

**SEGUNDO ATO  
A POÉTICA DO OPRIMIDO**

**CENA I**

**AUGUSTO BOAL – VIDA E OBRA**

Para chegarmos a um entendimento maior sobre esta *Poética*, precisaremos fazer um breve histórico sobre o trabalho do seu fundador - Augusto Boal - enquanto homem de teatro, sua trajetória de vida e seu engajamento político, no Brasil, durante a ditadura militar nos anos sessenta, que o levaram ao exílio.

Nascido na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1931 e filho de portugueses, Boal demonstrava, desde cedo, o grande fascínio pela arte do teatro. Porém, o pai insistia em lhe fazer *doutor*, o que fez com que estudasse Engenharia Química. Mas seu veio artístico não lhe abandonava e através do centro acadêmico do curso ele começou sua trajetória, procurando os grandes homens do teatro brasileiro da época, como Nelson Rodrigues e Sábato Magaldi, para fazer conferências na faculdade.

Criou, à partir daí, um elo com os grandes referenciais do teatro no Brasil e mesmo se formando engenheiro, não teve mais dúvidas. Resolveu assumir a natural tendência para a arte teatral e depois de formado, Boal foi estudar teatro na Columbia University, em Nova York.

De volta ao Brasil, Boal conheceu, através de Magaldi, o Grupo de Teatro Arena, que, como o Grupo Oficina de José Celso Martinez Corrêa<sup>21</sup>, tinha como propósito revolucionar o público brasileiro – que ainda se voltava para grupos burgueses como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia).

Inicialmente adotando o teatro moderno, tentaram os autores estrangeiros, pois o grupo alegava que Nelson Rodrigues, por exemplo, era ovacionado como um verdadeiro representante moderno do teatro trágico grego. Logo, aristotélico.

<sup>21</sup> Idealizador e diretor do Grupo de Teatro Oficina, de São Paulo, que fundou no ano de 1958 e que resistiu à ditadura até o ano de 1974.

Assim, sentindo a necessidade de uma dramaturgia brasileira e popular, em 1958, mês de fevereiro, Gianfrancesco GUARNIERI - dramaturgo paulista, ator de teatro, cinema e televisão - estreou como dramaturgo com *Eles não usam Black Tie* e pela primeira vez em nosso teatro, o drama urbano e proletário tomava conta de um dos palcos mais respeitados da época.

A história do Arena tem uma vastidão de musicais, onde o maior destaque recai sobre a série *Arena Conta Heróis Nacionais* como *Tiradentes e Zumbi*, de GUARNIERI e BOAL, com músicas de Edu LOBO. Dentre os representantes do teatro brasileiro, essencialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, depois de 64, este grupo foi dos que mais se movimentou contra o regime militar. Mas não foi o único, pois o golpe conseguira unir contra si liberais e esquerdistas, isto é, a totalidade da classe teatral.

Destacam-se nesse momento histórico o patriotismo e a euforia oposicionista que visava a destruição das barreiras criadas pelas classes dominantes, através de duas peças: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, escritas em dupla por Augusto BOAL e Gianfrancesco GUARNIERI.

*No começo dos anos sessenta, (...) era o que nos parecia justo e inadiável: exortar os oprimidos a lutar contra a opressão. Quais oprimidos? Todos. De um modo geral. Demasiado geral. (...) Ensinávamos os camponeses a lutarem por suas terras, porém nós éramos gente da cidade grande; ensinávamos aos negros a lutarem contra o preconceito racial, mas éramos quase todos alvíssimos; ensinávamos às mulheres a lutarem contra seus opressores. Quais? Nós mesmos, pois éramos feministas-homens, quase todos. Valia a intenção. ( BOAL.1996: 18)*

No ano de 1971, Boal foi preso, torturado e exilado pelo regime militar. Primeiro exilou-se na Argentina, depois no Peru, onde se estabeleceu por alguns anos e deu continuidade às experiências teatrais com as classes oprimidas. A situação política de intervenção militar em quase toda a América

Latina, naqueles anos, impulsionava um movimento ao menos entre os intelectuais, os operários, os camponeses e os estudantes, estimulando a prática do Teatro do Oprimido e que era coordenado pelo próprio Boal, numa época de total exílio do Brasil. Mas não demorou muito para que os países em que Boal se encontrava exilado também sofressem intervenções militares, o que obrigou a sua ida para a Europa.

Chegando lá, foi morar na França e, entre 1976 e 1986, o Teatro do Oprimido, diga-se, Boal, experimentou uma fase de busca da teatralização da subjetividade, compreendendo o caminhar do tempo.

Só em 1986 é que Boal voltou para o Brasil, mais uma vez engajado no cenário político brasileiro - só que agora numa conjuntura política democrática - mas não se desligou totalmente do CTO (Centro do Teatro do Oprimido) da França. Ao voltar, ele fundou um grupo com trinta e cinco animadores culturais dos CIEPS (Centros Integrados de Educação Popular), no Rio de Janeiro, trabalhando intensamente as suas técnicas, com o apoio do então vice-governador Darcy Ribeiro. Os temas sociais que mais preocupavam as comunidades populares foram discutidos juntamente com o grupo.

O próprio Darcy foi candidato a governador no ano de 1990. Mas não conseguiu se eleger e o projeto de teatro popular teve que ser interrompido porque o novo governador eleito, Moreira Franco, não demonstrou interesse em dar continuidade.

O fundador do T.O., juntamente com todo o grupo organizado, deu uma virada surpreendente em sua jornada política e social. Tornou-se no ano de 1992, pelo PT (Partido dos Trabalhadores), vereador da cidade em que

nasceu. E os seus colaboradores tornaram-se os assessores na Câmara Municipal.

*Estamos de volta ao Brasil: nenhum dos nossos principais problemas políticos e sociais foi resolvido. Temos que tentar novas formas de resolvê-los. Eu sou um homem de teatro: fazendo política, uso os meios de que disponho – a cena! O Teatro Legislativo é um novo sistema, uma forma mais complexa, pois inclui todas as formas anteriores do TO e mais algumas, especificamente parlamentares. (BOAL, 1996:9)*

A ação política pôde, para o CTO-Rio, nesse momento, ganhar uma dimensão bastante sonhada, mas ainda não alcançada no Brasil até aquele momento. Recentemente, em entrevista para *A Folha de São Paulo*, Boal relatou que são 70 países recenseados e espalhados pelos continentes que trabalham com o T. O., desde alguns dos mais subdesenvolvidos – como os africanos Uganda e Quênia, até os mais desenvolvidos como o Canadá e a Suécia. Nestes, as questões trabalhadas são mais sobre o racismo, sexismo ou alienação do que sobre a miséria material. Assim, o incansável homem de teatro com quase setenta anos de idade viaja pelos diversos países para palestras, conferências e formação de novos núcleos.

**CENA II**

**O SURGIMENTO DO TEATRO DO OPRIMIDO E SUAS TÉCNICAS**

O T.O. foi surgindo quando Boal começou a ser perseguido pela polícia, pela censura, quando viu que não podia mais fazer nada, nem as peças que queria e nem para quem queria. Começou com uma forma chamada Teatro Jornal. Eram 12 técnicas que ajudavam a traduzir em teatro notícias de jornal. Ele e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, começaram a formar grupos em São Paulo. Tanto podiam cantar a notícia, como fazer uma leitura paralela enquanto liam. A idéia era transferir para a população os meios de produção, e não o produto acabado. Esse foi o comecinho do Teatro do Oprimido. Depois, quando foi para o exílio, criou o Teatro Invisível em Buenos Aires.

No T.O., parte-se sempre da premissa de que todos devem representar, assim como todos devem protagonizar as transformações necessárias para a sociedade. A sua sistematização aconteceu há três décadas quando Boal resolveu publicar seus trabalhos acerca da problemática das classes oprimidas diante de seus conflitos. Este fato ocorreu teoricamente com o lançamento do *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, no ano de 1977 no Brasil. Nele, o autor relata as experiências realizadas no Brasil, na Argentina, no Peru, na Venezuela e outros países da América Latina.

*Trata-se de um teatro que mal acaba de nascer e que, embora rompendo com todas as formas tradicionais, ainda não teve os seus fundamentos teóricos suficientemente bem formulados. Só a prática constante fará surgir a nova teoria. (BOAL, 1977:43)*

Os textos não eram essencialmente improvisados. No mínimo, admitia-se um roteiro, uma linha de condução do espetáculo ou da cena, até porque as técnicas do T.O. em geral trabalham teatralmente os problemas cotidianos das classes oprimidas, o que torna o tema pré-existente ao início da cena.

Depois daquele primeiro ensaio, ainda sobre a problemática dos oprimidos, Boal escreveu *200 exercícios e jogos para atores e não-atores com vontade de dizer algo através do teatro* (1977), *Teatro Legislativo* (1996), *O Arco-Iris do Desejo* (1998) e *Jogos para atores e não-atores* (1999), todos seguindo a mesma temática, ou seja, expondo as experiências práticas das técnicas do T.O. em diversos países – onde já se encontrava estruturado - e indicando a utilização prática das técnicas criadas por Boal e seus grupos.

Inicialmente, ainda vinculado ao Arena no Brasil, nas montagens dos musicais *Arena conta...*, dentro de um sistema batizado pelo grupo de *Sistema Coringa*, foram elaboradas quatro técnicas básicas que demonstram uma forte empatia para com o teatro brechtiano, sem se desligar dos elementos tradicionais do teatro. As técnicas mencionadas são as seguintes: desvinculação ator/personagem, perspectiva narrativa una, ecletismo de gênero e estilo, além do uso da música.

Vejam, a seguir, descrições detalhadas das técnicas do T.O.:

**CENA III**

**SISTEMA CORINGA**

Designa a existência de narradores que contam a história – o que confere um distanciamento inspirado no teatro épico brechtiano - mas não é nesse momento ainda que Boal consegue libertar-se da necessidade clássica do protagonista nas peças referidas, pois ele ainda sentia nesta época a necessidade de gerar através do personagem uma empatia no espectador.

#### **a) Desvinculação ator/personagem:**

A peça de Brecht *A decisão* desvinculou o ator do personagem, na intenção de evitar a identificação demasiada entre os dois elementos e aguçar a criticidade dos sujeitos envolvidos no processo.

Primeiramente, na fase de *Zumbi*, Boal utilizou-se desse recurso, dando a cada ator o papel de narrador, para evitar uma caracterização individual do personagem. Alguns atores se revezavam para interpretar todos os personagens da peça – menos o protagonista.

Tal façanha é repetida em *Tiradentes* e, desta feita, vale aqui ressaltar a crítica de ROSENFELD:

*Em Tiradentes, no caso de personagens tão marcantes como Gonzaga, Silvério ou Alvarenga, os inconfidentes, a necessidade estética de tal desvinculação não se evidencia.(...) A frequente e rápida troca dos atores que representam o mesmo papel tende a confundir por vezes o público e dispersar-lhes a atenção. (1996:20)*

#### **b) Perspectiva narrativa una:**

A partir da desvinculação, a perspectiva de uma narrativa coletiva, ou seja, o coringa não é um narrador, mas vários narradores que não se distinguem entre si – apenas do protagonista: *nós, o Arena, vamos contar uma estória....*

**c) Ecleticismo de gênero e estilo:**

Nestes musicais, foram utilizadas características típicas de diversos estilos teatrais, como o realismo, expressionismo, surrealismo, teatro de boulevard, melodrama, farsa, etc. Neste aspecto, também, o grupo foi influenciado por um princípio utilizado anteriormente por Brecht, como uma maneira de não se deixar rotular em termos estilísticos.

**d) O uso da música:**

O teatro de Brecht é marcado pelo acompanhamento deste recurso como forma didática de narrativa, impondo assim um distanciamento. Esta também era a intenção do Arena, além de utilizar a música como um recurso lúdico, empático, procurando descontrair o espectador.

**CENA IV**

**O TEATRO JORNAL**

Boal, juntamente com o dramaturgo Oduvaldo Viana Filho<sup>4</sup>, ainda nos primórdios da ditadura militar no Brasil, em 1970, teve uma idéia de como dar continuidade à atividade teatral depois de ter sido censurado o trabalho do Grupo de Teatro Arena.

*Ler os jornais pela manhã, ensaiar as cenas à tarde e apresentar à noite. Íamos para as igrejas, sindicatos, escolas, ensinar a fazer. Criamos mais de 50 grupos em São Paulo, trabalhando sempre escondido.*  
(BOAL,1998:28)

Por intermédio dessa experiência, foi que Boal pôde iniciar o projeto de trabalhar com as camadas oprimidas. Em Santo André, na Grande São Paulo, houve um primeiro passo através de um Seminário de Dramaturgia para os operários trabalhadores daquele centro industrial, que culminou com a experiência do Teatro Jornal.

Esta técnica acompanhou o trabalho do teatrólogo como uma maneira de ajudar no trabalho político de combate ao governo da ditadura militar. Mas não demorou muito.

Em 1971, sendo preso, Boal foi exilar-se na Argentina, onde começaram as experiências com as técnicas conhecidas como Teatro Imagem, Teatro Fórum e Teatro Invisível.

**CENA V**

**O TEATRO INVISÍVEL**

Foi na Argentina que começou a ser desenvolvido o trabalho propriamente dito do Teatro Invisível. Este consiste numa representação desenvolvida por um grupo previamente preparado, munido de um roteiro também elaborado com antecedência. Os lugares devem ser públicos, onde haja fluxo de pessoas e que possa ser discutido um tema comum a todos: numa rua, fila, transporte coletivo, restaurante, escola, etc. Não deve ser demonstrada a intenção de se mostrar teatro, dando a idéia para quem se encontra no local de que a cena é totalmente natural.

No Teatro Invisível, o espectador é o protagonista da ação, que foi denominado por Boal como *espect-ator*, sem que, entretanto, tenha disso consciência. Ele é o protagonista da realidade que vê, porém ignora a origem fictícia: atua sem saber, em uma situação que foi, em seus largos traços, ensaiada, mas que não teve a sua participação.

Boal descreve uma situação curiosa num de seus ensaios, que se passou na França, em 1976, e que se resume mais ou menos à seguinte sequência, tendo como tema o abuso sexual:

O grupo embarcou numa estação de trem, escolheu um vagão. Uma atriz sentou num banco. Um ator entrou na próxima estação e sentou ao seu lado. Passados alguns minutos, ele começou a apoiar a perna na perna da moça, a tocá-la, etc. Quando ela reagiu, ninguém tomou sua defesa e um outro ator ainda aproveitou para defender o rapaz, dizendo que a moça estava falando coisas que não tinham sentido. Esta levantou e seguiu a viagem em pé.

Depois de algumas estações entrou um outro ator, fisicamente muito atraente. Duas atrizes que haviam entrado desde o início, começaram a falar

de sua beleza, aproximaram-se e tocaram no rapaz. Este reagiu escandalizado e protestando o abuso das moças. Mas, desta vez, não foi só ele que reagiu, e sim, vários dos passageiros que ali se encontravam, criticando a atitude das duas. Até que o agressor da primeira atriz, também ator, levantou e começou a insultar as duas moças. A platéia continuou sem tomar nenhuma atitude em defesa das duas. A moça agredida por ele uniu-se às duas e tentaram atacar o agressor, que fugiu. Elas também saíram do vagão e ficaram os outros atores para escutarem os comentários dos *espect-atores*, como os de uma senhora e de um senhor, respectivamente:

- *Ela tem toda a razão, é uma beleza mesmo esse rapaz, e nós deveríamos ter esse direito sim!!!*
- *É uma lei da natureza! Se diante de uma mulher bonita, um homem não tomar uma atitude, é porque a natureza falhou...* (BOAL, 1998:15)

E seguiram-se vários comentários, de certa forma até instigados pelos atores que ainda se encontravam no trem, mas sem que os outros percebessem que estavam fazendo teatro. Nisso consiste o Teatro Invisível.

**CENA VI**

**O TEATRO IMAGEM**

O Teatro Imagem é formado por uma série de técnicas de conotação bem diferenciada do teatro invisível e explorada bastante por Boal nos ensaios *200 exercícios e jogos...*, *O arco-íris do desejo* e *Jogos para atores e não-atores*. Nelas, o espectador interfere mais diretamente, além de haver uma prévia intenção de se trabalhar o teatro, ou seja, neste contexto o teatro está explícito. Os participantes, que podem estar inseridos num seminário, num debate de qualquer natureza ou numa sala de aula, devem expressar através de seus corpos, do seu gestual, os seus posicionamentos acerca de um tema, um problema específico.

Poderá utilizar-se também dos outros participantes, através de poses como estátuas que, juntas, representam a imagem que aquela pessoa faz de um determinado problema. Divide-se aqui em três etapas: A imagem real, a imagem ideal e as imagens de transição, que deverão ser construídas por outros que discordam da opinião daquela pessoa.

Exemplo:

*Em Portugal, representaram uma família de uma província do interior: um homem sentado à cabeceira da mesa, a mulher, que lhe serve um prato de sopa, de pé ao lado dele, e muitas pessoas jovens sentadas à mesa. Todos olhavam para o chefe de família enquanto comiam. Esta era a imagem tida como consensual da família portuguesa naquela região do país. Tempos mais tarde, um rapaz de Lisboa refez a cena mais ou menos da mesma maneira, salvo que todos aqueles antes sentados à mesa estavam agora sentados no chão; todos, menos o chefe da família, tinham os olhos cravados em um ponto fixo que os hipnotizava: a televisão. O poder do chefe de família tinha sido abalado pelo poder de informação da TV. No entanto, o pai continuava no seu posto, agora apenas simbólico. (BOAL, 1998:7)*

As técnicas do Teatro Imagem começam de forma intuitiva, mas sempre se primou pela proximidade entre o ator e o espectador, começando

fisicamente, através dos jogos e exercícios. O trabalho feito com o corpo e com objetos serve para relaxar e aproximar os participantes.

Obviamente, este tipo de atividade teatral, em sua essência, busca uma grande afinidade, uma empatia entre o ator e o espectador que se vê sujeito do processo. O senso de coletivismo no trabalho de Boal chega a ser tão forte que o *espect-ator* percebe que não poderá dar por encerrada a sua participação para a tão esperada transformação social. Há nesta *Poética do Oprimido* a necessidade de suscitar nele – o *espect-ator* - uma transformação a ser operada, que é a sua libertação, seja lá do que o esteja oprimindo.

**CENA VII**

**O TEATRO FÓRUM**

Foi em Santo André, no ABC Paulista, durante o já mencionado seminário sobre dramaturgia, que Boal teve as primeiras idéias sobre o Teatro Fórum. Ao fazer uma peça que abordava uma situação real ocorrida com os operários daquela cidade, deparou-se com a intervenção de um destes trabalhadores, que pediu para que parassem a cena e disse que não tinha sido bem assim como eles mostravam no palco. Como o diretor permitiu, ele foi ao palco e refez a cena. Boal viu nascer naturalmente, a partir daí, a primeira experiência com esta técnica do T. O. que, além da atividade artística que representa e do prazer estético, ajuda os *espect-atores* a desenvolverem o gosto pela discussão política (democracia) e pelo desenvolvimento de suas capacidades artísticas (arte popular).

O fórum é uma reflexão sobre a realidade de cada participante e um ensaio para uma ação futura. O espectador entra em cena e ensaia o que é possível fazer na vida real. Pode ser que a solução dos seus problemas dependa dele próprio, da sua vontade individual, mas pode também acontecer que a opressão esteja na própria lei ou na sua ausência. Inicialmente, é necessário que o participante seja encorajado, fazendo as técnicas do Teatro Imagem, que funcionam como um recurso muito eficaz para impulsionar a sua participação e a sua criatividade.

Depois, de acordo com uma cena previamente elaborada pelo grupo de atores, que deve dizer respeito a uma situação de opressão inerente a alguém que se encontra no contexto, haverá a representação da cena pelos atores – que logo em seguida se revezarão nos papéis com os *espect-atores* e os instruirão caso necessário. Estes deverão modificar a cena do ponto mais oportuno e fazerem as modificações adequadas .

Se a cena diz respeito a uma opressão sofrida por uma esposa depois de flagrar o marido infiel, por exemplo. O ator que encenar o marido poderá deixar na cena a idéia de que a mulher não deveria encontrar-se naquele contexto, ou seja, não deveria tê-lo seguido, ao que a esposa obedecerá cegamente, saindo. Alguma mulher que se encontra ali, poderá inquietar-se diante daquele contexto e agir conforme seu ponto de vista, colocando o marido numa situação embaraçosa, dando-lhe bofetões depois daquela observação. Outra, já pode interferir num terceiro momento, xingando a outra mulher e apoiando o marido. Numa terceira intervenção, alguém poderá responder que irá embora dali, mas que não o aceita mais em sua casa, pois não lhe interessa um marido infiel, etc.

Enfim, neste caso há uma interferência constante do *espect-ator* que, dependendo do contexto, poderá suscitar diversas intervenções que podem durar horas. Não é normal neste teatro um desfecho, porque são questões que requerem diversos pontos de vista e que têm o propósito de deixar na consciência de cada participante a necessidade de repensar seus atos acerca do assunto trabalhado e de apontar sempre uma nova solução.

É no Teatro Fórum que se pode vislumbrar mais concretamente a utilização dos princípios do Teatro do Oprimido, que são: a transformação do espectador em protagonista da ação teatral; a tentativa de, através dessa transformação, modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la.

Ou seja, o T.O. deve servir para ajudar os oprimidos a livrarem-se de suas opressões, através dos questionamentos oriundos dessa atividade.

**CENA VIII**

**O ARCO-ÍRIS DO DESEJO**

Este é o título de uma série de técnicas que dão nome a um dos mais recentes ensaios de Boal, trabalhando laboratórios de teatro terapêutico<sup>22</sup>. Estas técnicas ajudam na busca da libertação dos sentimentos, dos desejos, das vontades do ser.

Há neste teatro, em cada uma das suas técnicas, uma ação protagonizada pelo oprimido, mas com a participação de outros componentes, representando uma situação ou um fato de sua vida que o oprime, para que seja analisado posteriormente pelo orientador juntamente com o grupo. Nesse caso, ou seja, nas técnicas do Arco-íris do Desejo<sup>23</sup>, não se impõe a necessidade do ator oficial do grupo interpretar o personagem em questão, mas ele pode participar do jogo em situações em que o protagonista requeira sua presença.

Em seguida, de acordo com o tema proposto e com a técnica escolhida em cada oficina ou laboratório, o protagonista é indagado pelo grupo sobre quais as atitudes que poderiam ser tomadas para se mudar as circunstâncias, caso possa fazê-lo e como poderá fazer.

As técnicas do Arco-Íris do Desejo poderão ser as já relatadas acima e classificam-se em três tipos.

---

<sup>22</sup> Este novo trabalho do T.O. baseia-se sobretudo no psicodrama, que foi inventado pelo psicoterapeuta Jacob Lévy Moreno.

<sup>23</sup> Esta série de técnicas é uma mistura das já relatadas, mas subjetivadas. *O arco-íris do desejo é o somatório de todas as técnicas que tentam ajudar a analisar-lhe as cores para recombina-las noutras proporções, noutras formas, noutras quadros que se desejam.* (BOAL, 1996:12)

### **a) As Técnicas Prospectivas**

São aquelas que, através de imagens, relacionam os problemas individuais com os problemas coletivos – ou seja, aqueles vividos por todo o grupo.

A Imagem das Imagens, por exemplo, é aquela em que o oprimido que protagoniza deve esculpir com os corpos dos outros participantes – em número de 4 ou 5 pessoas – a situação que o oprime, inserindo-se depois no contexto, no centro da situação de opressão.

Em seguida, o grupo maior se reúne e o grupinho poderá ser interrogado acerca da problemática. Num terceiro momento, serão feitas as dinamizações, onde poderão dialogar, cada participante representando o seu personagem, identificando-se com ele. Ao final, em câmera lenta, sem emitir sons, os participantes mostrarão os desejos de seus personagens, relacionados com o desejo do protagonista.

### **b) As Técnicas Introspectivas**

São utilizadas apenas nas situações de imagens dos conflitos que envolvem relações entre duas pessoas, ou seja, o protagonista e o seu antagonista. As relações interpessoais devem ser analisadas aqui, partindo de sentimentos como o medo, o ciúme, o amor, a intolerância, etc., mas não quer dizer que não envolva um número maior de participantes. Em determinadas técnicas, deve contar com a participação de várias pessoas, que se revearão nos papéis de imagens do protagonista ou do antagonista.

Uma das imagens mais importantes desse processo, são as imagens dos tiras na cabeça e seus anticorpos. Durante a execução das técnicas, o protagonista deve improvisar com os corpos dos participantes as imagens concretas das pessoas que o oprimem.

Exemplo:

*Henrique fez as imagens dos seus tiras e não só: entre eles colocou também um protetor. Foi assim: na improvisação, Henrique mostrou uma cena na qual ele ia pedir dinheiro emprestado à irmã. Muito. Dois mil reais. A irmã era rica, gostava dele, podia pagar. Nas imagens, Henrique construiu várias que o acusavam de vagabundo, pejorativamente de artista (Henrique era ator), de tudo...Eram imagens agressivas, condenatórias. Só uma, no entanto, parecia suave e doce: a imagem de um menininho intimidado, sentado no chão e representado pelo participante mais doce e suave do grupo.*

*Na quinta etapa, quando fez confidências às imagens diante de todos, Henrique lembrou agressões sofridas. Diante do menino, parou e disse:*

*- Você se lembra daquela noite, faz tantos anos, quando estava chovendo, trovejando, e nós sozinhos dentro de casa, com medo dos relâmpagos? É por isso que, sempre ao estar com medo, lembro de você...*

*Durante a improvisação, Henrique não largou o menino. Quando lhe pedi que criasse anticorpos, foi capaz de fazê-lo em relação a todos os tiras, mas não em relação ao menino. E em todas as etapas do processo mostrou-se incapaz de pedir à irmã todo o dinheiro que queria e acabava se contentando com dez por cento. Até que saiu de cena, levando o garoto. Eu perguntei:*

- E contra esse, você não quer criar um anticorpo?*
- Não.*
- Por quê?*
- Porque ele sou eu. (BOAL, 1996:179)*

### **c) As técnicas de Extroversão**

São técnicas novas ou antigas do Teatro do Oprimido, que servem para que o protagonista da ação exteriorize seus desejos mais escondidos e que na cena não foram revelados. Pensamentos que passam em frações de segundos pela cabeça, mas que não se materializam em palavras durante a ação, sentimentos ocultos e até mesmo comportamentos que normalmente não são exteriorizados pelo protagonista e que estão latentes.

Exemplo:

**CÂMERA! AÇÃO!**

- 1 Improvisa-se a cena tal como aconteceu na vida real;*
- 2 Improvisa-se uma segunda vez; desta vez, porém, o diretor da sessão interromperá a cena quando julgar necessário esclarecer algum ponto,*

*para que o protagonista fique consciente de algo que fez sem perceber, para ter certeza do desejo do protagonista, ou para verificar se o protagonista tem alternativas para a situação que ele mesmo propôs.*

*3 Após esse trabalho sobre determinado ponto, e como se estivesse dirigindo um filme, o diretor dirá: Câmera! Ação! E os atores re improvisarão a cena tantas vezes e com tantas interrupções quantas necessárias para o melhor esclarecimento da cena e sua melhor representação. (BOAL, 1996:214)*

O teatro terapêutico, ou Psicodrama, idealizado por Moreno, tem conseguido se estabelecer como uma alternativa para a psicanálise, o que não é a intenção de Boal com as técnicas do Arco-Íris do Desejo. Sua preocupação, enquanto teatrólogo, é a libertação das opressões sociais, reconhecendo que esta só pode ocorrer de fato quando o ser oprimido consegue ter uma percepção de suas opressões individuais, como as apontadas nesta cena.

E as opressões coletivas, no entender de Boal, têm sua origem nos governos descomprometidos com as maiorias, que são representadas no Brasil pelas camadas sociais que não podem desfrutar dos seus direitos enquanto cidadãos, como educação, saúde pública, emprego. Assim, surgiu o trabalho que abordaremos na próxima cena, o Teatro Legislativo.

**CENA IX**

**O TEATRO LEGISLATIVO**

O relato de BOAL sobre as experiências nas favelas, nas escolas, nas associações de bairros, nos sindicatos, enfim, cada fato relatado no livro *Teatro Legislativo* pelo fundador do T.O. e que envolve os componentes do CTO-Rio e as comunidades engajadas, demonstra a possibilidade do teatro transportar o povo para o parlamento, dialogando com ele sobre os seus desejos e sobre as possíveis maneiras de resolução das dificuldades inerentes a cada um dos grupos envolvidos na ação.

Este trabalho era feito com a utilização das técnicas do arsenal do T. O., desde que se encaixassem na situação proposta. Situações de opressões coletivas, de cunho político e que pudessem ser representadas, desde que o grupo aceitasse publicamente.

Existiam os núcleos que pertenciam a três categorias principais:

**Os Comunitários** – Formado por moradores de uma mesma comunidade e que possuíam problemas em comum.

Ex.: Morro do Borel, Andaraí, etc.

**Os Temáticos** – Formado por participantes que haviam se reunido por alguma razão, ou idéia, ou objetivos em comum.

Ex.: Meninos e Meninas de Rua, Pessoas Portadoras de Deficiências.

**Os Temáticos e Comunitários:** Participantes que reúnem as duas características em comum.

Ex.: Escolas Públicas – alunos, servidores e professores.

Ao longo do mandato, os núcleos apresentaram peças de teatro que representavam situações de protesto, não apenas nas suas comunidades, como também em vias públicas da cidade do Rio de Janeiro, com o intuito de chamar a atenção do povo e, principalmente, dos parlamentares, para a

necessidade de se aprovar determinado projeto já apresentado pelo vereador Augusto Boal. No Brasil, foi neste momento que o Teatro do Oprimido conseguiu abranger um maior número de grupos comunitários, devido ao apoio institucional obtido. Foram quatro anos, em que as comunidades envolvidas puderam ser ouvidas em suas reivindicações, usando o teatro como linguagem para se fazerem ouvir.

O mandato acabou no ano de 1996 e Boal não obteve a reeleição, mas foram mais de 50 grupos de comunidades que tiveram, de alguma maneira, suas reivindicações atendidas pelo legislativo e que resultaram em 13 projetos de leis aprovados.

*Existe a dificuldade político-partidária.(...) Antes das eleições, eu era visto como um homem de teatro que queria ser político; depois, como um político do PT que estava usando o teatro para fins partidários. (BOAL, 1996:69)*

Enquanto prática teatral, o Teatro Legislativo é a mais revolucionária de todas as manifestações culturais de cunho político e engajado nos últimos tempos no Brasil. Porém, a experiência legislativa teve um curto período de tempo e foi restrita à cidade do Rio de Janeiro.

O CTO-Rio tivera, desde o começo, uma linha de trabalho voltada para as questões sociais, independentemente do engajamento político obtido a partir da eleição de Augusto Boal. Portanto, sobrevive até hoje, juntamente com alguns núcleos, que apesar de encontrarem dificuldades, devido às precárias condições materiais e o apoio restrito, encontram sempre forças para criar novas peças. Estes núcleos sobreviventes apresentam-se nas associações comunitárias, nas vias públicas, discutem através de suas peças as questões que envolvem suas comunidades ou os temas que os ligam, diretamente.

## **CENA X**

# **O TEATRO DO OPRIMIDO E A EDUCAÇÃO POPULAR**

A questão da contribuição do Teatro do Oprimido para a Educação Popular é de fundamental importância para a compreensão deste movimento.

*O Teatro do Oprimido, em suas diversas modalidades, é uma constante busca de formas dialogais, formas de teatro que possam conversar sobre e com a atividade social, a pedagogia, a psicoterapia, a política.*  
(BOAL, 1977:9)

A experiência de teatro-alfabetização que Boal vivenciou no Peru, no ano de 1973, já eram os primórdios desse casamento com a educação que, seguindo a linha dialética da já sistematizada *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire, buscava problematizar o cotidiano.

A Educação Popular preconizada por Freire é aquela em que o ser oprimido passa a sentir coragem de lutar por algo de novo em sua vida, para libertar-se do que o oprime, passando assim a pensar com mais firmeza na construção de uma idéia, o que o leva a agir com mais segurança, determinação, auto-controle.

Por sua vez, Boal sistematizou o seu teatro através do trabalho do educador da libertação. O seu *Teatro do Oprimido* surgiu de uma inspiração na *Pedagogia do Oprimido*. Parceiros de exílio, o teatrólogo buscou no trabalho do pedagogo instituir, na América Latina, não apenas um instrumento a mais para a problematização das situações, mas um sistema na alfabetização dos seres oprimidos pelos governos autoritários, pelos cartéis de drogas, pela desumanidade das minas, etc., através dos questionamentos claros e objetivos sobre a realidade dos seres.

Depois do seu exílio, que permitiu exercitar o seu teatro por diversos países, Boal trabalhou no Rio de Janeiro, juntamente com o recém formado CTO-Rio – já mencionado – que era composto na época por servidores dos

CIEP's ( Centro integrado de Educação Popular), projeto do então governo de Leonel Brizola.

Os ensaios *Teatro do Oprimido* e *Teatro Legislativo* - forma de política transitiva como a *Pedagogia do Oprimido* - existem com o propósito de fazer com que sejamos todos sujeitos de transformações sociais: alunos e professores, cidadãos e espectadores.

É o teatro voltado para questões populares, para questões que permeiam comunidades desassistidas e esquecidas por poderes dominantes, com o intuito de instrumentalizar os sujeitos destas comunidades para a necessária transformação de suas realidades, na resolução de problemas individuais e coletivos.

Seguindo este pressuposto, o Teatro do Oprimido está, ainda hoje, presente em instituições de ensino elementares, como a educação de jovens e adultos, ou em instâncias de ensino superior, conforme veremos no próximo capítulo desta pesquisa, onde enfocaremos a prática do Teatro Fórum, num Festival em Santo André, na Grande São Paulo.

**CENA XI**

**A PRÁTICA DO TEATRO FÓRUM:**

**Uma Mostra Nacional de Teatro do Oprimido em Santo André**

Nada é mais instigante no Teatro do Oprimido que a sua prática. Quando nos adentramos nela, percebemos o quanto é transformadora para o contexto em que está inserida. As comunidades e grupos temáticos relatados há pouco, quando envolvidos em sua prática, vibram por estarem fazendo teatro e por estarem questionando a realidade em meio aos seus conflitos e problemáticas. Foi preponderante para este trabalho de pesquisa conferir na I Mostra de Teatro do Oprimido em Santo André – SP, ocorrida no período de 05 a 07 de maio do corrente ano, esta vibração.

Tentaremos, nesta cena, passar um pouco deste raro momento para os integrantes dos grupos que se apresentaram e para nós, os *espect-atores*.

O Teatro do Oprimido tem conseguido abranger um número razoavelmente significativo de grupos no Brasil, apesar desses não contarem com o engajamento de profissionais da área de artes cênicas em sua maioria. Tecnicamente, dá para perceber que é um trabalho precário, mas não falta iniciativa e criatividade para os grupos que se apresentaram na Mostra de Santo André. Todos têm em comum o fato de tratarem de situações de opressões coletivas, mas se diferenciam pelas suas naturezas. Uns são formados por pessoas de uma mesma comunidade, que reivindicam questões ligadas à saúde pública, ou saneamento básico. Outros, por pessoas de uma mesma instituição educacional que questionam em suas peças as situações de opressões vividas em comum naquela instituição.

O objetivo do evento foi avaliar a socialização das diferentes experiências brasileiras, na utilização do método do Teatro do Oprimido, através da utilização da técnica do Teatro Fórum. O evento contou com grupos

e representantes de Santo André (S.P.), Brasília (D.F.), Natal (RN), Porto Alegre (R.S.) e Rio de Janeiro (R.J.).

O elenco do CTO-Rio apresentou a peça *O Trabalhador* com a participação ainda de três grupos populares dos núcleos de Teatro do Oprimido: o *Panela de Opressão*, moradores da comunidade de Jacarepaguá com a peça *Segura essa panela aí. Senão... vai explodir*, sobre moradia e racismo.

O *Artemanha*, grupo de ativistas do movimento social com a peça *Fruto Proibido*, sobre as opressões e os preconceitos vividos pelo portador do vírus HIV e o grupo *Marias do Brasil* trabalhadoras domésticas com a peça *Quando o verde dos seus olhos se espalhar na plantação*, sobre os direitos trabalhistas.

Segundo uma componente do CTO-Rio e que fundou o centro, este grupo é formado por alunas do Colégio Santa Tereza de Jesus, do bairro da Tijuca, que é administrado por freiras e tem cursos supletivos dirigidos a profissionais domésticas.



A peça, que nesta foto foi apresentada por ocasião da Mostra no Centro Comunitário da Cata Preta, em Santo André, conta a saga das mulheres que saem do Nordeste para o Rio de Janeiro sonhando em serem felizes e realizadas como seres humanos, mas quando se estabelecem na cidade maravilhosa, percebem que nada é tão fácil e maravilhoso assim, pois o trabalho que fazem nas residências é muitas vezes desumano. Segundo a Coordenadora:

*Este núcleo é apenas um dos que existem na cidade do Rio de Janeiro, pois cada um trata de questões inerentes aos seus componentes. Nós, do CTO, coordenamos os trabalhos com as técnicas e as apresentações são quase sempre nas ruas das comunidades, nas escolas, nos centros comunitários. A produção dos trabalhos tem o apoio do CTO, mas na maior parte dos casos é a própria comunidade que faz.*

A cidade de Santo André ocupa um lugar de destaque na expansão do Teatro do Oprimido. É a primeira cidade brasileira a utilizá-lo como política pública, desde o ano de 1997, visando potencializar a participação da comunidade e quebrando as formas tradicionais de entender e fazer participação popular, sendo utilizado em diversos programas da prefeitura, inclusive no Orçamento Participativo. Este tornou-se um verdadeiro evento cultural, com o GTO (Grupo de Teatro do Oprimido) apresentando-se em todas as assembléias de bairros que tinham o intuito de discutir o tema em questão, ajudando a comunidade a entender melhor os propósitos da administração da Prefeitura de Santo André. O GTO *Ondas da Rua*, é formado por funcionários e funcionárias de diversas áreas da prefeitura e conta com a assessoria do CTO-Rio e a supervisão de Augusto Boal há três anos.

O GTO possui multiplicadores de Teatro do Oprimido, ou seja, vários núcleos populares, e alguns apresentaram seus trabalhos na Mostra. Os

núcleos, que se dividem entre comunitários, temáticos e comunitários/temáticos, discutem questões como violência sexual, DST/AIDS, Orçamento Participativo, direitos da terceira idade, formação profissional, educação de jovens e adultos e são formados por mulheres, pessoas da terceira idade, jovens e funcionários (as) da PMSA .

O núcleo comunitário/temático *Um Passo a Mais* discute as questões de DST/AIDS em meio à desinformação e os preconceitos sociais, com a peça *Cotidiano e AIDS* e apresentou-se no sábado a tarde, dia 06, na associação de moradores do bairro periférico Cata Preta.

O núcleo temático formado por componentes do movimento da terceira idade, chamado *Nunca é Tarde*, discute os preconceitos contra eles pela sociedade e até mesmo por componentes das famílias. Ele foi formado desde o começo do GTO, em 1997, visando uma maior sociabilização entre os seus componentes. Hoje, o grupo já possui três peças: uma enfoca a questão da mãe, ser oprimido no seio familiar nas suas vontades e nos seus desejos. Segundo uma componente do grupo, o enredo é mais ou menos este:

*Uma mãe que mora com a filha e o genro pretende ir ao baile promovido pelo grupo de terceira idade de sua cidade. A filha impõe barreiras porque pretende sair com o marido e deixar os filhos pequenos com a mãe. Para isso, alega que ela não tem mais idade para se divertir, que isso é coisa de jovens, que ela deveria ter vergonha na cara, etc.*

A peça é apresentada e depois começa o fórum, em que os espectadores assumem o lugar da mãe, oprimida, e aponta outros caminhos para a discussão.

As outras peças desse grupo discutem as questões mais sociais como uma situação em que um casal de idosos quer subir num ônibus, sendo limitado pela dificuldade de acessar ao veículo por causa das escadas e não

encontrando quem se disponha a ajudá-los. A outra, discute os direitos trabalhistas. Um funcionário é demitido da fábrica pouco tempo antes de ser aposentado e a empresa alega que tal medida se dá porque não precisa mais de seus serviços, que apresentam lentidão em relação aos dos empregados mais jovens.

O trabalho que envolve este grupo, especificamente, possui uma dupla função. Enquanto veículo de denúncia social contra as opressões vividas pelos idosos e também enquanto atividade artística, que requer dos participantes um espírito criativo, o que resulta numa sensação de satisfação pessoal, como a que pode ser identificada, por exemplo, no relato de uma componente do grupo:

*Fazer teatro na minha idade, quase aos setenta anos, me deu uma satisfação dupla: uma é a de sentir que estou sendo importante quando reclamo os direitos da gente, da terceira idade. A outra é pessoal: eu sempre sonhei em fazer teatro e finalmente estou realizando este sonho, convivendo não apenas com o grupo da terceira idade, mas com estes jovens que nos dão muita alegria. Sinto que sou uma pessoa feliz.*

O projeto do GTO-SA não atingiu, até agora, o engajamento necessário, para que possa ser efetivamente um programa de política social que traga transformações significativas para as comunidades envolvidas, mas caminha para um nível satisfatório, se depender das pessoas diretamente envolvidas, ou seja, os funcionários dos diversos setores da prefeitura que prestam serviço às comunidades por pura iniciativa, além dos componentes comunitários, que não medem esforços para que isto aconteça.

Os grupos das cidades do Rio de Janeiro e de Santo André, são os que abrangem um maior número de pessoas engajadas e que possuem multiplicadores, ou seja, os núcleos. Trataremos a seguir dos grupos que começaram através da iniciativa de profissionais das artes cênicas ligados à

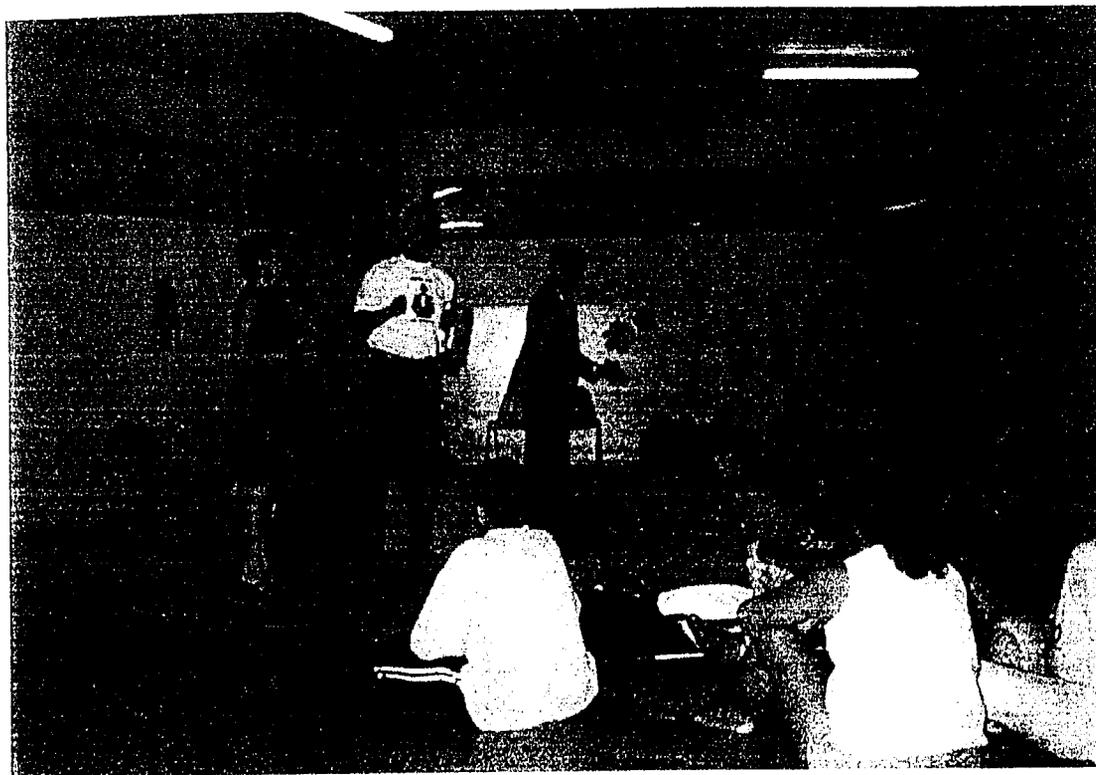
instituições educacionais de duas cidades – Brasília/DF e Natal/RN – e que têm como característica em comum o fato de terem formado os grupos em instituições públicas de ensino superior, mas se diferenciam entre si por abordarem diferentes temáticas – situações de opressões vividas no âmbito da própria universidade, no primeiro caso e situações de opressões coletivas, no segundo caso.

Outro grupo que se apresentou na mostra e que já possui um histórico bem consistente é o GABOTUN (Grupo Augusto Boal de Teatro Universitário), da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), em Natal. Como um desafio ao teatro erudito praticado até então naquela Universidade, no ano de 1993, o professor do Departamento de Artes, Djakson Rocha, juntamente com alguns alunos do Curso de Artes Cênicas, resolveram ir à luta e começaram a pesquisar o Teatro do Oprimido, com os seguintes objetivos:

*Contribuir para a transformação social, reforçando o binômio Teatro x Cidadania; levar o teatro para os mais variados espaços cênicos; promover um teatro interativo e pesquisar a estética teatral em cumplicidade com as aspirações populares transformadoras.*

Inicialmente, o grupo foi procurado pelo Comitê Universitário pela Cidadania e pela Vida, em Natal, quando desenvolveram um trabalho abordando a questão da fome, com a técnica do Teatro Fórum. Depois de várias montagens já realizadas pelo grupo - que já sofreu diversas alterações nos seus componentes, já que é formado basicamente por alunos do curso que, após a conclusão, tendem a procurar outros caminhos - a peça apresentada na Mostra foi *Fome: causa X*, que aborda a questão da exploração sofrida pelo povo nordestino através das atitudes inescrupulosas dos políticos que utilizam o dinheiro público na compra de cestas básicas,

dentaduras, etc., e que são distribuídas entre a população com muita propaganda e na troca de títulos de eleitores para obterem os votos.



Na apresentação para a Mostra, ocorrida no Centro Comunitário da Cata Preta, o grupo pôde ser assistido pelos moradores daquela comunidade, além dos participantes da Mostra. Segundo depoimento do Coordenador sobre a experiência de apresentar-se nas comunidades:

*Em princípio, nós achávamos que a comunidade iria se inibir nas intervenções do Teatro Fórum. Mas não foi o que aconteceu. A receptividade é muito boa, a platéia é dinâmica e os fóruns, em média, possuem cinco intervenções.*

O grupo, hoje denominado Cia. Teatral Gabotun da UFRN, já possui um vasto histórico de participações em Festivais Internacionais de Teatro do Oprimido, outros Festivais Nacionais de Teatro, Congressos Artísticos e

Científicos, além de diversas apresentações na UFRN e nas comunidades da cidade de Natal.

As características e natureza deste grupo apresentam algumas semelhanças ao que objetivamos trabalhar com o Teatro do Oprimido, como as questões de opressões vivenciadas no âmbito das instituições públicas de ensino médio.

Na apresentação feita durante a Mostra de Santo André, o grupo destacou-se pelo aprimoramento técnico e pela forte conotação social do trabalho apresentado. Um questionamento político expressivo, abordando um tema – a fome em meio à falta de escrúpulos dos candidatos – que atinge toda a população brasileira.

Outro grupo também formado por componentes de uma instituição pública de ensino – a Universidade de Brasília – destacou-se pela ousada iniciativa de utilizar-se do teatro enquanto veículo de protesto contra as opressões vivenciadas pelos servidores dos níveis médio e básico daquela instituição.

O Grupo de Teatro Popular da UnB (Universidade de Brasília), teve seu início quando o coordenador Magno Assis participou do Seminário Mudança de Cena, sobre o Teatro do Oprimido, em 1999. Recém-formado em Artes Cênicas, Magno tinha elaborado a sua monografia de conclusão de curso sobre o T.O. e foi quando participou do seminário que nasceu a idéia de oferecer uma oficina para os servidores da comunidade universitária.

O grupo é composto por dez pessoas, incluindo o coordenador, e já se apresentou diversas vezes no campus universitário, tendo sido esta a primeira apresentação fora de Brasília.

A peça *Chefe por um Dia*, aborda questões que cotidianamente oprimem estes trabalhadores, como o programa de moradia oferecido aos docentes, mas que não apresenta nenhuma proposta para os técnicos e auxiliares. Há também o motorista, que procura reciclar-se através do curso de língua espanhola, mas é enganado pelo ouvidor – servidor encarregado de selecionar os candidatos para os cursos. Cada situação ocorreu de fato na instituição.



Esta foto ilustra a cena em que uma espectadora interfere, apontando uma solução para a questão de uma servidora que trabalha com projetos culturais e que sente dificuldades na comunicação com o ouvidor, que está sentado na escrivaninha. O depoimento do Coordenador do grupo ressalta a atitude dos espectadores:

*Nas apresentações, nós identificamos vários espectadores que sentem o mesmo tipo de opressão dos personagens, o que torna polêmica a situação e eles não se inibem quando sobem no palco e colocam sua solução para os problemas apontados.*

A apresentação do grupo ocorreu no centro da cidade de Stº André.

**ATO FINAL  
ENFOQUES GERAIS**

Neste trabalho, o teatro fora enfocado enquanto atividade voltada para a análise dos conflitos sociais, isto é, rico material de caráter reflexivo, que norteia os questionamentos fundamentais da ação consciente coletiva e individual. O princípio do teatro enquanto atividade artística no mundo ocidental está localizado na Grécia Antiga, remontando ao século IV a.C., porém, podemos perceber que, historicamente, Hegel, no começo do século XIX, é o primeiro teórico que nos aponta para este caminho, através da busca de novos paradigmas para as artes em geral, expondo a questão da necessidade do teatro procurar assumir o seu verdadeiro papel, que é o de ser veículo condutor da análise dos conflitos sociais.

Desencadeado este trabalho hegeliano, a premissa de que o teatro era apenas um entretenimento, passou a ser questionada, consolidando-se tal constatação quando Bertolt Brecht, já no século XX, juntamente com seus fiéis colaboradores - como Kurt Weill, Paul Dessau e Hans Eisler - buscaram fazer dele uma poderosa arma para a revolução social, mostrando na prática que uma das principais funções do teatro é educar. Havia naquele grupo de artistas uma articulação dialética entre o canto e a palavra, a música e a letra, tempo e ritmo, melodia e andamento. E a música inseriu-se, naquele momento histórico na Alemanha, como um instrumento de grande eficiência para o teatro, quando ajudou a provocar no espectador um estranhamento ou distanciamento. A linguagem musical tradicional estava sendo trocada pela livre expressão, com o surgimento da rádio emissão, da gravação de discos, da filmagem sonora nos anos vinte na Europa. Assim, se consolida o Teatro Dialético defendido por Hegel e Brecht, cujas barreiras históricas impostas pela Poética de Aristóteles

são transpostas, ao transferir o papel do protagonista da ação teatral para o agente popular.

Mas, como a multifacetada modernidade nos apresenta diversos caminhos, o teatro moderno também segue outros, principalmente o legado deixado pelo teatro burguês, onde o protagonista possui virtudes dificilmente encontradas em sua totalidade pelo ser oprimido socialmente, contido na obra brechtiana e, posteriormente, no Teatro do Oprimido de Augusto Boal. E é este que permeia esta pesquisa, onde buscou-se desenvolver a idéia da superação dos conflitos individuais e coletivos a partir do trabalho de integração entre sujeitos de uma determinada relação, estimulando, dessa forma, a libertação desses sujeitos.

Assim é, visto que na luta entre protagonista e antagonista, do bem e do mal, personagens da realidade ou do teatro, percebe-se que os socialmente excluídos - a gente do povo - encarnam as personagens de destaque no enredo em que estão envolvidos e nos conflitos em geral, ou seja, são os que devem, cada vez mais, ter vez e voz.

O T.O. , esteio deste trabalho, coloca o homem como sujeito do mundo, considera a pessoa oprimida em suas possibilidades e potencialidades de ser humano íntegro, com dignidade e respeito em suas relações com os outros seres, por ser uma atividade onde todos - ator e público - são protagonistas, sujeitos do processo existencial, traz em si uma dialogicidade. abertura e desencadear de pensamentos e ações, movimento intenso, profundo, imprescindíveis à vida deste estudo. Este, como aquele, em seu caráter de transitividade, interroga-se e avança em busca de respostas sinceras para problemas da sociedade de nosso tempo.

Verificou-se também, com o advento do T.O., que o teatro, longe de ter apenas sentido de entretenimento como ocorreu durante séculos - desde o advento da Poética de Aristóteles na Grécia -, é, sobretudo, atividade popular que possui inegável função social, de grande importância no despertar de uma nova consciência política, já que é instrumento útil para a formação crítica e libertadora dos sujeitos da vida real.

Nessa perspectiva, a aplicabilidade das técnicas do T.O. poderá ser um excelente instrumento para o desenvolvimento do processo crítico e libertador nas instituições públicas de ensino médio, devido à sua proposta interativa e questionadora. A técnica do Teatro Fórum, por exemplo, é uma reflexão sobre a realidade dos participantes e um ensaio para uma ação futura. O espectador entra em cena e ensaia o que é possível fazer na vida real. Pode ser que a solução dos seus problemas dependa dele próprio, da sua vontade individual, mas pode também acontecer que a opressão esteja na própria lei, opressiva, ou na ausência da lei necessária, libertadora. Há na *Poética do Oprimido* a necessidade de suscitar no *espect-ator* uma transformação a ser operada, que é a sua libertação, seja lá do que o esteja oprimindo.

O Arco-Íris do Desejo é o título de uma série de técnicas que dão nome a um dos mais recentes ensaios de Boal, trabalhando laboratórios de teatro terapêutico, que encontra seu fundamento no Psicodrama, criado neste século XX por J. L. Moreno. Estas técnicas têm como objetivo ajudar na busca da libertação dos sentimentos, dos desejos, das vontades do ser. Há neste teatro, em cada uma das suas técnicas, uma ação protagonizada pelo oprimido, mas com a participação de outros componentes, representando uma situação ou um

fato de sua vida que o oprime, para que seja analisado posteriormente pelo orientador, juntamente com o grupo.

Nas experiências vivenciadas com as artes cênicas em escolas públicas, é possível perceber que a contribuição do teatro escolar para que a sociedade seja mais promissora e humana esbarra, entretanto, na alternativa viciada que se convencionou chamar hoje em dia de teatro burguês. Praticado em suas versões atualizadas, este tem se apresentado como uma modalidade de teatro que se coloca diante da sociedade e, amiúde, como atividade seletiva, indo na contra-mão da ampla proposta da tão necessária e preconizada Educação Popular, que busca libertar os seres oprimidos socialmente.

Durante a I Mostra de Teatro do Oprimido em Santo André-SP, realizada em maio do corrente, a proposta de cunho popular foi claramente verificada no Grupo Augusto Boal de Teatro Universitário, de Natal-RN. As características e natureza deste grupo apresentam algumas semelhanças ao que objetivamos trabalhar com o Teatro do Oprimido, como as questões de opressões vivenciadas no âmbito das instituições públicas de ensino.

Na apresentação feita durante a Mostra, o grupo destacou-se pelo aprimoramento técnico e pela forte conotação social do trabalho apresentado. Um questionamento político expressivo, abordando um tema – a fome em meio à falta de escrúpulo dos candidatos à política eleitoral – que atinge toda a população brasileira. Outro grupo também formado por componentes de uma instituição pública de ensino – a Universidade de Brasília – destacou-se pela ousada iniciativa de utilizar-se do teatro enquanto veículo de protesto contra as opressões vivenciadas pelos servidores dos níveis médio e básico daquela instituição.

Destarte, no transcorrer desta pesquisa, deu-se início a um processo centrado na observação da atividade cotidiana dos trabalhadores e estudantes de instituições públicas de ensino médio, como suas atitudes perante os dirigentes, que quando em meio aos conflitos eventuais, são quase sempre de subserviência.

A análise destas atitudes tem interagido com a análise sobre o Teatro do Oprimido enquanto instrumento educativo já consolidado, na busca de uma maior integração entre os sujeitos destas instituições, na utilização prática deste método enquanto elemento que poderá proporcionar transformações individuais e coletivas e que é nosso grande objetivo e meta.

Para o educador da libertação, o pedagogo Paulo Freire, a Educação Popular é aquela em que o ser oprimido passa a sentir coragem de lutar por algo de novo em sua vida, para libertar-se do que o oprime, passando assim a pensar com mais firmeza na construção de uma idéia, o que o leva a agir com mais segurança, determinação, auto-controle.

Porém, não podemos nos furtar de fazer um questionamento: poderá o teatro produzir uma ação socialmente engajada, crítica e libertadora, sem abrir mão da estética e da ética necessárias também no âmbito das instituições de ensino médio e público? esta questão nos instigou e fundamentou a construção de cada página deste trabalho. O teatro, enquanto entretenimento, não pode ser sacrificado em prol do teatro educativo. Há que se considerar o lúdico como um fator preponderante e convidativo para que seja desencadeado um processo teatral, o que poderá instigar o participante a sentir-se estimulado a libertar-se, no seu dia-a-dia, das opressões e medos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Paulo Nunes de. **Técnicas e jogos pedagógicos**. São Paulo: Loyola, 1990.
- ARISTÓTELES. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1999.
- AZANHA, José Mário Pires. **Uma idéia de pesquisa educacional**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- BADER, Wolfgang (org.) **Brecht no Brasil. Experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos...** 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BOAL, Augusto. **O Arco-Iris do Desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOAL, Augusto. **Teatro Legislativo**. versão beta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (org.) **Pesquisa participante**. 6. ed., São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BRECHT, Bertolt. **Diários de 1922 a 1954**. Trad. Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L e PM, 1995.
- BRECHT, Bertolt. **Os negócios do Sr. Júlio César**. Trad. Irene Aron, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BRECHT, Bertolt. **Coleção teatro de Bertolt Brecht**. Trad. Geir Campos, 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- DALLARI, Dalmo de A. **O que é participação política?** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 21. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GERTZ, René E. (org.). **Marx Weber & Karl Marx**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- GOLDENBERG, Míriam. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- GUINSBURG, Jacó(org). **Semiologia do teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GUINSBURG, Jacó. **Stanislavsky e o teatro de arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: Um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- MALUF, Sheila Diab (org.) **Reflexões sobre a prática docente**. Maceió: Catavento, 1999.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- MANFRED, A.Z. **Do feudalismo ao capitalismo**. 4ª ed. São Paulo: Global, 1987.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. **Primeiro ato**. São Paulo: 34, 1998.
- MATE, Alexandre Luiz. **A Linguagem teatral como uma alternativa...in. BICUDO, Maria A. V. (org). formação do educador, dever do Estado, tarefa da Universidade**. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1996.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- NETO, José Francisco de Melo **Organização Popular: A Construção do conceito de partido no Partido dos Trabalhadores- PT**. João Pessoa: Universitária, 1998.
- PALHARES SÁ, Nicanor. **Política educacional e populismo no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Cortez & associados, 1982.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1999.

- PEIXOTO, Fernando. **Dionysos – Teatro Oficina**. 26, São Paulo: SEAC-FUNARTE, 1982.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht – Uma introdução ao Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- PEIXOTO, Fernando (org.). **Brecht: teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- PRODANOV, Cleber Cristiano. **O mercantilismo e a história**. São Paulo: Contexto, 1998.
- REVERBEL, Olga. **Teatro na sala de aula**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCOCUGLIA, Afonso Celso (org.). **Educação Popular – outros caminhos**. João Pessoa: Universitária, 1999.
- SCOCUGLIA, Afonso Celso. **A História das idéias de Paulo Freire**. João Pessoa: Universitária, 1999.
- SHAKESPEARE. **A Megera domada e outras comédias** Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1999.
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa - Ação**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 1998.
- VICENTE, Gil. **Farsa de Inês Pereira**. São Paulo: Ática, 1998.