

# Fricções Teórico-Práticas do Teatro do Oprimido na Contemporaneidade: Por uma Pedagogia Teatral da Aproximação

*“Theoretical And Practical Frictions of theatre of The Oppressed in Contemporaneity:  
for a theatrical pedagogy of approaching”*

Dodi Leal\*

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social  
Universidade de São Paulo

**RESUMO:** As críticas feitas nos anos 1980 e 1990 ao Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, apontam problemas teórico-metodológicos que parecem comprometer seu efeito de teatralidade. Ainda que suas contribuições pedagógicas apareçam como consenso entre pesquisadores, elementos ligados à concepção artística, às características de produção e às dinâmicas de recepção apresentam limitações práticas e referenciais. Este estudo relata um experimento prático em formato de workshop cênico realizado com o intuito de avaliar as técnicas *Teatro-Imagem* e *Teatro-Fórum* indicando a *pedagogia da aproximação* como nova abordagem criativa.

**Palavras-chave:** Pedagogia do Teatro; Teatro-Fórum; Teatro-Imagem; Augusto Boal; Teatralidades.

**ABSTRACT:** Criticism in the 1980s and 1990s to the Theatre of the Oppressed, created by Augusto Boal, features theoretical and methodological problems that seem to compromise its theatricality effect. Although the pedagogical contributions appear as consensus among researchers, elements related to the artistic conception, the characteristics of production and reception dynamics present practical and referential constraints. This study reports a practical experiment as a theatrical workshop made to assesses *Image Theatre* and *Forum Theatre* techniques indicating the *pedagogy of approaching* as new creative practice.

**Keywords:** Theatre Pedagogy; Forum Theatre; Image Theatre; Augusto Boal; Theater Art.

A participação é marca distintiva da Modernidade. Conquista política da democracia do século XX, a tecnologia da participação, já no contexto de governo, se estende a todos os setores sociais. Professores são estimulados a trabalhar com técnicas em que os sujeitos do processo educativo são os alunos; as produções artísticas contemporâneas tratam de inserir o público na obra de arte, tornando-os protagonistas; as mídias televisivas e jornalísticas desenvolvem programas em que os espectadores conduzem o debate, apresentam o programa ou sejam eles mesmos o foco como acontece nos *reality-shows*; até mesmo os pacientes de terapias, as mais diversas, são sujeitos dos processos chamados de “auto-conhecimento”.

Em algumas das situações indicadas, encontram-se desafios como o do estímulo à participação. Ao mesmo tempo em que se tem o desejo de envolver democraticamente as pessoas, têm-se, por vezes, dificuldades quando essas pessoas não querem participar. Se por um lado há aqueles que assumem que o fato de não se ter controle sobre as ações dos indivíduos impede qualquer trabalho no sentido de se encorajar sua participação, outros são os que procuram aprimorar suas técnicas, envolvendo inclusive a arte em outras esferas, para se forjar tal participação.

De certa forma, a medida da participação funciona hoje como a audiência televisiva: quanto maior o número de quem assiste e interage, maior e mais dinâmica a participação. Índices de popularidade de personalidades ou programas sociais qualificam as práticas de recepção a partir da interpretação das expectativas das massas. As eleições políticas são o modelo máximo da participação na modernidade no qual todos decidem democraticamente os rumos de uma sociedade. Ao contrário dos regimes anteriores em que a reivindicação de voz e vez de “minorias” era motivo de extermínio, inquisição ou enclausuramento, o regime participativo convoca as categorias do “sem” (sem-terra, sem-educação, sem-saúde, sem-cultura, sem-renda etc.) às destinações dos programas e recursos públicos. Antes o estranho era dar ouvidos ou crédito aos marginais pobres e desqualificados, mas hoje o estranho é alguém, quem quer que seja, recusar uma oferta; deixar de dar entrada a processos judiciais; não falar, não opinar, não depor; negar-se à mobilidade social ou resistir a gerir-se. Estranho é não participar num contexto de participação.

Este texto compreende reflexões e achados da pesquisa de Mestrado defendida em 2010 na qual faço uma avaliação das extensões do *Teatro do Oprimido* em um programa de governo municipal que veiculou atividades teatrais

criativas e pedagógicas em conjunto com a proposta do *Orçamento Participativo*. Com o intuito de por à prova a aplicação do *Teatro do Oprimido* como metodologia de participação na destinação dos recursos da cidade, desenvolvi no mês de julho de 2010 uma simulação com oito estudantes de graduação em Artes Cênicas, de Ciências Contábeis e um de Economia. Apresento abaixo alguns apontamentos críticos a respeito do projeto de Augusto Boal para então trazer elementos da experiência de intervenção.

Nos dias atuais os programas públicos e privados que envolvem o teatro têm se realizado em distintas combinações artísticas e educativas, sobretudo no que se refere aos contextos de aplicação do teatro. De acordo com Coelho Netto (1997, p.57), a caracterização do conceito de arte-educação se pauta nas oposições entre uma “educação para a arte”, orientada pelo produto, e uma “educação pela arte”, centrada na pessoa, estudantes ou funcionários. No caso do teatro no *Orçamento Participativo*, uma educação pela arte se proporia a conquistar os conselheiros e a população com vistas a aumentar participação na tomada de decisão sobre os recursos públicos, enquanto que uma educação para a arte neste contexto poderia, por exemplo, reverter os processos de decisão e até mesmo alterar a linguagem do Orçamento.

O dilema apresentado, à primeira vista dicotômico e redutor, aponta a instigante reflexão sobre quais seriam as dimensões pedagógicas e estéticas do *Teatro do Oprimido* no âmbito do *Orçamento Participativo*. As discussões teóricas sobre o *Teatro do Oprimido*, em especial, têm avaliado os elementos estéticos e pedagógicos do projeto de Augusto Boal. Se por um lado estudos relevantes como o de Teixeira (2007), Mutnick (2006) e Pedroso (2006) ressaltam a efetividade pedagógica do *Teatro do Oprimido* aplicado aos diversos contextos, por outro, ganham destaque os trabalhos críticos sobre o *Teatro do Oprimido* que apontam problemas e indefinições de ordem estética. A seguir, apresentam-se algumas considerações exemplares sobre os questionamentos que giram em torno da concepção artística, características de produção e dinâmicas de recepção do *Teatro do Oprimido*.

Fisher (1994) descreve o desenvolvimento do seu trabalho com o *Teatro do Oprimido* no contexto do movimento feminista em Nova York dos anos 1970. Tendo tido contato com grupos de mulheres da Europa que, nos anos 1980, passaram a trabalhar com o teatro, a autora interessou-se em instrumentalizar a sua prática no movimento feminista estadunidense. Embora reconheça os ganhos de se desenvolver a análise política por vias não-verbais, Fisher (Ibid) aponta que as intervenções de *Teatro do Oprimido*, pelo

caráter emergencial que têm, se esvaem de uma reflexão cuidadosa sobre os temas e os processos. A principal preocupação da autora é que a falta de preparo técnico e de envolvimento dos atores e curingas com o debate político das questões estaria fazendo com que as opressões fossem reproduzidas em vez de representadas no teatro.

No início dos anos 1980, Spry (1994) fez um curso de *Teatro do Oprimido* com Augusto Boal na França: procurava algo para desenvolver no Canadá com negros, pobres, imigrantes, gays e lésbicas. Nos primeiros grupos com os quais trabalhou no retorno ao Canadá não se chegava a conclusões sobre o que era opressão. A autora e os participantes não se sentiam satisfeitos com as questões elaboradas a partir da relação opressor-oprimido já que remetia ao formato tradicional do drama, o conflito entre protagonista e antagonista. Acreditava-se que o *Teatro do Oprimido* poderia ser uma ferramenta para abordar, para além das opressões, as estruturas de poder nas relações. Do ponto de vista dos processos, Spry se esforçava para criar procedimentos de trabalho com o corpo e a voz que ritualizassem a relação com a comunidade, mais do que gestos mecânicos que exercitam a opressão em vez de transformá-la.

De acordo com Nunes (2004), o *Teatro do Oprimido* tem uma série de problemas metodológicos que vão desde a simples

incorporação das histórias a pautas institucionais e políticas pré-definidas até a psicologização das opressões dos personagens/atores a partir de uma identidade cultural militante, mas autoritária. Especificamente no que se refere ao curinga, a autora comenta que:

A própria função do curinga, misto de psicólogo, diretor de teatro, professor e animador cultural, há que ser problematizada. O curinga é figura de autoridade! O especialismo do multiplicador! (...) Os curingas eram, no caso, os porta-vozes do instituído: o Poder do Teatro do Oprimido é uma mistura do Poder do Teatro (...) com o Poder dos multiplicadores e dinamizadores de grupo, das psicologias sociais, das militâncias políticas, dos projetos democráticos de cidadania (Ibid., p.68).

Em um texto originalmente publicado no *Jornal da Tarde* em 1982, o crítico teatral Edécio Mostaço (1983) teceu reflexões perspicazes sobre o *Teatro do Oprimido* na época (há que se considerar que somente em 1986, com o retorno de Augusto Boal do exílio é que o *Teatro do Oprimido* ganha proporções no Brasil). Nesta crítica, Mostaço aponta que dificilmente se conseguiria transformar a realidade dos participantes dos fóruns dado que a dramaturgia e a dinâmica de mediação são concebidas em função de intervenções que não mudam, ou não devem se propor a mudar, a ordem estrutural dos problemas. Outro importante argumento do autor é que, por serem apressados, os estágios de

formação dos multiplicadores e de montagem de espetáculos não dão conta da necessidade de se desenvolver a subjetividade no fazer teatral. A forma *fixa, repetida e reproduzível* que assumiria o *Teatro do Oprimido* quando desprovido da expressão simbólica da realidade acabaria por caracterizar o trabalho com o teatro como manufatura e o resultado da elaboração cênica como mercadoria.

Sobre os processos de montagem e apresentação dos espetáculos de *Teatro do Oprimido*, alguns estudos apontam o risco qualitativo do trabalho. Dado o ritmo intenso de atividades com as comunidades, os grupos têm dificuldade em deter-se na pesquisa temática e construir os elementos cênicos da relação com o público. Dinâmicas como essas confeririam às intervenções de *Teatro do Oprimido* pouca teatralidade (COELHO NETTO, 1983). Desgranges (2006), por sua vez, pontua que os eventos do *Teatro do Oprimido* têm um caráter menos artísticos dado que o foco está mais na apresentação das técnicas e que a promoção da participação dos espectadores no processo parece afastá-los do objetivo de lidar com as questões de opressão em si.

As críticas apresentadas não se reduzem a supor a inteireza do campo artístico ou pedagógico no *Teatro do Oprimido*, muito menos se empenham

em definir dicotomicamente o que prevalece nessa relação. As insuficiências estéticas apontadas se referem não apenas ao fato deste projeto se desenvolver, sobretudo, em contextos aplicados, não tendo as mesmas finalidades e processos que o teatro de espetáculo. Nem sequer é prudente definir qual o âmbito mais pedagógico, dentre o teatro de espetáculo e o teatro em programas de ação cultural. A dimensão artística de que se trata é aquela com a qual se trabalharia no *Teatro do Oprimido* com mais inspiração poética e menos restrições dramaturgicas; com mais atenção aos processos criativos e menos insistência em fazer o público participar; e, além disso, maior empenho na compreensão dos problemas comunitários e maior propensão a revisar as idéias, as teorias e os conceitos relevantes em vez de reproduzi-los. Em suma, o efeito estético e pedagógico do *Teatro do Oprimido* pode ser maior quanto menos didático se propuser, seja no que se refere à difusão ideológica pelo teatro quanto à multiplicação de técnicas de modo a simplificar o seu alcance.

No caso de políticas públicas de aplicação do teatro em diversos contextos, no entanto, considera-se que restringi-las unicamente à função didática é um ato que deixa de levar em conta os efeitos estéticos das múltiplas cenas que se constituem nos limiares dos programas. Possivelmente, pautados em uma perspectiva cultural mais ou menos fabricada<sup>1</sup>, praticando-se a

criação ou a reprodução, abrindo suficientemente os palcos para o público ou não, os projetos teatrais conduzidos pela esfera pública produzem efeito da maior ordem estética.

Desta forma, problematiza-se aqui a qualidade do teatro que se faz no contexto das assembléias orçamentárias considerando também que mesmo em processos confusos e apressados é possível que se tenha despertado nas vivências reflexões profundas, em um momento posterior, sobre o ato de decidir, por exemplo. A relação das sugestões da pesquisa com as indagações dos participantes na simulação fez com que se instaurasse no processo um ambiente de reflexão sobre o funcionamento do *Teatro do Oprimido*. A proposta de desconstrução dos modelos para experimentação de novas possibilidades foi então conduzida tendo o Orçamento Participativo como tema e o Teatro como linguagem de investigação.

### **A Pedagogia do Teatro-Imagem e a Pedagogia do Teatro-Fórum**

As constatações geradas a partir das criações no âmbito do *Teatro-Imagem* e do *Teatro-Fórum*, principais técnicas do *Teatro do Oprimido*, apontam nesta experiência discursos poéticos diferentes sobre a mesma questão: a participação no Orçamento. Dadas as características das atividades desenvolvidas em cada uma destas

etapas, promove-se aqui o cotejamento de uma pedagogia do *Teatro-Imagem* com uma pedagogia do *Teatro-Fórum*. Não se pretende com esse processo de qualificação descartar alguma das propostas já que tanto na concepção por Boal quanto na proposta desta simulação as duas modalidades do TO são interdependentes. No entanto, considera-se necessário indicar com mais clareza como que as características específicas de cada uma delas contribui para o processo de elaboração cênica.

Sendo assim, procede-se numa avaliação do teor poético do *Teatro-Imagem* e do *Teatro-Fórum* tendo por base as impressões dos participantes da simulação e as próprias formulações de Boal. Ao mesmo tempo em que se buscam novas soluções formais para o *Teatro do Oprimido*, indaga-se quais aspectos desta estética apontam para a cena contemporânea que, segundo Cohen (2004, p.22) tem procedimentos que operam com “narrativas superpostas e simultâneas, a incorporação de texto/imagens e signagem subliminar, a possibilidade de legibilidade do fragmento”.

A partir da leitura do texto da esquete de *Teatro-Fórum* “Orçamento Participativo”<sup>2</sup>, e antes que a estrutura da dramaturgia do *Teatro-Fórum* fosse explicada pelo pesquisador, solicitou-se que os participantes da simulação comentassem sobre a esquete e respondessem como entendiam

o papel do oprimido e do curinga. A percepção de SF<sup>3</sup> sobre o oprimido da peça é:

“Na esquete, ser ‘oprimido’ é não ter a sua reivindicação, qualquer que seja ela, atendida.” (SF – Economia).

Neste comentário a opressão aparece como um fracasso da reivindicação. Assim, qualquer um poderia ser oprimido, desde que sua demanda não fosse atendida. Mas em se tratando de um processo de escolha de prioridades para a execução de um volume de recursos limitados, é evidente que não é possível atender toda e qualquer reivindicação da população. Antes de se configurar como opressão, o fator do não atendimento estaria mais associado à própria condição de decisão orçamentária.

Com base na esquete, AC considera que ser oprimido é: “*Não ter voz, direito à voz.*” (AC – Artes Cênicas).

A questão se coloca de uma forma diferente: opressão não seria ter sua vontade preterida, mas sequer ter como expressá-la. RR e LC apresentam outra possibilidade:

“Ser oprimido é ser reprimido; é não ter a possibilidade de escolhas, mas agir conforme uma lógica imposta. É ser acuado e impedido de exercer o pensamento crítico.” (RR – Artes Cênicas).

“Não ter coragem para enfrentar algo que incomoda ou que não acha correto.” (LC – Artes Cênicas).

Ana é a personagem do texto mais entendida como oprimida pelos participantes em função da violenta relação com o marido. O recurso da agressividade empregado na peça leva à conclusão de que o problema do texto está na relação dos personagens Ana e Chico e, principalmente, que se trata de uma questão de opressão, embora Boal (2005b) saliente que opressão não deve ser confundida com agressão.

Entende-se que, antes de significar uma opressão, a relação de Ana com Chico compõe uma dificuldade de relacionamento de desejos. A ação da esquete tem a diferença entre homem e mulher como um pretexto de motivação para o fórum, dando relevo para o problema da participação. Entretanto, o problema não está na participação, mas na própria conciliação de vontades dos personagens. Assim, a questão entre Ana e Chico simboliza, antes da relação de opressão de gênero, a frustração da impossibilidade de entendimento da intenção do outro ou mesmo da necessidade de se estabelecer um acordo.

Indica-se, ainda, que faria mais sentido promover uma alteração na dramaturgia da peça para aclarar que o desafio está em buscar uma forma de aproximação das expectativas de Chico e Ana, do que relegar ao fórum a tarefa de solucionar o problema a partir da compreensão equivocada

de impossibilidade de participar. O exercício da aproximação estaria, assim, mais próximo do processo de indução analógica concebido por Boal (2002), ou seja, para chegar a consensos no debate sobre o orçamento, seria necessário não apenas promover a participação ou elevar o número de propostas, mas, sobretudo, constituir um processo de aproximação das reivindicações. A passagem de uma demanda individual para uma prioridade coletiva não se estabeleceria, assim, a partir de um conflito interpretado como opressão por não poder expressar, participar ou ter sua reivindicação atendida, mas como um desafio de acordo entre os interessados.

Vários participantes apontaram a personagem Sueli como curinga. A personagem, que aparece em meados da cena 1, tem como objetivo a articulação da participação da comunidade no *Orçamento Participativo*. Conforme indicado por Leal (2010), era comum que as mulheres tivessem esse papel de divulgar e convidar para o *Orçamento Participativo*.

A seguir destaca-se o trecho da cena 1 em que há o diálogo de Chico e Sueli:

(Chega Sueli, moradora do bairro)

Sueli: Marta, posso colocar uns cartazes no seu bar?

Marta: Pode, mas é sobre o quê?

Sueli: É sobre as plenárias do Orçamento Participativo que vão acontecer aqui no bairro. São reuniões em

que a população escolhe as prioridades da região e da cidade, além de escolher as pessoas que vão estar no conselho de Orçamento para definir as prioridades.

(Ao ouvir a fala de Sueli, Chico diz bem alto)

Chico: Então, vai começar essa palhaçada de novo!

Sueli: Palhaçada? Por que palhaçada?

Chico: Porque o ano passado eu participei dessas reuniões e minha reivindicação não foi atendida.

Sueli: E qual era sua reivindicação?

Chico: (fazendo um gesto largo com as mãos) Uma fonte luminosa na nossa rua.

Sueli: Fonte luminosa! Tenha paciência, Chico. Você acha que isso é prioridade mais importante que canalização de córrego que passa no meio da favela, que construção de creche...

Percebe-se que a assimilação do papel de Sueli como curinga pode ser explicada por alguns fatores. O primeiro deles se deve ao fato de a personagem ser a portadora da novidade: o *Orçamento Participativo*, inserindo-o, explicando-o e defendendo-o. Além disso, em suas últimas duas falas ela parece operar como um curinga no *Teatro-Fórum* primeiro perguntando qual a proposta do espectador e depois a julgando, ponderando-a com relação a outras prioridades consideradas mais importantes.

A respeito das características poéticas do texto, os participantes assim se colocam:

“Um pouco maniqueísta demais. Chico é vilão demais, precisa de um contra-ponto para, ao menos, ter-se alguma visão humanizante sobre ele.” (LC – Artes Cênicas).



“Ilustrativo, didático.” (GH – Artes Cênicas).

“Situação simples que mostra como as pessoas não sabem falar quando outros se propõem a ouvi-la. Falta de condições para que as pessoas entendam a importância desse encontro.” (AC – Artes Cênicas).

Os comentários revelam o caráter bruto do texto da esquete “Orçamento Participativo”. Há uma sensação de inacabamento do texto. A rápida preparação para as plenárias do *Orçamento Participativo* trazendo, pela esquete, informações de funcionamento e dinamizando a relação com os espectadores pode ter conferido a ela este caráter ilustrativo e didático. Da mesma forma, a acentuação de característica de alguns personagens e pouquíssima referência sobre outros, não torna interessante a atenção do espectador. A situação, por sua vez, é extremamente direta e tem um tom de convencimento.

Considera-se que a esquete está em desacordo com uma perspectiva contemporânea do teatro dado que nela o cunho informativo prevalece sobre a discursividade poética. Ryngaert (1998, p.43), afirma que: “a política nem sempre passa pela atualidade imediata, e o jogo de espelhos ao qual um sociologismo simplificador remete teatro e sociedade não deve nos enganar”. Essa passagem dá a entender que não se deve operar no teatro a partir do enrijecimento da ação vinculando-a a um contexto político descontextualizado com seu tempo. Lehman

(2007, p.404), por sua vez, assim analisa a interface do teatro pós-dramático com a política: “o teatro se vale de um aprofundamento reflexivo dos temas políticos. Seu engajamento político não se encontra nos temas, mas nas formas de percepção”.

Entende-se que não apenas a esquete “Orçamento Participativo” opera a partir da ênfase nos temas como, em geral, o próprio *Teatro-Fórum* procede desta forma. Também a prevalência de mecanismos de convencimento do espectador o distancia de uma perspectiva contemporânea do teatro. De acordo com Ryngaert (1996, p.16), “a escrita teatral contemporânea exprime uma desconfiança de todo e qualquer projeto didático, de toda e qualquer intenção declarada de ação sobre o espectador”.

Assim, a pedagogia do *Teatro-Fórum*, seria calcada na via didática, ou como Boal fala, na educação para o saber existente. As inovações trazidas pela operação do *Teatro-Fórum*, admitidas a partir das sugestões improvisadas pelo público, atingem, no máximo o âmbito das alternativas temáticas. Entretanto a linguagem teatral presente no *Teatro-Fórum* visa a transmitir mensagem ou dar o tom de uma comunicação; no teatro contemporâneo, o foco está na linguagem em si, na criação de linguagem.

Por outro lado, a questão da imagem é um

ponto fundamental para o *Teatro do Oprimido*. Boal (2005a) explica que a produção de imagens reais ativa o espectador para a atuação em sua vida, ou seja, ensaiar no teatro as ações que serão desempenhadas na vida. Esse trânsito é possível já que o modelo criado tem um discurso sobre a realidade, mas não é a realidade. No entanto, o modelo em si é uma realidade, como suas imagens: a imagem da realidade é real enquanto imagem. Peixoto (1980, p.180) assim relaciona o conceito da aproximação quando trata de analisar o *Teatro-Imagem*: “não se trata de um exercício completo, mas de uma simples aproximação”.

SF retoma a atividade de *Teatro-Imagem* desenvolvida na simulação:

“A possibilidade de ver a encenação de uma situação enfrentada pelo oprimido real lhe dá a possibilidade de enxergar o todo e refletir sobre isso (que nem o que ocorreu no exercício da máquina).” (SF – Economia).

O comentário de SF mostra como a partir da elaboração das imagens a análise das situações é aguçada. Apesar do componente da análise ser crucial para o trabalho com as imagens, sendo essa análise menos esclarecedora e mais investigativa, considera-se que a narratividade por imagens é suficiente enquanto tal. O tema só é possível de ser trabalhado na medida em que é modelado nas imagens.

Boal (2005b, p.323) faz a seguinte

consideração no que se refere a construção de um modelo de *Teatro-Fórum* a partir do *Teatro-Imagem*:

Creio que uma das formas de se chegar à encenação de um modelo é através do Teatro-Imagem. Mais precisamente, através de uma seqüência de técnicas do Teatro-Imagem que cheguem finalmente à construção do ritual que corporifica o tema tratado. Pode acontecer que o ritual em questão seja rico, teatral, estimulante: por exemplo, o aniversário da mãe, o trabalho na fábrica, a sala de aula, um tribunal, uma assembléia, e tantos mais. Quantos elementos teatrais podem ser aí introduzidos, a fim de coisificarem, visualizarem as relações entre os personagens! É preciso que os espectadores vejam as opressões, e não apenas que delas sejam informados – isto é teatro!

Nesta passagem, Boal além de conferir uma riqueza teatral ao *Teatro-Imagem*, parece indicar o cunho de informatividade do modelo do *Teatro-Fórum*. Há que se destacar que Boal não considera que o *Teatro-Fórum* seja desprovido de teatralidade, mas reconhece que em algumas produções os espectadores são induzidos a participar através da fala, sem mostrar em cena sua sugestão, o que ele chama de “rádio-fórum” (Ibid., p.324).

A narratividade por imagens além de provocar a reflexão temática pretendida, interfere simultaneamente na elaboração poética do discurso cênico. Na experiência da simulação, pôde-se perceber que a partir da proposição e

análise das imagens o debate foi relativamente mais completo sobre a configuração do problema. Já o *Teatro-Fórum* funcionou mais como uma forma de aliviar a tensão instaurada no silêncio instaurado pelo *Teatro-Imagem* levando ao ato de escancarar idéias por meio da verbalização.

### **Pedagogia teatral da aproximação**

Para o desenvolvimento deste estudo caracterizou-se a *Pedagogia da Aproximação* como um processo espontâneo que instaura identidades, no qual a relação pode ter origem por qualquer uma das partes, e em que a problematização é mais importante que a garantia de aderência a um assunto ou método. Já a *Pedagogia da Participação* pareceu se referir a um processo hierarquizado no qual a promoção tem origem em uma das partes e em que se deseja uma finalidade em termos de resultados ou entendimentos.

A partir das discussões da simulação depreende-se uma pedagogia do *Teatro-Fórum* como um processo que está comprometido com a compreensão dos papéis, clareza de conceitos, fixação de problemas como opressões, mas que concebe a possibilidade de dar um outro fim a uma história. A pedagogia do *Teatro-Imagem*, por sua vez é menos informativa e mais compositiva, e seu processo se dá a partir de poucos elementos mas com inesperadas possibilidades de

interpretação dando às narrativas uma riqueza menos argumentativa e mais incisiva.

Considera-se que a partir da pedagogia do *Teatro-Fórum* a narratividade do *Orçamento Participativo* está impregnada de questões que se colocam de uma forma direta, verbalizada, e em que prevalece a ação sobre os outros. Já a partir da pedagogia do *Teatro-Imagem* há uma outra narratividade do Orçamento, mais preocupada com a análise do sistema, das etapas, das alterações provocadas por cada instante e cada gesto.

O mesmo *Teatro do Oprimido* e duas narrativas diferentes: uma que define situações outra que permite a composição de um problema a partir não do seu retrato de realidade, mas da realidade de sua forma. Embora o *Teatro-Fórum* e o *Teatro-Imagem* sejam interdependentes, considera-se que o *Teatro-Imagem* dialoga mais precisamente com as preocupações contemporâneas do teatro.

De tal modo, uma abordagem expandida do *Teatro do Oprimido* pauta-se em procedimentos de exploração de leitura a partir da criação de imagens que não visem exatamente representar, mas figurar as opressões. A metodologia do estudo corroborou as indicações críticas levantadas no início do texto. No entanto, apesar da confirmação das críticas teve-se, ao mesmo tempo, no

expediente desta pesquisa o cuidado de avaliação técnica e indicação de caminhos para estes problemas. O enrijecimento dramático do *Teatro-Fórum*, por exemplo, dá espaço para uma elaboração mais sofisticada do discurso cênico no *Teatro-Imagem* na medida em que este traz as referências gestuais não para trabalhar com univocidade uma história, mas de articular ações dentro de um contexto de debate.

O cuidado que guiou este estudo levou em conta que uma abordagem do Teatro Imagem para o *Teatro do Oprimido* pode trazer à tona o seu teor potencial na contemporaneidade. Para quem de manquéismo, a proposta de Boal valoriza a ética do teatro de modo a incorporar o debate de sofrimento e superação não como indicações clínicas, mas como experiência do sujeito no mundo atual. Se as imagens permitem expandir os procedimentos, o fórum deve ser revisto em seus escopos de encenação e dramaturgia para articular o compromisso político do *Teatro do Oprimido*, tão caro à contemporaneidade.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sob a perspectiva do conceito de fabricação

cultural (COELHO NETTO, 2001), um processo teatral tem um início e um fim determinados e etapas estipuladas.

<sup>2</sup> Texto dramático utilizado no programa de Orçamento Participativo do município de Santo André, versão de 1997 (LEAL, 2010).

<sup>3</sup> Os participantes serão indicados pelas iniciais do nome e sobrenome seguido do curso de graduação.

## REFERÊNCIAS

BOAL, A. Arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, A. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005a.

BOAL, A. Jogos para atores e não-atores. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005b.

COELHO NETTO, J. T. Uma outra cena: Teatro Radical, poética da artevida. São Paulo: Polis, 1983.

\_\_\_\_\_. Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COELHO NETTO, J. T. O que é Ação Cultural? São Paulo: Brasiliense, 2001.

COHEN, R. Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DESGRANGES, F. *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

FISHER, B. *Feminist Acts: Women, pedagogy, and Theatre of the Oppressed*. In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994.

LEAL, D. *Narrativas da participação: estudo foucaultiano sobre a poética do teatro do oprimido nas plenárias de orçamento participativo em Santo André*. Dissertação (Mestrado em Controladoria e Contabilidade). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

LEHMAN, H-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MOSTAÇO, E. *Opressão: o mito oculto do Teatro do Oprimido*. In: MOSTAÇO, E. *O Espetáculo Autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.

MUTNICK, D. *Critical Interventions: The meaning of praxis*. In: COHEN-CRUZ, Jan. SCHUTZMAN, Mady. *A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural politics*. London, New York: Routledge, 2006.

NUNES, S. B. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

PEDROSO, R. T. *Teatro do Oprimido: em busca de uma prática dialógica*. Dissertação (Mestrado em Psicologia da Educação). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

PEIXOTO, F. *O Teatro do Oprimido Invade a Europa. Encontros com a Civilização Brasileira*,

V.III, n. 19, jan, Rio de Janeiro, 1980.

RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, J-P. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SPRY, L. *Structures of Power: Toward a theatre of liberation*. In: SCHUTZMAN, Mady. COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994.

TEIXEIRA, T. M. B. *Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. Tese (Doctorat Educació i Societat). Barcelona: Universidad Autonoma de Barcelona, 2007.

## ANEXO

### Texto da esquete

#### “Orçamento Participativo” (versão de 1997)

Apresentada pelos grupos *Ondas da Rua* e *Nunca é Tarde* GTO-Santo André, 1997 a 2001

### Cena Um

#### Local: Bar da Marta

*A cena se inicia com uma música de fundo e com a dona do bar, Dona Marta, limpando e arrumando as cadeiras do Bar. Neste momento, chega Chico.*

Chico: (senta-se numa mesa, pega um jornal e diz bem alto) Marta, desce um rabo-se-galo no capricho.

Marta: Tá na mão. Mas, e aí Chico, quais são as novidades?

Chico: Só tenho feito trabalhar ultimamente.

(Chega Sueli, moradora do bairro)

Sueli: Marta, posso colocar uns cartazes no seu bar?

Marta: Pode, mas é sobre o quê?

Sueli: É sobre as plenárias do Orçamento Participativo que vão acontecer aqui no bairro. São reuniões em que a população escolhe as prioridades da região e da cidade, além de escolher as pessoas que vão estar no conselho de Orçamento para definir as prioridades. (Ao ouvir a fala de Sueli, Chico diz bem alto)

Chico: Então, vai começar essa palhaçada de novo!

Sueli: Palhaçada? Por que palhaçada?

Chico: Porque o ano passado eu participei dessas reuniões e minha reivindicação não foi atendida.

Sueli: E qual era sua reivindicação?

Chico: (fazendo um gesto largo com as mãos) Uma fonte luminosa na nossa rua.

Sueli: Fonte luminosa! Tenha paciência, Chico. Você acha que isso é prioridade mais importante que canalização de córrego que passa no meio da favela, que construção de creche...

Chico: Isso não é problema meu, eu não moro na favela e não tenho filho pequeno. Mas sabe de uma coisa: já que vai ter reunião de novo, eu vou lá e quero ver se não vou ser atendido.

## Cena Dois

### Local: Plenária do OP.

*Chico chega à plenária e encontra um amigo.*

Amigo: E aí cara, o que você tá fazendo aqui?

Chico: Eu vim para reivindicar uma coisa importante. Hoje eu vou saber se isso aqui é mesmo para valer ou é pura enganação. E você?

Amigo: eu vim aqui para dar uma ajuda para um amigo meu, que é político. Você sabe como funciona essa coisa: é dando que se recebe! É a sua mulher?

Chico: Você tá louco, cara? Mulher minha não vem nessas coisas não.

Amigo: Chico, mas aquela ali, na primeira fila, não é a

sua mulher?

(Chico fica espantado ao constatar a presença de sua mulher e dirige-se para ela)

Chico: (sacudindo sua esposa) Ana, o que você tá fazendo aqui sem a minha permissão?

Ana: (demonstrando surpresa e medo) Chico, eu vim com a mulherada da rua. Nós viemos pedir mais médico para o posto de saúde.

Chico: (muito bravo) Mulherada da rua! Aquele bando de mulher desocupada! Vou dizer uma coisa: sabe qual é o lugar de mulher? No tanque (faz o gesto de esfregar roupas), é na cozinha e não batendo perna por aí. Depois a gente conversa sobre isso. Mas, já que você está aqui, vai ser mais uma pessoa para votar na minha prioridade.

Ana: E qual é a sua prioridade?

Chico: Uma fonte luminosa na nossa rua.

Ana: (timidamente) Você acha que fonte luminosa é coisa importante?

Chico: Claro, pois vai valorizar a nossa casa. Mas, não interessa, é fonte luminosa e ponto. (encerra-se a esquete e começa o Fórum)

---

\* DODILEAL é doutorando em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Projeto de Pesquisa: Poéticas corporais de travestilidades e transexualidades: estudo crítico das práticas de Teatro do Oprimido e de intervenção psicossocial comunitária em territórios paradoxais de prostituição rueira da cidade de São Paulo (desde 2014). Pesquisa vinculada a área de Processos Psicossociais Básicos, com orientação do Prof. Dr. Luis Galeão-Silva. Bolsista de Doutorado da CAPES. Atuação profissional: diretor do Coletivo Metaxis de Teatro do Oprimido e coordenador artístico-pedagógico de teatro do Programa de Iniciação Artística - Piá da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.