que as cláusulas pétreas do Teatro do Oprimido sejam mantidas durante todo o seu processo de multiplicação. Pretendemos verificar que tipo de contribuição o método do CTO pode trazer para o ensino do Teatro em escolas de Ensino Fundamental e Ensino Médio da educação regular. Entre tantas técnicas, neste trabalho, iremos abordar especificamente o Grande Jogo do Poder, jogo do arsenal do Teatro do Oprimido que, além de ser um jogo teatral, pode ser visto como uma síntese do que é o pensamento metodológico do Centro de Teatro do Oprimido e que muito pode auxiliar o desenvolvimento do ensino de Teatro, nos oferecendo assim o suporte necessário para compreendermos que tipo de

¹ As cláusulas pétreas são as normas que estabelecem os princípios básicos e inegociáveis do Teatro do Oprimido. Elas podem ser acessadas no site da Associação Internacional de Teatro do Oprimido (AITO), no endereço <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=141>.

colaboração o CTO traz para o ensino da arte, a partir das experiências observadas em escolas públicas, particulares e em organizações não governamentais.

Para a realização deste estudo, tomamos como referencial metodológico o conceito de etnografia apresentado por Geertz, quando ele diz que praticar a etnografia é estabelecer relações , selecionar informantes, transcrever textos. No presente estudo, tomamos a teoria de Geertz como referência para descrever uma prática adotada pelo CTO durante as oficinas desenvolvidas pelo projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, no pólo Nordeste, entre os anos de 2006 e 2010, com a intenção de realizar uma descrição densa.

Geertz (2008, p.7) diz que a etnografia é uma descrição densa. Nela, os menores detalhes fazem toda diferença durante o processo da observação e análise da realidade em busca dos seus significados. Na sua atividade, o etnógrafo deve primeiro apreender as estruturas conceituais do seu objeto e análise para depois, enfim, apresentá-las. Nesta descrição densa, cabe ao etnógrafo observar os rituais e fazer uma leitura dele mesmo diante de todas as possíveis interferências que quaisquer elementos possam apresentar.

Assim, pautados por esta proposta de observação e análise, faremos uma incursão no trabalho desenvolvido pelo Centro de Teatro do Oprimido (CTO), durante as oficinas realizadas na região Nordeste do Brasil, dentro do programa Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, descrevendo a prática do “Grande jogo do Poder”. Buscaremos, agora, os indícios que possam verificar qual a contribuição que o CTO pode oferecer ao ensino da arte teatral a partir do uso do método evidenciado na forma de condução do referido jogo e dos desdobramentos que tal trabalho pode gerar.

1. O TEATRO DO OPRIMIDO

Nos anos setenta, por causa do golpe militar, o encenador e teatrólogo Augusto Boal foi preso, sob a acusação de ser reconhecidamente de esquerda, com atividades contrárias ao governo, sendo essa subversão associada ao seu trabalho de direção teatral, como é possível perceber na reprodução da informação 676/73 (Figura 1), documento do extinto Departamento de Ordem e Política Social (DOPS), órgão do governo federal, criado em 1924, cujo objetivo era controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

Após um longo período encarcerado e sob nome fictício, o que dificultou a sua localização pela família, Boal foi libertado graças a uma grande pressão internacional e popular.

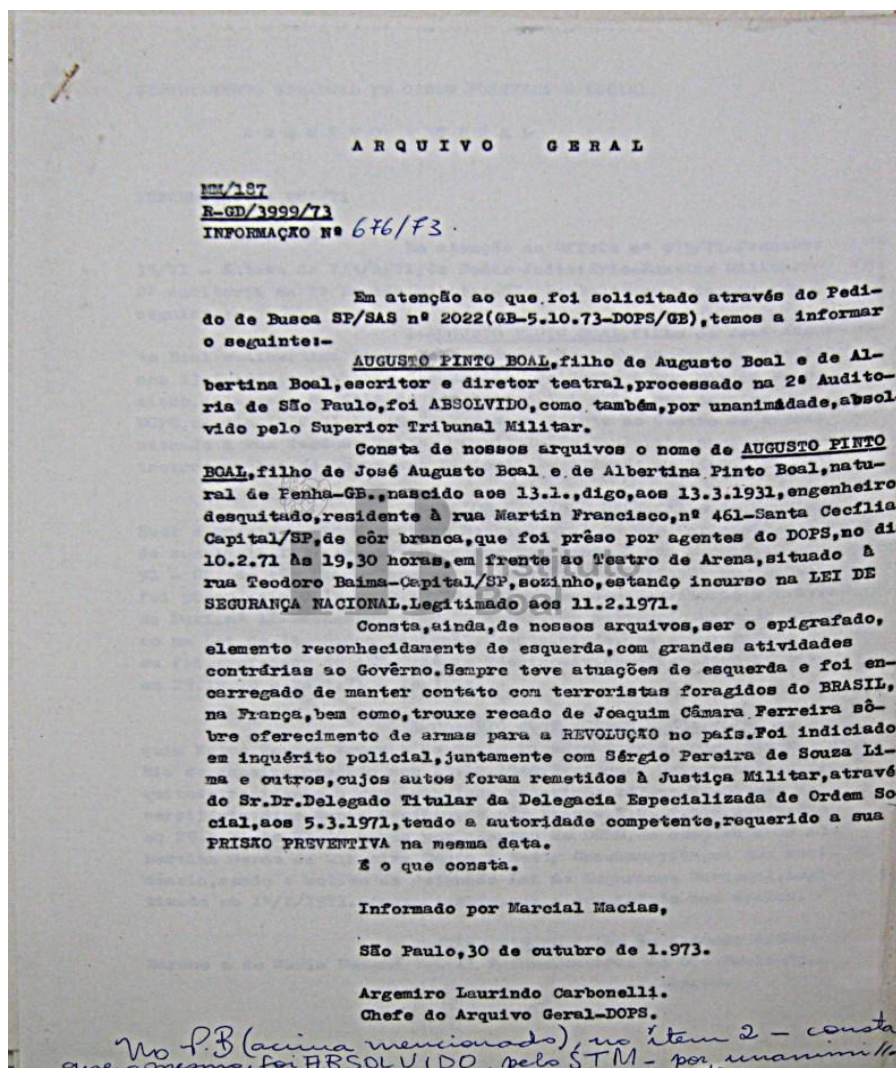


Figura 1 - informação 676/73 - Acervo Instituto Augusto Boal - reprodução.

Ele desenvolveu, no ano de 1971, em São Paulo, uma metodologia de apresentação teatral a qual chamou de Teatro Jornal. O Teatro Jornal consistia basicamente em representações teatrais de notícias publicadas nos jornais, sob a ótica da censura do governo. Como encenavam notícias veiculadas pela imprensa, no mesmo dia, ele conseguia, assim, driblar a censura e fugir da repressão. Nessas representações, Boal e sua equipe buscavam expor ao público os fatos tais como eles eram, ou seja, sob ponto de vista que não o oficial e apresentado pelo governo. Porém, com o acirramento do cerco imposto pelos militares, Boal teve que sair do Brasil e instalou-se na Argentina, onde desenvolveu outra linguagem teatral, o Teatro Invisível, por não poder se expor a uma nova prisão e ser recambiado.

O Teatro Invisível é um método teatral onde os atores sabem que estão encenando, mas a platéia não tem conhecimento disso. Na apresentação do Teatro Invisível, o texto geralmente expõe um problema social, uma situação de opressão que é comum ao público que assiste, sem saber que se trata de teatro, o método busca provocar a intervenção da platéia na ação real em solidariedade do espectador em favor do ator-oprimido.

O Teatro invisível é, talvez, a técnica desenvolvida por Boal que mais recebeu críticas devido ao fato de que nas suas apresentações, o “público” envolvido não tem noção de que está diante de uma encenação teatral. Bárbara Santos, curadora internacional do Teatro do Oprimido que acompanhou o trabalho de Boal por mais de duas décadas, em sua apresentação sobre o Teatro Invisível na página do Centro de Teatro do Oprimido, na Internet, diz que

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. (SANTOS, 2016).

Nota-se nesta fala, uma compreensão de que o método do Teatro do Invisível, devido às circunstâncias políticas nas quais ele surge, não poderia ser constituído de outra forma. Na Argentina era impossível fazer teatro dentro

dos teatros. A ditadura, assim, como no Brasil, inviabilizava o fazer teatral com uma censura extremamente violenta. De tal maneira, Boal, foi obrigado a criar uma estratégia de suscitar os debates públicos a respeito das temáticas importantes para a vida do cidadão comum, *in loco*, onde a situação normalmente ocorreria, para que, além de debater sobre o tema, fugisse do alcance dos braços do governo que impediriam a realização do espetáculo.

Ainda assim, há a crítica que o Teatro Invisível não é teatro pelo fato de que nele, o público não tendo consciência de que está em uma sessão teatral, não pode ser considerado como tal, o que contraria a tríade básica do Teatro que afirma que para que haja um espetáculo teatral se faz necessário a presença do ator, de um texto e do público.

Rebatendo definitivamente esta crítica, Boal (1988) diz, a respeito do elemento texto da tríade, que:

É preciso que fique claro: Teatro Invisível é teatro! Deve ter um texto escrito básico que será inevitavelmente modificado segundo as circunstâncias, atendendo às intervenções dos espectadores. (BOAL, 1988, p.141).

Sobre a ação dos atores, estes “[...] devem interpretar seus personagens como o fariam se a peça fosse representada em um teatro convencional e para espectadores convencionais”. (BOAL, 1979, p.141).

Quanto ao público, objeto maior das críticas, diz Boal:

Toda ação humana é uma ação teatral. (...) Ao sentar-me em uma cadeira, numa rua, observando as pessoas que passam, observo-as, como em um teatro. Assumo a perspectiva de um espectador, aquele que observa. Transformo tudo o meu redor em teatro, mesmo que os atores não estejam conscientes disso. (BOAL, 2007)

Com isso, compreendemos que, para Boal, a ação humana é uma ação essencialmente teatral. Segundo ele, todos nós fazemos teatro o tempo inteiro nas nossas relações cotidianas. Ninguém é exatamente como gostaria de ser. Todos nós precisamos representar um papel social para sermos aceitos nos espaços que nos permitem atingir os nossos objetivos, ou para suprir as nossas necessidades como o trabalho, por exemplo. Assim, neste jogo de faz de contas, vivemos numa eterna representação teatral, num constante jogo de

atuação, o que implica que temos a consciência de que sabemos ser espectadores de nós mesmos.

Quando proferimos um discurso em público, sabemos que estamos sendo ouvidos e falamos para atingir o outro que nos ouve. Escolhemos um texto que cause um impacto (ou que o dissimule) e criamos uma marcação de cena, nos movimentando, gesticulando. Modulamos a nossa voz de modo a alcançar a compaixão ou intimidar a quem nos ouve. Desta forma, por saber que representamos uma personagem no âmbito social é também nos reconhecemos como espectadores uns dos outros e tal condição, por si só, já nos coloca de novo, dentro da tríade básica do teatro, fazendo assim, cair por terra, as críticas que se levantaram nos anos setenta a respeito do Teatro Invisível.

Camarotti (2001), nos dá uma pista a respeito da origem dessas críticas ao afirmar que o

Teatro é um fenômeno humano e social, uma oportunidade de encontro e reunião, comunhão e participação e não algo destinado à apreciação estética passiva, como um produto distante sobre o qual não podemos interferir nem com ele contribuir. (CAMAROTTI, 2001, p. 288)

O Teatro, desde o seu surgimento na Grécia Antiga sempre esteve ao serviço de uma parcela que dominou as sociedades, nas quais esteve inserido. Na Grécia Antiga, com as tragédias, o teatro servia para a manutenção da ordem social. Durante toda a Idade Média, esta arte esteve sob o domínio e ao serviço dos interesses da Igreja Católica que o utilizava para disseminar os seus dogmas e afirmar a crença cristã.

Do Renascimento cultural em diante, mantiveram-se os estímulos e as encenações teatrais focadas na manutenção do poder, como podemos observar no Teatro de Shakespeare, no Teatro Francês de Molière até chegarmos ao século XX, quando, enfim começam a surgir estéticas teatrais de resistência como o Teatro Épico ou o Teatro do Absurdo que tenta denunciar o estado deplorável a que estava chegando a humanidade.

Boal (1988) tem uma posição clara e precisa diante das críticas tecidas ao Teatro do Oprimido ao afirmar que

uma sociedade dividida em classes antagônicas, necessariamente produz uma cultura dividida. Os valores estéticos defendidos como eternos e imutáveis pelas classes dominantes, são mantidos e ativados, através dos mais diferentes recursos, como elementos de uma estrutura econômico-política que assegura o poder dos opressores e, naturalmente, a preservação sagrada da propriedade privada (BOAL,1988, p.9)

Neste caso, pode ser entendida como a produção artística que está sob a tutela dos financiamentos regulados por legislações como a Lei n.º 8.313 de 1991, a Lei Rouanet. Este dispositivo legal possibilita a destinação de verbas públicas oriundas do pagamento de Imposto de Renda para o financiamento de projetos culturais, porém, não atinge o seu objetivo, pois, na prática, o recurso autorizado pelo governo, é liberado pelo empresário que destina a verba aos projetos que lhe for mais conveniente, que estiver alinhado com as suas preferências pessoais ou, o que é mais perverso, alinhada com os interesses de mercado da sua empresa.

Assim, não nos causa estranheza perceber a existência de críticas frágeis e inconsistentes, tecidas ao método de Boal oriundas justamente do meio acadêmico, o mesmo que sempre o ignorou, assim como ignora toda e qualquer forma de manifestação artística de natureza popular. Trata-se da eterna e incansável batalha que é travada contra os meios democráticos de manifestações, sejam políticas, culturais ou artísticas.

Neste próprio programa de pós graduação, no qual inserimos este estudo, entre os livros indicados para o processo seletivo para a formação das turmas, um dos títulos traz, entre os seus capítulos, um dedicado às técnicas do Teatro do Oprimido, no qual o autor desfila uma série de afirmações que demonstram um conhecimento estritamente teórico sobre o método proposto por Boal, e que, por força da dinamicidade do método, transforma-se em obsoleto e, portanto, inadequado para ser apresentado a um programa de pós graduação, por exemplo.

Apresentamos a nossa crítica à Desgranges que se pauta em um texto escrito por Boal na década de 1970, época em que ele ainda utilizava a técnica chamada “dramaturgia simultânea” e que entrou em desuso quando surgiu o Teatro Fórum em 1976. Diz ele: “a dramaturgia simultânea é o primeiro convite de intervenção que se faz ao espectador do Teatro do Oprimido” (Desgranges,

2011, p.70). Teria toda razão se o Teatro de Boal tivesse estancado no tempo como pensam os seus críticos.

Vejamos o que diz Boal (2002) sobre esta técnica:

No Peru, onde estive trabalhando no ano de 1973, (...) comecei a usar uma nova forma de teatro à qual chamei de '*Dramaturgia simultânea*'. (...) Essa forma teatral teve bastante sucesso. (BOAL, 2002, p.20-21)

Notamos, neste trecho, que Boal já fala sobre a técnica em tempo passado, o que já indica a possibilidade dela ter sido reelaborada ou superada por alguma outra forma de fazer teatro. Continuando a descrição do momento em que nasceu o Teatro Fórum, mais adiante, Boal atesta a superação da dramaturgia simultânea por esta nova metodologia teatral que surge

Mais claro ainda ficou para mim uma verdade: quando é o próprio espectador que entra em cena e realiza a ação que ele imagina, ele o fará de uma maneira pessoal, única e intransferível, como só ele poderá fazê-lo e nenhum artista em seu lugar (Ibidem. p. 22)

Está claro que, desde esta experiência em 1976 a dramaturgia simultânea não seria mais cabível para uma proposta de teatro como o Teatro do Oprimido continuar com a superada técnica que dá ao artista a exclusividade da cena. A atuação não poderia mais ser um privilégio, o palco deixa de ser um latifúndio nas mãos dos atores e agora, "de certa forma (...) profana-se a cena, altar onde costumeiramente oficiam os artistas" (Idem.), o que nos faz refutar o argumento de Desgranges.

O autor continua deslizando em questões fundamentais do Teatro do Oprimido ao afirmar que há uma necessidade

de se realizar uma oficina de expressão prévia com os participantes, para que se sintam aptos para abordar teatralmente uma temática que se mostre relevante e significativa para aquela comunidade. (DESGRANGES, 2011, p. 71)

Em quase duas décadas de prática do método dentre estes sete anos em contato direto com Boal em estudos nos laboratórios e oficinas regularmente realizados pelo Centro de Teatro do Oprimido (CTO), nunca ouvimos falar ou praticamos algo deste tipo. Da mesma forma, não

percebemos a presença de nenhuma ‘oficina de expressão prévia’ em nenhum encaminhamento metodológico de cursos e oficinas ministrados pelo CTO entre os anos de 2001 e 2010. Diametralmente oposto ao que afirma Desgranges, o método de trabalho é muito claro e não comporta a realização de oficinas ou quaisquer outros encaminhamentos metodológicos além da prática dos jogos e exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido, que comportam mais de 500 jogos, exercícios e técnicas.

O autor na sua análise crítica do Teatro do Oprimido, quando fala sobre os eventos nos quais os grupos de Teatro do Oprimido apresentam as suas perguntas sobre as suas opressões ao público, afirma que tais encontros se vêm “desprovidos do seu objetivo fundador, já que os espectadores assistem ou participam de maneira descompromissada, sem envolvimento orgânico, visceral com o ato em questão” (Op,Cit., 74).

Os eventos realizados pelo Centro de Teatro do Oprimido para a exposição das cenas de Teatro construídas pelos seus grupos, são realizados com o objetivo primordial de iniciar um diálogo sobre o problema que o grupo vive e, portanto, continua focado no objetivo fundador do método do Teatro do Oprimido que é o de dialogar para equalizar as relações de poder.

Acreditamos que existe sim uma inadequação em questão, mas esta está na visão que o crítico tem da metodologia, pautada em estudos bibliográficos que, mesmo sendo importantes, não podem, e nem devem, em se tratando de Teatro do Oprimido, ser as únicas fontes de pesquisa, ignorar a prática e mais, não estar atento às transformações e novas tecnologias pelos quais o método, que é vivo, passa diariamente.

Continuando na trilha do percurso de Boal em busca por uma alternativa ao autoritarismo imposto na América Latina pelos governos ditatoriais, chegamos ao momento em que, na Argentina, também foi imposto um regime ditatorial que forçou Boal a sair às pressas para o Chile e, dali, para o Peru, novamente pelo mesmo motivo. Nestas andanças pela América Latina, em 1973, Boal “foi convidado pelo governo revolucionário peruano para contribuir com a implementação do Plano Nacional de Alfabetização Integral (ALFIN)” (JAPIASSU, 2001, p.41) e neste projeto, encontra-se com Paulo Freire.

Ao trabalhar junto com Freire, neste no mesmo projeto, Boal desenvolve o que posteriormente seria a maior expressão do seu teatro, o Teatro Fórum. A essa altura, Boal já havia batizado o seu método de trabalho como Teatro do Oprimido, inspirado na técnica de educação desenvolvida por Paulo Freire e cujos objetivos alinham-se com os do Teatro do Oprimido.

É no Peru que nasce o Teatro Fórum, representação teatral na qual é encenada uma situação de opressão em busca de alternativas para tal condição. Ao final da exposição da relação entre as personagens opressor e oprimido, quando o último tem o seu desejo frustrado graças à intervenção do primeiro, é dado, ao espectador, o direito de interferir na cena- interrompida em favor de sua inserção no contexto – para que mostre ao personagem oprimido, qual a visão que ele, espectador (que, nesse momento, é um espectador) tem de suas ações. A cena é reconstruída, em seguida, conforme o que ele, espectador, acha que deveria ser feito. O intuito é conseguir reverter a situação de opressão encenada, em parceria com a platéia.

Essa metodologia hoje está presente em mais de 70 países, nos cinco continentes, fazendo com que as pessoas discutam suas relações sociais de uma forma lúdica e, como disse Fernando Peixoto:

nesta nova posição[...] ensaia soluções e debate projetos de transformações, exercitando-se a si mesmo, através de um processo artístico que se torna uma espécie de ensaio geral revelador e estimulante[...] para ser agente ativo de seu próprio destino. (PEIXOTO,1988, p.10-11)

Como a América latina vivia um momento muito delicado por conta das pressões do governo norte-americano, no sentido de conter a onda de disseminação das idéias do comunismo no continente, o Peru também vive um processo de um governo ditatorial, nos mesmos moldes do que havia sido implantado no Brasil.

Mais uma vez, Boal se vê na necessidade de mudar a fim de evitar os riscos que corria com a disseminação do seu método artístico e político. De tal maneira, ele segue para a Europa, estabelecendo-se em Portugal. No continente Europeu, Boal inicia as pesquisas que o leva a desenvolver a técnica do Arco-Íris do Desejo, um método de investigação sobre as opressões internalizadas.

O que o motiva a desenvolver esta nova técnica é o fato de que "(...) nas minhas oficinas de Teatro do Oprimido começaram a aparecer 'oprimidos'

de opressões ‘desconhecidas’ para mim.” (BOAL, 2002, p. 23). Naquelas oficinas, Boal percebe que as opressões relatadas pelos participantes não eram as mesmas que ele vivenciara na América Latina, envolta em ditaduras militares, nas quais, o opressor era um elemento externo, uma força objetiva contra a qual as pessoas lutavam em nome da democracia, da liberdade de expressão e de direitos básicos como alimentação, saúde e educação.

Por outro lado, na Europa, em países como a Suécia ou a Finlândia, por exemplo, onde as necessidades básicas do cidadão já eram plenamente atendidas, Boal percebe que o percentual de suicídios é muito mais alto do que no terceiro mundo. “Por aqui morre-se de fome; por lá de overdose, pílulas, lâminas e gás” (BOAL 2002, p. 23), o que o leva a investigar, com o teatro, o que poderia estar por trás de tal fenômeno.

Assim, Boal investe seus esforços num laboratório no qual ele vai perceber que o opressor concreto, objetivo, representante de um sistema repressor, contra o qual lutávamos aqui na América Latina, estava dentro da cabeça das pessoas. “O tira está na cabeça, mas os quartéis estão do lado de fora”, afirma Boal (2002, p.23) como hipótese que o lançaria na compreensão dos motivos que faziam com que os policiais penetrassem nas mentes das pessoas e sucederia em buscar meios para fazê-los sair de lá.

Passados dez anos do início do seu exílio pela América Latina e, depois, pela Europa e resto do mundo, no ano de 1986, Boal retorna ao Brasil a convite do vice-governador do Rio de Janeiro, o sociólogo Darci Ribeiro, com quem trabalhou na Universidade de Sorbone, na França.

Neste retorno, funda o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) do Rio de Janeiro e encerra as suas atividades em Paris, para poder concentrar os seus esforços no projeto desenvolvido no Rio de Janeiro. Porém, como no Brasil não há a cultura de dar continuidade aos projetos governamentais quando são mudadas as gestões, ao final do segundo governo de Leonel Brizola, no ano de 1994, o projeto de Teatro do Oprimido nos Centros Integrados de Educação Pública, (CIEP) é cancelado e em razão disso, o Centro de Teatro do Oprimido inicia uma fase de dificuldades econômicas que faz Boal e a sua equipe cogitar o encerramento das atividades do Centro.

Porém, no ano de 1996, Boal decide iniciar a vida política ao aceitar a indicação a concorrer a uma das vagas da Câmara dos Vereadores da cidade

do Rio de Janeiro. Eleito, Boal vê a oportunidade adequada ao desenvolvimento de mais um projeto: o Teatro Legislativo que nasce para dar vazão ao sentimento de que “não era possível aceitar que tão boas idéias surgidas no Teatro Fórum não fossem aproveitadas em outras instâncias, não seguissem adiante, não se alastrassem pela realidade”. (BOAL, 1996, p.33).

O Teatro Legislativo nasce como mais uma técnica que extrapola os limites da encenação teatral e avança sobre a sociedade, transformando-a, de dentro para fora. Nessa técnica, as alternativas apresentadas pelos espectadores são analisadas pela platéia e transformadas em projetos de Lei por uma célula metabolizadora² que é montada no início da sessão de Teatro Fórum.

Esses projetos de Lei são analisados e votados pelo público que, presente na encenação, forma uma assembléia popular. Os projetos aprovados pela assembléia popular serão encaminhados à casa legislativa competente (Câmara do Vereadores, Assembléia Legislativa Estadual, Assembléia Legislativa Federal ou Senado), de acordo com o campo de abrangência do projeto e dos mandatos parceiros com os quais o grupo mantiver contato. A partir dessa experiência, Boal e a equipe de curingas³ conseguiram aprovar seis leis, nos três primeiros anos de mandato, deixaram vinte e quatro projetos na ordem do dia e seis em tramitação (BOAL 1996, p.134).

O Teatro do Oprimido, na sua nomenclatura, é bem claro quanto às suas posições. Segundo Boal, “O TO é o Teatro do Oprimido, *para* o Oprimido e sobre o Oprimido” (BOAL, 2009, p.185). Com este pensamento, Boal atuou ao longo de mais de quarenta anos, nos cinco continentes, sempre ao lado das pessoas que viviam algum tipo de opressão e estimulando para que cada grupo criasse o seu teatro, com a sua história, contada pelas suas vozes, imagens e sons.

² Célula metabolizadora – de acordo com Boal (1996, p.125), a célula metabolizadora é uma mesa composta por um assessor parlamentar, um advogado e um representante do terceiro setor (ONG's, associações, etc), que tem atuação direta no tema da cena apresentada. A ela cabe ler e analisar as propostas escritas pela plateia e formular uma proposta de lei ou de ação concreta de acordo com as sugestões encaminhadas durante a realização da encenação. Segundo Boal “no caso do Teatro Legislativo (...) tentamos não só descobrir a lei (que está por trás do fenômeno) mas promulgá-la na Câmara. Ou descobri-la e modifica-la.”

³ Curinga – Especialista e pesquisador do Teatro do Oprimido; facilitador do Método; um artista com função pedagógica, que atua como mestre de cerimônia nas sessões de Teatro-Fórum, coordenando o diálogo entre palco e platéia, estimulando a participação e orientando a análise das intervenções feitas pelos espectadores. (CURINGA, 2014)

Neste período, Boal foi investigando a possibilidade de cada grupo ou pessoa desenvolver a sua estética e levá-la à cena, contando a sua história, para debatê-la com os espcct-atores e tentar encontrar alternativas para as opressões, de forma a transformar a realidade. O resultado dessas tentativas consiste na última sistematização que Boal fez, antes de seu falecimento, no Rio de Janeiro, em 2009.

Na Estética do Oprimido, ele nos apresenta a teoria dos neurônios estéticos, na qual ele sugere que os nossos neurônios podem ser condicionados, ampliados, encolhidos ou, até mesmo, descartados de acordo com estímulos recebidos ou negados durante o processo de desenvolvimento da nossa mente.

A partir dessa proposição, Boal apresenta as duas formas de pensamentos possíveis ao ser humano: o pensamento simbólico adquirido a partir das nossas relações com os símbolos culturais estabelecidos (palavra, números, etc.) e o pensamento sensível, inato, que antecede a palavra por ser a primeira forma de intermediação do ser humano, desde quando nasce o bebê, com o mundo através da interação com as formas, as cores, os movimentos e o som, oferecendo a este bebê as suas primeiras informações sobre o mundo.

A investigação sobre a Estética do Oprimido lança luzes sobre os processos criativos que norteiam o trabalho com a metodologia de Boal e nos fazem perceber que todo ser humano é um artista, pois “ser humano é ser artista” (BOAL, 2009, p.184).

Segundo Boal, na Estética do Oprimido:

- 1– Cai o muro entre o palco e a platéia: todos podem usar o poder da cena;
- 2 - Cai o muro entre o espetáculo teatral e vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta;
- 3- Cai o muro entre artistas e não artistas: somos todos gente, somos todos humanos, artistas de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis – arte e cultura. (BOAL, 2009, p.185).

Com este pensamento é que Boal sistematiza o trabalho realizado ao longo de sua vida estética, desde a década de 1970 e propõe a mais recente técnica do Teatro do Oprimido. Ele propõe que cada pessoa, cada grupo se

expresse sensivelmente, ao usar a palavra, som e imagem como as ferramentas para a transformação da realidade.

As imagens abaixo mostram um momento de trabalho com a Estética do Oprimido, no qual um grupo de trabalho utiliza uma das técnicas chamada “reformando a forma”. Nesta técnica, os participantes repensam os seus conceitos a respeito, por exemplo, do Brasil e reconstroem a imagem da bandeira nacional, segundo os seus desejos para o futuro da nação.

Figura 2 – Estética do Oprimido - Reformando a Forma. Bandeira do Brasil parte 1/3



Fonte:acervo pessoal

Durante todo o processo de construção da imagem o participante da oficina é convidado a fazer uma reflexão a respeito do que ele pensa sobre e para o país e exibir essa sua opinião de maneira estética, evitando o uso de símbolos culturalmente adotados, ou seja, é pedido que ele se comunique de uma forma livre das amarras culturais, esteticamente.

Figura 3 – Estética do Oprimido - Reformando a Forma. Bandeira do Brasil parte 2/3



Fonte: acervo pessoal

Figura 4 – Estética do Oprimido - Reformando a Forma. Bandeira do Brasil parte 3/3



Fonte: acervo pessoal

Figura 5 – Estética do Oprimido – bandeirão - O país que desejamos – 3,0 m X 2,0m



Fonte: acervo pessoal,

Diversos são os exemplos e os exemplares de produtos estéticos e artísticos que foram e são produzidos pelos multiplicadores e seus atores em grupos espalhados pelo mundo. Em uma oficina realizada na cidade de Garanhuns, a cerca de 290 km de Recife, no Estado de Pernambuco, um grupo de jovens incomodados com a discriminação a que eram submetidos na escola que freqüentam, por serem negros e moradores de um quilombo, trabalhando com a palavra, a imagem e o som, construíram obras de arte a partir da Estética do Oprimido que reforçaram a sua mensagem veiculada na peça encenada por eles para debater com o público, alternativas para o problema que viviam.

Com a palavra eles dizem, na forma de poema:

Porque tanto medo eu tenho, pra que doar minha sorte?
 Não sei de onde eu venho, não quero achar minha morte.

Bater tambor, tocar biriba
 Será que resolve o problema?
 Fico na dúvida se trago a cultura

Ou danço no mesmo esquema?

Maracatu não é tambor,
Capoeira não é berimbau
Maculelê não é facão
Merenda não é mingau

Musica sem comida
Dança sem voz
Escola sem sabedoria
O mundo sem nós.

O poema foi musicado e gravado pelos integrantes do curso de uma forma espetacular. Muito rapidamente um estúdio foi improvisado com um notebook, um microfone simples do tipo que é utilizado em computadores domésticos e um software livre e neste “estúdio” de gravação foram captados os sons de tambores, violão, pandeiro e até garrafas de vidro para compor a música que embala o poema. Tal canção pode ser ouvida no link <https://www.facebook.com/musicanoteatrodooprimido/videos/696800150372075/>

A Estética do Oprimido é a concretização de todas as experiências estéticas com a palavra, a imagem e o som, realizadas nos cinco continentes com os mais diversos grupos que atuam com o método nas mais distintas culturas. É através dela que os grupos afirmam os seus desejos de transformação na imagem da cena das suas peças de Teatro Fórum ao construir, segundo as suas impressões a respeito do tema das suas encenações, seus cenários, figurinos e adereços a ser utilizados como forma de veicular o discurso de cada personagem da história, potencializando, ou até mesmo substituindo o texto escrito de cada personagem.

É com a Estética do Oprimido que os atores e atrizes constroem as músicas que vão embalar as encenações, reafirmando o desejo do protagonista da cena e criando o clima adequado para cada momento do espetáculo teatral.

É através da Estética do Oprimido que o espetáculo nasce e se fortalece para propor um debate sobre as opressões vividas pelo protagonista

em busca de alternativas que possibilitem a transformação de tais situações, humanizando a humanidade.

1.1 MUNDO A FORA

O exílio a que Boal foi submetido pelo regime militar, imposto no Brasil, a partir de 1968, fez com que ele pudesse desenvolver a sua experiência de teatro em diversos países, sobretudo, na Europa. Em países como França, Portugal, Alemanha, Áustria e tantos outros, núcleos de Teatro do Oprimido foram formados pelos ativistas que se apropriaram do método desenvolvido por Boal para discutir as relações de poder que viviam nos quatro cantos do mundo. Como um dos resultados dessa disseminação da metodologia, foi criada a Associação Internacional do Teatro do Oprimido (AITO), formada por praticantes da metodologia. Com sede na Holanda, a AITO tenta reunir as informações sobre a prática do Teatro do Oprimido, na Europa e no mundo, servindo como uma fonte de referência para a dimensão da disseminação do trabalho iniciado por Boal.

De acordo com as informações da Associação Internacional de Teatro do Oprimido, é possível identificar a prática de qualquer uma das técnicas do Teatro Oprimido em sessenta e três países, nos cinco continentes (THEATRE, 2014). Este número não é conclusivo. Ainda é possível identificar pelo menos mais sete países nos quais existem agentes multiplicadores do método e que não estão registrados na página da Associação Internacional, dentre eles, a Venezuela, Colômbia, México, Equador, Marrocos, Camarões e Japão. Estes países, que não constam no documento da AITO, estão citados na página do programa de residência internacional do Centro de Teatro do Oprimido (2014), fundado por Boal, no Rio de Janeiro.

Além dessas informações existentes nas páginas do Centro de Teatro do Oprimido e da Associação Internacional do Teatro do Oprimido, encontramos informações em diversas redes regionais como a RELATO conforme cita Turle

O Centro de Teatro do Oprimido apóia, ainda, instituições e redes sociais que se organizam a partir do TO, como a recém criada Rede Latino-Americana de Teatro do Oprimido (Relatosur), que reúne, virtual e presencialmente, coringas e grupos que utilizam o método nas três Américas com o objetivo

de disseminar a ética e a estética do TO em todos os países hispanofalantes. (TURLE, 2013, p. 79).

De tal maneira, temos notícias da prática da metodologia do Teatro do Oprimido em setenta países, confirmando a disseminação do método criado por Augusto Boal em todos os cinco continentes do planeta. Registro importante que não pode deixar de ser feito é que não encontramos notícias de outro método teatral tão disseminado no mundo como o criado por Boal, que ainda contém em si a marca de ser o primeiro método teatral desenvolvido em todo o Hemisfério Sul do planeta.

1.2 BRASIL A DENTRO

Porém, por mais paradoxal que pareça, o Teatro do Oprimido não tinha tamanha repercussão no território brasileiro. Ignorado por muitos atores, educadores, ativistas sociais e, até mesmo, pela grande maioria das universidades brasileiras, o Teatro do Oprimido, dentro do território onde nasceu, além de não ter a mesma dimensão que tem no resto do mundo, ainda era visto com extremo preconceito e, em alguns casos, com desprezo por algumas instituições e universidades públicas no país.

O governo do presidente Lula, iniciado no ano de 2003, trouxe para a cultura brasileira um caráter mais popular e descentralizado. Entre tantas ações que visavam a democratização dos recursos destinados à cultura, um deles foi de fundamental importância para a história do Teatro do Oprimido: o Programa Cultura Viva.

O Programa Cultura Viva, desenvolvido pela Secretaria de Cidadania e da Diversidade Cultural,

visa a ampliação do acesso da população aos meios de produção, circulação e fruição cultural por meio do fomento e parceria com entidades/grupos/coletivos artísticos e de outros campos da expressão cultural. (BRASIL, 2013)

E tem entre seus princípios, diretrizes que se coadunam com as metas do Teatro do Oprimido, tais como, o estímulo ao protagonismo social e o diálogo como forma de participação social, além dos valores de cooperação e solidariedade, este último compreendido como um dos pilares do método, em direção a uma sociedade equânime onde sejam respeitados os Direitos Humanos.

Neste programa, diversas ações foram desenvolvidas sempre com o objetivo final de descentralizar os recursos e democratizar o acesso aos bens culturais do país. Entre as ações, o projeto Pontos de Cultura pode ser considerado como a principal ação, que segundo o Ministério da Cultura, são

entidades/grupos /coletivos com atuação comprovada na área cultural, selecionados por meio de edital do Programa Cultura Viva, de responsabilidade do Ministério da Cultura, em parceria com outros órgãos do Governo Federal, e com Governos Estaduais e Municipais. (BRASIL, 2013)

Com a intenção de desfazer esse lamentável quadro, foi que Gilberto Gil, então Ministro da Cultura, no ano de 2006, convidou Boal através do Centro do Teatro do Oprimido para integrar a rede de Pontos de Cultura, um projeto do Governo Federal, dentro do programa Cultura Viva que “promove estímulo às iniciativas culturais da sociedade civil já existentes, por meio da consecução de convênios celebrados após a realização de chamada pública” (PONTOS DE CULTURA, 2014).

Pelo caráter do seu trabalho, por possuir uma metodologia própria com o potencial de multiplicação deste método, além da sua experiência, neste sentido de disseminar a técnica o CTO, foi qualificado como um “Pontão de Cultura” que de acordo com o documento do Ministério da Cultura são

entidades de natureza e finalidade cultural que se destinam à mobilização, troca de experiências, ao desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes Pontos de Cultura. (BRASIL,2013).

O impulso dado pelo Ministério da Cultura, a partir do programa Ponto de Cultura, fez com que o Teatro do Oprimido fosse disseminado em território nacional e na África Lusófona. A revista Metaxis (2008), editada pelo Centro de Teatro do Oprimido (CTO), no mês de dezembro de 2008, indica números impressionantes como resultados preliminares dessa ação.

Ao final da primeira etapa de formação de agentes multiplicadores, realizada entre os anos de 2006 e 2008, no Brasil, haviam sido formados 279 multiplicadores em 18 estados das regiões Nordeste, Sudeste, Centro-Oeste e Sul. Estes multiplicadores, ligados a 159 instituições de 76 municípios brasileiros, atenderam a um quantitativo de 5.817 pessoas, todas formadas nas oficinas de Teatro Fórum que resultaram em peças de teatro apresentadas a 14.690 espectadores pelo menos.

No território africano, os dados ampliam o tamanho dessa impressionante ação de formação teatral desenvolvida. Somando os números de Guiné Bissau, Moçambique, Angola e Senegal, foram formados 67 multiplicadores, que formaram 1.519 pessoas nos três países e construíram encenações, que foram assistidas por nada menos que 68.252 espectadores nos países africanos.

Vemos então acontecer um momento ímpar na história da arte teatral no Brasil. Pela primeira vez, um processo de ensino da arte teatral é apoiado pelo Governo Federal e levado além das fronteiras nacionais. Tal ato do Governo Lula cria as devidas condições para que o método criado por Boal, já praticado em mais de setenta países no mundo passasse a ter a mesma dimensão de amplitude no território nacional. Dezenove Estados brasileiros de quatro regiões políticas são contemplados por esta ação do Centro de Teatro do Oprimido com o apoio do Ministério da Cultura. Apenas a Região Norte não foi oficialmente contemplada devido aos altos custos de passagens aéreas que inviabilizou o orçamento do projeto para aquela região cujas passagens eram mais caras que as passagens para o continente africano, por exemplo.

De toda forma, recebemos informações confirmadas de multiplicadores que, em constante movimento, já atuam na região norte, levando os conhecimentos adquiridos nos cursos de formação oferecidos no Maranhão, por exemplo, aos Estados do Pará e do Acre, expandindo o mapa de positivação do método no país e fazendo com o que os recursos governamentais chegassem além das fronteiras que o orçamento permitia.

Em nossa pesquisa, por exemplo, pudemos ir aos mais distantes destinos dentro da região nordeste, chegando a locais aos quais, além do avião, foram necessários outros meios de transportes como as Vans, as moto táxis, as canoas e até mesmo os burros, devido à sua distância dos grandes centros e até mesmo, à inexistência de rodovias que permitissem o transito de veículos. De grandes centros urbanos como as cidades de Salvador, Recife e Fortaleza (CE) com mais de um milhão de habitantes, às menores como Angelim (PE), com seus pouco mais de dez mil habitantes, todos os lugares possíveis foram contemplados com esse inédito programa de formação em teatro que durou cerca de quatro anos e levou os recursos do Ministério da Cultura à marca expressiva de cerca de cem de pessoas, incluindo ai,

multiplicadores, seus atores em grupos e os espectadores de suas encenações realizadas em todo o país.

Esses números continuam em processo de expansão. Mesmo depois de cessados os recursos para o programa, diversos multiplicadores continuaram as suas ações por conta própria ou, com novos financiamentos obtidos junto aos Governos Estaduais, Municipais e Federal. Diversos são os exemplos de multiplicadores como é o caso do Grupo NEXTO (Núcleo de Experimentos em Teatro do Oprimido, capitaneados por Andrea Veruska e Wagner Montenegro, ex integrantes do Grupo Pressão no Juízo da cidade de Recife que, no momento em que concluímos esta dissertação, encontravam-se nos Estados Unidos, em Nova Iorque, na Universidade Cornell, em Íthaca, oferecendo uma oficina de Teatro do Oprimido para os educadores que atuam com os prisioneiros daquela localidade. Outros projetos também foram aprovados no Rio Grande do Norte, Ceará, Paraíba, Bahia para que os multiplicadores levassem o método de Boal para o interior dos seus Estados com o apoio de agências financiadoras como o Banco do Nordeste e as fundações estaduais de cultura de cada Estado.

Como repercussão desse processo de disseminação do método no território brasileiro, o Teatro do Oprimido passa a ser visto pelo povo brasileiro. Nas universidades começam a surgir as pesquisas e projetos de extensão que vêm na metodologia um caminho para alcançar objetivos transformadores. É o que diz Silva, Silva e Nascimento (2014, p.15):

A utilização do teatro-fórum nos pareceu o melhor instrumento para viabilizar a construção de um sujeito crítico e com capacidade de criar novas subjetividades para rearticular sua realidade.

Vemos aqui um exemplo que se reproduz em tantos outros projetos como este aplicado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), no ano de 2014, já depois do processo de multiplicação ter sido aplicado naquele Estado. Observamos que na descrição dos objetivos e metodologia adotada para a investigação da UDESC sobre uma ação educativa não formal, junto aos jovens em estado de vulnerabilidade social, é citado que o Teatro do Oprimido era o melhor instrumento para atingir os resultados esperados.

Ademais, até mesmo em exames vestibulares e concursos públicos para a área de arte-educação, o Teatro do Oprimido passa a ser matéria

presente após este processo de multiplicação do método. Em análise de um conjunto de provas aplicadas em concursos antes do processo de multiplicação, não percebemos a presença de questões relacionadas à metodologia de Boal, ao passo que em provas realizadas durante e após o período do processo de disseminação do método no Brasil, verificamos a presença de questões em algumas provas aplicadas nos estados da Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí, o que pode ser visto como uma mera coincidência ou como um reflexo da presença e visibilidade do Teatro do Oprimido nas localidades em que as avaliações foram elaboradas e/ou aplicadas, conforme podemos verificar nas figuras 6, 7 e 8 a seguir:

Figura 6 – Questão de prova de concurso público/professor da disciplina de Teatro. Pref. de Cachoeira dos Índios/PB, 2016.

ESTADO DA PARAÍBA
PREFEITURA MUNICIPAL DE CACHOEIRA DOS ÍNDIOS
CONCURSO PÚBLICO
PROVA PARA CARGO DE:

PROFESSOR DE ARTES

22 - O Teatro do Oprimido é uma metodologia teatral, criada pelo Brasileiro Augusto Boal, a partir dos anos 1970 e que tem como finalidade:

- A) Encenar histórias de opressão como forma de amedrontar as pessoas para que estas não se coloquem em situações de riscos idênticas às que foram mostradas na encenação.
- B) Divertir a parcela oprimida da população que não tem acesso aos espetáculos de teatro e cinema.
- C) Oferecer um exemplo à população visando a desarticulação de revoltas e transformações sociais.
- D) Colocar em discussão, através das encenações teatrais, as relações de poder, visando a transformação da sociedade a partir do restabelecimento do diálogo.
- E) Exibir o talento da parcela oprimida da sociedade, funcionando como uma possibilidade de garimpar novos talentos e oportunidade de profissionalização ao mesmo tempo.

Fonte: <https://www.conpass.com.br/v2/conpass/docs/pb-cachoeira-indios/PV_PROFESSOR%20DE%20ARTES.pdf?147120906832914082016181115>. Acesso em 01 jul.2016

Figura 7 Questão de prova de concurso público professor de Teatro. Prefeitura do Natal/2016



Prefeitura Municipal do Natal - SME

Concurso Público 2015

Professor de Artes/Teatro

Leia estas instruções:

20. Augusto Boal foi um dos precursores do teatro pós-dramático no país, inaugurando o Teatro do Oprimido (TO). Um de seus contributos foi o teatro-fórum que promoveu uma maior aproximação com o público, uma vez que este pode, inclusive, decidir sobre as finalizações dos seus espetáculos transformando-se, de certa forma, as funções do ator, do espectador, do enredo, dentre outros elementos cênicos.

Caracterizam o teatro-fórum proposto por Augusto Boal:

- A) enredo com uma lógica linear; tentativa de modificar a sociedade e não apenas interpretá-la.
- B) transformação do ator em espectador; tentativa de modificar a sociedade e não apenas interpretá-la.
- C) transformação do espectador em protagonista; cunho político por propor um caráter perturbador ao público em seu modo de constituir-se.
- D) enredo com uma lógica linear; cunho político por propor um caráter catártico ao público em seu modo de constituir-se.

Disponível

Fonte: <http://www.comperve.ufrn.br/conteudo/concursos/prefeitura_natal_201503/provas/104.pdf> acesso em 01 jul.2016

Figura 8- Questão de prova do ENEM 2009 –

Questão 118

Teatro do Oprimido é um método teatral que sistematiza exercícios, jogos e técnicas teatrais elaboradas pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal, recentemente falecido, que visa à desmecanização física e intelectual de seus praticantes. Partindo do princípio de que a linguagem teatral não deve ser diferenciada da que é usada cotidianamente pelo cidadão comum (oprimido), ele propõe condições práticas para que o oprimido se aproprie dos meios do fazer teatral e, assim, amplie suas possibilidades de expressão. Nesse sentido, todos podem desenvolver essa linguagem e, conseqüentemente, fazer teatro. Trata-se de um teatro em que o espectador é convidado a substituir o protagonista e mudar a condução ou mesmo o fim da história, conforme o olhar interpretativo e contextualizado do receptor.

Companhia Teatro do Oprimido. Disponível em: www.ctorio.org.br. Acesso em: 1 jul. 2009 (adaptado).

Considerando-se as características do Teatro do Oprimido apresentadas, conclui-se que

- A) esse modelo teatral é um método tradicional de fazer teatro que usa, nas suas ações cênicas, a linguagem rebuscada e hermética falada normalmente pelo cidadão comum.
- B) a forma de recepção desse modelo teatral se destaca pela separação entre atores e público, na qual os atores representam seus personagens e a plateia assiste passivamente ao espetáculo.
- C) sua linguagem teatral pode ser democratizada e apropriada pelo cidadão comum, no sentido de proporcionar-lhe autonomia crítica para compreensão e interpretação do mundo em que vive.
- D) o convite ao espectador para substituir o protagonista e mudar o fim da história evidencia que a proposta de Boal se aproxima das regras do teatro tradicional para a preparação de atores.
- E) a metodologia teatral do Teatro do Oprimido segue a concepção do teatro clássico aristotélico, que visa à desautomação física e intelectual de seus praticantes.

Fonte:

<http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/downloads/2009/dia2_caderno7.pdf> acesso em 01 jul. 2016

2. O PROJETO PRESSÃO NO JUÍZO

Iniciado em maio de 1998, o projeto Pressão no Juízo configura-se como uma ação de disseminação das técnicas do Teatro do Oprimido pela região Nordeste do Brasil. Este projeto foi sendo formatado à medida em que as experiências foram se sucedendo, assim como, no Teatro do Oprimido criado por Boal para encontrar respostas às demandas que surgiam paulatinamente.

O primeiro passo foi dado dentro do Departamento de Educação Básica de Jovens e Adultos (DEBJA) da Secretaria Municipal de Educação do Recife. Naquela ocasião, havia um projeto intitulado Brigada Paulo Freire que tinha entre os seus objetivos, utilizar a arte como uma forma de despertar o senso crítico daqueles jovens e adultos que estavam matriculados nas turmas de alfabetização de adultos das escolas municipais do Recife.

O desafio estava posto: montar um espetáculo teatral com os alunos da EJA da escola Maria Sampaio Lucena do bairro da UR2 em Recife, região de periferia, nos morros da Zona Sul da capital pernambucana. A missão foi confiada a um jovem estagiário do 2º ano do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFPE que, como não poderia deixar de ser, nunca havia falado em Boal, mas já sabia quase tudo sobre a vida de Bertolt Brecht, devido aos repetitivos e quase automáticos estímulos que a comunidade acadêmica oferecia sempre pautados nas “vanguardas européias” e, no máximo, o teatro de Brecht.

Observando a realidade dos alunos, o caminho metodológico escolhido foi o do Teatro Épico de Brecht com aquele ar de quem sabe das coisas e quem tinha um recado a dar aos alunos jovens e adultos que iriam ser despertados para as suas realidades. Pura pretensão, estimulada pela inexperiência associada à típica pretensão acadêmica com que os jovens universitários são alimentados diariamente nas salas de aula do curso.

Assim, não demorou muito para que se percebesse a inconsistência da idéia de usar o teatro para dar um recado que mudasse a vida das pessoas envolvidas com aquele trabalho. Logo esbarramos no problema da ausência de habilidade de leitura e escrita que nos permitisse ensaiar um texto já escrito por

Brecht ou, até mesmo, escrever o nosso texto, baseado nas teorias do dramaturgo alemão.

Associado a este problema, que até poderia ser vencido, caso houvesse tempo, estava o de um cronograma que previa uma apresentação pública para o mês de novembro daquele ano, ou seja, seis meses depois de iniciada a experiência. Quando já havia se passado três meses, sem que nenhum passo fosse dado adiante, uma mudança radical foi implementada no processo. Era necessário descobrir um método que permitisse àquelas pessoas a possibilidade de se expressar pelo teatro, de forma crítica, sem depender da habilidade prévia da leitura e da escrita.

Em pesquisa bibliográfica foi encontrada uma referência à técnica do Teatro Fórum que, na construção da sua dramaturgia, pode abrir mão da habilidade da leitura uma vez que a dramaturgia pode ser construída a partir da colagem dos depoimentos dos oprimidos envolvidos com a construção do texto.

Diante desta possibilidade, e com o prazo mais que apertado para o resultado a ser apresentado, foi iniciado um processo meio que intuitivo de preparação de uma encenação, seguindo o modelo do Teatro Fórum. Ao longo dos três meses, os alunos da turma de Educação de Jovens e Adultos passaram pela prática dos jogos e exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido, narraram suas histórias, identificaram-se com as histórias dos colegas de turma e escolheram uma história com a qual a grande maioria se identificou por solidariedade e fizeram a apresentação para um público de pouco mais de quatrocentos professores, técnicos educacionais e autoridades da Secretaria Municipal de Educação do Recife, naquele mesmo ano.

O sucesso do produto apresentado foi grande de modo que a Secretaria Municipal de Educação garantiu recursos não só para a continuidade do projeto, mas também para a ampliação do mesmo no ano seguinte, passando de uma para quatro escolas a atuar com a metodologia.

Surgia, então, um dos três pilares fundamentais do Projeto Pressão no Juízo: a multiplicação. Este pilar seria o ponto definitivo para o auge do projeto anos depois, ao receber o reconhecimento de Boal, como veremos mais adiante.

Diante da necessidade de ampliar a ação e limitado por questões burocráticas (um contrato de trabalho que limitava a ação em um quantitativo de horas que era inferior ao necessário), foi necessário, então formar novos multiplicadores do método de Boal para que as escolas fossem atendidas no ano de 1999, nas quatro regiões político administrativas do Recife, com uma promessa de que, no ano seguinte, o projeto talvez entrasse em todas as escolas municipais que atendessem ao público da Educação de Jovens e Adultos, expectativa frustrada com a mudança de direção da Secretaria de Educação, em razão da troca de prefeitos e partidos políticos no poder.

Por mais injustificável que possa parecer, durante a gestão de um partido de centro-direita o projeto foi pensado, executado e ampliado, mas, quando um partido de esquerda venceu as eleições municipais e assumiu a gestão, o projeto foi extinto, sem nenhuma explicação plausível e toda mão de obra qualificada para trabalhar com o Teatro do Oprimido, foi encaminhada para plantar árvores e produzir as festinhas de dia das mães, São João, etc. das escolas municipais.

Não demorou muito tempo para que a notícia do trabalho do projeto Pressão no Juízo (nesta época ainda sem este nome, nem formatação) corresse entre algumas Organizações Não Governamentais da cidade do Recife e entre alguns profissionais da área das Ciências Sociais.

Logo surgiram os convites para a realização de oficinas nos mais diversos locais como uma unidade prisional para adolescentes infratores, uma entidade de assistência a portadores de Síndrome de Down, Coletivos como o Grupo de Transgêneros Associados e o Sindicato de Profissionais do Sexo do Recife, assim como órgãos públicos como a Secretaria de Justiça e Cidadania e, até mesmo a Polícia Militar do Estado de Pernambuco, todos em busca da ferramenta do Teatro do Oprimido como forma de transformar as suas realidades.

Não demorou muito tempo para que toda essa movimentação chamasse a atenção de Augusto Boal, de modo que, no ano de 2006, ele nos convidou a integrar a sua equipe de trabalho diante da necessidade que surgia com o projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, financiado pelo Ministério da Cultura, dentro das ações do Programa Cultura Viva, por meio dos Pontos Cultura.

A partir daí, do ano de 2006 em diante, o projeto Pressão no Juízo dá um salto qualitativo e quantitativo, por estar se apropriando das tecnologias do Teatro do Oprimido diretamente na fonte, com o próprio Augusto Boal, além de poder ir tecendo a rede de contatos na Região Nordeste, um dos seus objetivos desde que o projeto começou a ser formatado, no ano de 2003, quando foram iniciadas as suas primeiras atividades fora do Estado de Pernambuco em duas oficinas ministradas na cidade de Aracaju, no Estado de Sergipe e em João Pessoa, na Paraíba.

A vivência ao lado de Boal e de toda Equipe do Centro de Teatro do Oprimido nos deu uma condição de ampliar o entendimento sobre a metodologia ao ponto de poder colaborar com a ampliação dela, sugerindo técnicas para a Estética do Oprimido, a mais longa e recente pesquisa de Boal sobre o seu método, iniciada nos anos 1970 e concluída no ano de 2009, poucos dias antes do seu falecimento.

Tudo aquilo que era vivenciado no Centro de Teatro do Oprimido (CTO), através das oficinas e laboratórios conduzidos por Boal, era replicado e experimentado com a equipe do Pressão no Juízo, em Recife, e nas suas ações de multiplicação que já ultrapassavam os limites da região metropolitana do Recife e até mesmo do Estado de Pernambuco.

Essa possibilidade de replicar as técnicas e trazer os resultados para a análise de Boal, nos fez perceber bem de perto, o método de trabalho criativo adotado pelo Centro de Teatro do Oprimido e compreender como o CTO se organizava para o seu processo de desenvolvimento tecnológico, criando novas técnicas e aprimorando as já existentes.

3.O PROCESSO CRIATIVO NA METODOLOGIA DO CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO

O Centro de Teatro do Oprimido (CTO) foi fundado por Augusto Boal no ano de 1986, quando ele voltava do exílio a que foi submetido pelo governo ditatorial militar, imposto no Brasil, a partir do ano de 1964. Depois de ter passado quinze anos fora do país, morando em diversos países, inicialmente da América Latina e depois na Europa, Boal foi convidado pelo então vice governador do Estado Rio de Janeiro, o sociólogo Darcy, Ribeiro para vir aplicar, no Brasil, o seu método de trabalho desenvolvido ao longo desses quinze anos de exílio e, já reconhecido e afirmado pelos resultados obtidos em diversos países da América, Europa, Ásia e Oceania.

Essa condição de itinerância fez com que o método desenvolvido pelo teatrólogo brasileiro fosse sendo construído, aos poucos, à medida em que ele ia convivendo com as pessoas e as suas relações políticas e culturais. No Brasil, sob forte censura do governo, Boal vê como única possibilidade de trabalho, o desenvolvimento de uma técnica chamada Teatro Jornal (na qual o grupo encena as manchetes dos jornais, escritas sob a ótica da censura) para expor os fatos sob a visão que não a do governo ditador.

Na Argentina, em decorrência do processo de ditadura militar também instalado no país, e que mantinha um acordo de cooperação com a ditadura brasileira, Boal cria o Teatro Invisível, porque não poderia ser reconhecido naquele país. No Chile, diante de uma demanda de se comunicar com grupos de diferentes dialetos indígenas em um mesmo ambiente de trabalho, Boal desenvolve o Teatro Imagem, técnica que dispensa o uso da fala e potencializa as imagens e as intenções corporais como forma de comunicação.

No Peru, mais uma vez, por uma dificuldade de comunicação, ele percebe a necessidade de se permitir ao espectador o acesso ao palco, entrar na cena e modificar aquela realidade, a partir da sua ação e não da sua palavra. Nascia, assim, o Teatro-fórum, a metodologia mais difundida e conhecida do Teatro do Oprimido.

Na Europa, ao perceber que as opressões não eram tão objetivas quanto as que se vivenciava na América Latina, naquele momento, Boal desenvolve o seu “arco-íris do desejo”, o método Augusto Boal de teatro-

terapia. No arco-íris do desejo, a meta é confrontar as opressões internalizadas, o policial que está dentro da nossa cabeça, diferentemente daquele, que do lado de fora dela, nos perseguia em toda a América Latina entre os anos 1960 e 1980.

Então, como podemos perceber, o método do Teatro do Oprimido é um método que foi se construindo na prática, à medida em que as demandas faziam necessária uma resposta inédita, adequada e eficiente para cada situação com que Boal foi se deparando, ao longo do seu percurso de homem de Teatro pelo mundo.

De volta ao Brasil, a sua primeira missão era a de desenvolver um programa de multiplicação do método nos Centros Integrados de Educação Pública, os CIEP, um modelo de escola desenvolvido no Rio de Janeiro no Governo Brizola. Para poder dar conta da grande demanda, Boal teve que formar uma equipe de trabalho que assumiria a função de disseminar o método nos CIEP e, em cada unidade, formar novos multiplicadores que pudessem dar continuidade ao trabalho, tão logo estivessem aptos para tal tarefa.

Mais uma vez, diante de uma necessidade, Boal começa a desenhar uma metodologia de trabalho criativo que possibilitasse a sua aplicação em realidades diferentes, sem ser um processo impositivo, focado nos conceitos básicos do Teatro do Oprimido: a ética e a solidariedade.

No teatro do Oprimido nada é imposto, ninguém é obrigado a nada. Todos que estão envolvidos com uma oficina de trabalho ou com a construção de um grupo teatral são voluntários, ou seja, são pessoas que tem o desejo de estar ali, fazendo aquele trabalho. Neste sentido, percebemos um fator que oportuniza, ou até mesmo potencializa, o processo criativo coletivo, uma vez que todos os participantes da ação comungam do mesmo sentimento de construção de um espetáculo teatral, no qual as suas demandas sejam discutidas em busca de alternativas.

Assim, em todos os processos de criação do Teatro do Oprimido, são conduzidos por um curinga, que

é um especialista e pesquisador do Teatro do Oprimido; facilitador do Método; um artista com função pedagógica, que atua como mestre de cerimônia nas sessões de Teatro-Fórum, coordenando o diálogo entre palco e platéia, estimulando a participação e orientando a análise das intervenções feitas pelos espectadores. (CTORIO, 2014).

Este curinga conduz o seu trabalho respeitando uma filosofia inspirada na maiêutica socrática onde ele, que é a pessoa de referência, não afirma o que deve ser feito, tão pouco indica quem deve fazê-lo. A figura do curinga vai aos poucos problematizando a situação e instigando as pessoas envolvidas a assumir um papel na resolução de cada demanda. Esse processo de instigação é bem suave, porém, assertivo. Não indica nomes, mas pergunta quem poderá fazer, deixando claro que alguém terá que fazê-lo. De tal maneira, delega poderes e funções de modo a envolver todos no processo de criação estética da encenação teatral.

Segundo Boal, “O TO é o Teatro do Oprimido, *para* o Oprimido e sobre o Oprimido” (BOAL, 2009, p. 185). No método, os processos criativos, que envolvem a construção do espetáculo do Teatro do Oprimido, são todos estimulados pelo curinga nos participantes das oficina ou dos grupos para que estes utilizem os meios estéticos para dizer o que pensam de uma forma estética, sensível. É a Estética do Oprimido. Esta estética vai se apoiar no uso da palavra da imagem e do som, como as ferramentas necessárias para que o cidadão comum possa potencializar a sua capacidade de comunicação estética, fruto do seu pensamento sensível e se descobrir artista.

Citando o poeta espanhol Antônio Machado, Boal nos indica o cerne do seu processo de trabalho. Diz o poeta: “*caminante, no hay camino, se hace camino al andar.*”(MACHADO,2016). Essa forma de pensar reflete bem o percurso que Boal trilhou em toda a sua vida, descobrindo os seus caminhos ao caminhar, criando o seu método à medida em que se encontrava com as demandas e necessidades que surgiam diante de si.

Da mesma forma, ele pensou e definiu o método de produção criativa no trabalho do Teatro do Oprimido. De dentro para fora, em todas as oficinas aplicadas pelos seus curingas, as técnicas e métodos utilizados eram aqueles que haviam sido elaborados e discutidos nos laboratórios criativos que Boal realizava com a sua equipe mensalmente.

Nesses laboratórios se investigava o caminho a ser percorrido nas oficinas e cursos oferecidos pelo Centro de Teatro do Oprimido ao seu público em geral, e destes, para os seus grupos, seguindo as orientações de Boal. Exercícios, jogos e técnicas teatrais eram criadas, investigadas e confrontadas com o que já se tinha anteriormente definido, nas bases filosóficas do Teatro

do oprimido e no seu arsenal de jogos e exercícios para atores e não atores. Cada nova possibilidade era estudada em laboratórios mensais que Boal realizava com a sua equipe de curingas e alguns convidados. Nesses laboratórios, novas possibilidades de criação artística eram investigadas exaustivamente até que se chegasse à conclusão de que poderiam ou não ser incorporadas à Estética do Oprimido, seu último livro, concluído horas antes do seu falecimento.

Essas novas possibilidades de criações surgiam da mente inquieta de Boal, das sugestões de seus curingas ou dos multiplicadores com os quais os curingas trabalhavam. Ao encontrar uma nova sugestão em uma oficina ou grupo de teatro, o curinga anotava tais sugestões e encaminhamentos e repassava para toda a equipe, por meio de um protocolo interno de comunicação, estabelecido por Boal que solicitava dados diários sobre as oficinas que eram vivenciadas em dezesseis estados do país (recorte temporal deste estudo, entre os anos de 2006 e 2010).

Quando surgiam novas demandas, sugestões ou observações sobre o método, estas eram transmitidas ao grupo de curingas e a Boal para que se iniciasse um processo de discussão, ainda em meio eletrônico, no mesmo dia, sobre a nova demanda. Aqueles casos, que necessitavam de uma saída inédita eram separados para serem trabalhados nas oficinas e, depois de encerrado o processo completo na oficina, ser incorporado (ou não) ao arsenal de jogos e exercícios ou aos procedimentos técnicos e estéticos da criação artística.

Assim, foram criadas técnicas que possibilitaram a construção de poemas, canções e músicas, que além de ilustrar o espetáculo teatral, acabaram por criar uma poesia do oprimido, bem como, exposições estéticas com quadros, esculturas e instalações que refletem o olhar do cidadão comum (oprimido) diante da sua realidade.

Essas criações cumprem um papel que vai além do papel de obra de arte, elas são a reflexão de um olhar investigativo que deflagra um processo de transformação da realidade identificada e retratada nas obras criadas por empregadas domésticas, motoristas de ônibus, presidiários, crianças, idosos, adultos, cegos, deficientes físicos, portadores de transtornos mentais e todos os grupos com os quais o Teatro do Oprimido trabalha em seu dia a dia.

Saindo do Centro de Teatro do Oprimido e chegando ao Grupo Cultural da periferia, o método de trabalho criativo proposto por Boal não apresentava nenhum indício de inconformidade ou de incompatibilidade de diálogo com aquela determinada realidade.

Objeto de grande pavor para o estudante dos cursos superiores de Artes, a realidade de uma favela ou de uma escola de periferia é um fato gerador de desencanto e, até mesmo, de depressão do jovem educador que, recém saído da Universidade, dominando todas as hipóteses estudadas em livros formulados em realidades completamente distintas daquela em que ele vai trabalhar, encontra-se com uma realidade jamais versada nos livros e, em alguns casos, evitada por alguns professores universitários.

Nas observações feitas neste estudo, foi possível verificar esse contraponto extremo entre a técnica criada e ensinada na Universidade e a técnica desenvolvida pelos processos criativos utilizados pelo Centro de Teatro do Oprimido. Em todos os nove estados do Nordeste, onde foram feitas as observações a realidade se repetia com poucas ou quase nenhuma alteração. O método apreendido na Universidade não dialogava com a realidade dos agentes multiplicadores e com o seu público alcançado.

A grande maioria deles, ou eram oriundos de cursos superiores ou estavam procurando nas universidades métodos para o trabalho com as suas comunidades e grupos, mas, até então não haviam encontrado nenhuma fórmula mágica ou orientação precisa que os indicasse um caminho que potencializasse artística e politicamente aqueles com quem eles trabalhavam.

Ao descobrir o método de trabalho do Centro de Teatro do Oprimido, esses agentes culturais se apropriaram de uma técnica de trabalho que possibilitava o despertar crítico e estético dos seus alunos que passavam desta condição para a condição de artistas criadores de poesias, esculturas, pinturas figurinos, cenários e também se transformavam em atores de teatro e nesse processo de transformação se reconheciam como seres criadores e potentes para reconstruir o mundo, de acordo com as suas reais necessidades e não mais passivamente, aceitando o que lhes permitiriam.

Percebemos então que o método de trabalho criativo desenvolvido por Boal e disseminado pelo Centro de Teatro do Oprimido é uma ferramenta de alto potencial que desperta no ser a sua instância sensível e faz com que ele

se reencontre com o que ele sempre foi, um ser sensível e criativo que, pouco a pouco, foi roubado por uma vivência em um mundo noético que despreza o ser estético.

Tal resultado, porém, só pode ser alcançado se, e somente se, os participantes da oficina forem devidamente estimulados no seus sentidos e memória além das suas estruturas físicas, a partir da prática dos jogos e exercícios do Arsenal do Teatro do Oprimido, seguindo as orientações que são oferecidas pelo Centro de Teatro do Oprimido em suas oficinas e cursos regulares cuja finalidade, entre tantas outras é a de formar e atualizar os praticantes do método no que diz respeito a mais correta forma de aplicar os exercícios, jogos e técnicas para possibilitar a desmecanização dos corpos e mentes daqueles que lutarão contra as opressões estabelecidas pelo sistema vigente que é autoritário e manipulador e, por isso, nos coloca, paulatinamente em uma condição de atrofia muscular e intelectual que nos leva ao mais profundo nível da opressão: a depressão que é quando o oprimido desiste de lutar por não conseguir sequer, imaginar uma única possibilidade de transformação da sua realidade.

4.0 ARSENAL DO TEATRO DO OPRIMIDO

Segundo Boal, o Teatro do Oprimido “é uma árvore estética” (2009:185). Com esta metáfora, Boal explica metodologicamente o processo pelo qual o sistema de jogos, exercícios e técnicas foi criado e deixa clara a fundamentação filosófica e política do seu método, conforme pode ser observado na imagem da figura 2, a Árvore do Teatro do Oprimido.

Figura 9. Árvore do Teatro do Oprimido - Arte gráfica: Marília Pozzibon



Fonte: <<http://williambergerator.blogspot.com.br/2013/01/a-arvore-do-teatro-do-oprimido.html>>

Como podemos observar, o terreno no qual essa árvore é plantada é um terreno fértil nutrido por todas as ciências criadas pelo ser humano, como os Direitos Humanos, a Filosofia, a Sociologia, a História, a Ecologia e a Pedagogia entre tantas outras. Esses nutrientes são captados através das três raízes que são a palavra, a imagem e o som e, como tal, essas raízes têm a

função de levá-los ao corpo da árvore para que de lá sejam distribuídos ao longo do sistema.

Boal (2009) diz que a Ética e Solidariedade, em forma estética, são a *seiva* que alimentam a Grande Árvore do TO e viajam pelas artérias axiais da *Palavra*, da *Imagem* e do *Som* (2009, p.188). Ambas transitam pelos *Jogos*, metáfora da realidade, e iniciam o processo de nos despirmos do lixo cultural que nos envolve, estimulando a nossa criatividade, enquanto participantes.

Logo acima da superfície, onde toda árvore é mais forte, na base, onde ela se sustenta, estão os jogos e exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido. Nesta metáfora, fica clara a importância dada à esses dois elementos tão importantes e presentes em todas as etapas de um trabalho com qualquer uma das técnicas do TO. Nada é feito, antes que se realize um aquecimento físico e mental com uma sequência de jogos e exercícios.

Colocado estrategicamente na base da árvore, os jogos e exercícios são um processo de preparação que independem de qual a técnica que venha a ser utilizada. Tanto para uma oficina de introdução ao Teatro Fórum, quanto para um ensaio de uma sessão de Teatro Legislativo ou para uma sessão de trabalho com a Estética do Oprimido, assim como para uma apresentação pública de Teatro Fórum, esses jogos e exercícios são de fundamental importância para ativar as instâncias criativas da mente, as estruturas físicas do corpo, bem como, até para quebrar o gelo entre a platéia e o palco antes de uma sessão de Fórum.

Como é possível perceber, o lugar no qual são colocados os jogos e exercícios nessa metáfora da árvore é justamente o local onde ela é mais forte, ou seja, na sua base. Os jogos e exercícios do Arsenal do Teatro do Oprimido são a base para todo e qualquer trabalho desenvolvido por qualquer grupo que queira problematizar a realidade através desta ferramenta teatral. Eles são a sustentação do método que acredita na premissa que para transformar a realidade, se faz necessário a transformação da condição pessoal de cada integrante do grupo superando as opressões que o corpo e a mente assumem cotidianamente em nossas relações de poder desequilibradas, opressivas.

Daí para cima, a árvore se ramifica demonstrando cada uma das técnicas desenvolvidas por Boal, ao longo dos mais de quarenta anos em que o TO foi sendo desenvolvido. Técnica por técnica, cada uma representa um

galho, uma ramificação da árvore que, assim como, o Cajueiro de Natal (oficialmente Cajueiro de Pirangi), conhecido internacionalmente como o maior cajueiro do mundo (figuras 10 e 11) , se ramifica e à medida em que seus galhos pesados tocam o solo, transformam-se em novas raízes, que fortalecem o sistema ao captar os nutrientes do solo e lhe dar mais sustentação, tornando a árvore mais resistente às forças da natureza.

Diversas vezes em seus laboratórios, no Centro de Teatro do Oprimido, enquanto eram estudadas as bases da Estética do Oprimido, Boal se referia à Àrvore do TO dizendo que ela deveria ser assim como o Cajueiro de Natal: uma árvore que teve uma semente inicial plantada há muito tempo (acredita-se que desde 1888) e que cresce ininterruptamente, à medida em que se fortalece quando seus galhos se transformam em novas raízes, secundárias, auxiliares, que renovam e reforçam o sistema, permitindo a sua infinita expansão para todos os lados, como no caso da árvore de Natal, que cresce sem parar desde o ano de 1888, quando foi plantada, atingindo atualmente a marca de oito mil e quinhentos metros quadrados e, como dizem os populares da região de Pirangi, correndo o risco de atravessar o Atlântico e chegar à África.

Figura 10 - Cajueiro de Pirangi - Parnamirim/RN.



Fonte: <<http://www.parnamirim.rn.gov.br/photoGalleryList.jsp>> Acesso em 12 jun. 2016

Figura 11 Cajueiro de Pirangi - Vista interna.



Fonte: Acervo pessoal

Exageros à parte, como já citado anteriormente, a árvore do TO já se antecipou a esta profecia e já atingiu não só o continente africano (através do projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, financiado pelo Ministério da Cultura, através do Programa Cultura Viva, da Secretaria de Diversidade Cultural do MINC), como todo o resto do mundo, a partir da ação dos multiplicadores que também são metaforizados na analogia da árvore como os pássaros que pegam os frutos desta árvore e os levam para todas as partes do mundo, semeando novos campos, promovendo um impressionante 'reflorestamento humanitário' ao redor do planeta.

Na copa da árvore, nos seus galhos mais novos, promissores e que deverão ter uma vida mais longínqua, Boal estrategicamente situa as ações sociais concretas continuadas. Elas são o grande objetivo de toda e qualquer ação do Teatro do Oprimido, a verdadeira motivação para todo e qualquer grupo que atue com qualquer uma das técnicas que compõem este método. Em outras palavras, as ações sociais concretas continuadas representam a mudança da realidade. São as transformações que se desejam e que devem

ser implementadas através de ações que tenham continuidade e um valor efetivo para a sociedade.

Essas ações são o fim e o começo. São o fim da sessão do Teatro Fórum ou Legislativo e o começo da mobilização social pensada e experimentada nas intervenções do público, durante a sessão de Fórum que é o momento em que o público interfere no espetáculo, substituindo o protagonista oprimido e dando a sua opinião, em cena, sobre o problema apresentado na peça.

4.1 - AS CINCO CATEGORIAS DOS JOGOS E EXERCÍCIOS

Segundo Boal, na batalha do corpo com o mundo, os sentidos sofrem e começamos a sentir muito pouco daquilo que tocamos, escutar muito pouco daquilo que ouvimos, a ver muito pouco daquilo que olhamos (2006, p.89). Diante da necessidade de sobreviver em meio a tantos desafios, os nossos corpos tendem a se adaptar às situações a que somos submetidos diariamente, na interação com outros e atividades de empregos, de religiões e das mais diversas formas de vivência cultural que nos obrigam a seguir um determinado comportamento padrão.

Desta forma, o arsenal do Teatro do Oprimido é um conjunto de jogos e exercícios que tem como finalidade maior, restaurar a expressividade desses corpos que, oprimidos, deixam de emitir e receber mensagens que nos permitem uma melhor percepção do mundo e uma participação mais ativa nas decisões do nosso cotidiano.

Os exercícios e jogos do arsenal do Teatro do Oprimido são divididos em categorias que tem por finalidade fazer com que o oprimido inicie o processo de ressignificação do seu próprio corpo e das suas relações com este corpo e o mundo. Essas categorias foram definidas de acordo com os objetivos a que se destina cada um dos exercícios e jogos que foram criados por Boal ao longo de sua trajetória com o Teatro do Oprimido pelo mundo e os outros tantos utilizados por grupos de teatro em diversas situações e com os quais Boal teve contato.

Analisados, cada um dos exercícios é identificado e colocado numa determinada categoria de acordo com a sua característica predominante, embora seja possível reconhecer características de uma segunda e até mesmo

de uma terceira categoria num mesmo jogo ou exercício. Em tal situação, a característica mais marcante, mais presente no jogo ou exercício é quem define em qual dessas categorias ele será listado, conforme a nomenclatura e objetivos que descrevemos mais adiante.

Antes porém, é imprescindível compreender a diferença entre cada uma dessas opções do arsenal do Teatro do Oprimido. O exercício, dentro do sistema do TO, é uma espécie de monólogo corporal. Nele, o ator ou atriz se vê em situações nas quais “pode fazer uma reflexão física sobre si mesmo” (BOAL, 2006, p.87).

Durante a prática do exercício, neste ‘monólogo’ corporal, cada praticante pode e deve observar as suas estruturas musculares, ósseas, enfim, analisar o comportamento do seu próprio corpo para que possa compreender os sinais das limitações que são adquiridas ao longo de uma vida que tende a reprimir a movimentação deste corpo e, por consequência, levá-lo às atrofias musculares e até mesmo, às limitações que ultrapassam os limites do corpo e se instalam na mente.

Já o jogo, para o Teatro do Oprimido, é visto como um diálogo, no qual se trabalha a expressividade do corpo como um emissor e receptor de mensagens. É uma experiência de comunicação corporal e sensorial que estimula o ser humano a retomar todas as suas habilidades inatas e que vão sendo suprimidas diariamente a partir das exigências que as estruturas de poder impõem sobre as pessoas nos seus trabalhos, famílias, culturas, etc.

No jogo, dialoga-se com a palavra, a imagem e com o som, demonstrando a coerência do discurso com a prática no sistema do Teatro do Oprimido. Boal consegue, através dos jogos, estimular no ator a sua capacidade de comunicar, veicular um texto, de maneira não verbal, ampliando a sua capacidade de atuação e ampliando o potencial de um espetáculo teatral que não se apóia apenas no texto para veicular as suas ideias e mensagens.

De maneira encadeada, esses jogos e exercícios são apresentados aos atores e não atores que pretendem problematizar a realidade a partir das suas encenações, utilizando qualquer uma das técnicas (Teatro-Fórum, Teatro Imagem, Teatro Invisível, etc.). Eles são organizados, conforme já citado anteriormente, em categorias que vão estimular cada um dos sentidos e todos ao mesmo tempo, segundo o objetivo de cada uma delas.

4.1.1 - 1ª Categoria – Sentir tudo o que se toca

Nesta categoria, a intenção é trabalhar as estruturas físicas do corpo do ator/atriz. Os exercícios e jogos dessa categoria estão subdivididos em exercícios gerais, caminhadas, massagens, jogos de integração e jogos de gravidade. Neles, a intenção é reativar a capacidade de sentir tudo aquilo em que se toca, fazer com que o cérebro volte a registrar as impressões que são captadas pelos neurônios, quando os nossos corpos se relacionam com objetos e corpos que são dotados de calor, textura e massa.

Figura 12 – Jogo: Hipnotismo colombiano – 1ª categoria do Arsenal do Teatro do Oprimido.



Fonte: Acervo pessoal.

Nestes exercícios e jogos, o ator e não ator é levado a movimentar o corpo para ativar as diversas estruturas físicas. Trata-se de exercícios e jogos lúdicos que possibilitam, além dos tradicionais alongamento e aquecimento corporal, uma conscientização quanto aos limites que o corpo possui e que podem ser superados ou não, de acordo com o desejo próprio do praticante.

Na ética do Teatro do Oprimido, ninguém é obrigado a nada. Reconhecer o seu limite já é uma ação importante, consciente de quem se declara senhor de si, conhecedor de suas reais condições. É o primeiro passo para a superação se e quando for necessário. Cabe à pessoa definir o seu momento de ir além e superar as suas próprias limitações, se assim o desejar.

Estes jogos e exercícios são estimulantes para levar o praticante a considerar a possibilidade de utilizar o seu corpo como um emissor de mensagens, ou seja, eles ajudam a compreender que o movimento contém uma sintaxe que pode, e deve, ser utilizado como suporte ao processo de comunicação estética, veiculando discursos que podem chegar a ser mais expressivos do que a palavra.

4.1.2 -2ª Categoria - Escutar tudo o que se ouve

Na segunda categoria, o arsenal do Teatro do Oprimido concentra uma seqüência de exercícios e jogos que tem como finalidade recuperar a capacidade de reconhecer, significar e recriar os sons que ouvimos diariamente. Esta série é uma das mais interessantes devido aos resultados que seus exercícios podem gerar. Ela faz com que a pessoa descubra que é capaz de produzir sons, ultrapassando a barreira imposta pelo sistema opressor que nos coloca como consumidores e nos tira o direito de produzir música: um fazer que é natural ao ser humano, sem exclusividades e limitações. Esta série se subdivide em exercícios de jogos e ritmos, melodia, som, ritmo da respiração e ritmos internos.

Esta categoria é de fundamental importância para as técnicas da Estética do Oprimido como a dança do cotidiano, na qual sons e movimentos do cotidiano das pessoas são a base da construção de músicas e coreografias pelos praticantes do método que se descobrem como compositores e bailarinos.

Figura 13 – jogo: Batizado mineiro. 2ª categoria do Arsenal do Teatro do Oprimido.



Fonte: Acervo pessoal.

4.1.3. 3ª Categoria - Ativando os vários sentidos

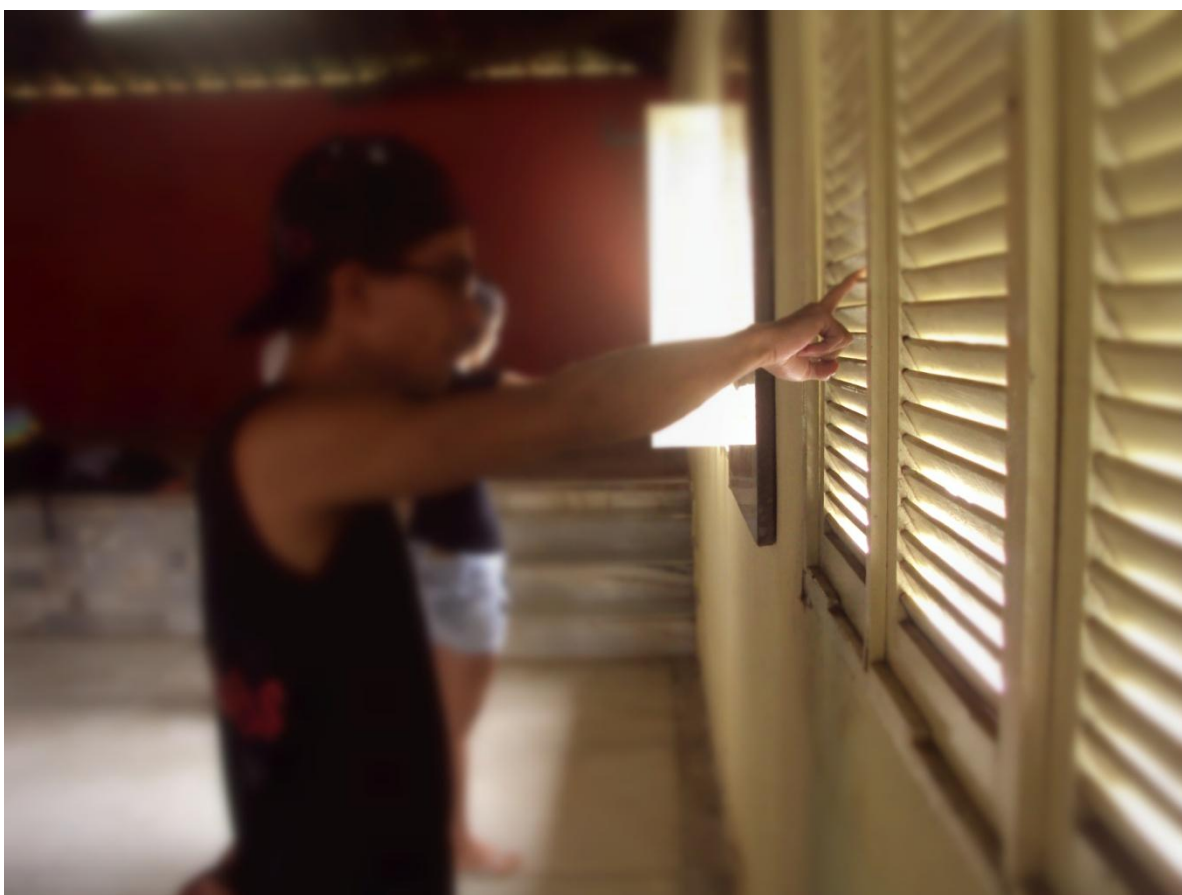
Segundo Kanashiro (2003), a visão é considerada como o sentido dominante nos seres humanos. Ela proporciona muito mais informações que os demais sentidos. Por este motivo é que nos apoiamos na visão para construir as nossas relações com os ambientes e as pessoas com as quais convivemos. Nos exercícios da terceira categoria do arsenal do Teatro do Oprimido, Boal propõe a ativação dos diversos sentidos ao diminuir o uso da visão durante a realização dos jogos e exercícios que estão subdivididos na série do cego e na série do espaço, com uma ampla maioria de jogos na primeira subdivisão.

Nesta categoria, estão os jogos e exercícios mais desafiadores do arsenal. Alguns destes jogos e exercícios, especialmente, os da “série do cego” provocam o praticante a se movimentar pelo espaço, se relacionar com outras pessoas e resolver problemas sem o uso da visão, sentido dominante,

amplamente utilizado pelas pessoas que não possuem nenhum tipo de limitação sensorial.

A prática desses jogos e exercícios sempre se configuram como um grande desafio para os praticantes, sobretudo, para aqueles que vem de condições de sobrevivência difícil, na qual é complicada a situação de fechar os olhos e se permitir ser conduzido por terceiros, como nos presídios e nos grupos de moradores de áreas de extremos índices de violência contra a pessoa. Por outro lado, os resultados obtidos com esses exercícios e jogos em alguns casos, funcionam como uma chave que promove a abertura do praticante ao método, o que nos faz ver um excelente mote para um estudo mais aprofundado, a partir dessa constatação.

Figura 14 – jogo: O ponto, o abraço, o aperto de mãos. 3ª categoria do Arsenal do Teatro do Oprimido.



Fonte: Acervo pessoal.

4.1.4 - 4ª Categoria – Ver tudo o que se olha

Estrategicamente, depois de retirar o sentido da visão, Boal propõe a quarta categoria. Agora o foco é tornar consciente o ato de olhar para o mundo e identificar tudo o que, então, passe diante dos olhos. Nesta categoria, a linguagem verbal deve ser evitada para que os jogos tenham mais eficiência e levem a resultados mais substanciais. Aqui, os participantes das oficinas são levados a um diálogo visual com a finalidade de desenvolver a capacidade de observação. Esses jogos e exercícios estão subdivididos na sequência do espelho, sequência da modelagem, na sequência das marionetes, nos jogos de imagem, nos jogos de máscaras e rituais e nos jogos da imagem do objeto polissêmico, categoria na qual se encontra o objeto deste artigo, o “Grande Jogo do Poder”, objeto desta dissertação, e que será analisado após a descrição da próxima categoria.

Figura 15 – jogo: Completar a imagem. 4ª categoria do Arsenal do Teatro do Oprimido.



Fonte: Acervo pessoal.

4.1.5 - 5ª Categoria – Jogos de improvisação e construção de personagens

A quinta categoria, chamada de “jogos de improvisação e construção de personagens”, concentra jogos que relacionam as capacidades de memória, emoção e imaginação. Para Boal, estes jogos nos auxiliam na tarefa de preparar o ator/atriz, tanto para “uma cena para o teatro como quando para estivermos preparando uma ação futura, na realidade”. (BOAL, 2006, p.228).

Os jogos desta categoria, como citado anteriormente, focam na relação entre memória, emoção e imaginação. Eles servem como jogos de improvisação e construção de personagem; o que muito auxilia os praticantes, sobretudo os não atores, a perceber a sua capacidade de representar no teatro, a partir da realização desses jogos, de acordo com a metodologia de trabalho do Centro Teatro do Oprimido (CTO), já nos primeiros dias de oficina.

Estes jogos são extremamente importantes, sobretudo, para o não ator que, em seu primeiro contato com o teatro, já percebe que é capaz de atuar, e mais: atuar improvisando, uma das mais difíceis tarefas do trabalho do ator. A condução de jogos como “As duas revelações de Santa Tereza” ou “Briga de galos”, por exemplo, conforme orientado por Boal leva qualquer pessoa, mesmo aquela que nunca teve o menor contato com o teatro, a construir uma personagem e representar um papel em uma determinada situação a partir da sua capacidade de improvisação.

Impressiona a forma como Boal lida com uma das questões mais complicadas para o trabalho do ator, a improvisação. De uma maneira lúdica, sem criar ou alimentar mitos de ‘incorporação’ da personagem, o método de trabalho de Boal, fiel aos princípios do Teatro do Oprimido, demonstra a sua essência: a democratização dos meios de produção da arte.

Não há afetação, tão pouco há espaço para o mito que o trabalho de ator, é algo que vai além da capacidade humana. Não há o conceito de dom. No Teatro do Oprimido, todo ser humano pode fazer qualquer coisa que qualquer outro ser humano é capaz de fazer.

Figura 16 – jogo: As duas revelações de Santa Tereza. 5ª categoria do Arsenal do Teatro do Oprimido.



Fonte: Acervo pessoal

5. O GRANDE JOGO DO PODER

Nesta dissertação, o nosso foco se concentra em um determinado “joguexercício”⁴ da quarta categoria: o “Grande jogo do poder” que está listado na subcategoria “a imagem do objeto polissêmico”. A tentativa é de identificar no jogo, e na metodologia de trabalho do CTO para a aplicação deste “joguexercício” alguma contribuição para o ensino do teatro; mais especificamente, na área da cenografia.

O Grande Jogo do Poder é descrito da seguinte maneira, no arsenal do Teatro do Oprimido:

Uma mesa, seis cadeiras colocadas lado a lado com a mesa e, em cima da mesa, uma garrafa. Os participantes são convidados para, um de cada vez, arranjar os objetos de maneira que uma das cadeiras ganhe uma posição superior, mais forte de maior evidência ou maior poder, em relação às outras, à mesa e à garrafa. Todos os objetos podem ser movidos e colocados uns sobre os outros, ou ao lado, ou em qualquer lugar, porém, nenhum pode ser movido para fora do espaço. O grupo trabalhará, sem interrupção, um grande número de variações nas estruturas possíveis, tentando verificar como uma estrutura espacial contém pontos fortes e fracos: trata-se sempre de uma estrutura de poder. Em qualquer lugar que estejamos, vivemos sempre em estruturas espaciais de poder. Quando vamos ao banco, se entramos na fila do caixa, temos muito pouco poder; se nos sentamos à mesa com o gerente, cresce o nosso poder; se o gerente, ainda por cima, tem uma sala reservada, nosso poder será ainda maior: fomos recebidos pelo chefe. Estruturas espaciais de poder existem em toda parte: na sala de aula, na igreja e até dentro de casa. Onde fica o lugar do pai – perto da geladeira ou perto da televisão ou na cabeceira da mesa? E o da mãe? –perto da porta da cozinha? E o de cada filho? Muitas vezes, as crianças brigam para conquistar tal ou qual lugar à mesa: estão lutando pelo poder, não pelo lugar, porque a comida é a mesma...

Depois de cada organização do espaço cada um deve dizer por que sente que esta ou outra é mais forte, mais poderosa: claro que não é preciso chegar a um acordo – a pluralidade de sentimentos e opiniões é que se torna estimulante e criativa.

Escolhe-se depois uma estrutura determinada, que pode ser uma das que foram criadas ou outra qualquer, como, por exemplo, uma cadeira atrás da mesa diante de dois pares de cadeiras e mais uma no meio, atrás, e pede-se aos atores que, um a um, entrem nessa estrutura espacial e coloquem seu próprio corpo na posição onde poderá receber dessa estrutura o máximo de poder: sentado em uma das cadeiras, de pé ou debaixo da mesa, onde? Quando chega à escolha de uma das

⁴ Joguexercício – termo utilizado por Boal para descrever a ambigüidade existente nos jogos e exercícios. Segundo ele há “muito de exercício nos jogos e vice-versa” (2006:87)

posições, os demais atores são convidados, sempre um a um, a entrar na estrutura onde já está o ator que fez a imagem mais poderosa e, colocando seus próprios corpos em algum lugar, tentar conquistar o poder para si. Quando for esse o caso, os dois atores ficam imóveis em suas posições, e um terceiro ator tenta conquistar para si o poder que o segundo arrebatou. Depois, sempre que alguém conquista esse poder, permanece em cena, aumentando o número de pessoas que participam da estrutura espacial. Por poder aqui se entende tornar-se o centro de atenção, como a imagem de Kennedy morto em seu carro é a imagem mais poderosa da foto, ou a do papa baleado em cima de seu automóvel: um está morto, outro em risco de vida, mas ambos atraem a atenção de quem olha as fotos – ambos tem poder! Este jogo sensibiliza os participantes quanto à percepção de perceber que nenhuma estrutura espacial é inocente: todas tem um significado e uma desigual distribuição de poder – pode-se aproveitá-lo ou não.... . (BOAL, 2006. p.217)

Segundo o planejamento de trabalho adotado, as oficinas de formação de multiplicadores eram divididas em duas etapas de 40 horas cada: o curso I com foco na introdução ao Teatro do Oprimido, capacitando para a construção de uma cena de teatro fórum e a segunda, com foco na Estética do Oprimido com a finalidade de potencializar a cena construída após o curso I, desenvolvendo a palavra, imagem e som da cena.

Intercalando esses dois cursos, era prevista uma visita técnica aos grupos, desta vez, quem se deslocava eram os curingas que iam de cidade em cidade, visitar cada um dos grupos formados pelos multiplicadores que participaram do curso inicial e que conseguiam formar seus grupos para realizar a multiplicação em suas bases (escolas, centros comunitários, igrejas, associações culturais,

Cada uma dessas oficinas tinha duração de cinco dias, com oito horas de trabalho a cada dia. Cada expediente durava cerca de quatro horas com uma hora de intervalo para o almoço. No primeiro expediente de cada dia, a primeira atividade era uma roda de conversa entre os curingas e os multiplicadores. No primeiro dia do primeiro curso, o conteúdo dessa conversa girava em torno das expectativas dos multiplicadores e do plano de trabalho, além de um histórico do Centro de Teatro do Oprimido, do próprio Teatro do Oprimido e de Augusto Boal. Nos dias seguintes, essa conversa girava em torno de uma pergunta: “O que mais te impressionou no dia anterior?”, a qual os multiplicadores respondiam expondo os ensinamentos, dificuldades,

descobertas e conexões do que vivenciavam na oficina com as suas práticas diárias.

Figura 17 – Rodada de conversa – Oficina de formação de multiplicadores - Impressões sobre o trabalho no dia anterior.



Fonte: Acervo pessoal.

Este momento poderia girar em torno de trinta minutos, mais ou menos, de acordo com a quantidade de falas ou do nível de profundidade que existia em cada fala, o que demandava uma explicação a mais sobre o método do Teatro do Oprimido e sua fundamentação teórica, suas leis pétreas e demais informações quanto ao processo de trabalho proposto por Boal.

Em seguida, iniciava-se a prática de exercícios e jogos do arsenal, onde os multiplicadores realizavam um aquecimento físico e mental que os preparava para o desenvolvimento das atividades. Esses exercícios e jogos seguiam uma sequência que respeitavam a ordem de encadeamento dos mesmos no arsenal do Teatro do Oprimido; aplicados sempre na ordem crescente, da primeira para a quinta categoria. Às vezes, em casos raros e mais ao final do curso, poderiam ser aplicados jogos de uma determinada categoria sem que fossem vivenciados os da categoria anterior; por exemplo: um jogo da quarta categoria foi executado sem que outro, da terceira categoria,

fosse utilizado anteriormente. Tal situação se dava em função do objetivo do dia, de modo que a aplicação de uma determinada categoria não fosse tão relevante.

Esses jogos e exercícios são experimentados sem pressa, com comandos claros e objetivos, seguindo orientação do Centro de Teatro do Oprimido, para que os multiplicadores, além de aprender a sua correta aplicação, possam compreender a filosofia do método implícita em cada um dos jogos e exercícios.

Este é um dos pontos capitais para o processo de formação de um agente multiplicador do TO: garantir que o aprendiz consiga se apropriar da essência do método para que este não seja desfigurado à medida em que for repassado a outros multiplicadores que naturalmente se interessem por ele dentro dos próprios grupos de trabalho.

Direcionando esta análise para o objeto deste estudo, no projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, o “Grande Jogo do Poder” era apresentado já no segundo dia de trabalho, ainda no primeiro expediente. Depois de serem aplicados exercícios da primeira categoria, como “as caminhadas” (BOAL, 2006:102), e da terceira categoria como “O amigo e o inimigo” (Idem:170), o Grande Jogo do Poder era apresentado como uma extensão do jogo Homenagem à Magrite, no qual Boal estimula o ator/atriz a perceber que a função de um determinado objeto pode ser observada a partir da relação do ator/atriz com este objeto. Em “Homenagem à Magrite”, uma simples garrafa de água pode ser transformada em microfone, foguete, controle remoto, prato, batom, sapato, granada ou em vários outros objetos, a partir da relação estabelecida pelo ator/atriz ao manipular esta garrafa, conferindo-lhe a nova utilidade, que a transforma em um novo objeto.

A partir deste aquecimento ideológico, no qual percebemos que um simples objeto pode ter outras tantas aplicações, podemos, então, compreender o que Boal afirma quando nos fala sobre “a imagem do objeto polissêmico” categorizando-os como “objetos curingas⁵”, que devem ser “manipulados de maneira ideológica” (BOAL, 2006, p.212).

⁵ O objeto curinga compõe a “cenografia curinga”. Para Boal, esta cenografia é criada a partir de objetos reutilizados. “Devemos utilizar especialmente aquilo que é encontrável com facilidade na própria comunidade” (1996:105)

Desta forma, o grupo estava, então, aquecido ideologicamente para a prática do grande jogo do poder, conforme descrito anteriormente: com uma mesa e seis cadeiras colocadas de forma a criar um cenário no qual será analisada a imagem da cena, visando identificar os espaços de poder em cada uma das variações que a imagem pode apresentar. Na aplicação deste jogo, eram apresentadas três imagens de cena envolvendo as mesmas seis cadeiras, uma mesa e uma garrafa conforme podemos observar nas imagens a seguir.

Figura 18 - O Grande Jogo do Poder - 1 cenário



Fonte: Arquivo pessoal

Na figura 18, é mostrada a primeira configuração do Grande Jogo do Poder, com a formação linear das cadeiras. Nesta etapa, os atores/atrizes são questionados quanto à localização do poder no cenário. As respostas sempre apontam, inicialmente, para a cadeira que está atrás da mesa, estabelecendo, portanto, um espaço de poder na mesa. As representações que surgem para

justificar tal construção são várias, como por exemplo: o cenário de fila de espera em um consultório onde, à mesa fica a pessoa que tem o poder de marcar as consultas.

Outros dizem que o poder está na primeira cadeira da fila, pois sugere uma relação de proximidade com aquele que ocupa a mesa, ou será o primeiro a sair do local, entre tantas possibilidades.

É importante destacar, neste momento, que a conduta do curinga é sempre a de aceitar as opiniões e lembrar sempre que não há uma opinião correta ou incorreta quanto à possibilidade de se estabelecer um poder na cadeira por trás da mesa, ou na mais próxima à mesa ou até mesmo na que está na outra ponta, completamente distante da mesa. O curinga, segundo Boal, “deve evitar todo tipo de manipulação, de indução do espectador (...) Deve questionar sempre as próprias conclusões e enunciá-las em forma de pergunta, e não afirmativamente” (2006:330), o que evidencia o caráter maiêutico do trabalho deste técnico, segundo o pensamento de Boal.

Reenviando sempre as dúvidas à platéia, o curinga, durante a aplicação do jogo, vai criando um espaço dialógico e democrático no qual se constrói a consciência quanto à multiplicidade de interpretações de uma mesma imagem e, com isto, evidencia a necessidade de dar uma opinião clara e objetiva ao cenário e figurinos de uma peça. Boal chama este momento de “Imagem da Cena” e que para ele, “não devem, não podem, ser feitos e ter a aparência de objetos encontrados no dia a dia” (BOAL 1996:105).

Figura 19 - O Grande Jogo do Poder - 2º cenário



Fonte: Arquivo pessoal

Na figura 19, outra disposição das cadeiras e mesa propõe uma nova discussão quanto ao espaço de poder depois de modificada a posição de apenas uma das cadeiras do cenário. Agindo da mesma forma, como descrito anteriormente, o curinga reinicia os questionamentos quanto ao espaço de poder, sempre agindo de forma democrática e dialógica estimulando o debate e remetendo as suas certezas como dúvidas que impulsionam o debate e as novas elaborações dos atores e atrizes participantes do jogo.

Figura 20 - O Grande Jogo do Poder - 3º cenário –



Fonte: Arquivo pessoal

Já a figura 20 apresenta um cenário já bem diferenciado, com uma imagem que sugere um local mais delineado. Em todas as apresentações realizadas que serviram de base para este estudo, os atores e atrizes identificaram, logo de início, uma sala de aula. Daí, eles começaram a debater em torno do local de poder numa sala de aula com tal configuração. Para alguns, o poder está na cadeira atrás da mesa, a cadeira do professor, que historicamente o detém, no modelo de educação bancária que vigora na grande maioria das escolas do nosso país.

Diante da reprodução de um cenário que remeta ao espaço educacional, em todos os locais onde o jogo foi aplicado, a leitura convencional que se fazia era a de que o poder estava na cadeira por trás da mesa, sendo reforçada nas falas dos observadores diálogos como a mesa do professor.

Mesmo assim, o curinga tentou problematizar todas as situações, perguntando se não poderia ser visto outro tipo de espaço naquela configuração, sem que outras respostas fossem oferecidas. Desta forma, foi dada continuidade ao jogo através da mesma postura anteriormente descrita por parte do curinga, que problematizava as respostas e as transformava em novas perguntas, sempre no sentido de estimular aos participantes a construir uma noção de onde estaria o poder naquele cenário e como ele poderia ser tomado, conforme veremos a seguir.

Após a discussão em torno desta nova configuração do cenário, um ator/atriz é convidado a ocupar o espaço, sem modificá-lo e assumir o local do poder. Depois de analisada a imagem, e confirmada pelos observadores, este ator fica no local, fazendo parte da imagem e detendo em si o poder daquela situação. Neste momento, o curinga convida outro observador para entrar em cena e assumir uma posição, ocupando aquela imagem e tomando para si o poder que estava com o ator/atriz anterior, sem mexer neste nem nas cadeiras ou mesa do cenário.

Em seguida, em mais uma rodada de debates, os observadores decidem, por meio de votos, se aquele novo ator tomou o poder para si ou não, e, caso tenha tomado, ele fica na imagem junto com o anterior, demonstrando o poder que tem em suas mãos naquela cena. Caso os observadores julguem que ele não tomou o poder, ele volta para a posição de observador e outro ator/atriz entra em cena para tentar tomar o poder para si com a sua imagem corporal e, assim sucessivamente.

Depois de concluídas as cenas, o curinga abre um espaço para a discussão em torno da aplicação do jogo e seus objetivos e procura ouvir os atores/atrizes, deixando espaço livre para que as impressões sejam verbalizadas. Neste momento, o curinga já está fazendo um processo avaliativo no qual identifica se os participantes da oficina perceberam o que Boal indica como entendimento necessário para a construção do discurso da imagem que deverá revelar a sua opinião sobre a cena.

A imagem da cena deverá opinar, mesmo que silenciosamente, através da sua imagem. A presença de objetos transformados, não como encontrados na natureza ou como saem das linhas de produção nas fábricas, é fundamental para dizer algo sobre a cena que ali acontecerá.

Para Boal “a imagem é uma globalidade, inclui coisas e participantes do evento, mesmo transeuntes” (1996, p. 103). A imagem deve demarcar com nitidez o espaço estético que é o espaço que se cria quando há a divisão do espaço do ator e o espaço do espectador. Na ótica de Boal, para que a separação dos espaços exista “basta que espectadores e atores determinem, dentro de um espaço físico mais amplo, um espaço restrito, que designarão como *palco, cena ou arena: Espaço Estético*” (2002, p. 32)

No espaço estético, o objeto colocado ganha expressividade, atinge a sua capacidade de teatralidade, passa a comunicar, veicular idéias, ideologias. De tal maneira, o objeto é imantado pelas três características do espaço estético, a telemicroscopicidade, a dicotomia e a plasticidade, que fazem do dele, um espaço mágico.

Boal (2002) apresenta no seu livro *O arco Iris do desejo* as características já citadas, e de forma sucinta, podemos dizer que a plasticidade é a característica que permite que tudo seja possível no espaço cênico. Graças a essa propriedade, é possível, por exemplo, que Hamlet fale com o espectro do seu pai ou que o tempo volte diante dos olhos dos espectadores. É graças à plasticidade que, no teatro, tudo é possível, e como diz Boal “a ficção é pura realidade e a realidade, ficção”. (ibidem, p.34)

Sobre a dicotomia, diz Boal:

Essa propriedade surge do fato de que se trata de um espaço dentro do espaço, o que faz com que dois espaços ocupem ao mesmo tempo, o mesmo lugar. As pessoas e as coisas que estiverem nesse lugar estarão em dois espaços. (BOAL, 2002, p.36)

E jogando com a Lei de Newton, ele, ainda retrata a dicotomia enquanto propriedade do espaço estético dizendo que “Ao contrário de das coisas, que não podem ocupar ao mesmo tempo o mesmo lugar no espaço, dois espaços ocupam, ao mesmo tempo, o mesmo lugar na coisa.(BOAL, 2002, p.36)

Compreendemos, então, que a dicotomia é a característica que divide o espaço, e tudo que tem nele em dois. Por causa desta propriedade, o ator é ele mesmo e é o seu personagem, os dois no mesmo lugar. Esta propriedade nos remete ao recurso do distanciamento muito utilizado nas encenações do

Teatro Épico como meio para promover no espectador um momento de reflexão sobre os temas apresentados

No que toca à propriedade da telemicroscopicidade, afirma Boal (2002):

Ao criarmos a divisão palco-platéia, transformamos a cena em um lugar onde tudo se redimensiona magnífica, aumenta, como em um poderoso microscópio. Todos os gestos e todos os movimentos, todas as palavras que são aí pronunciadas, tudo se torna maior, mais evidente, mais enfático. No palco, é difícil esconder. Quase impossível. (2002, p.41)

De tal maneira, compreendemos que com a telemicroscopicidade, no espaço estético, torna-se possível que o longe fique perto e o perto, longe. O grande torna-se pequeno e o mesmo ocorre no sentido inverso. Da mesma forma, o tempo passado torna-se presente. Criador de uma estética que se propõe a transformar as relações humanas, Boal nos dá uma noção da dimensão política desta propriedade do espaço cênico para a arte do teatro, ao afirmar que “estando mais perto e parecendo maiores, as ações humanas podem ser observadas melhor.” (2002, p,41)

Em linhas gerais, essas três características permitem que o espaço estético se diferencie do espaço comum e, assim, se estabeleça a distinção entre o espaço da encenação e o espaço do público. Essa separação dos espaços é intencional, pois o que se quer é que o espectador transforme-se no espect-ator, invadindo esse espaço historicamente constituído como inacessível.

O ato de transgredir essa “ordem”, invadindo o espaço sagrado do ator já é transformador por si só e configura-se como um dos objetivos da catarse do Teatro do Oprimido que deseja a libertação, pois nela, segundo Boal “o espectador já não delega poderes ao personagem nem para que pensem, nem para que atuem em seu lugar” (1988, p. 181), esclarecendo desta maneira uma ação dramática que desvenda a ação real, ao contrário da poética aristotélica que, conforme o autor é a Poética da Opressão, na qual “o espectador delega aos personagens o poder de atuar e pensar em seu lugar, produzindo uma ação dramática que substitui a ação real e assim acomoda o espectador” (BOAL, 1998, p.80-181).

Seguindo o programa da oficina, o curinga, depois de ouvir os participantes sobre as impressões do Grande Jogo do Poder, dá continuidade

ao trabalho, conforme previsto pelo CTO, sob orientação de Boal, aplicando a primeira sessão de improvisação das histórias escolhidas pelo grupo para serem representadas. Nesta primeira improvisação, os participantes da oficina já começam a colocar em prática os conceitos que acabaram de construir e as reflexões sobre o conceito de imagem de cena e o discurso que esta imagem profere em relação à história escolhida para ser apresentada ao público.

Deve-se chamar a atenção para o fato de que nesta improvisação ainda não constam os elementos definitivos da imagem da cena, mas já surgem as primeiras indicações de espaços do opressor e espaço do oprimido, delineando o território que cada um ocupará no espaço estético, e já, portanto, iniciando o processo de construção da imagem, bem como, o de marcações de cena.

No turno seguinte, após a aplicação de mais dois jogos e exercícios (um da primeira e outro da quarta categoria), os participantes da oficina são direcionados ao trabalho da imagem da cena, que consiste em criar o território no qual a história se desenrola. Neste momento, todos os atores/atrizes colocam em prática todas as informações das discussões do turno anterior, quando foram vivenciados os jogos Homenagem à Magrite e o Grande Jogo do Poder. Agora, o curinga se distancia um pouco e deixa os participantes da oficina atuarem em primeiro plano, interferindo minimamente, apenas em momentos de impasse ou quando percebe que a direção, que está sendo tomada vai de encontro ao que o Teatro do Oprimido prevê como regras pétreas.

Em seguida, neste este momento, é aplicada a primeira técnica de ensaio, já dentro deste território criado pelos participantes da oficina. A técnica é extremamente pertinente com tudo o que foi discutido e colocado em prática nos turnos de trabalho anteriores: chama-se “O Espetáculo para Surdos”. Ela consiste basicamente, em representar toda a encenação, do começo ao fim, sem o uso da fala.

Esta técnica, segundo Boal “é o ensaio da subonda por excelência”. (2006:296). Esta subonda “é o pensamento escondido e fluente, um dos determinantes da ação do personagem – dele o ator deve se conscientizar em busca da forma sensível do seu personagem: corpo e voz.” (BOAL,2009:80). Percebemos, na fala de Boal, o poder de dinamização da imagem do ator/atriz

em cena com a aplicação dessa técnica, porém, não podemos deixar de alertar para o efeito que a imagem da cena produz, quando aplicada da forma correta, em conjunto com esta técnica de ensaio.

Dentro do espaço, o ator que, proibido de usar a fala, explora as possibilidades físicas de comunicação, restaura a sua capacidade de comunicação sensível, extrapolando os limites impostos pela fala e relacionando-se com a imagem da cena, que está determinada pelas análises do território e suas relações de poder, a partir do Grande Jogo do Poder. Como resultado, vê-se o ator/atriz, dar um salto qualitativo na sua ação e o espetáculo ser dinamizado, tanto do ponto de vista das imagens, quanto das ações dramáticas. Esse efeito vai favorecer um debate muito mais intenso com o espectador, pois ele se identifica com o protagonista oprimido em busca de uma alternativa para o problema apresentado.

6. CONDENADOS À CRIATIVIDADE

Tudo o que observamos, até o momento, são as experiências vivenciadas em oficinas teatrais. Estas oficinas são espaços pedagógicos nos quais a equipe do Centro de Teatro do Oprimido, bem como, os multiplicadores do método atuam em processos não formais de educação, como as Organizações Não Governamentais (ONG), associações de bairro, igrejas, enfim entidades sociais e culturais que desenvolvem projetos e programas que utilizam o teatro como ferramenta de trabalho para alcançar os seus objetivos.

Neste formato de curso, não existem os inúmeros problemas enfrentados pelo professor da disciplina de Artes ou Teatro das escolas públicas e, em alguns casos, privadas na realidade brasileira, ou pelo menos na realidade das cidades da região Nordeste nas quais foi possível realizar algumas observações e intervenções ao longo do período desta pesquisa.

Analisando as dificuldades que percebemos para a realização de atividades em espaços escolares formais, ou seja, em escolas regulares de Ensino Fundamental e Ensino Médio, percebemos três níveis de dificuldades que podem ser agrupados nos níveis estrutural, cultural e financeiro.

Do ponto de vista dos problemas estruturais, percebemos as maiores dificuldades em ambientes de escolas públicas. São os mais variados problemas que afetam diretamente ou indiretamente a realização de um trabalho com a Estética do Oprimido. Desde a questão do espaço adequado, no qual encontramos salas apertadas com dez metros quadrados para acolher vinte e cinco alunos para o desenvolvimento do trabalho que prevê uma intensa movimentação física.

Outro problema enfrentado do ponto de vista estrutural, em escolas públicas, foi a questão da ventilação e iluminação do ambiente, que quando não era uma sala de aula, geralmente, era um auditório que havia sido convertido em depósito da escola, no qual eram guardadas as carteiras velhas, quebradas além de outros objetos descartados.

A falta de um local adequado para a realização das atividades da Estética do Oprimido (pinturas, esculturas, construção de instrumentos musicais) também é observada nas escolas públicas, por diversas vezes foi debatido nos protocolos eletrônicos, instrumento de avaliação instituído por Boal durante o projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, nos revelando a

extensão do problema de inadequação dos espaços escolares, não só para o trabalho com o Teatro, mas para a prática das Artes como um todo.

Do ponto de vista dos problemas culturais, no ambiente escolar este é um complicador para o trabalho com as oficinas do Teatro do Oprimido. Inicialmente, observamos a questão da cultura do currículo escolar que é determinado por Secretarias de Educação, a partir de um referencial nacional, os Parâmetros Curriculares Nacionais e que, mesmo reconhecendo a importância do Teatro do Oprimido não consegue dar conta de outra barreira política, que é a carga horária destinada às aulas de Artes, normalmente sendo restritas a uma hora/aula por semana.

Se levarmos em conta tudo o que já foi descrito anteriormente, percebe-se que, durante o tempo de uma hora seria possível apenas a aplicação de dois ou três jogos e exercícios de modo a construir no aluno o saber que o Teatro do Oprimido possibilita.

Como agravante, dentro de um espaço inadequado com um tempo exíguo, o professor multiplicador ainda contará com o problema do aluno que frequenta a escola sem o devido interesse nas práticas nela desenvolvidas. Em alguns locais de observação percebia-se a presença de alunos sem a mínima intenção de participar do evento, presentes apenas para garantir a frequência escolar exigida em alguns programas de transferência de renda, oferecidos pelo Governo Federal, o que acabava constituindo um problema para o andamento da oficina, em alguns casos.

E, do ponto de vista dos problemas financeiros, nos deparamos com a falta de recurso em dinheiro para a aquisição de materiais das oficinas (tecidos, material de corte, de liga e de acabamento). Em uma escola da Zona Norte de Natal-RN, chegamos ao ponto de receber uma visita de um técnico da Secretaria Municipal de Educação que afirmava dispor de milhões de Reais para a aquisição de materiais e equipamentos para oficinas como a que estávamos desenvolvendo.

Diante de tal panorama, tão favorável, cumprimos o requisito estabelecido para alcançarmos o recurso que era a formatação e o envio de um projeto e até os dias atuais, no momento da escrita desta dissertação, passados mais de sete anos, nunca tivemos uma resposta ao nosso pedido. Para não dizer que a Secretaria Municipal de Educação nunca voltou a tocar no

assunto, no ano seguinte, o mesmo técnico esteve na escola e, mas uma vez, como em um *déjà vu* afirmou ‘dispor de milhões de Reais para a aquisição de materiais e equipamentos para oficinas como a que estávamos desenvolvendo’.

Figura 21 – Ambiente de escola em projeto de assentamento do MST em Nina Rodriues – MA.



Fonte: Acervo pessoal

Assim como aqui em Natal, em outras localidades do país, em todas as regiões onde o projeto era desenvolvido tais problemas eram encontrados e relatados pelos demais curingas da equipe de curingas de Boal, bem como, os multiplicadores que aplicavam as oficinas do projeto em suas comunidades.

Porém, tais dificuldades não foram suficientes para impedir o andamento do trabalho. Diante de cada imprevisto, reagindo contra as impossibilidades sejam elas culturais, políticas ou econômicas, alternativas foram criadas para que os objetivos fossem atingidos, o que fez com que Boal, chegasse à conclusão de que “estamos condenados à criatividade”(2009, p.74).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é à toa que o Teatro do Oprimido superou todas as adversidades enfrentadas e se mantém como uma das maiores criações no setor do Teatro em todos os tempos. O método construído por Boal, ao longo de mais de quarenta anos de pesquisa e prática direta em campo, nos diversos lugares em todos os cinco continentes, fez com que essa metodologia se configurasse como uma linguagem que tem o poder de dialogar com as mais distintas culturas existentes no mundo.

Restabelecendo o diálogo entre as classes sociais, homens e mulheres, brancos e negros, ricos e pobres, o Teatro do Oprimido mostra-se uma ferramenta bem pensada e articulada do ponto de vista metodológico e pedagógico.

Apesar de não ter formação específica no campo da Pedagogia, Boal demonstrou ser um homem extremamente sensível às demandas do setor da Educação, construindo um caminho metodológico que pode - e deve -, ser absorvido pela Academia como um direcionamento para o Ensino de Teatro.

Na técnica descrita neste estudo, analisamos um pequeno momento do ensino de uma das áreas do fazer teatral: a cenografia. Pelo exposto, podemos perceber que, no método como um todo, teoria e prática estão intimamente associadas, de modo que a primeira só existe depois do exercício pleno da segunda. No Teatro do Oprimido, a teoria é fruto da prática exaustiva, reflexiva, democrática e transformadora.

Falando sobre Educação e Pedagogia, Boal distingue e relaciona com extrema lucidez e precisão cada um desses elementos do campo do aprendizado. Segundo ele “educar, que vem do latim *educare* que significa conduzir.(...) 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.” (2009:245). Percebe-se, então, o pensamento de Boal para o campo das relações que envolvem o aprendizado. Para ele, educação e pedagogia não são sinônimos. São contextos que se complementam e que produzem uma ação que vai questionar a realidade, a partir de tudo o que já se construiu cientificamente, produzindo o novo.

Analisando a aplicação do Grande Jogo do poder, podemos perceber um esquema metodológico representado no diagrama a seguir:

Figura 22 - Esquema metodológico do Centro de Teatro do Oprimido para a construção da imagem da cena



Fonte: elaboração própria do autor

Logo, fica claro o caminho metodológico que o Centro de Teatro do Oprimido desenvolve, sob a orientação de Augusto Boal para a aplicação do Grande Jogo do Poder, levando em conta o objetivo final de construir uma cena de Teatro Fórum que mobilize o espectador no sentido de interferir nela e transformando a realidade apresentada.

A metodologia baseia-se na apresentação de um aquecimento ideológico (o jogo Homenagem à Magrite) seguido do Grande Jogo do Poder, que é o momento de discussão lúdica sobre as relações de poder que estão implícitas em todos os espaços construídos pelo ser humano. Este Jogo do Poder é mote para iniciar a construção da imagem da cena. Ela será dinamizada após as primeiras improvisações no espaço estético com o trabalho da imagem da cena, momento no qual os participantes da oficina irão efetivamente dar forma às teorias e idéias suscitadas nas etapas anteriores.

Depois de realizado este trabalho da imagem, passa-se, então, ao momento de dinamização da ação dramática dentro da imagem da cena, com a

técnica do Ensaio para Surdos, que antecede às demais técnicas de ensaios. Estas finalizarão o processo de construção do espetáculo teatral que deverá ser levado ao público.

Aplicando esta técnica em uma sala de aula do ensino regular, público diverso ao público das oficinas do projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, percebemos o mesmo nível de receptividade e envolvimento nas discussões, guardada as devidas proporções, se levarmos em conta o nível sociocultural dos alunos da escola regular e dos participantes do projeto.

No ambiente escolar, a técnica redundou num interesse de montar uma encenação para ser apresentada aos demais colegas da escola. Percebemos, nesta iniciativa, uma postura diferenciada da que costuma ser apresentada pelo aluno do ensino regular, quando o grupo em questão demonstrou interesse e assumiu a responsabilidade de organizar agendas de ensaios e trabalho de produção do espetáculo. Os alunos pareciam estar empolgados com a possibilidade de expor aos colegas o seu discurso estetizado. Era certamente como se quisessem mostrar que eles tinham algo a dizer, mas não queriam usar o discurso formal. Desta forma, percebemos, na atitude dos alunos da escola formal, o resultado concreto de uma prática que segundo Boal é :

“uma verdadeira educação pedagógica que contribui para a criação de uma autêntica cultura popular brasileira (..) como parte da luta contra a Invasão dos Cérebros que há tantas décadas estamos sofrendo(2009:248).

A Arte é o caminho! E o Centro de Teatro do Oprimido nos oferece uma direção com o seu método de trabalho. Sigamos adiante.

Referências Bibliográficas

- BOAL, A. **O Arco íris do desejo: Método Augusto Boal de Teatro e Terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. **O Teatro Legislativo: Versão Beta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- _____. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. **Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. Depoimento [21 de novembro, 2007] Entrevista concedida a Claudio Rocha Vasconcelos.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural. Programa Cultura Viva - Documento Base, Brasília: Ministério da Cultura, julho de 2013.
- CAMAROTI, M. **Resistência e Voz: O Teatro do Povo do Nordeste**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.
- CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO. **Augusto Boal**. Disponível em <
<http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/augusto-boal/>> Acesso em 01. Nov. 2015 Rio de Janeiro
- _____. **Curinga**. 2014. Disponível em <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/glossario/>. Acesso em 01 dez. 2014.
- DECLARAÇÃO de Princípios do Teatro do Oprimido (AITO)**. Disponível em: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=141>>. Acesso em 29 set. 2016
- DESGRANGES, F. **Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo**. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011
- DUARTE-PLON, L. **O teatro contra a opressão**. *Revista trópico*, jul.2007. Disponível em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2878,1.shl>. Acesso em 05 abr. 2016.
- Espect-ator. 2014. Disponível em <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/glossario/>. Acesso em 01 dez. 2014.

- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- JAPIASSÚ, R. **Metodologia do Ensino de Teatro**. Campinas: Papyrus, 2001.
- KANASHIRO, Milena. A cidade e os sentidos: Sentir a cidade. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, Editora UFPR, n. 7, p.155-160, jan/jun. 2003. Disponível em <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/made/article/view/3051>>. Acesso em 28 set. 14
- MACHADO, A. **Cantares**. Disponível em <http://blogs.utopia.org.br/poesialatina/cantares-antonio-machado/>. Acesso em 09 ago. 2016
- PEIXOTO, F. *in*: Augusto Boal. **Técnicas Latino-Americanas d Teatro Popular**. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- _____. *in*: Augusto Boal. **Milagre no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- PROGRAMA de Residência Internacional. 2014. Disponível em: <<http://ctorio.org.br/novosite/o-que-realizamos/intercambio/>>. Acesso em: 27 set. 2014>.
- PONTOS de Cultura. 2014. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>>. Acesso em: 27 set. 14.
- SANTOS, B. **Teatro do Oprimido para empresas privadas: impossibilidades, incompatibilidades e absurdos**. In: *Metaxis: Informativo do Centro de Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro, v. 6, p.127-129, 2010.
- _____. **Teatro Invisível**. Disponível em <<http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-invisivel/>> acesso em 14 abr. 2016
- SILVA, A., SILVA, M., NASCIMENTO, C. **O Adolescente Resignificando Seu Lugar Na Sociedade Contemporânea: O Teatro do Oprimido Como Ferramenta Psicoeducativa**. Revista Educação, Artes e Inclusão. [on-line]. V9. N.1. Florianópolis: LAVAPE/UEDESC, 2014. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/download/4277/3249>>. acesso em 10 jan. 2016
- TEATRO do Oprimido de Ponto a Ponto. **Metaxis**, Rio de Janeiro, v. 4, p.80-81, nov. 2008.
- THEATRE of the Oppressed around The World. 2014. Disponível em: <<http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=0>>. Acesso em: 27 set. 2014.
- TURLE, L.; O Centro de Teatro do Oprimido no Brasil: Primeiros Passos. In: Ligiero, Z., LIGIERO, Z; Andrade, C (Orgs) **Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. Cap.3. P.77-101