



Vol. 16, nº 1, (2019)

## TRANSIÇÕES DE IMPACTO

\*\*\*

## IMPACT TRANSITIONS

Silvia Beatriz Paes Lima Rocha Garcia<sup>1</sup>  
Roberto Medina<sup>2</sup>

**Recebimento do texto:** 17/03/2019

**Data de aceite:** 20/05/2019

**RESUMO:** Essa pesquisa<sup>3</sup> analisa de que modo o Teatro do Oprimido pode ser utilizado como procedimento estético em prol da formação do indivíduo e de ações protagônicas. A proposta pedagógica baseia-se no arsenal do Teatro do Oprimido, com enfoque no Teatro-Fórum, uma das técnicas mais praticadas por esse sistema criado por Augusto Boal. O estudo fundamenta-se na criação do espetáculo Transições de Impacto, no qual apresenta situações de opressão debatidas com a intervenção direta da plateia. O debate encenado propõe ferramentas para que o sujeito se perceba e entenda suas potencialidades, utilizando-as com o intuito de se posicionar criticamente em relação às questões sociais presentes em seu cotidiano, através de um trabalho que perpassa pela linguagem artística, ao teatralizar conflitos sociais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adolescentes; Improvisação; Protagonismo; Teatro-Fórum; Teatro do Oprimido.

**ABSTRACT:** This study analyzes the use of the Theatre of the Oppressed as an aesthetic procedure in favor of the individual's formation and leading actions. The pedagogical proposal is based on the arsenal of the Theatre of the Oppressed, focusing on the Forum Theatre, one of the most practiced techniques for this system created by Augusto Boal. The study is based on the creation of the performance Transitions of Impact, which presents oppression situations discussed with the direct intervention of the audience. The debate staged proposes tools for the subject to perceive and understand their potential, using them in order to position themselves critically in relation to social issues present in their daily lives through a work that runs through the artistic language when dramatizing social conflicts.

**KEYWORDS:** Adolescents; Improvisation; Protagonism; Forum-Theatre; Theatre of the Oppressed.

---

<sup>1</sup> Silvia Paes é Diretora Acadêmica da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília; Mestre em Artes também pela Universidade de Brasília; Multiplicadora do Teatro do Oprimido. Contato: silviapaesgarcia@hotmail.com

<sup>2</sup> Roberto Medina é Doutor em Literatura e Teatro e professor-orientador do Programa de Pós-graduação em Direção Teatral da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes – Fundação Brasileira de Teatro, Brasília-DF. Contato: prof.medina@gmail.com

<sup>3</sup> Este artigo resulta de uma investigação realizada no Programa de Pós-graduação em Direção Teatral.



## Formando o palco e o cenário

O propósito em oferecer uma oficina de Teatro do Oprimido a adolescentes do Ensino Médio de duas escolas públicas do Distrito Federal, se deu pelo intuito de analisar a aplicabilidade de exercícios teatrais direcionados para esse tipo de público, por oferecer possibilidades de serem trabalhadas ações protagônicas que irão refletir não apenas em seus cotidianos, mas na construção de um olhar mais crítico e, conseqüentemente, em posicionamentos mais conscientes de suas vidas futuras.

Este grupo foi composto por 13 adolescentes (5 meninas e 8 meninos) que cursavam, em 2015, o 2º e 3º anos do Ensino Médio no Centro de Ensino Médio do Setor Oeste – CEM-SO – localizado na 913 Sul – região do Plano Piloto de Brasília – DF e o 3º ano do Centro Educacional 03 do Guará – conhecido como CENTRÃO.

A faixa-etária foi escolhida propositadamente por se tratar da adolescência – período de transição: não são mais crianças e ainda não chegaram à fase adulta. Com isso, a vivência de uma oficina que trabalhasse seus posicionamentos diante das demandas dos jogos teatrais e da criação de um espetáculo fórum tinha o intuito de ajudá-los a se perceberem e se posicionarem como cidadãos em construção.

Foi realizado um cronograma de atividades que visou o entendimento e a experiência prática e teórica sobre o Teatro do Oprimido, acrescentando a trajetória de seu criador – Augusto Boal –, assim como as repercussões que esse tipo de teatro teve e tem nos locais, cidades e países em que é praticado. O cronograma da oficina visava prepará-los para uma construção de saberes associado a conflitos inerentes à faixa etária em que



eles se encontravam (16 a 18 anos) e que culminassem em seus anseios, sonhos, desejos e cobranças que ocorrem nesse período da adolescência.

Os exercícios propostos são jogos e técnicas presentes no arsenal do Teatro do Oprimido, pois procuram oferecer, aos participantes, um espaço no qual eles possam refletir e se pronunciar em relação a situações que os incomodam no cotidiano. É um recinto no qual o que lhes causa opressão pode ser expresso e trabalhado a partir dos objetivos propostos em cada jogo teatral e da técnica Teatro-Fórum.

O Teatro do Oprimido é um conjunto de exercícios, jogos e técnicas que ambiciona *ensaíar a revolução*, termo muito utilizado por Augusto Boal (1931-2009) em suas conferências. Mas para entender por que ele utilizou o teatro como um espaço de diálogo e ação política, relato brevemente, sua trajetória como artista, como diretor do Teatro de Arena e como exilado político.

### **A trajetória de Augusto Boal**

Ao considerar que um engenheiro químico se tornou diretor, dramaturgo, crítico teatral e ainda criou o teatro para os oprimidos, é possível entender a lógica de Boal em defender um teatro que apostou na alquimia política da transformação a partir da mistura de arte e ação social. Para isso, é importante citar sua trajetória dentro do cenário artístico, de modo a justificar a presença de algumas técnicas teatrais no Teatro do Oprimido.

Ao se especializar em Dramaturgia na Columbia University, Boal aprofundou seus estudos em teóricos que discutiam o teatro e seus meios de produção. Também pôde vivenciar a prática no Actor's Studio, que utilizava



o método de Constantin Stanislavski<sup>4</sup> para o cinema e teatro. Segundo Monique Borie, em seus estudos sobre a *Estética teatral: textos de platão a brecht* (2004), analisa que Stanislavski contribuiu, no que tange à formação do ator, ao redefinir a noção de realismo interior, numa esfera lúdica que é a essência do teatro. A resposta a esta dicotomia “apoia-se num conjunto de técnicas interiores e exteriores, constituídas de uma psicofísica do ator que se costuma chamar de Sistema de Stanislavski”. (BORIE, 2004, p. 371).

Esse Sistema primava pela subjetividade do personagem com a objetividade da situação vivenciada em cena, seja nas telas ou nos palcos. Essa característica influenciou Boal quando, no arsenal do Teatro do Oprimido, ele as utilizou para as técnicas de ensaio presentes no Teatro-Fórum.

A convite de José Renato e Sábado Magaldi, Augusto Boal dirige o Teatro de Arena em São Paulo por quinze anos. Seu espetáculo de estreia foi *Ratos e homens*, de John Steinbeck, no qual recebeu o prêmio Revelação da Associação Paulista de Críticos de Artes. Depois passou a dividir a direção com José Renato, incluindo textos de sua autoria e de autores estreantes advindos do Seminário de Dramaturgia – por ele coordenado – como *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri. Ao ser entrevistado por Alcione Araújo (2011)<sup>5</sup>, Boal relembra momentos ímpares vividos no Seminário de Dramaturgia no Teatro de Arena.

---

<sup>4</sup> Constantin Stanislavski (1863-1938), ator e encenador russo, foi o fundador do Teatro de Arte de Moscou (1898) e os seus princípios inscrevem-se na corrente realista/naturalista.

<sup>5</sup> Alcione Araújo (1945-2012) era formado em Engenharia e professor na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Era dramaturgo e cronista do jornal Estado de Minas. Esta entrevista ocorreu em fevereiro de 2000, na casa de Boal, quando a revista *Palavra* propôs que Alcione Araújo o entrevistasse por ocasião do lançamento de sua biografia *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Em 2011, esta entrevista foi editada na Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores – SBAT.



Vol. 16, nº 1, (2019)

No seminário também davam aula Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Ana Paula Rosenfeld. Pessoas como o Jorge Andrade, que não eram do seminário, traziam suas peças pra gente ler. Outros só vinham para os debates. Apareceu muita gente. Então decidimos montar apenas autores novos (ARAÚJO, 2011, p. 14).

Sábato Magaldi em *Panorama do teatro brasileiro* (2001) reforça a importância da dramaturgia desenvolvida nessa época por Guarnieri, como a possibilidade de se manter atuante, driblando a censura imposta pela ditadura, ao utilizar metáforas em suas peças. De parceria com Boal, Guarnieri elaborou, sucessivamente, em 1965 e 1967, *Arena Conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Os heróis históricos dos títulos serviam apenas para acobertar o exame da situação atual, exortando o público à resistência contra o regime iníquo imposto à população. Como analisa Magaldi:

Com esses dois espetáculos, Boal inseriu no Teatro de Arena seus estudos sobre teatro praticados por Bertolt Brecht em suas peças. Com o intuito de criar um espaço de discussão sobre temas atuais, buscou-se na narrativa épica de Brecht, consolidar esse tipo de iniciativa (2001, p. 304).

A teoria proposta por Brecht insere o teatro épico nos termos da política, ao propor a distinção entre o estético e o político. Este tipo de arte permite adquirir mudanças à estrutura da sociedade burguesa, tendo um caráter educativo ao expor contradições dessa mesma sociedade em caráter econômico, social e cultural. Esse tipo de arte trouxe a discussão em cena, ou seja, Brecht ao propor uma quebra na ação dramática com textos não lineares, com músicas que auxiliassem no discurso textual e com cenários que favoreciam a quebra da ilusão perante o espectador, constituía, assim, um novo passo: a função social sendo discutida através do teatro.

Ao analisar o cenário teatral brasileiro da década de 60, percebe-se



que o Arena contribuiu para uma inovação inédita em relação a outros grupos da época. Parte dessa inovação consistia na formação de uma plateia mais crítica, trazendo, para este intuito, espetáculos que dialogassem com a realidade da época através de encenações pautadas nas teorias do Brecht. Boal procurava dar um caráter mais politizado nos espetáculos em que dirigia, ao aproximar as técnicas do Brecht com as do Stanislavski, e também ao referir-se à empatia do espectador em relação ao protagonista.

Essa empatia que o Boal se refere vai de encontro a uma parte da técnica brechtiana que ele refuta – a da quebra permanente da ilusão. Ao mesmo tempo em que Boal queria o espectador mais crítico, mais reflexivo, comentando sobre, também o queria próximo ao conflito do protagonista, isto é, que estabelecesse uma ligação com este personagem.

Para que houvesse em suas encenações a criticidade em relação ao todo e a empatia em relação ao protagonista, Boal inseriu outro personagem: o Coringa. O elemento Coringa era o intermediário entre o espetáculo e a plateia. Comentava sobre as situações colocadas em cena, como uma espécie de narrador e provocava os espectadores com o intuito de trazer reflexões imediatas ao que estava sendo encenado, visto que sua função tinha um cunho político.

Magaldi em *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo* (1984) analisa que Boal, ao colocar o Coringa em suas encenações, propõe o encontro de dois métodos característicos do teatro moderno: Stanislavski e Brecht. Ou seja, tem o intuito de fazer com que o espectador se identifique ao mesmo tempo que consiga comentar sobre o espetáculo em si. Como ele expõe: “A função ‘Coringa’, da total abstração, com significado crítico, se contrapõe à função protagônica da personagem que procura reconquistar a empatia com o público” (MAGALDI, 1984, p. 78).



Rosenfeld (1982) ao analisar o Sistema Coringa, não desmereceu e nem refutou a inovação proposta por Boal; contudo chamou a atenção quanto ao espaço limitado do Teatro de Arena, que, diante dessa proposta de encenação, exigia-se muito do público: o ato do distanciamento e o efeito da empatia.

Isso, já em si um tanto difícil no pequeno círculo da arena, torna-se quase impossível diante da eventual presença do Coringa dirigindo-se à plateia, derrubando, portanto, as paredes enquanto o ator protagonista e o público se esforçam ao mesmo tempo por construí-las imaginariamente (ROSENFELD, 1982, p. 21).

Outra característica do Sistema Coringa consistia em criar um rodízio entre os atores, ou seja, eles interpretavam diferentes personagens em cada apresentação. Com isso, os atores trabalhavam na perspectiva de interpretar todos os personagens, uma vez que, como num sorteio, seus papéis eram selecionados minutos antes do espetáculo.

Esse tipo de construção tinha um caráter épico, diferente do personagem protagonista, que possuía características do Sistema de Stanislavski em sua construção. No sistema Coringa, os atores revezavam-se em diferentes papéis numa forma de desvinculação entre ator e personagem. Para isso, utilizavam-se de máscaras – que traziam características sociais e/ou psicológicas –, como caracterização de personagens no qual a plateia pudesse identificá-los. Assim, “(...) os atores colocavam-se na mesma perspectiva dos narradores, interpretando, portanto, ‘a totalidade da peça’, já que atuariam e se veriam atuar” (MAGALDI, 1984: 78).

Analisa-se a tentativa de Boal em unir numa mesma encenação, tanto elementos defendidos por Stanislavski como por Brecht. Pois isso ia de encontro à sua intenção de criar dois momentos durante a apresentação dos



espetáculos: o primeiro seria o distanciamento na plateia em relação a problemática encenada – que podia ser comparada com a situação econômica e social vigente no país –, o segundo seria a identificação com o protagonista pelo viés de seus anseios e objetivos – que poderiam ser comparados pelos anseios e objetivos da plateia.

Nessa época de exílio, as técnicas que compõem o arsenal do Teatro do Oprimido começaram a ser experimentadas. Suas técnicas têm o objetivo de dar voz ao oprimido, ensaiando possíveis mudanças sociais por meio do contato com o fazer teatral. A passividade do espectador, enquanto plateia, modifica-se quando o contexto da encenação ganha vida, transformando-se em parte da obra de arte ao exercer o protagonismo em cena, assumindo o papel que Boal intitula *espect-ator*.

Esse termo é a junção de espectador + ator que resulta na proposta oferecida ao espectador de, ao mesmo tempo em que assiste ao espetáculo, no final, é convidado a intervir, dar a sua solução ao problema encenado. Nesse momento, ele assume outro papel: o de ator da ação dramática. O resultado dessa junção possibilita que, já assumindo a nomenclatura proposta por Boal – *espect-ator* –, ele possa vivenciar o ver a cena e o estar em cena. Essa última, portanto, direciona seu olhar na perspectiva de se colocar no lugar do outro, nesse caso, do oprimido, e poder, de fato, propor soluções para o conflito em questão.

Boal em *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (2005) apresentou a linguagem teatral para aqueles que não a escolheram como profissão, tampouco não a prestigiavam como produção cultural. O que ele fez foi inserir o teatro como possibilidade de discussão, reflexão e transformação a segmentos sociais menos favorecidos culturalmente, economicamente e, por que não, intelectualmente. O teatro lhes foi



apresentado como, além de um reduto de entretenimento, elemento de possibilidade de reflexão e de mudança.

### **Vivenciando o Teatro do Oprimido**

Cada etapa da oficina auxiliou na construção de uma produção artística pautada nas histórias compartilhadas pelo grupo e selecionadas para que pudessem ser teatralizadas, uma vez que a oficina visava à elaboração de um espetáculo-fórum, ou seja, um espetáculo aberto para o debate, com a participação da plateia para solucionar a problemática abordada em cena. Os problemas eram inscritos em situações cotidianas e conflituosas onde as relações de poder se evidenciavam.

Nas apresentações do Teatro-Fórum, o momento que antecede o espetáculo é apontado pela atuação do Curinga do Teatro do Oprimido – que é o intermediador do que será exposto, fazendo a condução da problemática levantada em cena e, conseqüentemente, do diálogo entre atores e espectadores.

Antônia Pereira Bezerra, em sua pesquisa sobre *O teatro do oprimido e a noção de espectador-ator: pessoa e personagem* (1999), analisa que o Curinga do Teatro do Oprimido se assemelha ao Curinga da carta de baralho por exercer diferentes funções dentro do jogo lúdico. Primeiro, que ele é um multiplicador dessa metodologia; segundo, que ele exerce a função pedagógica por ser a ligação entre palco e plateia, investigando as estruturas interligadas de opressões manifestadas em cena com o intuito de combatê-las; e, em terceiro, que ele pode atuar, dirigir cenas, ministrar palestras, criar e coordenar projetos aliando o Teatro do Oprimido.



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

No Teatro do Oprimido, Boal passou a utilizar o Curinga como um facilitador, um multiplicador de todo o arsenal que culmina em abordar e discutir conflitos sociais através da teatralidade, configurando dois prismas: o opressor e o oprimido. Assim, o Curinga conduz os jogos, dirige cada técnica e cenas a depender das demandas, além de disseminar a teoria e prática do Teatro do Oprimido.

Eu, como Multiplicadora do Teatro do Oprimido, fiz o curingamento e expliquei que se tratava de um espetáculo aberto, no qual seria levantada uma problemática e que eles, a plateia, seria convidada a resolver o problema como *espect-atores*.

As cenas são independentes e falam sobre as relações de poder exercidas entre o núcleo familiar, além de conflitos existentes em casa e na escola. A Cena-Fórum escolhida foi entre dois personagens: a avó (opressora) e o neto (oprimido), este sofre diversas humilhações por parte da avó que o acolhe em sua casa, obrigada, depois que o neto foi expulso de casa pela mãe.

No transcorrer da peça, o conflito entre os dois foi encenado em três momentos, intercalando-se com outras cenas, de modo que o público acompanhou a trajetória do oprimido dentro do espetáculo, mantendo certa cumplicidade com o protagonista, incluindo suas tentativas de resolver o



Vol. 16, nº 1, (2019)

conflito com a avó que, em cada cena, distanciava a possibilidade de resolução.

Figura 01 – Cena: Oprimido Rejeitado.

Foto 1



Foto 2



Figura 02 – Oprimido Expulso.

Foto 2



Foto 3



(Fotografias de Sartory – Arquivo da Autora)

O momento escolhido para a intervenção da plateia deu-se quando, após uma explanação da opressora em se justificar porque não tem uma relação saudável com o neto, e que não o deseja residindo com ela, o obriga a comer o pão amassado e jogado no chão. Ela impõe a condição de: – “*Ou come o pão, ou rua!*” – a simbologia dessa cena reflete a submissão imposta pela avó em controlá-lo, fazê-lo de empregado diante da situação de dependência do neto, tanto econômica quanto socialmente.

Nesse momento, a cena congela e eu entro para indagar a plateia se essa situação existe, se é passível de mudanças e se tem alguém que poderia modificá-la se colocando no lugar do oprimido/neto. Esse momento do fórum é um debate realizado cenicamente, isto é, a fala do espectador é



acompanhada da interpretação, do ato de agir no lugar de alguém se colocar no lugar do outro. Se for por meio do teatro que discutimos determinado conflito, será por meio dele que tentaremos resolver a situação imposta.

Questiono essa forma ‘clara e objetiva’ diante de um problema encenado, pois vários deles acarretam subjetividades e entrelinhas que às vezes nem o oprimido consegue ter a real dimensão do que o oprime, ou seja, do que o impede resolver aquela situação de opressão. O que é encenado vai além de um conflito social, perpassa por meandros subjetivos e psicológicos que reforçam condutas de comportamentos que geram opressão. Assim, “[...] essa invasão é uma transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões” (BOAL, 2003, p. 38).

A exemplo das opressões abordadas nesse espetáculo, segundo a perspectiva de um dos adolescentes: “Estava nítido no grupo essa energia de exaltação para apresentar sobre um tema tão forte e relevante para gente, o que os acontecimentos da nossa infância podem influenciar nas nossas vidas e na dos outros” (P. A., 17 anos).

A decisão agora cabia ao neto: continuar sendo humilhado e feito de empregado por essa avó ou dar uma reviravolta em sua vida, mesmo diante do obstáculo – ter 17 anos, não trabalhar, logo, não ter condições de se sustentar. Perante esse confronto com o opressor, a pergunta se lança à plateia: “O que você faria se estivesse vivenciando uma situação semelhante à desse neto?” (Fotos 05, 06, 07 e 08).

O fórum começou com a premissa de ser debatido cenicamente.

Figura 03 – O Confronto



Vol. 16, nº 1, (2019)

Foto 05



Foto 6



Foto 7



Foto 8



(Fotografias de Sartory – Arquivo da Autora)

### **As Intervenções no Espetáculo *Transições de Impacto***

Na primeira intervenção (foto 09 e 10), um espectador questionou a avó por que ela o tratava dessa maneira, sendo que ele era vítima dessa situação, uma vez que sua mãe nunca o desejou e sempre fez questão de maltratá-lo, acusando-o de ter perdido a juventude para cuidar dele. A avó, por sua vez, afirmava dizendo que ele sempre foi uma pedra no sapato dela e da mãe, e que ele era tão ruim que sobreviveu a três tentativas de aborto. Nesse momento, a personagem oprimida repete a mesma ameaça que havia



Vol. 16, nº 1, (2019)

feito ao ator – que interpretou oprimido – de obrigá-lo a comer o pão, que se encontrava no chão amassado, ou rua, expulsando-o de casa.

Figura 04– Cena-Fórum: O Confronto. I Intervenção.

Foto 09



Foto 10



Foto 11





Foto 12



(Fotografias de Sartory – Arquivo da Autora)

O espect-ator (foto 11) optou por ir embora, mesmo sem ter para onde ir e nem como se sustentar, alegando que preferia a opção de morar na rua e, ocasionalmente, ser humilhado por estranhos, do que continuar naquela casa sendo humilhado e castigado pela avó materna. O público o aplaudiu com entusiasmo e alguns comentaram que ele tinha agido corretamente. Eu, com a função de questionar a plateia (foto 12), perguntei se essa foi a solução mais apropriada, visto que o oprimido não tinha condições, naquele momento, de se manter. Diante de meu questionamento, eles refletiram e concluíram que, de fato, aquela não tinha sido a melhor solução.

Com essa intervenção e com a discussão provocada diante dos argumentos postos em cena, foi possível analisar que o Curinga assume a função de informar à plateia sobre o conflito colocado em cena, além de auxiliar a atuação dos sujeitos no contexto social, mobilizando-os, assim, a atuarem com o propósito de desconstruir estruturas de poder e de opressão existentes nas relações sociais.

A segunda intervenção veio da necessidade da espect-atriz em argumentar que, apesar de todas as diferenças e dificuldades que a avó havia



enfrentado ao assumir uma filha que tinha engravidado na adolescência, havia laços de sangue entre eles que deveriam ser respeitados (foto 05). E que, por mais que ela (como oprimida) havia sofrido vários tipos de humilhação, ela não conseguia ter raiva da avó e, sim, o sentimento que a dominava era de amor. A ação da oprimida foi de pegar o pão (foto 06), colocá-lo em cima da mesa e surpreender a avó com um abraço dizendo que a amava e que, juntas, poderiam construir uma nova relação e tentar viver em harmonia.

Figura 04 – Cena-Fórum: O Confronto. II Intervenção.

Figura 13



Figura 14



Fotografias de Hugo de Freitas – Arquivo da Autora

Diante desse ato simples, fraterno e inesperado, a avó cedeu emocionada ao apelo da neta; deixando-a ficar e retirando a ação de obrigá-la a consumir o símbolo da opressão. O público a aplaudiu de pé diante dos seus argumentos encenados, de como suas ações/palavras surpreenderam a todos, principalmente, a avó, e, por fim, de como atuar nessa cena a sensibilizou (foto 13). Alguns comentários se sobressaíram ao evidenciar que o amor pode tudo. Nesse momento, ressaltai (foto 14) que, às vezes, a solução de alguns problemas está em atitudes simples, em demonstrações de afeto e aberturas ao diálogo.



Figura 15



Figura 16



Fotografias de Hugo de Freitas – Arquivo da Autora

O papel do Curinga em um espetáculo Fórum, aquelas sugestões que não suscitam mudanças por parte do opressor, tão pouco uma possibilidade de resolução a partir do olhar atento e questionador da plateia, devem também ser frisadas no intuito da percepção de sua ineficácia quanto à proposta de resolução. Ou seja, algumas sugestões encenadas devem servir de alerta – neste caso é interessante que o Curinga ressalte – em seu papel de intermediador este tipo de ocorrência –, uma postura que não levará à



remediação do conflito teatralizado e, dependendo da proposta, cria outro problema acumulando o já ressaltado em cena.

Para ilustrar essa observação, destaco uma intervenção, a terceira, em que a jovem argumentou à avó (opressora) que não considerava suas humilhações e demonstrou, ao despedaçar o pão amassado e no chão, que ela teria que aturá-la por ser sua neta e menor de idade (fotos 17 e 18). Disse ainda que daria motivos para ela odiá-la cada vez mais porque agora ela iria se rebelar, tratá-la como é tratada (foto 19). Logo após sua fala, a jovem me entregou o boné vermelho – símbolo do oprimido – como sinal que sua participação havia acabado, tirando o direito da avó de se manifestar diante de sua reação e suas ponderações.

Figura 05 – Cena-Fórum: O Confronto. III Intervenção.

Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Fotografias de Sartory – Arquivo da Autora



O público a aplaudiu fervorosamente, uns falaram que ela estava certa em tratar a avó do mesmo modo como era tratada. Este foi o momento em que questionei se essa atitude era capaz de resolver o problema (*foto 20*). Ainda ressaltei se, na tentativa de resolução, acabamos por criar mais obstáculos ao fazer o mesmo jogo do opressor – o de medir forças e exercer poder de forma deturpada. Será que a proposta da jovem não seria a renúncia do desejo? O conflito não foi solucionado, pois ela admitiu ter o mesmo tipo de atitude da avó.

Reforcei a crítica em relação ao público, a respeito do aplauso fervoroso diante da atitude da espect-atriz que só reforçou o posicionamento da opressora agindo da mesma maneira. O público, de fato, está atento as tomadas de decisão e propostas de mudanças em relação ao problema encenado? Ao fazer parte de um espetáculo-fórum, mais precisamente quando o espect-ator participa da cena-fórum, esta contribui para a materialização de suas ideias, mesmo de modo fictício. Esse recurso favorece a ampliação da reflexão da plateia de um modo geral. Assim, é possível afirmar que esse é um espaço de formação estética e política, pois oportuniza o ato de experimentar soluções advindas do público, gerando, conseqüentemente, a troca de informações, reflexões e perspectivas.

A respeito da vivência de um processo como este, que em sua finalização pode ser considerada uma obra artística, há o encontro de aprendizagens e experiências sobre o viés de duas perspectivas: do ator e do espectador. O primeiro aprimora-se no ofício de se manifestar artisticamente através da arte de interpretar, e o segundo, assumindo também a função de espect-ator, aviva sua experiência como apreciador, leitor da obra encenada e, principalmente, um agente que intervém e gera mudanças.



Essas mudanças evidenciaram-se diante das intervenções dos espectadores no espetáculo *Transições de impacto*. Uns buscaram o afeto, outros confrontaram a avó e disseram que tentariam uma saída estando junto dela, e outros ainda preferiram confrontá-la e ter a mesma atitude opressora. A Cena-Fórum é um espaço no qual os pontos de vista se manifestam, intrínsecos na singularidade de cada interpretação, ou seja, a ação e reação traduzem as emoções que ali se manifestam, criando a liberdade de se colocar e de se tornar um transformador da situação encenada. Ampliam-se, portanto, as experiências estética e política, assegurando, por fim, um aspecto pedagógico do Teatro-Fórum na formação do espectador.

Flávio Desgranges em *A pedagogia do espectador* (2003, p. 37) enfatiza a formação do espectador em relação a um comprometimento pedagógico no que se refere ao acesso e à assiduidade do público nas salas de teatro. Portanto, a análise dessa oficina e, conseqüentemente, do seu resultado com o espetáculo-fórum *Transições de impacto*, atribui ao Teatro do Oprimido um espaço cuja metodologia se aplica às questões sociais auxiliando os participantes na formação estética, diante do acesso à linguagem teatral como um meio de discutir situações diferenciadas de opressão social.

A obra artística possibilita o diálogo a partir das interpretações diferenciadas que ela propõe, ao mesmo tempo que permite trocas de aprendizagens e experiências. As funções estabelecidas em seu âmbito adquirem maior singularidade por favorecer o posicionamento de quem as vivencia. Nesta pesquisa, portanto, analiso três posições que se fundem na tentativa de resolução frente ao conflito encenado:



- o papel do ator, ao interpretar a obra e revelar o conflito ao espectador;
- o papel do espectador, ao apreciar a obra, ler os elementos que compõem a linguagem da encenação e dialogar com o que está sendo evidenciado em cena;
- o papel do espectador, ao intervir na obra modificando-a, posicionando-se e contribuindo para diferentes desfechos.

Desgranges (2003), ao perceber que conflitos inerentes da relação do sujeito em sociedade podem ser contemplados por um viés artístico, amplia e (re)significa a linguagem cênica como veículo de reflexão e mudança de atitude. Como o mesmo analisa em conformidade com o pensamento de Boal (2006, p. 09): “A experiência artística se coloca, deste modo, como reveladora, ou transformadora, possibilitando: a revisão crítica do passado; a modificação do presente; e a projeção de um novo futuro”.

O diferencial no trabalho de Boal vai além de fazer com que o espectador se torne ativo perante a encenação, como expõe Desgranges, mas que se torne protagonista da cena uma vez que o conflito encenado precisa de sua participação direta e imediata frente à sua solução para o problema em cena. Não existe uma única solução ou a melhor, e, sim, várias soluções de acordo com a subjetividade e vivência do espectador.

Um dos pontos se refere à aplicação do Teatro do Oprimido no âmbito escolar, ainda que esse tema não seja aprofundado nessa pesquisa, prima, em meu entendimento, pela interação entre sujeito e objeto de aprendizagem, em uma troca de vivências e produção de conhecimentos da relação estabelecida entre professor e alunos. O Teatro-Fórum, em



específico, permite que o cotidiano escolar, por exemplo, seja problematizado, de modo a contribuir para a formação de valores e de condutas conscientes para as relações escolares e o convívio em sociedade. “Teatro não é didático no velho sentido da palavra e do estilo, mas pedagógico no sentido de aprendizado coletivo” (BOAL, 2002, p. 22).

A partir da pesquisa de Carmen Lúcia Abadie Biasoli – *A formação do professor de arte: do ensaio... a encenação* (1999) –, percebo que a busca de cada indivíduo em ser uma pessoa completa perpassa pelo entendimento de dois movimentos: o cultural e o educativo. O conhecimento é adquirido por meio de um interlocutor, no processo de alguém que fala e alguém que escuta. Em uma instituição escolar, esse “alguém” recebe a denominação de professor e de aluno respectivamente. Por meio do conhecimento, estamos formando, antes de tudo, um sujeito, e o ideal é que nessa formação estejam imbuídas a “arte” do pensar, do refletir e do criticar.

Uma das formas de educar provém do conhecimento artístico que está vinculado à compreensão filosófica do mundo, ou seja, perceber o homem como sujeito, como ser cultural e social, aproximando, assim, a arte da educação. Temos como o interlocutor desses dois vieses, para a formação do sujeito, o professor de Arte. Ele é o responsável por fazer de sua prática de ensino de Arte condições para que os alunos entendam o conteúdo já existente, mas que aprendam a associá-lo à prática, à vivência, a novas formas de construção e produção de conhecimentos.

A educação não acontece somente no ambiente escolar, mas, sobretudo, na junção entre o conhecimento sistematizado (orientado pelo currículo escolar) e o conhecimento vivenciado (através do cotidiano). A escola de hoje, na era da contemporaneidade, tem como desafio aliar esses



dois tipos de saberes e formar, por conseguinte, um cidadão crítico, que irá relacionar a teoria com a prática e, principalmente, associar o que se aprende em sala de aula ao seu cotidiano.

O contato com a linguagem teatral proporciona criar e reviver situações, a fim de nos posicionarmos perante algo ou alguém, ou seja, o ato de representar coloca em questão o seu mundo e o mundo vivido pela sua personagem e, portanto, implica em um aprendizado humano, um olhar diferenciado e distanciado da realidade que proporciona diferentes possibilidades de compreendê-la. O importante é sabermos o que fazer e como fazer (ação). Segundo Tiche Vianna e Márcia Strazzacappa em seu artigo sobre *Teatro na Educação: reinventando mundos* (2001, p. 121), sinalizam que “Pela arte de representar o outro, podemos refletir sobre quem somos e sobre o papel que representamos hoje neste nosso mundo”.

Portanto, o estímulo à criação por intermédio da imaginação através de um processo lúdico abordado no teatro proporciona ao aluno sensibilidade, perspicácia, reflexão e crítica para enfrentar as benevolências e dificuldades dessa sociedade contemporânea. Desse modo, a arte é a máxima expressão pessoal e cultural desse sujeito, por despertar a imaginação, percepção, criatividade, proliferação de suas ideias, crenças e tradições. Permite, concomitantemente, a formação do sujeito, o conhecimento de si próprio e do lugar onde está situado.

O Teatro-Fórum pode ser um meio de trabalhar ações protagônicas por meio da apreensão estética, de modo que isso potencialize a discussão vivida em cena e permita ações protagônicas tanto de quem vive o processo, como de quem assiste. Portanto, o desenvolvimento da capacidade artística e das habilidades provenientes com a prática na oficina possibilitou aos adolescentes a consciência de sua importância no desenvolvimento social e



na promoção da convivência pacífica. Sendo assim, o adolescente sensibilizado e estimulado a pensar a realidade que vivencia se torna, ao expor sua visão de mundo, um potencial agente de mudança.

### **Considerações finais**

O Teatro do Oprimido busca, por meio da apreensão estética, dar voz ao sujeito ao colocá-lo em contato com a linguagem teatral e, através dela, poder se manifestar, se autoconhecer, se socializar e refletir sobre si e sobre viver em sociedade. A linguagem teatral é abordada pelo viés de um conjunto de exercícios e de técnicas denominadas de arsenal do Teatro do Oprimido, que possibilita um espaço de conceituar e vivenciar conflitos sob a ótica de dois personagens-chave – o opressor e o oprimido. São as relações de poder sendo identificadas e, se possível, postas em debate.

Esta pesquisa foi dividida em duas partes. Na primeira parte descrevi e analisei o processo metodológico do Teatro do Oprimido com adolescentes de duas escolas públicas do Distrito Federal. Esse processo resultou no aprofundamento do Teatro-Fórum e, como resultado, a criação do espetáculo *Transições de impacto*. Na segunda parte, analisei as intervenções do público no referido espetáculo-fórum. Realizei um recorte a respeito do arsenal do Teatro do Oprimido e como algumas técnicas foram se modificando e sendo reelaboradas, no processo de descoberta do teatrólogo Augusto Boal, ao utilizar o teatro como instrumento político.

As relações humanas podem ser criticadas, discutidas, argumentadas; a partir de um jogo lúdico, no qual a problemática de uma situação real é teatralmente posta em cena, a fim de causar reações imediatas por parte do



espectador. Essas reações, além de impulsionar a reflexão, gerarão tomadas de atitudes frente às situações de opressão colocadas em cena e na vida real.

Ao analisar essa experiência empírica com os adolescentes, abre-se o precedente do Teatro-Fórum ser um espaço no qual o sujeito observa, intervém e analisa, com o grupo, a sua ação. Nesse contexto, o sujeito desenvolve sua visão estética e reflexão política no que tange as relações de poder. Contudo, concluo que as experiências teatrais vivenciadas são absorvidas e apoderadas em um processo de aprendizagem individual, ou seja, cada um irá absorver e apropriar-se dessa formação de maneiras e intensidades diferenciadas.

Diante de minha trajetória de dez anos como Multiplicadora do Teatro do Oprimido, sinto-me privilegiada pela oportunidade de aplicar essa técnica em diferentes grupos sociais possuidores de tantas singularidades e de vozes que carecem de oportunidade para se manifestar. Guardo tantas narrativas em minhas lembranças e em meus escritos, onde um tipo de pesquisa como esta me proporciona desafios em descrevê-las acompanhadas de escopo teórico que me auxilia na reflexão e análise desse considerável percurso.

O grupo Oprieram, que protagonizou esta prática pedagógica, consolidou mais uma vez a eficácia do Teatro do Oprimido. Todo seu aparato metodológico permitiu que cada participante tivesse acesso à experiência estética, principalmente, quando vivenciaram o Teatro-Fórum – este por abranger, por meio de uma obra artística, uma produção de diferentes sentidos.

Esse processo metodológico perpassa pelos jogos teatrais, por cada técnica que compõe o arsenal e finaliza na Estética do Oprimido. Porém, nesta pesquisa, foi dada ênfase na técnica – Teatro-Fórum, por entender que



o debate encenado proporciona o desenvolvimento de uma dimensão política, ao inserir o sujeito frente a uma realidade teatralizada. Isso permite que ele intervenha e procure soluções específicas diante de opressões entre os personagens.

O espetáculo *Transições de impacto* é o resultado das vozes desses adolescentes que optaram por encenar situações que vivenciaram na infância, assim como de relatos que ouviram de seus amigos próximos, no qual eram indefesos diante das redes de opressões impostas. Hoje, mais fortalecidos, aprenderem a se defender. O gigante se tornou, em alguns casos, menor do que eles ou, até mesmo, indefeso. Os limites foram restabelecidos. Para alguns, a convivência trouxe perdão e tolerância. Para outros, a experiência no fórum trouxe possibilidade de mudança, ainda dá tempo de construir outra relação.

Essa transição, no qual todos passamos, gera impactos diferenciados. E, livre de julgá-los, nos ensina que podemos modificar o que nos incomoda, podemos perpetuar o que nos agrada. Assim, o protagonismo permite que possamos nos fortalecer diante dos desafios presentes no cotidiano.

## Referências

AITO – Associação Internacional de Teatro do Oprimido. **Declaração de princípios**, 2012.

<http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=141>. Acesso em 02/10/2015.

ARAÚJO, Alcione. Sei que vou continuar – Augusto Boal. In: **Revista de teatro**: Sociedade Brasileira de Autores (SBAT), 2011.



BEZERRA, Antônia Pereira. **O teatro do oprimido e a noção de espectador:** Ator: pessoa e personagem. In: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. ABRACE, 1999, pp. 499 – 509.

BIASOLI, Carmen Lúcia Abadie. A formação do professor de arte: do ensaio... a encenação. In: **O enredo constitui a ação da encenação.** Campinas, SP: Papyrus, 1999.

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

\_\_\_\_\_. **Hamlet e o filho do padeiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **Jogos para atores e não-atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_. **O arco íris do desejo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. **O teatro como arte marcial.** Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

\_\_\_\_\_. **STOP: C'est Magique!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teatro legislativo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. **Técnicas latino americanas de teatro-popular.** São Paulo: Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. Educação, Pedagogia e Cultura. In. **Metaxis:** A Revista do Teatro do Oprimido. Periódico institucional do CTO-Rio. Nº 3 – Rio de Janeiro, 2007.



\_\_\_\_\_. Projeto Prometeu. In.: **Metaxis**: a revista do teatro do oprimido. Periódico institucional do CTO-Rio. Nº 3 – Rio de Janeiro, 2007.

BOAL, Julian. Opressão. In: **Metaxis**: a revista do teatro do oprimido. Periódico institucional do CTO-Rio. Nº 6 – Rio de Janeiro, 2010.

BÔAS, Rafael Litvin Villas. MST conta Boal: do diálogo das ligas camponesas com o teatro de arena à parceria do centro do teatro do oprimido com o MST. **Revista do instituto de estudos brasileiros**, Brasil, n. 57, p. 277-298, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298>

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine & SCHERE, Jacques. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. 2. ed. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

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

CANDA, Cilene. Formação em Teatro-Fórum: recepção, intervenção e autonomia do espectador. In: **Revista Repertório**, nº 20, pp. 130-134, Bahia, 2013.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico crítico dos gregos a atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

COSTA, Antônio Carlos Gomes da; COSTA, Alfredo Carlos Gomes da & PIMENTEL, Antônio de Pádua Gomes. **Educação de Vida**: Um Guia para o Adolescente. Belo Horizonte: Modus Faciendi, 1998.



Vol. 16, nº 1, (2019)

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1996.

COURTNEY, R. **Jogo, teatro e pensamento**: as bases intelectuais do teatro na educação. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DALL'ORTO, Felipe Campo. **Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro**: O Teatro do Oprimido na Formação da Cidadania. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas – Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

GADOTTI, Moacir. Teatro do Oprimido e Educação. In: **Metaxis**: A Revista do Teatro do Oprimido. Periódico institucional do CTO-Rio. Nº 3 – Rio de Janeiro, 2007.

GARCIA, Silvana (org.). **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

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

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.



\_\_\_\_\_. **A estética da recepção: Colocações Gerais.** In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002a. pp. 67-84.

LIBÂNEO, José Carlos. Organização e gestão da escola: teoria e prática. In: **Cap. II – Uma escola para novos tempos.** Goiânia: Editora Alternativa, 2004.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967.** Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. Coleção Pensamento crítico, nº 13.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** São Paulo: Global Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro.** São Paulo: Hucitec, 2004.

MORENO, J. L. **Teatro da Espontaneidade e Psicodrama.** São Paulo: Summus, 1984.

NUNES, S. B. 3 ou 4 perguntas para um bom fórum. **Metaxis: A revista do teatro do oprimido.** Coleção Estudos; Rio de Janeiro: [s.n.], n.1, 2004.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** 3. ed. Trad. de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PUPO, Maria Lúcia S. B. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral.** São Paulo: Perspectiva: CAPES – SP: FAPESP – SP, 2005.



\_\_\_\_\_. **Palavras em jogo:** textos literários e teatro – educação. Tese de livre-docência. São Paulo: ECA/USP, 1997.

RIBEIRO, Martha. O que faz de uma obra um clássico? In: *Poiesis*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – UFF, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SANCTUM, Flavio. **Estética do oprimido de Augusto Boal:** uma odisséia pelos sentidos. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. Boal e a Arte – Um Breve Estudo da Estética do Oprimido. In: Márcia Denise Pletsch; Gabriela Rizo. (Org.). **Cultura e formação:** Contribuições para a Prática Docente. 01 ed. Seropédica: UFRRJ, 2010, v. 01, p. 186-194.

\_\_\_\_\_. Curinga – Investigador de Alternativas. In: Tânia Baraúna Teixeira. (Org.). **De freire a Boal:** Pedagogia del Oprimido / Teatro del Oprimido. 1 ed. Barcelona: Ñaque, 2009.

SANTOS, Desirree dos Reis. **Novos Horizontes:** As criações teatrais de Augusto Boal nos anos de exílio. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação do Departamento de História – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

SOARES, Luis Cláudio Cajaíba. Espectador: contemplar ou ser contemplado? In: **Portal ABRACE**, 2010. <http://www.portalabrace.org/vicongresso/teorias/>. Acesso em 03/10/2012.



Vol. 16, nº 1, (2019)

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 20. Ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

VIANNA, Tiche & STRAZZACAPPA, Márcia. Teatro na Educação: reinventando mundos. In: FERREIRA, Sueli (org.). **O ensino das artes: construindo caminhos**. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

O conteúdo deste texto é de total responsabilidade dos autores.