

**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BARCELONA  
DOCTORAT EDUCACIÓ I SOCIETAT  
DEPARTAMENT DE PEDAGOGIA SISTEMÀTICA  
I SOCIAL  
U.A.B.**

**Dimensões Sócio Educativas do Teatro do  
Oprimido:  
Paulo Freire e Augusto Boal**

**Tânia Márcia Baraúna Teixeira**

**Tese apresentada a Universidade Autônoma de  
Barcelona, como parte das exigências do Doutorado  
em Educação e Sociedade do Departamento de  
Pedagogia Sistemática e Social- U.A.B.**

**Diretor Tese Dr. Xavier Úcar Martínéz**

**Barcelona  
Julho - 2007**

**TRABALHO FINAL DE INVESTIGAÇÃO APRESENTADO PARA OBTER O  
TÍTULO: DOCTOR EM EDUCACIÓN Y SOCIEDAD POR LA UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA DE BARCELONA.**

**TÍTULO PROVISÓRIO DO PROJETO DE TESE DOUTORAL:**

**Dimensões Socio Educativas do Teatro do Oprimido:  
-Paulo Freire e Augusto Boal**

**Autora: Tânia Márcia Baraúna Teixeira  
Diretor Tese: Dr. Xavier Úcar Martínéz**

**Projeto aprovado para a sua inscrição por o Departamento de Pedagogia  
Sistemática i Social. 02 de dezembro de 2005**

- 1. Educação-Pedagogia Oprimido - Paulo Freire.**
- 2. Educação-Teatro do Oprimido -Augusto Boal.**
- 3. Intervenção Sócio Educativa**

**Design capa: Fabiano Palácio  
Fotos C.T.O. e Grupo *Marias do Brasil***

**Universidade Autônoma de Barcelona  
Bellaterra- Cerdanyola del Vallès, julho de 2007**

**Documento impresso para a sua avaliação pelos membros do Tribunal.**

## **AGRADECIMENTOS**

Várias pessoas colaboraram para a realização deste trabalho, sendo importante partilhar com elas a alegria da sua efetivação, pois compreendo ser a gratidão, a “memória do coração”.

Meus agradecimentos iniciais são para o meu diretor de tese **Xavier Úcar Martínez**, que contribuiu de forma sistemática para a construção e concretização dessa tese, pela atenção e avaliações constantes, pelo crédito à capacidade do orientando, pela sensibilidade e competência com que orientou este trabalho, sempre respondendo às solicitações. Possibilitando-me ver e rever novos caminhos, a construir um novo olhar para minhas atividades como educadora e principalmente viabilizando a concretização desta tese.

Ao Prof. Dr. **José A. Jordán Sierra**, coordenador do Doutorado, grata pela atenção e acolhimento quando da minha chegada ao doutorado. As suas orientações foram valiosas para realização deste doutorado.

Ao Prof. Dr. **Josep Maria Asensio Aguilera**, sou grata pelo interesse que sempre manifestou pelo meu trabalho. Obrigada pela amizade, pelos ensinamentos e momentos de alegria através dos nossos encontros e conversas, suas sugestões foram importantes na Suficiência Investigadora e percepção da pesquisa.

Ao Prof. Dr. **Joan Carles Mèlich Sangrà**, pela atenção e ensinamentos, e os agradáveis momentos de prazer e aprendizado das suas classes, essenciais para as minhas reflexões e construção de um pensamento filosófico e de vida.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. **Pilar Pineda Herrero**, pelas sugestões e contribuições durante a Suficiência Investigadora.

**Ao Prof. Dr. David de Prado**, mestre e amigo, que me apontou o caminho da criatividade e suas múltiplas possibilidades.

Meus pais o início de tudo: minha mãe, **Terezinha Baraúna**, pelo estímulo e cuidados; ao meu pai, **Josias Baraúna** (ausente presença), por me ensinar o valor da palavra responsabilidade.

A **Luiz Teixeira**, meu marido, agradeço pela companhia de todas as horas e cuja presença, compreensão, paciência, ajuda e afeto foram essenciais para a concretização desse trabalho. Que por muitas vezes abdicou do nosso convívio para que pudesse realizar essa tese.

Aos cunhados e irmãos, **Raimundo e Dalva Queiroz**, pelo estímulo e ajuda sempre presentes durante este projeto.

A **Katiana (Katy)**, minha filha, grata por compartilhar sonhos, aflições e perspectivas de um mundo melhor e essencialmente o estímulo para a caminhada.

Aos amigos **Federico e Paqui**, obrigada pelos momentos de amizade, de alegria, principalmente, pelas palavras acolhedoras nos momentos difíceis. Por nos fazer sentir em família, estando tão distante da nossa.

Aos amigos e colegas, pela amizade construída nesses anos de doutorado, pela acolhida tão importante para quem se encontra distante do seu país, sei que posso contar com cada um deles, desde o primeiro momento que os conheci: **Carme, Dúnia, Ivan, Natali, Luz, Robinson, Anibal e Jaime**.

As secretárias do Doutorado: **Isabel Sempere e M.<sup>a</sup> Angels Rozas**, obrigada pelas orientações constantemente requisitadas, pelas gentilezas e compreensão reveladas.

Aos **professores do Departamento de Pedagogia Sistemática e Sociedade do Doutorado Educação e Sociedade-UAB**, a minha gratidão pelos ensinamentos adquiridos.

Finalizando quero destacar que a investigação só foi possível pela participação compromissada dos componentes do **Centro Teatro do Oprimido-C.T.O.**, compartilhando suas alegrias, tristezas,

realizações, experiências, dificuldades, e, sobretudo seus saberes. Agradeço, a disponibilidade e confiança em participarem e relatarem suas histórias e experiências de vida. A gentileza, informações e ensinamentos de **Augusto Boal**; aos **Coringas**, a disponibilidade; e a colaboração dos grupos comunitários: *Arte Vida*, e as *Marias do Brasil*, mulheres e jovens que através do teatro resgataram a sua dignidade como Ser Humano. A todos do C.T.O. minha gratidão pelas manifestações de estima e amizade.

À memória do educador **Paulo Freire**, que declarava seu “*gosto pelo mundo*”, que pouco antes da sua morte, nos primeiros dias de abril de 1977, em Nova York, perguntado por um jornalista como gostaria de ser conhecido, confessou seu desejo de ser lembrado “... *Como um sujeito que amou profundamente o mundo e as pessoas, os bichos, as árvores, as águas, a vida*”.

Realizar esta tese foi re-aprender o *gosto pelo mundo*, e suas infinitas possibilidades de realizarmos ações em favor do outro e de nos mesmos.

*“... Dostoievski disse que só a beleza salvará o mundo. Porque só através do Belo, da Arte, será possível compreender o mundo na sua essência, e não apenas espantar-se diante da sua aparência. Como escreveu o filósofo Hegel, o Belo é o luzir da verdade através dos sentidos. O Belo criado por estes artistas que aqui estão e outros que hão de vir, ou vieram, e o Belo criado pela cidadania. A cidadania que, quando se transforma de objeto em sujeito, cria o Belo... Porque é Bela”.*

**Augusto Boal - Discurso Agradecimento – Ordem do Mérito Cultura, Brasília 2005.**

## **RESUMO**

Teixeira, Tânia Márcia Baraúna. **Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal**, 335 folhas. Tese Doctorat Educació i Societat Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social UAB. 2007.

**PALAVRAS CHAVE: Dimensões Sócio Educativa, Pedagogia do Oprimido, Teatro do Oprimido.**

A investigação foi fundamentada na análise bibliográfica e pesquisa de campo, sobre as propostas metodológicas da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, analisamos e estabelecemos os pontos de ligação, as relações existentes entre as metodologias, e as ações sócio educativas propiciadas pelos métodos. Consideramos o Teatro do Oprimido, tendo como referência os estudos de pesquisadores que consideraram o tema sob a ótica de um sistema influenciado pelo seu contexto sócio político e cultural. A metodologia foi construída através da fundamentação teórica, dos objetivos, variáveis do estudo e desenho da investigação. Adotando um enfoque descritivo e uma abordagem qualitativa, tendo por base um estudo fenomenológico, uma vez que os sujeitos da investigação foram observados e relataram as suas experiências. A investigação teve uma perspectiva metodológica multi-instrumental, com a combinação e a utilização de diferentes instrumentos de investigação: entrevistas semi-estruturadas, história de vida e relato de experiências dos participantes. A coleta de dados foi realizada por meio de conversações informais, entrevistas abertas em profundidade e narrativas de vida. Na sistematização dos resultados, examinamos inicialmente a experiência como um todo. Para a análise dos depoimentos os seguintes procedimentos foram

observados: ordenação e classificação dos dados, considerando os pontos convergentes e divergentes do processo estudado, articulando as informações com o referencial teórico e os objetivos do trabalho. Destacamos na análise de campo, os momentos de intervenção sócio educativa, mais significativo, em que os participantes da investigação, compartilharam as experiências vividas nos encontros realizados. Através da investigação constatamos que a experiência para os participantes das ações do Centro Teatro do Oprimido são admitidas como sendo positiva, contribuem para que percebam situações de opressão nas suas vidas e adquiram uma maior percepção do papel do *oprimido-opressor*. Permite ainda que os “*espect-atores*”, atores e platéia mostrem em cena suas idéias, exercite com competência ações da vida real, de maneira consciente, como forma de se fortalecerem para atuar nas suas vidas. O Teatro do Oprimido apresenta aspectos pedagógicos, além de sociais, culturais, políticos e terapêuticos. O *coringa*, (animador teatral), condutor das atividades, exerce uma função pedagógica e teatral. Percebemos que a metodologia do Teatro do Oprimido pode ser utilizada no processo educacional, por permitir a troca de conhecimentos e experiências, constituindo-se em um instrumento facilitador para as discussões dos problemas sociais e de intervenção sócio educativa.



## **ABSTRACT**

Teixeira, Tânia Márcia Baraúna. **Social Educative Dimensions of Oppressed Man Theatre: Paulo Freire and Augusto Boal**, 335 pages. Thesis for Doctorat Educació i Societat Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social UAB, 2007.

**KEYWORDS: Social Educative Dimensions, Oppressed Man Pedagogy, Oppressed Man Theatre.**

This investigation work was based on bibliographic analysis and field research, over methodological proposes of Oppressed Man Pedagogy by Paulo Freire and the Oppressed Man Theatre by Augusto Boal, we have analyzed and established link points, the relationships between the two methodologies, and the social educative actions provided by these methods. We have considered the Oppressed Man Theatre, having as references studies from researchers who see this subject under the view of a system influenced by their social, politic and cultural contexts. The methodology was built with theoretical basis, of objectives, research variables and investigation e scheme. We have adopted a descriptive and qualitative approach, having a phenomenological study as basis, once the research subjects were observed and narrated their experiences. The research has a multi-instrumental methodological perspective, combining and using many investigation instruments: semi-structured interviews, life stories, and narratives of the participants experiences. Data were collected in informal conversations, open-depth interviews and life narratives. While systematizing results, we initially examined experience as a whole. For the testimonials analysis, the following proceedings were observed: order and classification of data, considering the convergent and diverting points of studied process, joining information with the theoretical referential and study objectives. We point out on the field analysis the moments of social educative intervention, most

significant, in what the investigation participants shared experiences acquired in the meetings. Through investigation we have confirmed that the participants of Oppressed Man Theatre Centre find this experience positive, and that it helps participants perceive oppression situations in their lives and acquire a greater perception of *oppressed-oppressor* role. Moreover, it allows “*expect-actors*”, actors and audience to show their ideas in scene, exercise with ability real life actions, in a conscious way, as a means of strengthening to act in their own lives. The Oppressed Man Theatre presents pedagogic aspects, over than social, cultural, politic and therapeutic. O *joker*, (theatric entertainer), activities conductor, practices a pedagogic and theatric function. We have concluded that the Oppressed Man Theatre methodology can be used in the educational process, for it allows the exchange of knowledge and experiences, constituting a facilitation instrument to discuss social problems and of social educative intervention.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
A.    DESENHO DA INVESTIGAÇÃO: ESTRUTURA DA TESE .....	16
<b>1.    OBJETIVOS .....</b>	<b>20</b>
1.1    OBJETIVOS GERAIS.....	20
1.2    OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	20
<b>2.    CONSIDERAÇÕES SOBRE INTERVENÇÃO SOCIAL: INTERVENÇÃO SOCIO EDUCATIVA.....</b>	<b>21</b>
<b>3.    PEDAGOGIA DO OPRIMIDO DE PAULO FREIRE .....</b>	<b>29</b>
3.1    CONSIDERAÇÕES SOBRE A PEDAGOGIA DO OPRIMIDO E SEU AUTOR..	29
3.2    A METODOLOGIA DA PEDAGOGIA DO OPRIMIDO .....	46
3.3    CONCEITOS DE TEORIA E PRÁTICA EDUCATIVA NA VISÃO DE PAULO FREIRE.....	50
<b>4.    TEATRO DO OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL.....</b>	<b>75</b>
4.1    CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO DO OPRIMIDO E SEU AUTOR .....	75
4.2    A METODOLOGIA DO TEATRO DO OPRIMIDO .....	89
4.3    CONCEITOS DE TEORIA E PRÁTICA TEATRAL NA VISÃO DE AUGUSTO BOAL (ATIVIDADES DESENVOLVIDAS NO CENTRO TEATRO DO OPRIMIDO – C.T. O).....	96
4.3.1    Ações da atualidade do C.T.O.....	107
<b>5.    PONTOS DE LIGAÇÃO ENTRE O TEATRO DO OPRIMIDO E A PEDAGOGIA DO OPRIMIDO .....</b>	<b>118</b>
<b>6.    DESENVOLVIMENTO PRATICO DO ESTUDO .....</b>	<b>135</b>
6.1    OBJETIVOS DO DESENVOLVIMENTO PRATICO DO ESTUDO .....	135
6.2    METODOLOGIA DA INVESTIGAÇÃO: INSTRUMENTOS E PROCEDIMENTOS 141	
<b>7.    PARTICIPANTES DA INVESTIGAÇÃO.....</b>	<b>145</b>
7.1    A ENTRADA NO CAMPO .....	145
7.2    DESCRIÇÃO DA POPULAÇÃO.....	147
<b>8.    TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DA INVESTIGAÇÃO.....</b>	<b>151</b>
<b>9.    DESENVOLVIMENTO DA INVESTIGAÇÃO E PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS .....</b>	<b>161</b>
9.1    ROTEIRO (GUIA) ENTREVISTAS: SEMI-ESTRUTURADAS EM PROFUNDIDADE E HISTÓRIAS DE VIDA .....	170
<b>10.   RESULTADOS DA INVESTIGAÇÃO .....</b>	<b>180</b>
10.1    INSTITUIÇÃO QUE PROMOVE O TEATRO DO OPRIMIDO - C.T.O... 181	
10.2    DIRIGENTE DO C.T.O: TEATRÓLOGO AUGUSTO BOAL .....	200

10.3	CORINGAS .....	207
10.4	PARTICIPANTES DAS OFICINAS DE FORMAÇÃO: TEATRO DO OPRIMIDO E CORINGA .....	220
10.5	COMUNIDADES PARTICIPANTE / GRUPOS DE ENFOQUE: .....	238
10.5.1	<i>Marias do Brasil</i> .....	241
10.5.2	<i>Grupo Arte Vida</i> .....	272
<b>11.</b>	<b>CONCLUSÕES DA INVESTIGAÇÃO .....</b>	<b>287</b>
11.1	AÇÕES SÓCIO EDUCATIVAS DA PEDAGOGIA E TEATRO DO OPRIMIDO 287	
11.2	O INVESTIGADOR ANTES E DEPOIS DA INVESTIGAÇÃO .....	309
11.3	RECOMENDAÇÕES FINAIS .....	314
<b>12.</b>	<b>INDICE DE FOTOGRAFIAS E ILUSTRAÇÕES .....</b>	<b>320</b>
<b>13.</b>	<b>INDICE DE QUADROS .....</b>	<b>320</b>
<b>14.</b>	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>322</b>
<b>15.</b>	<b>RELAÇÃO DE DOCUMENTOS ANEXOS (APRESENTADO VOLUME EM SEPARADO) .....</b>	<b>335</b>

## INTRODUÇÃO

*“O ser torna-se humano quando descobre o Teatro”*  
**Augusto Boal (1991)**

*“O aprendizado só se dá na medida em que as pessoas dele participam livre e criticamente”*  
**Paulo Freire (1989)**

O passo inicial...

A escolha do tema da tese foi iniciada com um projeto de pesquisa sobre as atividades do Teatro do Oprimido, desenvolvida para a assinatura intervenção sócio educativa, do Doutorado de Educação e Sociedade com o meu diretor de tese, Xavier Úcar. O tema despertou-me o desejo em aprofundar a investigação, opção esta, compatível com contextos de investigações anteriormente realizadas, em mestrados nas áreas da criatividade e administração, onde tive a oportunidade de pesquisar a pedagogia de Paulo Freire e a sua contribuição para o processo criativo e gerencial dos educadores. Ao escolher o tema da tese, procurei também identificar o que da minha prática social, pedagógica e da minha história de vida estava contida nesta investigação.

A estrutura do trabalho foi desenvolvida segundo o critério de apresentação do índice, da definição e aprofundamento do objeto de estudo, da apresentação dos sujeitos participantes da investigação e dos resultados obtidos nas entrevistas, histórias de vida e análise das observações de campo.

Focamos o referencial em aspectos relativos: a metodologia do oprimido, conceituação das ações desenvolvidas através da técnica teatral do Teatro do Oprimido (T.O.), e da coleta de dados obtidos por meio da observação direta das atividades desenvolvidas pelo Centro Teatro do Oprimido (C.T.O.), com a finalidade de perceber e avaliar a dinâmica do trabalho realizado pelos atores do processo.

O marco teórico foi fundamentado na análise das metodologias da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, obtidos através de referência bibliográfica, pesquisa digital (Internet), e acervo bibliográfico do Centro Teatro do Oprimido. Analisamos as propostas metodológicas da Pedagogia do Oprimido de Freire, e o Teatro do Oprimido de Boal, identificando e estabelecendo os pontos de ligação, e as relações existentes entre estas metodologias, procurando identificar as dimensões sócio-educativas existentes no Teatro do Oprimido e na Pedagogia de Freire.

Utilizamos para a investigação a metodologia descritiva qualitativa, com base num estudo fenomenológico, uma vez que os sujeitos da investigação foram observados e relataram as suas experiências em entrevistas e histórias de vida. O instrumento selecionado para a investigação seguiu uma metodologia qualitativa, a entrevista semi-estruturada, aplicada em forma de diálogo social. Foi elaborado como instrumento, um roteiro para as entrevistas semi-estruturadas e histórias de vida dos participantes do processo.

Optamos na observação e análise das percepções dos participantes da pesquisa, por sentirmos ser um bom caminho a percorrer. Saber como pensam nos possibilitou saber também como pensamos sobre a questão trabalhada. Constituindo-se em uma investigação avaliativa dos efeitos sócio educativos que geram o Teatro do Oprimido (T.O.) na população participante do programa: Comunidade, Sociedade e “*Coringas*”<sup>1</sup>.

A investigação prática foi realizada no Centro Teatro do Oprimido-C.T.O., na cidade do Rio de Janeiro (Brasil), durante os anos de 2005 a 2007. A definição dos participantes da investigação foi realizada,

---

<sup>1</sup> O *coringa* é um misto de animador, coordenador, diretor de teatro e moderador dos eventos de teatro do oprimido

através da escolha de casos representativos de forma a permitir uma melhor análise interpretativa, comparativa e generalizada dos dados observados. Consideramos um segmento específico para o nosso universo da pesquisa, nos limitamos aos locais eleitos, onde ocorrem as atividades do Centro Teatro do Oprimido-Rio de Janeiro-C. T. O., e outros locais de comunidades participantes.

Na análise final, articulamos os dados obtidos com o referencial teórico e os objetivos do trabalho. As respostas foram transcritas e analisadas, sendo considerados os aspectos éticos de consentimento e sigilo dos participantes. Identificando e analisando os elementos que estruturam a intervenção sócio-educativa, a pedagogia e o teatro do oprimido, como dialogam entre si e quais os pontos que unem estes princípios e métodos.

Com base na investigação bibliográfica, na investigação de campo, da coleta e da análise dos dados, buscamos respostas para os **questionamentos ou problemas da investigação:**

- A. Quais os pontos de ligação entre a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal e quais as características pedagógicas e metodológicas utilizadas por ambas as metodologias?
- B. Quais as dimensões educativas e sociais que ocorrem através do Teatro do Oprimido, na população participante do programa e na sociedade?
- C. Que modelos e metodologia utilizam os coringas nas oficinas do C.T.O., como estão organizadas estas ações e quais os efeitos sócio-educativos gerados nos participantes por estas ações?

Ressaltamos que não encontramos relatos e nem investigações sobre as ações do T.O., que explorem a linha de trabalho direcionada para o campo pedagógico. As referências pesquisadas das ações do T.O. relatam experiências relacionadas com intervenções sociais, em um espaço onde existem os âmbitos: político-sociais, terapêuticos, psicológicos e de terapia grupal.

O nosso objetivo ao realizar essa investigação foi analisar a possibilidade de novos espaços para a prática sócio-educativa, com a introdução de métodos que possibilitem aos participantes a construção de uma interação social construtiva, minimizando as ações de opressão e contribuindo para a formação da cidadania. As análises das entrevistas e histórias de vida possibilitaram identificar momentos pedagógicos significativos entre os participantes, em que emergiram sentimentos de solidariedade através de acontecimentos vividos com fatos similares, estabelecendo uma identificação uns com os outros, compartilhando emoções e pensamentos. Acreditamos que o Teatro do Oprimido realiza uma significativa contribuição nas ações sócio-educativas, no tratamento de temas como discriminação, preconceito, trabalho, violência, entre outros.

#### **A. Desenho da investigação: estrutura da tese**

A investigação foi dividida em seis etapas de forma a possibilitar uma melhor execução de cada uma das atividades da pesquisa.

Na primeira etapa, foi realizada a consolidação do projeto de uma forma global (temas, justificativa, objetivos gerais e específicos, descrevendo o desenho da investigação com as definições das fases da pesquisa).

As etapas subseqüentes tiveram como finalidade à construção e o desenvolvimento do marco teórico, a seleção e adoção dos



instrumentos utilizados para a coleta de dados da pesquisa de campo, tendo como foco as questões gerais da investigação.

Na proposta da estrutura da pesquisa, inicialmente apresentamos o referencial teórico que sustenta a pesquisa como um todo. Contudo é importante ressaltar que durante todo o processo foi realizada uma revisão aprofundada da literatura referenciada.

Dividimos a apresentação da investigação em capítulos numerados, alguns com sub-capítulos.

Os **capítulos 1, 2, 3, 4 e 5** encontram-se divididos em sub-capítulos. Nestes capítulos definimos os **objetivos da investigação**, e procuramos conceituar e inter-relacionar os temas estudados: **intervenção sócio-educativa**, as **metodologias de Paulo Freire e Augusto Boal**, estabelecendo os **pontos de ligação entre o teatro do oprimido e a pedagogia do oprimido**.

O **capítulo 6** refere-se aos **objetivos do desenvolvimento prático do estudo**, descrevemos e justificamos a escolha dos **instrumentos e procedimentos metodológicos** adotados na pesquisa. Definimos e detalhamos as **variáveis selecionadas** e investigadas, de acordo com os objetivos e questionamentos ou problemas da investigação.

No **capítulo 7** descrevemos os **participantes** e a **entrada no campo da investigação**, apresentamos o percurso metodológico realizado para análise do campo e análise dos depoimentos.

No **capítulo 8** apresentamos as **técnicas e instrumentos da investigação** utilizados nos procedimentos de coleta de dados.

No **capítulo 9** abordamos o **desenvolvimento da investigação e procedimentos para coleta de dados** com os métodos de informações, os roteiros (guia) das entrevistas: semi-estruturadas em profundidade e histórias de vida, análise das informações e os recursos empregados no registro dos dados coletados dos participantes da investigação.

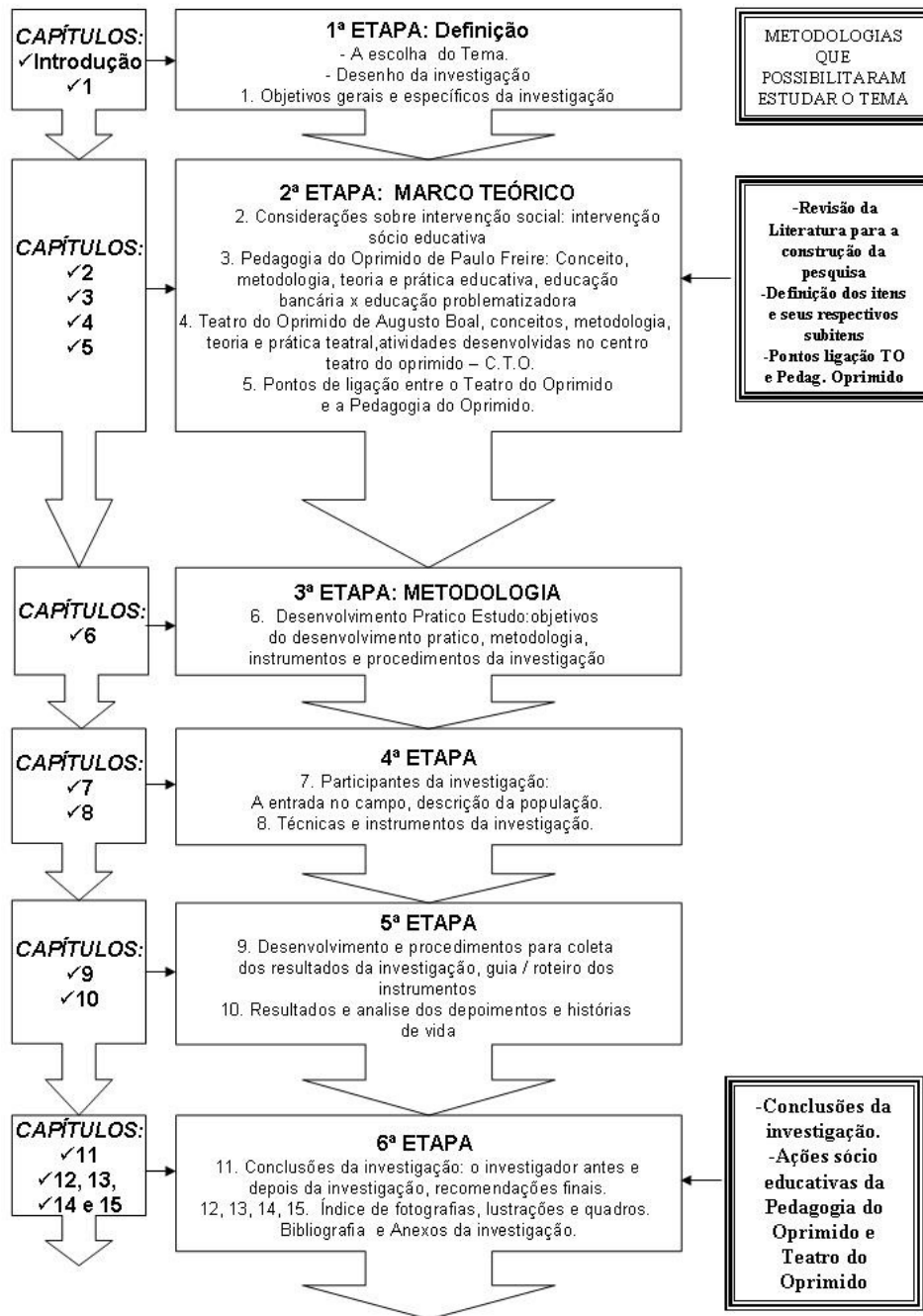
No **capítulo 10**, através da análise da revisão bibliográfica e da observação de campo, apresentamos os **resultados da investigação**,

gerados a partir da avaliação dos instrumentos da parte prática, das histórias de vida e depoimentos dos participantes da pesquisa. O material produzido dos relatos e entrevistas faz parte dos anexos da pesquisa.

**No capítulo 11** realizamos as **conclusões da parte teórica e prática da investigação**, analisamos a existência de **ações que objetivam e desencadeiam os processos sócio-educativos através das metodologias do Oprimido e T.O.** Realizando as considerações da **percepção do investigador e a trajetória percorrida antes e depois da investigação** com as **recomendações finais da investigação**.

**Os capítulos 12, 13, 14, e 15** estão dedicados à bibliografia pesquisada, quadros, figuras, fotos e anexos que fazem parte da investigação, apresentado em volume separado.

**Esquematizamos** o percurso realizado para a construção do **desenho da investigação** no Quadro 1.



**Quadro 1 - Desenho da investigação: estrutura da tese**  
Fonte: Elaboração própria.

## **1. OBJETIVOS**

Buscando responder as questões formuladas para a investigação e outras inerentes a esta pesquisa, foram definidos os seguintes objetivos:

### **1.1 Objetivos gerais**

- A.** Identificar e estabelecer os pontos de ligação entre a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal.
- B.** Desenvolver uma investigação avaliativa sobre o teatro do oprimido e os efeitos sócios educativos, que geram na população participante do programa e na sociedade.

### **1.2 Objetivos específicos**

- A1.** Analisar as características pedagógicas das metodologias do Oprimido de Paulo Freire;
- A2.** Analisar as características pedagógicas das metodologias do Teatro do Oprimido de Augusto Boal;
- B1.** Analisar a organização e as ações formativas desenvolvidas no C.T.O.;
- B2.** Analisar o modelo metodológico utilizado pelos coringas nas oficinas do C.T.O.;
- B3.** Identificar os efeitos sócios educativos gerados nos participantes através das ações do C.T.O.

## 2. CONSIDERAÇÕES SOBRE INTERVENÇÃO SOCIAL: INTERVENÇÃO SOCIO EDUCATIVA

*“Devemos compreender de modo dialético a relação entre a educação sistemática e a mudança social, a transformação política da sociedade. Os problemas da educação estão profundamente enraizados nas condições globais da sociedade.”*

**(Freire, 1987b).**

*“... O teatro pode ser uma arma de libertação, de transformação social e educativa”.*

**(Boal, 1980)**

Este capítulo tem por objetivo realizar uma breve análise da concepção teórica de intervenção social e educativa, com a finalidade de fornecer um referencial para análise e compreensão do processo de intervenção social que ocorre nas metodologias de Freire e Boal.

Analisamos alguns autores que abordaram a intervenção social sob ângulos e interpretações diversas. Na análise da nossa investigação, consideramos a intervenção sócio educativa, por apresentarem uma afinidade com as ações desenvolvidas no C.T.O., e a pedagogia de Freire.

As intervenções sociais são ações geradas através das relações com o meio social, e os agentes que a realizam através: do Estado com as suas políticas sociais, das ações de instituições, ou da participação de grupos individuais. Com a finalidade promover o fortalecimento da sociedade organizada e seus diferentes segmentos por meio dos processos da intervenção.

Diversos pensamentos têm dado a sua contribuição para a construção teórica da intervenção social, são os chamados paradigmas sociais, constituídos por um conjunto de explicações fornecidas pelas ciências sociais. De acordo com Lefebvre (1997), a intervenção social, realizada pelos trabalhadores sociais é classificada em dois modelos

ou marcos sociais, com contextos e ideologias distintas: “*case work*” e a “*sócio análise*”. O primeiro tipo corresponde a uma legitimação da ideologia dominante, posto que a intervenção ocorre sobre um indivíduo específico com possibilidades sociais, sobre os quais se realizam as intervenções catalogadas como inadaptados. Na sócio análise<sup>2</sup>, temos um método de intervenção crítica dos trabalhadores sociais, com a dupla finalidade de conscientização da situação, e propiciando um desenho do processo para revolvê-lo, através da superação de uma problemática mediante uma ação coletiva e grupal.

Etimologicamente a palavra latina intervenção parte da origem “*intervenio*”, que pode ser traduzida como “*estar*”, “*vir entre*” ou “*interpor-se*”, pode ser sinônima de uma ação de mediação, interseção, ajuda ou cooperação. Ou ao contrario pode ser a intromissão, intrusão, repressão, podendo também significar ambas as ações. Considera Úcar, que em um processo de intervenção social, na maioria dos casos, encontramos com ambas as caras de uma “*mesma moeda*” (Úcar 1992; 2006, Carballeda, 2002).

A intervenção é uma ação social produzida a partir da inaceitabilidade de uma situação vivida por uma pessoa, por um grupo ou por uma comunidade, e provocada pelo sistema social, somente ocorrendo quando existe um movimento ou uma necessidade de mudança dos sujeitos envolvidos no processo da intervenção. Sendo necessário, que o interventor do processo possua um “olhar crítico” para o social, fundamentado em ações concretas. Este “olhar crítico”, irá diferenciar ou determinar o tipo de intervenção a ser realizada: se uma intervenção sócio política ou uma intervenção assistencial.

---

<sup>2</sup> Assemelha-se ao método da *educação problematizadora* de Freire. Constitui-se em um processo que atua sobre um grupo, com a intenção de problematizar a realidade social.

A intervenção social é definida por alguns autores como uma ação organizada e intencional realizada por um conjunto de indivíduos frente a uma problemática social não solucionada ou não resolvida pela dinâmica social que originou o problema. Constitui-se em um espaço e momento artificialmente construídos, ocorre quando se detecta algum problema ou uma necessidade social, que gera a intervenção, sendo realizada através da delegação da autoridade de um interventor (sujeito que realiza a intervenção), ao qual é conferido *status* de poder e situação de hierarquia aos atores do processo da intervenção. A introdução de um autor da intervenção, com a intenção de modificar o meio, ocasiona um processo de transformação da realidade, influenciado pela ideologia do interventor, com o objetivo de propiciar uma mudança e o propósito de melhorar a si e ao outro. Por este motivo, uma intervenção social nunca é neutra, atuando dentro de um modelo teórico e ideológico, de modo consciente ou não (Úcar 1992; 2006, Carballeda, 2002).

A intervenção social tem como uma das principais funções, fornecer ou possibilitar respostas eficazes e eficientes às problemáticas sócio culturais de pessoas, grupos ou comunidades. Compete ao processo da intervenção social, identificar, construir ou reconstruir laços de significação para os grupos sociais, através da elaboração de estratégias, que forneçam e articulem possibilidades aos atores participantes do processo da intervenção a encontrarem soluções para os problemas gerados pelo social. Supõe a intervenção de alguma forma, a busca de respostas para questões sociais, em relação ao que se pretende atuar no meio social. Sendo o social construído a partir de representações imaginárias, gerando diferentes impactos nos sujeitos e nos grupos. Os imaginários sociais constituem as criações incessantes, indeterminadas, atravessados pelo psicológico, o social e o histórico; impactando no real, através da vida cotidiana, por meio dos

intercâmbios e experiências compartilhadas (Úcar 2006, Carballeda 2002:22).

Considera Carballeda, a possibilidade de se repensar questões relevantes da intervenção social e sua relação com a solidariedade através da problematização de conceitos como: igualdade, identidade, exclusão e inclusão social. Uma vez que, a intervenção implica no questionamento das construções, circunstâncias e acontecimentos que se interpõem entre o sujeito e a sua identidade social. Pensamento estes compartilhados por Freire ao defender a idéia da humanização solidária e da educação como um processo de humanização. Consistindo a educação em uma prática social humanizadora, com ações que favorecem a libertação e a autonomia para uma inclusão social, com uma práxis comprometida na ação e na reflexão dos homens sobre o mundo, com a finalidade de transformá-lo (Carballeda 2002, Freire 1979).

Os elementos fundamentais a uma intervenção social são ações com propostas organizadas, com um comportamento ético por parte do interventor social e uma capacidade técnica expressada na potencialidade ou intensidade para intervir efetivamente na sociedade. Consistindo assim, a intervenção em uma ação social sobre determinado elemento, com a finalidade de interpretar as necessidades humanas e com o objetivo de resolver uma problemática social, constituindo em uma missão de ação social, individual ou coletiva.

A intervenção social procura fundamentar-se nas idéias norteadoras das teorias das relações e ciências sociais, como forma de entendimento do funcionamento da sociedade. Estas relações sociais estão intensamente marcadas por uma tradição normativa, com a função de estabelecer a ordem social, sendo construídas artificialmente e mantida através de dispositivos disciplinares aplicados mediante ações institucionais, situando-se entre: a norma e o desejo, entre o que se pode e o que não se pode fazer. Sendo a norma,



a forma ou a maneira de realização de uma determinada ação do meio externo pelo indivíduo, o que está padronizado e foi previamente estabelecido. Estabelecendo deste modo, um caminho determinado para a manutenção do sistema e do contrato social.

O caráter sócio político de uma intervenção é determinado por sua relação com os objetivos sociais, o desenvolvimento de uma determinada sociedade e o seu posicionamento em relação a esta. Tendo como sustentação à concepção geral dos objetivos sociais e a sua relação com o funcionamento do modelo de desenvolvimento da sociedade, sendo, portanto, um meio de apoio ou de crítica ao social.

A intervenção social do tipo sócio político, acontece quando os agentes da sociedade, em atuação e através do Estado ou organizados a partir da sociedade civil, identificam a inaceitabilidade de uma realidade social que afeta a vida cotidiana de alguns indivíduos com origem no funcionamento “normal” da sociedade.

O conceito do social centraliza e envolve as circunstâncias e condutas grupais que permitem uma vida com relativa normalidade em uma coletividade, podendo ser definido como o conjunto de impositivos assistenciais e de princípios, com a função de manter a ordem ou a coesão ao que denominamos sociedade.

Na intervenção sócio política, o estado e as organizações não governamentais são incorporados a partir das políticas governamentais e do modelo de desenvolvimento social. Tais organizações se posicionam assumindo um discurso com ações de aprovação ou resistência frente a estes modelos. Estas relações sociais envolvem relações de poder, apresentadas sob as mais diversas e diferentes formas (Úcar 1999, Carballeda 2002).

Na nossa investigação analisamos e focamos as ações voltadas para a uma **intervenção sócio-educativa**, compreendida como uma ação em que compartilham: educador, indivíduo ou um grupo, independente de idade, gênero ou raça, inseridos em um contexto sócio histórico. Sendo considerado um processo com um espaço social comum, com relações estabelecidas entre: a instituição onde ocorre à intervenção, seus propósitos finais e o contexto ideológico dos discursos.

O **foco da análise da intervenção sócio educativa**, pressupõe uma ação intencional sobre os indivíduos, grupos ou comunidades, com a finalidade de gerar mudanças e melhorias sociais. Tais mudanças devem ser analisadas e avaliadas de maneira estruturada e de forma constante. A análise dos relatos dos sujeitos que demandam a intervenção são elementos “chave” para as interpretações, intermediados por diferentes instrumentos e categorias de análises, sendo necessário um planejamento de avaliação para o processo de intervenção. A intervenção deve incorporar princípios flexíveis capazes de contemplar as particularidades pessoais, culturais, e sociais, tendo como alvo os processos de desenvolvimento, autonomia, socialização e humanização. Ao se planejar a forma de intervenção, deve ser observado e avaliado os princípios éticos, culturais, cognitivos, sociais e políticos da comunidade e da sociedade a qual se realizará a intervenção. É necessário que o interventor possua informações sobre o funcionamento do objeto social sobre o qual quer intervir, e tenha o conhecimento das teorias e paradigmas sociais. A demanda está relacionada aos sujeitos do processo da intervenção e a visão do problema social que a sociedade possui (Úcar 1993).

A intervenção sócio educativa é uma das diversas formas utilizadas pela educação e está direcionada para o desenvolvimento de ações educativas, normalmente em contextos não formais. Envolve um

posicionamento científico e prático que toma como ponto de partida os saberes locais de cada comunidade ou grupos individuais, procurando a partir daí desenvolver processos de educação nos participantes. Tem a finalidade de promover a real participação das populações, sobretudo grupos excluídos socialmente, para que estes assumam, progressivamente, o seu papel de atores na melhoria das condições da vida social. Ao interventor social é necessário um conjunto de conhecimentos científicos, com as competências necessárias ao saber-fazer na comunidade e nos grupos individuais. O interventor social assume uma importância no grupo social, devendo possuir um perfil de competência profissional adequado para esta prática.

A intervenção sócio educativa é analisada por Saez, segundo a visão de vários autores que analisaram o tema, abordando alguns modelos de ações educativas de intervenção: o tecnológico ou reprodutivo, que atribui uma separação entre a conhecimento científico e as pratica educativa, considerando que este modelo cria um vazio entre os planejadores e os executores da ação educativa e estabelece uma separação entre a teoria (laboratório /artificial) e a pratica (fazer/ realidade). Pondera ainda, que a racionalidade tecnológica não considerou que a intervenção social não é natural, nem objetiva, portanto não são atos puramente tecnológicos. Constituindo-se em um processo de ação sobre outros sujeitos, produzindo uma intromissão e uma alteração na realidade ambiental e pessoal, sendo um modelo de ação fundamentalmente política, podendo a intervenção afetar os interesses das pessoas de forma positiva ou não. Este tipo de intervenção é caracterizado por ser pessoal e socialmente significativo para os sujeitos envolvidos no processo. Os participantes não são seres passivos, mas sim construtores de significados, ocasionando esta intervenção efeitos distintos nos sujeitos da intervenção.

Deste ponto de vista a intervenção educativa é considerada como uma prática social crítica, sendo a educação admitida como uma construção social, um resultado da interação social. Não é algo neutro, objetivo, estável ou científico, é mediado pela realidade social, adotando um compromisso participativo e democrático. A intervenção sócio educativa possibilita identificar, construir ou reconstruir laços de significação para os grupos sociais, através da elaboração de estratégias que viabilizam e articulam possibilidades aos participantes da ação da intervenção a encontrarem as soluções para os problemas gerados pelo social (1993).

Ao realizarmos algumas apreciações dos pressupostos teóricos da intervenção sócio educativa, procuramos considerar que a intervenção social será viável se for pensada em torno do campo de conhecimento em que foi fundamentado, sendo necessário buscar novas interpretações para esses pensamentos clássicos, atuais e futuros, para que seja possível a construção de dispositivos de intervenção que façam perceber e desvelar as construções históricas, políticas e sociais do sujeito.

### **3. PEDAGOGIA DO OPRIMIDO DE PAULO FREIRE**

*"Aprender para nós é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito"*  
(Paulo Freire, 1979).



**Foto 1 - Paulo Freire**

Subdividimos este capítulo, em quatro capítulos, onde abordamos a trajetória realizada por Freire na construção do seu método, os conceitos de teoria e prática da pedagogia do oprimido, e a sua visão sobre a educação bancária e educação problematizadora.

#### **3.1 Considerações sobre a Pedagogia do Oprimido e seu Autor**

A abordagem sociocultural da educação tem como seu principal representante no Brasil, o educador Paulo Freire, que propõe na sua teoria, a superação da relação “*opressor-oprimido*”, ou seja, a elaboração e construção do conhecimento ligado ao processo de conscientização crítica da realidade. O diálogo é a essência desse método, educador e educando são somente sujeitos do processo, a escola existe num contexto histórico de uma determinada sociedade. A relação educador/educando é horizontal e a avaliação consiste em um processo de auto-avaliação e avaliação mútua.

Freire não se limitou a analisar os processos da educação e da pedagogia, mas a apresentar uma teoria de como elas devem ser compreendidas teoricamente e como se deve agir através de uma educação denominada “*libertadora*”. Para ele, educação é um encontro entre interlocutores, que procuram no ato de conhecer a significação da realidade, e na práxis o poder da transformação. Entende-se por pedagogia em Freire, a ação que pode e deve ser muito mais que um processo de treinamento ou domesticação; um processo que nasce da observação e da reflexão e culmina na ação transformadora. O modelo de educação proposto por Freire, à ação educativa libertadora, propõe uma relação de troca horizontal entre educador e educando exigindo-se nesta troca, atitude de transformação da realidade conhecida. É uma educação conscientizadora, na medida em que além de conhecer a realidade, busca transformá-la, ou seja, tanto o educador quanto o educando aprofundam seus conhecimentos em torno do mesmo objeto cognoscível para poder intervir sobre ele.

A proposta educacional de Freire tem a sua origem no contexto sócio político e cultural em que viveu o educador, pois é a partir dele que surge o seu método.

Freire nasceu em 1921 em Recife, Brasil e morreu em São Paulo, em 1997, aos 76 anos. Formou-se em Direito, mas não exerceu a profissão, preferindo dedicar-se a projetos de alfabetização. Sua filosofia educacional expressou-se pela primeira vez quando defendeu sua tese de mestrado na universidade do Recife. Seu método defendia uma prática de trabalho de alfabetização que capacitasse o oprimido tanto para a leitura e escrita quanto para a sua liberdade de expressão. A partir dessa sua prática, criou o método, que o tornaria conhecido no mundo, fundado no princípio de que o processo educacional deve partir da realidade que cerca o educando, não sendo suficiente

somente saber ler, mas também é necessário compreender qual o contexto social e cultural em que se está inserido.

A sociedade brasileira e latino-americana da década de 60 pode ser considerada como o grande laboratório onde se desenhou o “Método Paulo Freire”. A situação de intensa mobilização política desse período teve uma importância fundamental na consolidação do pensamento de Freire, cujas origens se encontram na década de 50.

No Brasil, da década de 60, se pensava na educação de adultos, somente como uma reposição dos conteúdos transmitidos às crianças e jovens, fora do contexto da faixa etária adulta. Para Freire, o ato de aprender a ler, escrever, alfabetizar-se é, antes de tudo, aprender a ler o mundo, entender o seu contexto; é saber os “*porquês*” de tantas indagações sem respostas: aprender a ler o mundo e não se contentar em apenas escrever algumas palavras, sem compreender a dinâmica que une a linguagem e a realidade. Assim, aprender a ler e escrever é uma ação de educar, que por sua vez deve estar comprometida com a libertação dos homens. Para Freire, a educação é um ato essencialmente político: “*Do ponto de vista crítico, é tão impossível negar a natureza política do processo educativo quanto negar o caráter educativo do ato político*” (1993:27). Para ele é improvável ter-se uma educação neutra, que esteja a serviço da humanidade, uma educação sem que se esteja atenta à questão do poder.

Freire criticava as cartilhas utilizadas nas escolas brasileiras, nos programas de alfabetização, após tê-las estudado minuciosamente nos anos 50.

Suas primeiras experiências educacionais foram realizadas em 1962, no “*Programa Nacional de Alfabetização de Adultos*”, alfabetizando 300 trabalhadores rurais, camponeses, em 45 dias, em Angicos, no Rio Grande do Norte, nordeste do Brasil, uma das regiões mais pobres do país. Freire inspirou-se na experiência dos chamados “*Círculos de*

*Cultura*”<sup>3</sup>, grupos de debate surgidos do “*Movimento de Cultura Popular do Recife*”, no estado de Pernambuco, Brasil. Os grupos promoviam debates sobre temas variados, sem planejamentos prévios, que surgiam a partir de uma consulta aos participantes. Os resultados levaram Freire a propor a mesma metodologia para a alfabetização, que se daria num período relâmpago de apenas 40 horas aula.

O método se mostrou eficaz por partir da realidade do alfabetizando, de fatos de sua vida cotidiana, obedece às normas metodológicas e lingüísticas, mas vai além delas, porque desafia quem se alfabetiza a usar palavras para se politizar, tendo uma visão ampla da linguagem e do mundo. Freire nega com o seu método a mera repetição de frases, palavras e sílabas ao propor aos alfabetizandos “*ler o mundo*” e “*ler a palavra*”, a ler o mundo através das palavras.

Freire propôs uma nova forma de pedagogia, associando ao estudo a experiência vivida, trabalho, pedagogia e política. Mediante o uso do seu método, o programa objetivava alfabetizar, politizando, cinco milhões de adultos brasileiros que não tinham direito a votar, a escolher os seus dirigentes, os seus governantes. Através da alfabetização, poderiam exercer conscientemente o direito a cidadania, ao voto. A conscientização, como intermediação político-pedagógica, poderia atingir todas as classes e o diálogo deveria conduzir o “*entendimento geral para o desenvolvimento de todos*” (1989).

O método adotado por Freire, para a formação da consciência crítica, compreende em três etapas distintas, que podem ser assim delineadas:

---

<sup>3</sup> A alfabetização de adultos, disseminada em larga escala (projeto de instalação de 20.000 “*Círculos de cultura*” em todo o país em 1964, conforme o Plano Nacional de Alfabetização - PNA), poderia contribuir, com eficácia e rapidez, para a consecução hegemônica em curso, conscientizando e tornando milhares de indivíduos aptos a votarem em candidatos considerados “*progressistas*”.



etapa da investigação, tematização e da problematização, deste modo, o método é algo fundamental como meio para alcançar os objetivos da alfabetização.

No caso brasileiro, ainda pouco tempo atrás, em se referindo o fato histórico, por ocasião da proclamação da República (1889), 85% da população era analfabeto, o que contribui acentuadamente para uma desigualdade social da população até os dias atuais. Indicadores do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), conforme os últimos dados da Síntese de Indicadores Sociais de 2003 apontam uma melhoria nos números do analfabetismo brasileiro, contudo tais números ainda assinalam dados preocupantes: 12,4% da população, cerca de 15 milhões de habitantes, são analfabetos. Apesar da queda, o índice brasileiro ainda pode ser considerado muito elevado, uma vez que o número de adultos que não sabem ler e escrever chega a 14,9 milhões de brasileiros não alfabetizados, estas pessoas são mais facilmente encontradas nas áreas rurais. O analfabetismo diminuiu, mas permanece a desigualdade educacional por regiões, estado (principalmente na região nordeste), por faixa de renda e raça.

Preocupados com essa parcela marginalizada da população, educadores, pedagogos, liderados por Freire, desencadearam movimentos de combate ao analfabetismo. Freire foi acusado de subverter a ordem instituída. O advento de princípios democráticos fez da alfabetização uma forte preocupação no meio daqueles que lutavam pela igualdade de direitos e deveres, pois os alfabetizados tornaram-se cidadãos mais conscientes de seus direitos, deveres e obrigações. Preparados para fazerem uma leitura mais adequada do mundo e mais conscientes para poderem agir sobre ele como agente de mudança e transformação de sua realidade, tornando-se uma ameaça ao poder instituído.

Freire foi o primeiro educador brasileiro a falar que o analfabetismo era um problema social, a ser resolvido por um profundo processo de mobilização social. O II Congresso Nacional de Educação de Adultos (Rio de Janeiro, 1958) foi o ponto de partida que deu origem aos movimentos populares no Brasil. Para Freire é indispensável que a sociedade atravesse da “*consciência ingênua*” para a “*consciência crítica*” gerando a “*conscientização*”, que se constitui em um processo educativo, um movimento de práxis, uma prática refletida. Para que dê origem a outro movimento: a politização, como uma forma de engajamento em grupos que visem à transformação social. Freire tinha a preocupação com o tipo de homem que se deveria formar no país e com a consciência ingênua e crítica deste homem. Tinha como objetivo no seu processo alfabetizador, educar as massas populares para a sua participação consciente e crítica na realidade política do país, sem serem vítimas de explorações opressivas do poder. A ideologia de Freire representava uma tentativa explícita de formulação de uma contra-ideologia, através da ruptura homem-objeto, para uma relação homem-sujeito que constrói e reconstrói sua história, não de maneira particular, mas comunitária. Por isso, com a intervenção militar no Brasil em 1964, o regime de ditadura elimina imediatamente qualquer movimento participativo do povo, gerando em toda a sociedade uma comunicação de povo, sem povo. Com o regime militar, alguns intelectuais defensores da inserção de temas políticos no processo de alfabetização são exilados, como Freire.

A origem das idéias de Freire esta na cidade onde nasceu e viveu Recife, nas pessoas e experiências vividas em países tão diversos como Chile, Guiné Bissau, Estados Unidos e Genebra, para onde viajou levando seu método ou viveu como exilado. E nos livros, adquiridos em diferentes momentos de sua vida, que contribuíram como tijolos para a construção de seu pensamento marcado pela preocupação com a relação de domínio entre as pessoas e a liberdade.

Entre eles citamos alguns autores que influenciaram o pensamento do educador e destacamos três filosofias que marcaram sucessivamente a obra de Freire: o existencialismo, a fenomenologia e o marxismo, analisado por Carlos Alberto Torres em seu livro “*Estudios Freireanos*” (1995). Com o passar do tempo às idéias de Freire vão sendo alimentadas pelos quadros de referência da literatura marxista tão presentes em *Pedagogia do Oprimido* e que foram incorporados aos seus pensamentos. Nesta obra a bibliografia passou a incorporar especialmente os pensamentos de: Hegel, Marx, Gramsci, Engels, Lênin, Fromm, Sartre, entre outros.

Freire se inspirou e também teve influencia dos pensamentos de Teilhard de Chardin, escritor e filósofo da religião, as suas idéias, mais tarde, o ajudariam a construir a *teologia da libertação*.

No entanto, ao investigarmos a obra de Freire em sua globalidade, devemos entender a *Pedagogia do oprimido* como ponto de partida de uma elaboração teórica mais aprofundada, mais consistente e mais rigorosa, especialmente quanto à sua base de fundamentação sócio-econômica e política. Nessa obra, a aproximação aos pensamentos marxistas é evidente, especialmente quanto à leitura da realidade que leva em consideração, as questões relativas às classes sociais e ao conflito entre elas, resultando, daí, uma visão educacional imersa em tal conceituação. Também é na *Pedagogia do oprimido* que Freire “*começa a ver*” (segundo suas palavras) a politicidade do ato educativo com maior nitidez, embora a educação ainda não seja explicitada em sua inteireza política, mas apenas em seus “*aspectos políticos*” (1987a).

Para melhor compreendermos a proposta educativa da metodologia de Freire, se faz necessário considerarmos os autores que influenciaram as suas obras. Nas teorias de Hegel e de Marx, Freire constrói a sua crítica a religião, a teologia, a filosofia e a alienação política, social e

econômica. Sucessivamente, quase em fases diferentes, analisa as conseqüências sociais, políticas e pedagógicas das diversas formas de relação entre os seres humanos. Remete a concepção de “*oprimido-opressor*” (anos 50-60), em opressão “*de classe*” (anos 60-70) e opressão “*de gênero e raça*” (anos 80-90). A dialética “*hegeliana*” entre o “*Senhor e o Escravo*” está presente em toda a sua obra.

Na “*Pedagogia do Oprimido*” (1987a), aparece a influência da filosofia *hegeliana*<sup>4</sup>, na priorização no campo da consciência e da ideologia, especialmente no destaque dado à “*relação senhor-escravo*” e à transformação da realidade mediante a transformação da consciência escravizada, “... *o que caracteriza os oprimidos, como consciência servil em relação à consciência do senhor, é fazer-se quase coisa e transformar-se, como salienta Hegel, em “consciência para o outro”. A solidariedade verdadeira com eles está em com eles lutar para a transformação da realidade objetiva que os faz ser este ser para outro*” (1984a: 37-8).

Complementando sua visão, Freire chama a atenção para a necessidade da reflexão e a ação dos homens no mundo para transformá-lo, que sem elas, é impossível a superação opressor-oprimido. Que superar a polarização opressor-oprimido significa a conquista da criticidade por parte dos subalternos. Para Freire, enquanto os opressores forjam sua pedagogia no processo de opressão, os oprimidos precisam fazer emergir a sua pedagogia (nas lutas sociais, no cotidiano do trabalho e da família...), pedagogia “*do oprimido*”, “*da resistência*” e “*da autonomia*”. Constituindo o quadro teórico particular de sua obra principal a *Pedagogia do Oprimido*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Na *Pedagogia do Oprimido*, Freire cita Hegel, referindo-se à “*consciência senhorial*” e à “*consciência servil*”. A primeira seria independente e teria como natureza “*ser para si*”. A outra seria dependente, “*vivendo especialmente para o outro*” (1987a, p.37).

<sup>5</sup> As reflexões de Freire não são sobre a pedagogia em geral, mas sobre “*alguns aspectos*” de uma “*pedagogia do oprimido*”. Ressalta o entendimento sobre o “*oprimido*” como categoria política, assim como sobre uma prática

Na seqüência da sua obra (pós- *Pedagogia do oprimido*), nos anos setenta, observamos uma tentativa de desfazer o amálgama das referências culturais marxistas, a exemplo dos escritos de Antonio Gramsci<sup>6</sup>. Nos pensamentos de Gramsci, “*Cartas do Cárcere*”, Freire admite a existência do intelectual orgânico e o tradicional, com duas posturas diferentes: um é comprometido com as classes populares e outro empenhado com as classes dominantes, nesses pensamentos Freire se apoiou para entender o papel do intelectual na sociedade.

Assinalamos também, que, a *Pedagogia do oprimido* faz parte de uma tríade iniciada com *Educação e atualidade brasileira* e *Educação como prática da liberdade*, constitui-se seqüência de uma obra em constante movimento de reelaboração e de reconstrução. Os três primeiros capítulos do livro representam o aprofundamento de temáticas tratadas de maneira preliminar em *Educação como prática da liberdade*. O último capítulo da *Pedagogia do oprimido* já assinala a uma teoria edificada nos conflitos sociais (inclusive, nos “de classe”) e na educação do oprimido nesses conflitos.

Quanto à seqüência relativa ao binômio: educação-política pode-se observar que: em *Educação e atualidade brasileira*, Freire defende uma prática educativa voltada para o desenvolvimento nacional e para a construção de uma democracia burguesa/liberal; em *Educação como*

---

educativa que prioriza suas necessidades e interesses “*de classe*” numa situação de opressão sócio-política que tenta construir seu contrário, isto é, a libertação.

<sup>6</sup> Rossi coloca: “Neste ponto (o das relações entre a vida dos homens e a organização econômica da sociedade), Freire aproxima-se de uma visão *gramsciana*. O homem tem que assumir seu papel como sujeito da história, não enquanto um indivíduo abstrato enquanto ser situado dentro de condições concretas... Uma crença profunda nesse poder do homem faz com que a visão de Freire constitua uma concepção humanista do mundo e da vida social. Concebe a necessidade de transformação da estrutura econômica da sociedade como base para a verdadeira transformação do homem, aquela que possa permanecer (um humanismo novo e concreto). E ele o faz sem deixar sua fé religiosa, mas, ao contrário, como parte da evolução do capitalismo contemporâneo, cujas concepções têm se desenvolvido através de uma interpretação teológica libertadora” (1982: 91-92).

*prática da liberdade* (1966) defende uma educação para a liberdade (existencial/personal) em busca da “humanização do homem”, via conscientização psico-pedagógica; enquanto na *Pedagogia do oprimido* postula um processo educativo para a “revolução da realidade opressora”, para a eliminação da “consciência do opressor introjogada no oprimido”<sup>7</sup>, via ação político-dialógica.

Ao ler Amílcar Cabral<sup>8</sup>, “*L’Arme de la théorie*”, intelectual africano, de Guiné Bissau, Freire teve um *insight*: a visão de mundo de um líder excluído pelo resto do mundo, admirável e inteligente. As idéias produzidas e desenvolvidas focadas em uma prática levam Freire ao encontro da obra de Cabral<sup>9</sup> e, principalmente, à visível aproximação da teoria gramsciana. Amílcar e Freire não chegaram a se conhecer, Amílcar foi assassinado pelos colonizadores antes do final dos combates pela libertação guineense. A situação política da Guiné-Bissau, sob a inspiração de Cabral, e a sua libertação do domínio de

---

<sup>7</sup> Para Freire, a luta do oprimido e sua libertação estão diretamente conectadas à percepção dessa situação opressora/alienante e a criação de alternativas a essa situação. Para ele “sua luta se trava entre eles serem eles mesmos ou seres duplos. Entre expulsarem ou não o opressor dentro de si. Entre se desalienarem ou se manterem alienados. Entre seguirem prescrições ou terem opções. Entre serem espectadores ou atores. Entre atuarem ou terem a ilusão que atuam, na atuação dos opressores. Entre dizerem a palavra ou não terem voz, castrados em seu poder de criar e recriar, no seu poder de transformar o mundo... só é viável na e pela superação da contradição opressor-oprimido, que é a libertação de todos” (1984a: 36).

<sup>8</sup> Caracterizando a atuação de Cabral à frente do PAIGC, Freire destaca: “A sua clareza política e a coerência entre opção e sua prática, estão na raiz tanto de sua recusa ao espontaneísmo, como de uma rejeição à manipulação (...). Cabral sabia que os canhões sozinhos não faziam a guerra daí sua preocupação constante com a formação política e ideológica... e daí, também, a atenção especial que dedicou aos trabalhos de educação nas zonas libertadas, durante a guerra de guerrilhas contra as tropas portuguesas”. (198a0: 23/24)

<sup>9</sup> Segundo Cabral, a pequena burguesia só teria um caminho “*para manter o poder que a libertação nacional põe em suas mãos*”: “*reforçar a sua consciência revolucionária... identificar-se com as classes trabalhadoras, não se opor ao desenvolvimento normal do processo da revolução... suicidar-se como classe*” (1977:212/213)

mais de quatro séculos exercido por Portugal, ocorrida em 1973, depois de mais de duas décadas de guerrilhas dirigidas pelo Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC).

Convidado pelo governo que tinham acabado de conquistar a independência de Portugal, Freire e a equipe do Instituto de Ação Cultural (IDAC) <sup>10</sup> foram convidados para colaborar com essa reconstrução e, mais especificamente, com o programa de alfabetização. Não obstante, teve a preocupação em não realizar uma “invasão cultural”, ocorridas em intervenções realizadas anteriormente na África. Esta situação vivida por Freire teve a ampla tarefa de reconstruir o país, inclusive, todo o sistema educativo que, sob o comando de Portugal, manteve analfabeta a quase totalidade da população (mais de 95%).

A contribuição à educação e aos educadores da Guiné-Bissau (assim como, ao processo revolucionário na Tanzânia, São Tomé e Príncipe etc.), a experiência de colaborar para a “*reinvenção do poder*”, do processo produtivo, o trabalho educacional do partido, a experiência africana de libertação pela via socialista, provoca, decisivamente uma mudança nos rumos dos pensamentos de Freire. A adesão ao projeto dos guineenses contribui para aproximar, ainda mais, seu pensamento da base teórica marxista, especialmente das teses gramscianas que conectam educação e política. Para Freire, num país com centenas de problemas a serem enfrentados, à transformação da economia corresponderia, dialeticamente, a transformação superestrutural onde a educação se situa a nível político-ideológico. Enfoca este empenho nas “*Cartas à Guiné-Bissau*” (1977:87) onde escreve que a transformação radical do sistema educacional herdado do colonizador

---

<sup>10</sup> Em 1970, junto a outros brasileiros exilados, em Genebra, Suíça, Freire cria o IDAC (Instituto de Ação Cultural), que assessora diversos movimentos populares, em vários países, como: os programas de alfabetização para a Tanzânia e Guiné Bissau, Peru e Nicarágua, em campanhas de alfabetização.

exige um esforço de transformação ao nível da infra-estrutura e uma ação simultânea ao nível de ideologia. A necessidade de uma reorganização do modo de produção, do envolvimento crítico dos trabalhadores numa forma diferente de educação, onde o adestramento para produzir o trabalho, fosse substituído pelo entendimento do próprio processo de trabalho (1977:21).

Esta reflexão sobre a prática revolucionária, como teoria, leva ao entendimento da relação entre a atividade política e a educativa, influenciando as colocações de Freire, desde a *Pedagogia do Oprimido*, sobre a pedagogia da revolução. É a própria ação de revolucionar tudo, de ampla significação político-ideológico, tratada como prática pedagógica, educativa, baseada na hegemonia, *gramscianamente*, enquanto relação pedagógica. A revolução guineense e a implantação do socialismo constituem, para Freire e para todos os educadores participantes, o grande local pedagógico. Atesta Freire que não seria possível desenvolver uma proposta pedagógica, um processo alfabetizador, sem apreender o político-ideológico e social, como uma síntese que permeia todo o processo revolucionário (1987a).

Associando seu “humanismo cristão progressista” com as influências marxistas que derivaram, filosoficamente, da base *hegeliana*, para, depois, aproximar-se de Gramsci, Freire declara que: “*Em última análise, devo dizer que tanto minha posição cristã quanto a minha aproximação de Marx, ambas jamais se deram ao nível intelectualista, mas sempre referidas ao concreto. Não fui às classes oprimidas por causa de Marx. Fui a Marx por causa delas. O meu encontro com elas é que me fez encontrar Marx e não o contrário*” (1979:74-5).

No *Capital*, de Karl Marx, afirma Freire que: “*não li Marx para aplicá-lo na prática; foi para a compreensão da prática é que tive que buscar em Marx elementos insubstituíveis*”. Declarava-se como sendo



marxista. Não obstante, não admite em seus escritos à luta de classes como motor da História, que (inexoravelmente) desembocaria no socialismo e no comunismo, como o fez Marx (1980:40).

O sistema de idéias de Freire defende uma educação que prepare para a autonomia e para a capacidade de dirigir e para a contra-hegemonia dos subalternos, como defendia Gramsci.<sup>11</sup>

Freire assume o papel de educador-educando popular, de contribuinte ativo da construção de uma sociedade menos desigual e menos injusta. Uma educação para formar cidadãos integrais e não uma educação excludente (ou sem acesso efetivo) a escola como uma educação cidadã.

A obra de Freire também sofre as influências da sua relação com os pensamentos de Ivan Illich (nascido em Viena 1926 e faleceu na Alemanha em 2002) amigo e debatedor. Ambos defendiam uma educação como forma libertadora, que desvendasse a responsabilidade social e política de cada indivíduo, através da relação entre teoria e prática, da reflexão que gera uma nova ação. Considerando a educação como um ato que subsidia a formação conscientizadora para a luta pelas classes desfavorecidas em função de melhores condições e o não conformismo pela dominação radical, seja ela de direita ou de esquerda. O que une Illich e Freire é a crença em revolucionar os conteúdos e a pedagogia da escola. Os dois acreditam que essa mudança é ao mesmo tempo política e pedagógica e que a crítica da escola é parte de uma crítica mais ampla à civilização contemporânea.

---

<sup>11</sup> Para Gramsci, a luta no campo da consciência é tão importante quanto à luta no campo da economia. Defendendo um caminho triplo para a construção: do investimento na “*crise de hegemonia*” / “*crise de autoridade*”; a “*guerra de posição*” e a “*ação dos intelectuais*” orgânicos ou aliados dos subalternos. Para Gramsci, assim como para Freire, a educação e a escola têm papel destacado nesta construção contra-hegemônica (1980a).

Freire retornou pela primeira vez para o Brasil em 1979, e definitivamente em 1980, com o desejo de "reaprendê-lo". O contato com a situação concreta da classe trabalhadora brasileira e com o Partido dos Trabalhadores deu um vigor novo ao seu pensamento. Retornando do exílio ao Brasil, continua com suas atividades de escritor e conferencista, regressando também as atividades de professor universitário. Em seu livro "*Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa*" (1996), afirma que o ato de ensinar deve ser revestido de um envoltório político, basicamente porque são inerentes ao homem e suas peculiaridades sociais. Não devendo assumir um caráter partidário ou ideológico, embora deva ministrar os conhecimentos no sentido de uma conscientização da extensão da realidade social de cada um. Ao formar seu senso político de modo não ideológica, não impositivo, mas por atuação crítica, o indivíduo desenvolve as suas ferramentas por si só, desviando-se de elementos antagônicos ao desenvolvimento social. Se ele o faz, contudo, pautado em ideologias impostas, torna-se um refém de sua própria condição social e, por vezes até escravo dela. Ao se apropriar do saber científico, assim como dos vários conhecimentos, de um modo geral, os indivíduos desenvolvem, numa ótica particular. E toda a sociedade, na medida em que passa a utilizar os novos recursos disponíveis, torna possível a melhoria do desempenho de serviços e bens em favor das pessoas e da sociedade. Não há assim, uma forma de atuação neutra em todo o âmbito social, mas há sim uma interação contínua, mesmo que se dê de uma forma negativa ou passiva, entre os indivíduos.

Declara Freire que a necessidade mais básica aos atos de ensino e de aprendizado está estreitamente ligada ao modelo democrático de atuação. O falar e o escutar devem ter um mesmo peso ao menos, senão mais ao escutar o outro. O conhecimento não pode ser imposto ao outro, ou colocado imperativamente, em conformidade com um

modelo determinado antecipadamente, mas sim deve ser construído em conjunto, de forma aberta, interativa e interdisciplinar. Isso porque se dispusermos de um ensinamento ministrado de forma impositiva, estaremos distante do ideal democrático que se impõe acima de qualquer outro, qual seja, o diálogo aberto e pleno, a valorização interativa dos saberes individuais ou ainda, a comparação dialética desses saberes e das cognições. Para Freire, educar é construir, é libertar o ser humano das cadeias do determinismo neoliberal, reconhecendo que a história é um tempo de possibilidades. Afirma que, toda a curiosidade de saber exige uma reflexão crítica e prática, de modo que o próprio discurso teórico seja aliado à sua aplicação prática, inserida na sociedade a qual pertence.

O pensamento de Freire pode ser separado em duas fases distintas e complementares: a fase de latino-americano das décadas de 60-70, autor da *Pedagogia do Oprimido* e a fase de cidadão do mundo, das décadas de 80-90, dos livros dialogados, da sua experiência pelo mundo e de sua atuação como administrador público no campo político, como secretário de educação da cidade de São Paulo, entre 1989 e 1991 (Torres, 1995).

Sem deixar de ser latino-americano, na segunda fase e tendo a *Pedagogia do Oprimido* como eixo central, Freire dialoga com educadores, sociólogos, filósofos e intelectuais de muitas partes do mundo. È a partir do ponto de vista do educador que funda sua visão “*humanista-internacionalista*” (socialista), ao mesmo tempo, homem do diálogo e do conflito, antes de tudo, um educador. Freire além de sua obra de pensador tornou-se conhecido pelo método de alfabetização de adultos que criou, conhecido com o “*Método de Alfabetização Paulo Freire*”. A sua pedagogia é conhecida como “*Pedagogia do Oprimido*”, “*Pedagogia da Liberdade*”, “*Pedagogia da Esperança*”. Para Freire, o homem e a mulher são os únicos seres

capazes de aprender com alegria e esperança, na convicção de que a mudança é possível. “Aprender é uma descoberta criadora, com abertura ao risco e a aventura do ser, pois ensinando se aprende e aprendendo se ensina” (Freire, 1996: 30).

Embora a pedagogia do oprimido tenha sido iniciada no Brasil e países da América Latina, a sua filosofia de educação é um alerta em favor da esperança para todos os oprimidos e discriminados. Neste sentido, afirma Freire que, qualquer iniciativa de alfabetização só toma a dimensão humana quando se realiza a "*expulsão do opressor de dentro do oprimido*", como libertação da culpa (imposta) pelo "*seu fracasso no mundo*" (Freire, 1987a:87).

Freire publicou vários livros e artigos que foram traduzidas e comentadas em diversos idiomas. Como professor, recebeu o título de doutor "*honoris causa*" de 36 universidades, sendo os seus mais de 50 livros traduzidos em vários idiomas, com 25 livros adotados nos currículos de pedagogia de inúmeros países. Deixou inacabado o livro "*Cartas pedagógicas dirigidas aos pais e aos filhos*".

Ao interromper as suas atividades no Brasil, com o golpe militar de 1964, o que determinou a sua prisão, exilou-se e trabalhou por 14 anos no Chile, onde recebeu uma distinção da UNESCO, por sua contribuição em tornar o Chile, em um dos países que mais contribuíram para a superação do analfabetismo. O trabalho de educação popular no Chile estendeu-se por várias instâncias e órgãos do país; atuou no processo de alfabetização e pós-alfabetização do meio urbano e rural. O momento histórico que Freire viveu no Chile foi fundamental para explicar a consolidação da sua obra, iniciada no Brasil, "*Pedagogia do Oprimido*" escrito no Chile em 1968 (Torres, 1995). No Chile, ele encontrou um espaço político, social e educativo muito dinâmico, rico e desafiante, permitindo-lhe re-estudar seu método em outro contexto, avaliá-lo na prática e sistematizá-lo

teoricamente. Essa experiência foi fundamental para a formação do seu pensamento político-pedagógico.

Também foi professor na Universidade de Harvard, em 1969, e durante os dez anos seguintes, foi Consultor Especial do Departamento de Educação do Conselho Mundial das Igrejas, em Genebra (Suíça). Nesse período, deu consultoria educacional para vários governos do Terceiro Mundo, principalmente na África.

Freire tinha 43 anos de idade quando partiu para o exílio. Retornou quase 16 anos após. Em junho de 1979 obteve seu primeiro passaporte brasileiro. Mas, somente no ano seguinte voltaria para ficar. Chegava com o desejo de “*reaprender o Brasil*”, como em 1964, ao sair do seu país, falara de “*aprender o Chile*”. Do Chile saiu pela primeira vez em 1966, para participar de conferências no México, onde reencontrou Ivan Ilich e estabeleceu um relacionamento de amizade com Erich Fromm.

Anos mais tarde, Freire, em entrevista a *Revista Pasquim*, explicou o motivo pelo qual foi cancelado o seu programa de alfabetização e motivado a sua prisão e exílio: “*o programa era tão extraordinário que não poderia continuar... era um jogo muito complicado para a classe dominante...*” (1998). Depois de 72 dias de prisão, foi convencido pelos militares a deixar o país. No entanto, resistia a sair do Brasil, ameaçado pelo regime autoritário, ficou sem alternativa, partiu, para seu tempo de exílio: de setembro de 1964 a junho de 1980, quando retornou ao Brasil.

Ensinou na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e na Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Em 1989, tornou-se Secretário de Educação no Município de São Paulo. Durante seu mandato, fez um grande esforço na implementação de movimentos de alfabetização, de revisão curricular e empenhou-se na atualização salarial docente.

Jamais perdeu os vínculos afetivos e culturais com o Brasil, o nordeste brasileiro, o Recife, a cidade onde nasceu. O período do exílio foi duramente vivido. Assim escreveu na *Pedagogia da Esperança*: “*É difícil viver o exílio. Esperar a carta que se extraviou, e notícias do fato que não se deu. Esperar às vezes gente que chega às vezes ir ao aeroporto simplesmente esperar, como se o verbo fosse intransitivo*”. Mas, ao mesmo tempo, lhe proporcionou a oportunidade de consolidar seu pensamento. Voltou com um novo aspecto: a barba, que começou a usar nos Estados Unidos, para se proteger do frio. Comentando os desafios vivenciados em diferentes culturas, ele diria mais tarde: “*eu nunca talvez tenha sido tão livre*” (1992:35).

### **3.2 A metodologia da pedagogia do oprimido**

Para uma melhor compreensão do que o autor quer comunicar através da sua teoria, o “*Método Paulo Freire de Alfabetização*” é importante esclarecer alguns conceitos chaves como:

1. **Sociedade fechada:** Organização da sociedade que se procura manter os privilégios das classes dominantes (elites), através de diferentes meios que cumpram a função de alienar as pessoas, o povo. Neste tipo de sociedade não se permite à participação, nem a democracia, nem o diálogo libertador que promove o método de alfabetização.
2. **Democratização fundamental:** São os princípios básicos que uma sociedade deve desenvolver para que possa chegar a uma verdadeira democracia, própria de uma sociedade aberta. É o processo de participação de todos os homens em todos os níveis da sociedade.
3. **Consciência crítica:** É a interpretação da verdadeira realidade, é ter conhecimento das causas mais reais e seu funcionamento. Quem possui essa consciência, possui uma capacidade de raciocínio e de diálogo criativo, tratando sempre de buscar a verdade para comprometer-se na construção do homem.

4. **Conscientização:** É o processo pelo qual o homem não somente toma a consciência de sua realidade, mas também a faz de forma crítica comprometendo-se com uma mudança concreta.
5. **Educação libertadora:** A que considera o homem verdadeiro e real, que parte dele e procura levá-lo a sua plena humanização. O homem não se liberta só, nem é libertado por outro, mas se liberta em diálogo que parte da interação com a sua realidade.
6. **Alfabetização:** Método através do qual o homem se reconhece como criador de sua vida e de seu mundo. É o momento em que se reconhece, se percebe como realmente é, o seu significado de vida, se compromete com sua humanização.
7. **Educação bancária:** Educação tradicional que não reconhece a dignidade dos homens, os “*coisificam*” como meros receptores e repetidores do processo.
8. **Educação problematizadora:** Educação que respeita o homem e reconhece o real processo educativo do homem como um diálogo contínuo e respeitoso, onde não há professores e estudantes, mas sim professores-estudante e estudantes -professores. Um processo educativo com uma relação dialética, dialogante e constante. Este tipo de educação procura romper com o esquema social estabelecido, ensinando o homem a reconhecer a sua própria dignidade, e a reconhecer a posição que cada um está “chamado” a ocupar na construção da libertação e reconstrução da sociedade.

A técnica proposta por Freire consiste em fazer a alfabetização decorrer de um processo de substituição de elementos reais por elementos simbólicos: primeiro figurados (cartazes), depois verbalizados oralmente (discussão), para finalmente, chegar à fase de sinais escritos padronizados (leitura), seqüência inversa à utilizada para crianças, em que a leitura figura como elemento instrumental de construção e enriquecimento dos círculos de representação mentais (Freire, 1979:90).

No adulto, já existindo, abundantemente, estas representações, o problema está em fazê-las de formas figuradas e significadas a fim de permitirem maior operacionalidade psicológica, só possível através de símbolos e sinais. A alfabetização, em vez de impor-se como algo estranho ao mundo psico-sociológico do analfabeto (não letrado), ajusta-se neste quadro como decorrência natural da tomada de consciência lúcida dos problemas. A consciência crítica tende para a mobilidade crescente que tem como instrumento natural à utilização da leitura, porta de entrada em novo mundo cultural simbolizado pela linguagem escrita. O que se propõe ao analfabeto não é, simplesmente, a aquisição de uma nova técnica que ele não deseja e cuja utilidade não percebe: propõe-se a solução de seus problemas vitais através do manejo de um instrumento que ele utilize de forma autônoma.

De maneira sintética, podemos dizer que o "**Método Paulo Freire**" **consiste de três momentos dialéticos e interdisciplinarmente entrelaçados:**

1. A **investigação temática** pela qual aluno e professor buscam, no universo vocabular do aluno e da sociedade onde ele vive, as palavras e temas centrais de sua biografia;
2. A **tematização** pela qual eles codificam e decodificam esses temas; ambos buscam os seus significados sociais, tomando assim consciência do mundo vivido e;
3. A **problematização** na qual eles buscam superar uma primeira visão mágica por uma visão crítica, partindo para a transformação do contexto vivido.

Dada essa interdisciplinaridade, a obra de Freire pode ser analisada sob as dimensões política e educativa. Ele recolhe, nas ciências (sociais e naturais), elementos para uma maior compreensão científica da realidade, e assim poder interferir de forma mais eficaz nela.



Reflete a educação ao mesmo tempo, como ato político, como ato de conhecimento e como ato criador. (Freire, 1979:98).

O seu pensamento tem uma relação com a realidade, propõe uma nova concepção da relação pedagógica, o educador e o educando aprendem ao mesmo tempo, em uma relação direta de troca de conhecimentos. Freire pondera que não há ninguém que possa ser considerado definitivamente educado ou definitivamente formado. Cada um, a seu modo, junto com os outros, pode aprender e descobrir novas dimensões e possibilidades da realidade na vida. A educação torna-se um processo de formação mútua e permanente.

A constituição do método pedagógico de Freire fundamenta-se nas ciências da educação, principalmente a psicologia, a sociologia e a metodologia das ciências sociais. A sua teoria da “*codificação*” e da “*decodificação*” das palavras e temas geradores (interdisciplinaridade), caminha passo a passo com o desenvolvimento da chamada “*pesquisa participante*”. O método de Freire parte da pesquisa do universo vocabular e temático do grupo a ser alfabetizado, para selecionar “*palavras geradoras*” e situações que servirão de instrumento não só de aprendizado da escrita e da leitura, mas também da discussão da realidade, relacionando o processo educativo ao meio social do aluno. O exemplo mais conhecido é o que utiliza a palavra geradora “*tijolo*”: o professor apresenta ao grupo a imagem de uma construção, na qual se destacam o objeto tijolo e a palavra “*tijolo*”. As sílabas desta palavra serão utilizadas progressivamente para a construção de outras palavras, como: lage, lote, luta...

O que mais despertou a atenção aos educadores, foi o fato de que o método de Freire “*acelerava*” o processo de alfabetização de adultos. O professor brasileiro e investigador de educação, Lauro de Oliveira Lima (1979) foi um dos primeiros a analisar esse processo. Ele

observou a aplicação do método em Brasília, sede do governo do Brasil, e escreveu um relatório onde constata que Freire parte de "*estudos de caráter sociológicos*" e se baseia na "*teoria das comunicações*". Oliveira Lima (1979:89) percebeu que Freire não queria aplicar ao adulto analfabeto o mesmo método de alfabetização das crianças. Outros já pensavam desta forma. Todavia, Freire foi o primeiro a sistematizar e experimentar um método inteiramente criado para a educação de adultos. Analisando que a liberdade é o ponto central de sua concepção, e que a libertação é o fim da educação. A finalidade da educação é libertar-se da realidade opressiva e da injustiça; tarefa permanente e infundável.

Para Freire a realidade opressiva não é "privilégio" dos países do Terceiro Mundo. Em maior ou menor grau, a opressão e a injustiça existem em todo mundo. Por isso sua pedagogia não é apenas uma pedagogia "terceiro-mundista". A educação, para ele, visa à libertação à transformação radical da realidade, para melhorá-la, para torná-la mais humana, para permitir que os homens e as mulheres sejam reconhecidos como sujeitos da sua história e não como objetos (Freire, 1987a).

### **3.3 Conceitos de Teoria e Prática Educativa na visão de Paulo Freire**

Na compreensão de Freire a teoria é um princípio de inserção do homem na realidade como *ser* que existe nela, e existindo promove a sua própria concepção da vida social e política. Enfatiza que a teoria implica na inserção na realidade, num contato analítico com o existente, para comprová-lo, para vivê-lo e praticá-lo (1979:43).

Freire propõe a inserção do homem na sua realidade com uma teoria voltada para a reflexão do contexto concreto, isto é, deve-se partir sempre de experiências do homem com a realidade na qual está inserido, exercendo a função de analisar e refletir essa realidade no sentido de apropriar-se de um caráter crítico sobre ela. Esse caráter de transformação tem uma razão de ser, pois provém antes de tudo, da sua vivência pessoal e íntima numa realidade contrastante e opressora, influenciando fortemente todas as suas idéias. A teoria para Freire não é identificada se não houver um caráter transformador, pois só assim estará cumprindo sua função de reflexão sobre a realidade concreta.

A **definição de prática** em Freire está baseada inicialmente na relação entre "*consciência servil*" e "*consciência do senhor*", referindo-se à relação subjetividade-objetividade. Freire afirma que é "*necessário não só conhecer o mundo é preciso transformá-lo*", interferir na realidade (1979:13).

Conhecer para Freire não é um ato passivo do homem frente ao mundo, é antes de tudo conscientização, envolve intercomunicação, intersubjetividade, que pressupõe a educação dos homens entre si mediados pelo mundo, tanto da natureza como da cultura. A prática não pode prender-se à leitura descontextualizada do mundo, ao contrário, vincula o homem nessa busca consciente de ser, estar e agir no mundo num processo que se faz único e dinâmico, melhor dizendo, é apropriar-se da prática dando sentido à teoria. Sobre essa conceituação assim se expressa "*... a práxis,, é ação e reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo*". Portanto, a função da prática é a de agir sobre o mundo para transformá-lo (1985b:90).

A relação entre teoria e prática centra-se na articulação dialética entre ambas, o que não significa necessariamente uma identidade entre elas. Significa uma relação que se dá na contradição, ou seja, expressa um

movimento de interdependência em que uma não existe sem a outra. Assim, cada elemento exige a existência do seu contrário, como determinação e negação do outro. A relação teoria e prática não são apenas palavras, são reflexões teóricas, pressupostas e princípios que buscam uma postura, uma atitude do homem face ao homem e do homem face à realidade. As relações do homem com o mundo e do homem com os homens, devem ocorrer através de desafios e respostas a estes desafios. Criando e recriando de acordo com o momento histórico, assim criando e decidindo, é que o homem participa da sociedade. Estes são os pressupostos básicos para os conceitos de teoria e prática na ação pedagógica, pois a relação teoria e prática se dão primeiro e antes de tudo na relação “*homem-mundo*”. Esta relação busca coerência entre pensamento e ação que é práxis. Do contrário, a ação sem pensamento é ativismo, e o pensamento sem ação é verbalismo (1979: 96).

A ênfase da relação teoria e prática não devem dominar a visão dicotômica, na pedagogia freiriana, que defende a práxis, a teoria do fazer. Não propõe uma dicotomia entre o fazer, dividido em uma etapa de reflexão e outra distante da ação. *Ação-Reflexão-Ação* acontece simultaneamente, a fundamentação teoria e prática numa relação de unidade impõe-se como uma relação dialética, pois se a *ação-reflexão-ação* estiverem ausentes perde-se o ápice do processo de conscientização onde o educador se descobrirá autêntico com todo o significado profundo que essa descoberta acarreta.

Considera Freire, que é necessário o educador meditar que nesta perspectiva se conseguirá superar a tendência tão freqüente de trabalhar teoria e prática dissociada entre si. Para tanto, é necessário que o educador compreenda que teoria e prática não se separam, ou seja, o vínculo teoria e prática formam um todo onde o saber tem um caráter libertador. A comunicação é o princípio que transforma o

homem em sujeito de sua própria história através de uma relação dialética vivida na sua inserção na natureza e na cultura, diferenciando-o dos outros animais.

Esse processo de integração interativa é significativo quando vinculado ao diálogo que contém no seu centro, ação e reflexão, levando o homem a novos níveis de consciência e, conseqüentemente, a novas formas de ação, como prática de libertação. A expressão que contém os elementos essenciais para a análise do diálogo pode ser expressa como: “*Teoria/Prática*”; “*Discurso/Ação*”; “*Pensar/Agir*”; “*Pensamento/Ato*”.

A partir desta visão, observa-se que a comunicação é possuidora de um caráter “problematizador” que gera consciência crítica e, através do diálogo como uma informação da “problematização” busca-se o compromisso de transformação da realidade. Freire parte da análise do contexto da educação como um processo de humanização, ou seja, o caráter problematizador que se dá através do diálogo, tem base existencialista, visto que o diálogo “*se impõe como caminho pelo quais os homens ganham significação enquanto homens*” (Freire, 1987a:89).

O método de Freire é fenomenológico, quando privilegia a palavra como objeto auxiliar do pensamento, quando diz que, não existe uma linguagem sem pensar e ambos, linguagem e pensar, sem uma realidade a que se encontrem referidos. E político, na medida em que permite uma compreensão crítica da prática social na relação social, histórica e cultural no qual o homem está inserido, ou seja, conhecimento e transformação da realidade são exigências recíprocas. O ato pedagógico em Freire é um ato político, assim como, a comunicação é uma relação social, uma prática social transformadora e eminentemente política. O seu pensamento está marcado nas

filosofias que tiveram o homem como centro de reflexão, influenciado por esses ideais (Freire, 1987a:97).

O método de Freire aponta **matrizes necessárias para conquistar ou chegar à práxis através do diálogo**. São elas:

- O **amor** ao mundo e aos homens como um ato de criação e recriação;
- A **humildade**, como qualidade compatível com o diálogo;
- A **fé**, como algo que se deve instaurar antes mesmo que o diálogo aconteça, para que o homem tenha fé no próprio homem. Não refere ao sentimento que fica no plano divinal, mas de um fundamento que creia no poder de criar e recriar, fazer e refazer, através da ação e reflexão;
- A **esperança**, que se caracteriza pela espera de algo que se luta;
- A **confiança**, como consequência óbvia do que se acredita enquanto se luta;
- A **críticidade**, que percebe a realidade como conflituosa, e inserida num contexto histórico que é dinâmico.

Freire enfatiza o ato pedagógico, como uma ação que não consiste em comunicar o mundo, mas criar “*dialogicamente*”, um conhecimento do mundo, isto é, o diálogo leva o homem a se comunicar com a realidade e a aprofundar a sua tomada de consciência sobre a mesma até perceber qual será sua práxis na realidade opressora para desnudá-la e transformá-la. Neste sentido, é que através do diálogo a relação educador-educando deixa de ser uma doação ou imposição, mas uma relação horizontal, eliminando as fronteiras entre os sujeitos. Ressalta a importância de dois elementos fundamentais para a sua filosofia educacional: a conscientização e o diálogo, com uma consequente pedagogia dialógica e uma educação libertadora. A conscientização

não apenas a aceitação do conhecimento da realidade, pois a tomada de consciência significa a passagem da imersão na realidade para um distanciamento desta realidade. A conscientização ultrapassa o nível da tomada de consciência através da análise crítica, isto é, do “*desvelamento*” das razões de ser desta situação, para constituir-se em ação transformadora desta realidade (Freire, 1987a: 78).

Para Freire, a educação é ideológica, mas dialogante, para que se possa estabelecer a autêntica comunicação da aprendizagem, entre as pessoas, envolvendo sentimentos e emoções, desejos e sonhos. A sua pedagogia é fundamentada na ética, no respeito à dignidade e na própria autonomia do educando. Refere que o ensino é muito mais que uma profissão, é uma missão que exige comprovados saberes no seu processo dinâmico de promoção da autonomia de todos os participantes.

A concepção de educação de Freire percebe o homem como um ser autônomo, esta autonomia está presente na definição de vocação ontológica de “*ser mais*”, que está associada com a capacidade de transformar o mundo. É exatamente aí que o homem se diferencia do animal, pois o animal não tem história. Por viver num presente indiferenciado e por não se perceber como um ser unitário distinto do mundo.

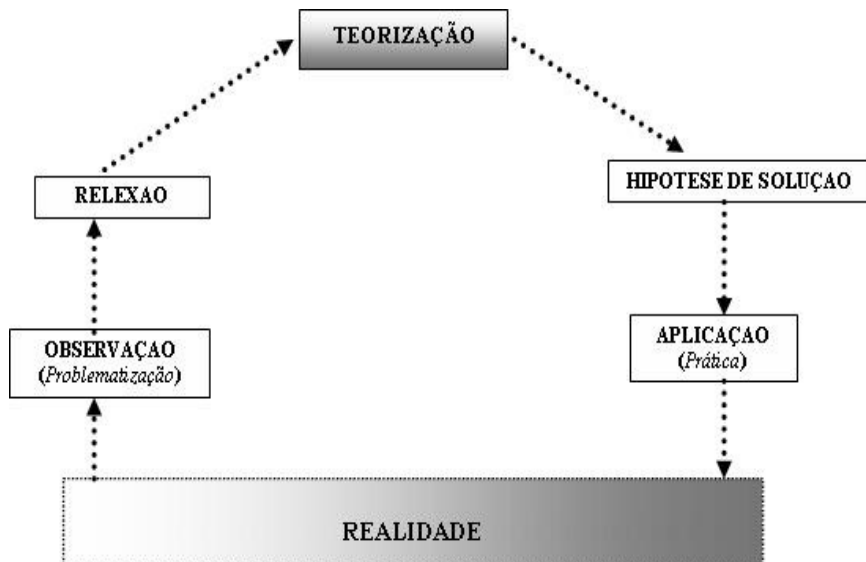
A realidade é apenas um momento do ciclo maior que leva a sua permanente transformação pelo ser humano que a compreende: “... *De alguma maneira, porém, podemos ir mais longe e dizer que a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura do mundo, mas por certa forma de escrevê-lo, ou de reescrevê-lo, quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente*” (Freire, 1989:22).

Somente o compromisso do pensamento com a prática estabelece para Freire um “*contexto teórico verdadeiro*”.

Na compreensão de Freire, o diálogo é uma relação horizontal, baseando-se no amor, humildade, esperança, fé e confiança. No seu pensamento, a relação homem-homem, e homem-mundo são indissociáveis. Que uma das virtudes do diálogo consiste no respeito aos educandos, não somente enquanto indivíduos, mas também enquanto expressões de uma prática social. Na sua metodologia é fundamental escutar as urgências e opções do participante, associadas à virtude, a tolerância, que é a virtude de conviver com o diferente, para poder contrapor-se ao antagônico. Que “... *Ninguém educa ninguém. Ninguém se educa sozinho. Os homens se educam juntos, na transformação do mundo*”. Valorizando o saber de todos, os saber dos alunos, ou participantes do processo, não é negado. Todavia, o educador também não fica limitado ao saber do educando, tem o dever de ultrapassá-lo. É por isso que ele é professor e sua função não se confunde com a do educando. Parte sempre de um contexto concreto para responder a esse contexto (1987a:43).

Construímos o Quadro 2 - O arco da aprendizagem dialógica na teoria de Paulo Freire.





**Quadro 2 - O arco da aprendizagem dialógica na teoria de Paulo Freire**  
 Fonte: Elaboração própria.

A base da pedagogia de Freire é o diálogo libertador e não o monólogo opressivo do educador sobre o educando ou participante. Na relação dialógica estabelecida entre o educador e o educando faz-se com que este "*aprenda a aprender*". Freire considera que a "*leitura do mundo precede a leitura da palavra*", que a realidade vivida é à base para qualquer construção de conhecimento. Respeitar o educando, sem excluir da sua cultura, não o fazendo de um depositário da cultura dominante. Ao se descobrir como produtor de cultura, os homens se vêem como sujeitos e não como objetos da aprendizagem. A partir da leitura de mundo de cada participante, através de trocas dialógicas, se constrói novos conhecimentos sobre leitura, escrita, cálculo... sobre o mundo (Freire, 1979:66).

Respeitando-se a linguagem, a cultura e a história de vida dos educandos podem-se levá-los a ter consciência da realidade que os cerca, discutindo-a criticamente. Os conteúdos, portanto, jamais poderão ser desvinculados da vida, da realidade dos indivíduos. As pessoas podem não ser letrada,

alfabetizadas, mas todas estão imersas na cultura e, quando o educador consegue fazer a ponte entre a cultura dos participantes, estabelece-se o "diálogo" para que novos conhecimentos sejam construídos (Freire, 1979).

A educação, segundo Freire, deve ter como um dos principais objetivos, desvelar as relações opressivas vividas pelos homens, transformando-os para que eles transformem o mundo. Nesta concepção, o conhecimento não pode acontecer de um ato de "doação" que o educador faz ao educando, mas sim, um processo que se realiza no contato do homem com o mundo vivenciado, o qual não é estático, mas dinâmico e em transformação contínua, superando as relações verticais, estabelecendo-se a "*relação dialógica*". O diálogo supõe troca, os homens se educam em comunhão, intermediados pelo mundo. "*... e educador já não é aquele que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando, que ao ser educado, também educa...*" (Freire, 1977:90).

Desse processo, advém um conhecimento que é crítico, porque foi obtido de uma forma autenticamente reflexiva, e implica em ato constante de desvelar a realidade, posicionando-se nela. O saber construído dessa forma percebe a necessidade de transformar o mundo, porque assim os homens se descobrem como seres históricos. O diálogo é, portanto, uma exigência existencial, que possibilita a comunicação e permite ultrapassar o imediatamente vivido. Ultrapassando suas "situações-limite", o educador-educando chega uma visão totalizante, global do programa, dos temas geradores, da apreensão das contradições até a última etapa do desenvolvimento de cada estudo.

Esquematizamos no Quadro 3 - Síntese dos pensamentos Freire sobre seu método

<p style="text-align: center;"><b>O PAPEL DO EDUCADOR</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ... <i>O papel de um educador conscientemente progressista é testemunhar a seus alunos, constantemente: sua competência, sua amorosidade, sua clareza política, a coerência entre o que diz e faz. Sua tolerância, isto é, sua capacidade de conviver com os diferentes para lutar contra os antagonicos. É estimular a dúvida, a crítica, à curiosidade, à pergunta, o gosto do risco, a aventura de criar</i> (Freire, 1993, p.54)</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><b>A TEORIA E A PRÁTICA</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>A prática, apesar de sua importância, não é suficiente (...). A prática não é a teoria em si mesma. Mas, sem ela a teoria corre o risco de perder o “tempo” de aferir sua própria validade como também à possibilidade de refazer-se. No fundo, teoria e prática, em suas relações, se precisam e se completam. Nesse sentido, há sempre, embutida na prática certa teoria escondida.</i> (Freire, 1993, p.106)</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><b>O SIGNIFICADO DOS CONTEÚDOS</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Proponho um trabalho pedagógico em que, a partir do conhecimento que o aluno traz, que é a expressão da classe social à qual os educando pertencem, haja uma superação do mesmo, não no sentido de anular esse conhecimento ou de sobrepor um conhecimento ao outro. O que sugiro é que o conhecimento com o qual se trabalha na escola seja relativamente significativo para a formação do educando. Isso não deve e não pode ser feito através do depositar informações para os alunos. Por isso, repudio “a pedagogia bancária” e defendo uma pedagogia crítico-dialógico</i> (Freire, 1990 p.83)</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><b>A AÇÃO POLÍTICA DO PROFESSOR</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>“O dominado não se liberta se ele não vier a dominar aquilo que os dominantes dominam. Então, dominar o que os que os dominantes dominam é condição de libertação. Nesse sentido, eu posso ser profundamente político na minha ação pedagógica, mesmo sem falar de política”</i> (Freire, 1985 p.59-60).</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><b>ENSINO E EDUCAÇÃO BANCÁRIA</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Toda teoria pedagógica é subjacente a um conceito de homem e de mundo. <b>Não há, portanto, educação neutra.</b></li> <li>• <b>O homem é um ser que opera e transforma o mundo.</b> Sua vocação de ser mais está intimamente ligada à humanização, isto é, à comunhão entre os homens e dos homens com o mundo.</li> <li>• <b>Concepção bancária = ensino.</b></li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O educador é o depositante dos conteúdos no educando;</li> <li>• A <b>realidade é apresentada como algo estático</b> e alheio à experiência do educando;</li> <li>• Essa concepção reflete a <b>sociedade opressora e a cultura do silêncio</b>;</li> <li>• <b>Relação individual: de fora para dentro</b>;</li> <li>• <b>Relação social: de cima para baixo</b>;</li> <li>• <b>O saber é uma doação</b></li> </ul>
<b>EDUCAÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Concepção humanista:</b> libertadora e <b>problematizadora</b> = educação</li> <li>• A <b>criatividade é estimulada</b>;</li> <li>• Ao contrário do anti-diálogo que gera o medo que intimida e aliena, a <b>verdadeira educação privilegia a ação e um diálogo</b> baseado na esperança, confiança, humildade e simpatia</li> <li>• <b>Relação individual: de dentro pra fora</b></li> <li>• <b>Relação social: de baixo para cima</b></li> <li>• <b>A autonomia só irá acontecer na medida em que se tenha liberdade para tomar decisões</b>, ousar sem medo de errar, correr riscos.</li> </ul>
<b>APRENDIZAGEM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Na concepção humanista de Freire, a aprendizagem se <b>realiza através da constante problematização do homem-mundo</b>. É só no enfrentamento dialético entre o sujeito e o mundo que a aprendizagem acontece. <b>Aprender exige uma confrontação efetiva dos verdadeiros problemas</b>.</li> <li>• <b>A opressão mata o processo cognitivo</b>. Sem consciência crítica ou livre não há aprendizado.</li> <li>• Para Freire, <b>aprender é arriscar-se, é inventar, é transformar</b>.</li> <li>• A qualidade do processo educacional deve medir-se pelo <b>potencial adquirido pelo educando, de transformação do mundo</b>.</li> </ul>
<b>CONTRATO DIALÓGICO</b> <b>(Base da inclusão)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>“O diálogo pertence à natureza do ser humano, enquanto ser de comunicação”</i>.</li> <li>• <i>“O diálogo sela o ato de aprender, que nunca é individual, embora tenha uma dimensão individual”</i>.</li> <li>• <i>O diálogo já não é mais uma opção política. O diálogo é hoje um <b>imperativo histórico e existencial</b></i>. (Freire, 1985 a p.69)</li> </ul>

Quadro 3 - Síntese dos pensamentos Freire sobre seu método.

Fonte: Elaboração própria.

A metodologia da pedagogia do oprimido para Freire é um momento do processo de humanização. Sua obra, “*Pedagogia do Oprimido*” (1987a), teoria, método e prática formam um todo, guiado pelo princípio da relação entre o "conhecimento" e o "conhecedor", constituindo, portanto em uma teoria do conhecimento e antropologia, nas quais o saber tem um papel emancipador. Para Freire a pedagogia do oprimido, é uma pedagogia humanista e libertadora. Com dois momentos: primeiro, os oprimidos desvelam o mundo da opressão, através do comprometimento com a práxis e a sua transformação. No segundo momento, transforma a realidade opressora. Deixa de ser a pedagogia do oprimido e passa a ser a pedagogia em processo permanente de libertação.

A partir da questão sobre a relação entre a educação e o processo de humanização, Freire caracteriza duas concepções opostas de educação: a concepção "*bancária*" e a concepção "*problematizadora*".

### **A Educação Bancária X Educação Problematizadora**

Em oposição à pedagogia do diálogo, Freire conceitua a concepção bancária de educação como uma crítica à educação que existe no sistema capitalista. Descreve dois tipos de pedagogia: a “*pedagogia dos dominantes*”, onde a educação existe como prática da dominação, e a “*pedagogia do oprimido*”, que precisa ser realizada, na qual a educação passar a existir como prática da liberdade (1987a:19).

Considera que o movimento para a liberdade deve surgir e partir do próprio oprimido, e a pedagogia decorrente serão aquelas que têm que ser traçadas com ele e não para ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Vê-se que não é suficiente que o oprimido tenha consciência crítica da opressão, mas,

que se disponha a transformar essa realidade; trata-se de um trabalho de conscientização e politização.

A pedagogia do dominante é fundamentada em uma concepção bancária de educação, nessa concepção, cabe ao educador o ato da educação, ele é quem detém o saber, o pensamento, tem a disciplina, que atua, escolhe o conteúdo programático, identifica a autoridade do saber com sua autoridade funcional, que opõe antagonicamente à liberdade dos educandos, é o sujeito do processo. Os educandos nada sabem, escutam docilmente, seguem a prescrição, têm a ilusão de que atuam se acomodam, se adaptam as determinações, são meros objetos do processo (1987a:68).

A **educação bancária** se baseia nos princípios de dominação, de domesticação e alienação transferidas do educador para o participante através do conhecimento dado, imposto, alienado. Nessa concepção, o conhecimento é algo que, por ser imposto, passa a ser absorvido passivamente, do qual resulta uma prática totalmente verbalizada. Dirigida para a transmissão e avaliação de conhecimentos abstratos, numa relação vertical, o saber é dado, fornecido de cima para baixo, é autoritário. Na visão "*bancária*" da educação, o "*saber*" é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. É um ato de doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão, a alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro (Freire, 1987a:70).

A educação bancária tem por finalidade manter a divisão entre os que sabem e os que não sabem, entre os oprimidos e opressores. Ela nega a "*dialogicidade*", ao passo que a educação problematizadora funda-se justamente na "*relação dialógico-dialética*" entre educador e educando; ambos aprendem juntos.

A opressão é a essência da concepção bancária. Para analisar esta concepção que se fundamenta no "*antidiálogo*", Freire apresenta **características que servem à opressão**. São elas: a conquista, a divisão, a manipulação e a invasão cultural (1987a:77).

- **Conquista** - a necessidade de conquista se dá desde formas mais intensas e repressivas, às mais sutis, como o paternalismo.
- **Divisão** - o domínio das maiorias, que submetem e oprimem as minorias. Sendo a divisão social condição indispensável à continuidade do poder.
- **Manipulação** - através da manipulação, as elites dominadoras tentam moldar as massas populares a seus objetivos. Quanto mais imaturas politicamente estejam, tanto mais facilmente se deixam manipular.
- **Invasão cultural** - a invasão cultural é a penetração no contexto cultural, do oprimido, impondo a estes sua visão de mundo.

Na concepção bancária, predominam relações narradoras, dissertadoras. A educação torna-se um "*ato de depositar*" (como nos bancos); o "*saber*" é uma doação dos que se julgam sábios aos que nada sabem. Esta "*pedagogia bancária*", segundo Freire, não leva em consideração os conhecimentos e a cultura dos participantes. Dessa maneira, o participante em sua passividade torna-se um objeto para receber de forma paternal e submissa à doação do saber do educador, sujeito único de todo o processo. Esse tipo de educação pressupõe um mundo harmonioso, no qual não há contradições, daí a conservação da ingenuidade do oprimido, que como tal se acostuma e acomoda no mundo conhecido (o mundo da opressão) "*a uma educação exercida como uma prática da dominação*" (Freire, 1987a: 97).

Ao contrário da "**educação libertadora**", a "concepção bancária" de educação não exige a consciência crítica do educador e do educando, assim como o conhecimento não desvela os "porquês" do que se pretende saber. Eis porque a educação bancária oprime, negando a "dialogicidade" nas relações entre os sujeitos e a realidade. Segundo Freire a oposição à educação bancária, é a educação da libertação. Nesta concepção, o conhecimento parte da realidade concreta do homem e este reconhece o seu caráter histórico, transformador. A **Educação Problematicadora** responde à essência do ser e da sua consciência, que é a intencionalidade, a capacidade desmistificar, problematizar e criticar a realidade, com uma percepção que elimina posturas fatalistas, que apresentam a realidade dotada de uma determinação imutável. Por acreditar que o mundo é passível de transformação a consciência crítica liga-se ao mundo da cultura e não da natureza.

Freire ressalta a necessidade de o homem entender sua vocação ontológica, como ponto de partida, para se obter nessa análise uma consciência libertadora, isto é, o homem só chegará à consciência do seu contexto e do seu tempo na relação dialética com a realidade, pois só desta maneira terá "criticidade" para aprofundar seus conhecimentos e tomar atitudes frente a situações objetivas. Reiterando que a educação problematizadora, de caráter autenticamente reflexivo, implica num constante ato de desvelamento da realidade, com uma procura da conscientização através da inserção crítica na realidade (1987a: 80).

O comprometimento com a transformação social se constitui a base da educação libertadora. Libertação que não é só individual, mas principalmente coletiva social e política. O ponto de partida do pensamento de Freire se dá a partir da visão de uma realidade onde o homem já não é sujeito de si próprio, ou como ele mesmo se referia,



se "*coisificava*", (transformando-se em objeto) anulando o sentido de sua vocação ontológica, ou seja, deixa de ser sujeito de seu agir e de sua própria história. Por essa análise, a pedagogia freireana apresenta no Capítulo IV, em "*Pedagogia do Oprimido*", a dialogicidade como essência da educação libertadora mostrando características necessárias para que se concretize a libertação. São elas: a **colaboração**, a **união**, a **organização** e a **síntese cultural** (1987a:67-99).

- **Colaboração** - a ação dialógica só se dá coletivamente, entre sujeitos, mesmo que possuam distintos níveis de função, somente pode realizar-se na comunicação.
- **União** - a classe popular tem de estar unida e não dividida, pois significa solidária entre si, numa consciência de classe.
- **Organização** - é o momento pedagógico, em que a liderança e o povo fazem juntos os aprendizados da autoridade e da liberdade, através da transformação da realidade que os mediatiza.
- **Síntese cultural** - ação histórica se apresenta como instrumento de superação da própria cultura alienada e alienante.

O educando deve primeiro descobrir-se como um construtor desse mundo da cultura. Essa concepção entende distingue a natureza da cultura, como o acréscimo que o homem faz ao mundo como resultado do seu trabalho, do seu esforço criador. Esta descoberta é a responsável pelo resgate da sua auto-estima, pois, tanto é cultura a obra de um grande escultor, quanto um tijolo feito pelo oleiro. Procura-se superar a dicotomia entre teoria e prática, durante o processo, quando o homem descobre que sua prática supõe um saber, conclui que conhecer é interferir na realidade, percebe-se como um sujeito da história. Para Freire, "*não se pode separar a prática da teoria, autoridade de liberdade, ignorância de saber, respeito ao*

*educador de respeito aos educandos, ensinar de aprender*". Ressalta que a educação é uma prática política tanto quanto qualquer prática política é pedagógica. Não há educação neutra, toda educação é um ato político. Assim, sendo, os educadores necessitam construir conhecimentos com seus alunos tendo como horizonte um projeto político de sociedade. Os educadores, para Freire, são os profissionais da pedagogia da política, da pedagogia da esperança (1987a: 22).

Para ele, educar é construir, é libertar o homem do determinismo, passando a reconhecer o papel da História e a questão da identidade cultural, tanto em sua dimensão individual, como em relação à classe dos educandos, "*é essencial à prática pedagógica proposta*". Sem respeitar essa identidade, sem autonomia, sem levar em conta as experiências vividas pelos educandos antes de chegar à escola, o processo será inoperante, somente meras palavras destituídas de significação real. Quanto mais se articula o conhecimento frente ao mundo, mais os participantes se sentirão desafiados a buscar respostas, e conseqüentemente quanto mais estimulados, mais serão levados a um estado de consciência crítica e transformadora frente à realidade. Esta relação dialética é cada vez mais incorporada na medida em que, educadores e educandos se fazem sujeitos do seu processo (Freire, 1977).

Freire retoma com frequência aos mesmos temas nos seus livros, sendo marcas do seu pensamento: a sua preocupação ética, seu compromisso com os "*condenados da Terra*" (*Pedagogia do Oprimido*, 1987), com os "*excluídos*" (*Pedagogia da Autonomia*, 1996). O enfoque é sempre o mesmo, o que há de diferente é a ênfase em certas problemáticas que vão se diversificando e evoluindo. Retoma a certos temas, como a exclusão social, na *Pedagogia da Esperança* (1992), a *Pedagogia do Oprimido* (1987) e a *Pedagogia da Autonomia* (1996) afirmando ele, que esta "*retomada*" a estes temas,

tem a ver com a “*marca oral*” da sua escrita, das suas convicções. Freire criou um pensamento norteado pelo **ponto de vista do oprimido**, sendo a base de sua obra: a perspectiva do oprimido. Esse compromisso é registrado na dedicatória da *Pedagogia do oprimido*: “*Aos esfarrapados do mundo e aos que neles se descobrem e, assim descobrindo-se, com eles sofrem, mas, sobretudo, com eles lutam*” (1987a).

Defende o pensamento das metodologias, das formas de aprender e ensinar, dos métodos de ensino e pesquisa, das relações pessoais e do diálogo, com uma escola exercendo múltiplos espaços de formação, um espaço organizado com uma função mais formativa e menos informativa, um “círculo de cultura”, mais gestora do conhecimento social do que transmissora de conhecimento. Afirmava que os homens e as mulheres são os únicos seres que, social e historicamente, se torna capaz de apreender, sendo o ato de aprender uma ação criadora, não devendo ser uma mera repetição do que esta sendo ensinado. É um ato de construção e reconstrução, para a transformação. Sintetiza nas últimas linhas do livro *Pedagogia do Oprimido* “*Se nada ficar destas páginas, algo, pelo menos, esperamos que permaneça: nossa confiança no povo. Nossa fé nos homens e na criação de um mundo em que seja menos difícil amar*”. Afirmando assim o seu compromisso solidário e humano em relação ao outro e ao social (1987a: 107).

Construímos o Quadro 4 - Metodologia da Pedagogia do Oprimido: Análise das idéias força., com a finalidade de compor de forma esquemática a relação dessas idéias com a:

1. Práxis político pedagógica no contexto educacional;
2. A sua influencia nas formulações da educação popular;
3. A escola pública popular;

4. O método e o processo de democratização da educação e da sociedade;
5. O projeto político-pedagógico formulado na pedagogia libertadora;
6. E *palavras* que expressam os pensamentos de Freire.

## 1. Práxis Político Pedagógica no Contexto Educacional

- A **metodologia** pode ser analisada a partir de **6 (seis) idéias-força principais**:
  - 1ª - **Ampliação do conceito educativo** (para além da educação estritamente escolar);
  - 2ª - **Politicidade** inerente à educação;
  - 3ª - **Conhecimento dos limites da prática** educativa;
  - 4ª - **Construção de uma cultura política**;
  - 5ª - Princípio da **gestão democrática**;
  - 6ª - Uma **pedagogia da pergunta** (questionadora).
    - O construtivismo freireano vai além da pesquisa e da tematização: a terceira etapa do seu método - a **problematização** - supõe a **ação transformadora**.
    - O processo de **ensino/aprendizagem** depende mais da capacidade do educador em caminhar junto com o educando que das técnicas utilizadas.
    - A **teoria do conhecimento** dá dignidade ao aprendiz: o educador é também um aprendiz.
    - A **interdisciplinaridade** não é apenas um método pedagógico ou uma atitude do educador: é uma exigência da própria natureza do ato pedagógico.
    - Os temas desenvolvidos por Freire nas suas últimas obras sugerem a emergência de uma **pedagogia do desenvolvimento sustentável** ou **ecopedagogia**.
    - O objetivo do método é unir as pessoas numa sociedade desiguais. Por isso é preciso **desburocratizar o conhecimento** e trabalhar mais com vínculos, com as **relações interpessoais**.
    - O conflito é o motor da história e o **diálogo** é a arma fundamental para a superação do conflito.

## 2. Influência de Paulo Freire nas formulações da Educação Popular

- Além das primeiras categorias: como “**opressores oprimidos**”, hoje encontramos outras como a categoria “**excluídos**”. É preciso atualizar o conteúdo e a metodologia da educação popular adequando-os à nova realidade dos “excluídos”.
- A metodologia de Freire valoriza importância de se reconhecer à existência da **luta de classes** para uma melhor compreensão do processo pedagógico.
- A educação popular deve considerar o **meio tecnológico** no qual esta inserida.
- “*Concertación*”, palavra em espanhol que conota a necessidade de nos confrontarmos com a realidade de hoje através de “*pactos*”: **necessidade de construir consensos**, alianças no seio dos movimentos populares: a obra de Paulo Freire nos ajuda a entender esse novo tempo.
- **Síntese cultural**: a cultura popular e a cultura erudita científica não se justapõem, mas se articulam.
- As **reformas pedagógicas** para a sociedade fracassam porque são feitas para ela não por ela: a sociedade acaba sendo o objeto e não o sujeito ativo das mudanças.
- O futuro do pensamento freireano está ligado ao futuro da educação popular, à sua **reconceituação** ou “**reaprendizado**” na pós-modernidade. A **educação popular** é um movimento dinâmico e tem passado por vários momentos.

### 3. Paulo Freire e a Escola Pública Popular

- A **descentralização** e a **democratização** dos espaços públicos implicam na conscientização e na cidadania a partir da escola. A descentralização democrática implica: capacidade de decisão das escolas e autonomia. Sem elas há apenas descentralização das tarefas.
- O **papel da escola** é fundamental na sociedade, mas não pode ser visto como alavanca.
- Segundo Paulo Freire, *ninguém caminha sem estar aprendendo a caminhar*. O educando participa da **construção do conhecimento**. As escolas podem ser criadoras, produzir seu próprio projeto político pedagógico.
- Considera que a escola deve ser o canal do resgate científico de expressão da cultura popular, que a escola pública deve ser o espaço de **organização das reflexões sobre as determinações sociais**, deve ser espaço de organização política das classes populares e instrumento de luta contra-hegemônica.
- O pensamento de Freire representa a afirmação do **respeito à diversidade** de pensamentos e **as diferenças**.
- **Respeito aos oprimidos**, transforma a fraqueza do oprimido em força, para que a força do opressor se transforme em fraqueza.

#### 4. O Método e o Processo de Democratização da Educação e da Sociedade

- A **pedagogia da esperança** é a pedagogia que se opõe à pedagogia da **exclusão**.
- A pedagogia da esperança pensa a educação a partir dos **oprimidos**.
- A construção da pedagogia da esperança não é um problema técnico. É um **problema ideológico** que implica na construção de uma subjetividade democrática.
- A necessidade de observar o processo de **construção da subjetividade** democrática, a desigualdade não é natural. É preciso aguçar a capacidade de estranhamento, indignação. Relações entre professor e aprendiz e com a consciência crítica.
- Necessário a **politicidade do processo pedagógico** uma vez que os problemas educacionais não são apenas técnicos nem apenas pedagógicos: são também políticos e econômicos.
- Pensar uma educação na perspectiva das classes populares. Importância da **dimensão cultural** nos processos de **transformação social**
- Construção de uma **filosofia da igualdade** e desnaturalizar a desigualdade, pensando-a com o reconhecimento da diversidade, o que dá sentido à pedagogia da esperança.
- O **humanismo** não se opõe ao avanço tecnológico, contudo avançamos muito mais na tecnologia do que no governo dos humanos.
- O conceito de “**classes sociais**” não é suficiente para entender a **complexidade do ser humano**. É preciso levar em conta o sexo, a opção sexual, a cor, a idade, a religião e a formação diferenciada de cada indivíduo.



## 5. O Projeto Político-Pedagógico formulado na Pedagogia Libertadora

- O **diálogo é uma exigência ontológica**: “*o coração está no centro do conhecimento*”. O diálogo das culturas é uma exigência fundamental não só para o ser humano, mas entre grupos de pessoas e nações. O diálogo é fundamental na criação cultural: **diálogo de culturas**.
- A **educação libertadora** é o oposto da educação burocrática.
- Defende uma nova modernidade: **racionalidade com afetividade**.
- A radicalidade decorre da fé na capacidade que o ser humano tem de superar suas dificuldades, seus limites. É um compromisso de trabalhar junto, de **definir coletivamente os projetos**.
- O **poder** é para ser conquistado, participado ou distribuído: é para ser reinventado. O papel do educador na reinvenção do poder: **reinventar a educação** reinventado a política. O poder é delegado pelo povo, ele que tem o poder.
- Aproxima-se do **estético**, do **epistemológico** e do **social**. É preciso reinventar um conhecimento que tenha características da beleza e da estética. **A beleza estética é fundamental**.
- A teoria política da **transformação social** o aproxima do **pensamento de Gramsci**: não pode haver distinção absoluta entre intelectuais e não intelectuais, uma vez que o senso comum também desenvolve suas teorias.
- A **ação educativa** consiste em explicitar os conflitos humanos e sociais para desafiar as pessoas e grupos a se interrogarem na busca de sua superação.
- A **escola multicultural** pode ser um laboratório da sociedade multicultural, a verdadeira sociedade democrática.
- **Freire e o teatro**: primeiro momento (pré-64), uso do teatro tradicional com palco-platéia para uso didático; segundo momento, teatro de conscientização ou teatro do oprimido, isto é, **o teatro como técnica de formação da consciência**.
- **Psicanálise e Freire**. Primeira relação: a **dialogicidade** (logoterapia). Segunda relação: **as emoções** (“amor é também diálogo”). **A emoção é necessária para conhecer**.

<ul style="list-style-type: none"> <li>• A comunicação transforma os seres humanos em sujeitos. <b>“Direito à voz” dos oprimidos.</b> O ser humano só é humano através da comunicação. A <b>comunicação</b> só se efetiva quando é <b>igualitária</b>: do contrário não há comunicação, há comunicados.</li> </ul>
<b>6. Palavras que Expressam os Pensamentos de Paulo Freire</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Uma das coisas que nos agrada é saber, em vida, que existimos. Eu sou discutido, recriado, distorcido e lembrado. O trágico é passar pela vida sem ser torcido e distorcido” (1979:44).</li> <li>• “A pós-modernidade se caracteriza pelo consumo imediato: a educação como processo a longo prazo, que encontra dificuldades de se adequar a esse novo momento. Se existe imediatismo, consumo imediato, instantâneo, é difícil construir uma consciência histórica” (1979:44).</li> <li>• “Ensinar é inserir-se na história: não é só estar na sala de aula, mas num imaginário político” (1980 b:33).</li> <li>• “Eu sou profundamente um adivinhador, muito intuitivo. Contudo, meu esforço é não ficar no achado de minhas intuições, mas submetê-las ao crivo da rigorosidade” (1984 a:12).</li> <li>• Ecopedagogia freireana é “gosto pelo mundo”. “Quero ser lembrado como alguém que amou as plantas, os animais, os seres humanos” (1985a:15).</li> <li>• “Precisamos ter cuidado com a anestesia da ideologia neoliberal: ela é fatalista, vive de um discurso fatalista. Mas não há nenhuma realidade dona dela mesma. O neoliberalismo age como se a globalização fosse uma realidade definitiva e não uma categoria histórica” (1987a:47).</li> <li>• “Toda a atividade democrática na escola implica em que se vá além do conteúdo. Não podemos enganar a curiosidade dos alunos. O educador não tem porque esconder suas opções políticas” (1992:45).</li> </ul>

**Quadro 4 - Metodologia da Pedagogia do Oprimido: Análise das idéias força.**

**Fonte: elaboração própria**

## 4. TEATRO DO OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL

*"A cidadania plena só pode ser atingida através da arte, única ferramenta capaz de mudar a visão de mundo"* (Boal, 1991).



Foto 2 - Augusto Boal

A estrutura deste capítulo segue a adotada no capítulo anterior, subdividido em quatro capítulos, constando da trajetória realizada por Boal, o seu método, os conceitos de teoria e prática do T.O., com as atividades desenvolvidas atualmente no C.T.O.

A semelhança na estrutura entre os capítulos 3 e 4 tem a intenção de traçar um paralelo entre os autores estudados.

### 4.1 Considerações sobre o Teatro do Oprimido e seu Autor

Augusto Boal, teatrólogo brasileiro, nasceu em 17 de março 1931, no Rio de Janeiro, Brasil, local onde vive sendo considerado um dos mais importantes diretores de teatro da atualidade. Doutorou-se em engenharia química e estudou dramaturgia em Nova York, iniciando aos vinte e cinco anos uma carreira profissional no teatro.

Desenvolveu a técnica do T.O., durante seu exílio político compreendido entre o período de 1971 e 1986, em que esteve na América Latina (Argentina e Peru, sobretudo), bem como em diferentes países da Europa, com incursões também na África. Sua mais longa atuação teve-se à França, onde lecionou na Sorbonne e fundou o Centre de Théâtre de l'Opprimé (C.T.O.) de Paris, com o apoio do governo francês desde 1978 até os dias atuais. Recebendo o seu trabalho o reconhecimento internacional.

É autor de vários livros de ficção e teatro, sendo dois livros autobiográficos, *“Milagre no Brasil”*, em 1979 e *“Hamlet e o Filho do Padeiro”*, em 2000. No âmbito da história do teatro brasileiro, é identificado como um dos representantes do *“teatro-político”*, inserindo-se no debate, por meio da criação de peças em sintonia com realidade social e as dificuldades políticas da sociedade brasileira.

No final dos anos 50 e início dos 60, em São Paulo, surge o Teatro de Arena um dos muitos grupos de teatro que apareceram e que se tornou um símbolo de nacionalismo e resistência democrática, contribuindo para muitas transformações sociais no Brasil.

O Teatro de Arena, através da valorização das peças de conteúdo social, de autores nacionais, sugeria uma nova forma de teatro, voltado para uma estética de esquerda e discussões sobre a realidade do país. Chamou a atenção de vários segmentos da sociedade, já que personagens como empregados domésticas e operários em greve, por exemplo, antes não haviam sido protagonistas de uma peça de teatro.

A partir de 1956, ao regressar dos Estados Unidos, Boal, dotado de conhecimentos técnicos que faltavam aos seus jovens companheiros e assumindo um posicionamento político claramente definido,

empenhou-se em conduzir progressivamente o *Arena* para um novo caminho, do qual fazia parte a popularização da sua linguagem. Como diretor do *Teatro de Arena*, destacou-se à frente do grupo de jovens atores, em meados dos anos 50 a início dos 70, concretizando a proposta de realização de um teatro brasileiro, popular.

A trajetória de Augusto Boal se formou pouco a pouco, obedecendo a uma lógica da criação teatral que recusa veementemente a arte como isolada da vida. De 1958 a 1967, o Brasil descobre peças do repertório americano, europeu, brasileiro e, quase simultaneamente, Stanislavski (método de interpretação naturalista) e Brecht (a técnica da *Verfremdung*, o distanciamento alemão). Durante este período, Boal trabalha paralelamente com a "*Troupe Arena*" e os "*Núcleos*", grupos que realizam experiências teatrais fora da instituição teatral. Um exemplo são os musicais: "*Arena Conta Zumbi*" e "*Arena Conta Tiradentes*" em parceria com seu amigo, diretor teatral e ator, Gianfrancesco Guarnieri (falecido em 2006). Refletem sobre os aspectos políticos e estéticos da sociedade brasileira da década de 1960, como também discutem o papel da esquerda na construção da "*resistência democrática*" depois do golpe militar que passou o Brasil em de 1964. Se até 1964, certa liberdade de criação e expressão é tolerada e se, de 64 a 68 ainda lhe é possível fazer teatro, depois de 68, com a instauração do "Ato Institucional nº. 5" (reforço do golpe militar de 64 e da censura), essa liberdade é negada. Só restam experiências mais ou menos clandestinas com os "*Núcleos*", essencialmente sob a forma de "*teatro jornal*". Ao ser questionado na entrevista que realizamos (Anexo II: Entrevista), sobre a repressão política vivida no Brasil na época da ditadura, narrou-me que, foi uma

época muito dura, com ocorrências desde censurar uma peça até prender e matar pessoas.

Nas atividades do *Teatro de Arena*, além da preocupação com o engajamento social, Boal, tinha também uma atenção especial com a própria formação do ator, devido o seu interesse pela ciência teatral, pela necessidade de se refletir sobre os textos a serem encenados e/ou mesmo escritos. Idealizou os seminários de dramaturgia com a finalidade de propiciar uma ampla discussão acerca do papel do teatro e do ator. A prática da pesquisa, a experimentação e a sistematização eram comuns nos grupos que, como o *Arena*, faziam um “*teatro de equipe*”. Assim, além do *Seminário de Dramaturgia*, os atores desenvolveram, com Boal, o *Laboratório de Interpretação*. Onde expunha os seus conceitos e conhecimentos sobre teatro, uma vez que era ele quem mais se preocupava com esse aspecto “científico” decorrente do curso de dramaturgia realizado nos Estados Unidos, (1953 a 1955) <sup>12</sup>, na convivência com o *Actor's Studio de Nova Iorque*, com John Gassner. Na sua autobiografia declara seu respeito e estima em ter sido seu aluno.

A “*evolução assumidamente nacionalista do teatro*” se fazia acompanhar de uma politização cada vez mais radical. Não apenas no tema das peças, o teatro passou a ser experimentado como instrumento de luta para uma transformação social, seja no *Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes* (CPC da UNE), ao qual

---

<sup>12</sup> Boal estudou *playwriting* por dois anos na Columbia University em Nova Iorque, sendo aluno de John Gassner, dentre outros. Ali começou a dirigir, pois cada aluno tinha que dirigir os textos que escrevia. Retornou ao Brasil, aos 25 anos sendo indicado para a direção do Teatro de Arena

muitos artistas do Arena aderiram, seja nos *Movimentos de Cultura Popular* (MCP) do Nordeste<sup>13</sup>.

Esse é o quadro político no qual se situava o teatro brasileiro no momento em que começou a repressão política, nos anos 60. Tal panorama serve também para se entender a atmosfera em que surgiu o *teatro do oprimido*, ao se delinear a trajetória dos integrantes do Arena, vivida por Boal.

O Teatro do Oprimido surgiu em um contexto histórico e político no final dos anos 50 e princípios de dos anos 60, em que o Partido Comunista Brasileiro (PCB) havia alcançado prestígio, poder social e apoio explícito da maior parte de dos intelectuais e artistas de época. Nasce sob a forma de *Teatro Jornal*, com o objetivo específico de lidar com problemas sociais. Sendo ampliado através da experiência de teatro popular que ele realizou para o Governo Revolucionário Peruano, dentro de um *Programa de Alfabetização Integral* (ALFIN). Por um caminho que vai desde essas primeiras buscas até a concepção de que “*qualquer pessoa pode fazer teatro*” (2003), Boal sistematizou e elaborou uma série de exercícios, jogos teatrais e fórmulas diferentes de criar e apresentar cenas. Com a proposta de que qualquer grupo, assim o deseje possa utilizar o teatro para falar de questões de seu

---

<sup>13</sup> O *Movimento de Cultura Popular* (MCP), no início dos anos 60, primeiro movimento de cultura popular do Brasil, idealizado por professores da Universidade Federal de Pernambuco, coordenado por Freire, onde ocorreram as primeiras experiências do *Método Paulo Freire de Alfabetização*. As propostas de Freire e de Boal andaram sempre muito próximas; nos anos 60, técnicas teatrais eram utilizadas por grupos de educação popular para a politização das populações com as quais trabalhavam. Em 1996, Freire e Boal estiveram, pela primeira vez, numa mesma apresentação pública, durante a *Segunda Conferência Anual da Pedagogia do Oprimido*, organizada pela Universidade de Nebraska, em Omaha, Estados Unidos (Brandão, 1981).

interesse e, mais importante ainda, para debater e buscar saídas de transformação, através da cena, para situações *opressivas*<sup>14</sup> vividas.

Seu primeiro livro, por sugestão do editor, foi intitulado de *teatro do oprimido*, por conter procedimentos de alfabetização inspirado diretamente no título do livro e na metodologia de Freire “*Pedagogia do Oprimido*”, de que “*todo mundo pode ensinar a todo mundo*”, através da democracia e do diálogo. Seguindo o princípio de uma pedagogia elaborada “*pelos e não para os oprimidos*”, Boal denomina seu método de intervenção social e política através do *Teatro do Oprimido*. Propondo uma prática teatral revolucionária, que estimula os oprimidos a lutarem pela libertação: *a ficção antes da realidade, a repetição antes da revolução* (2000).

Daí a proposta de Boal, em certo sentido, uma versão teatral da pedagogia do oprimido de Freire de socializar os meios de produção do teatro, no intuito de devolver ao “*povo*”<sup>15</sup> o que dele foi tirado ao longo da história.

O *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, é o primeiro livro teórico de Boal, foi traduzido em 25 línguas, segundo seu editor brasileiro. Nele, Boal faz uma crítica contundente ao sistema aristotélico adotado no teatro ocidental, que promove a identificação

---

<sup>14</sup> *Opressão*, no sentido técnico que Boal utiliza, acontece quando um personagem (uma pessoa, um grupo) quer algo e não consegue obter devido à ação de outros, Boal define *oprimido* como. “*cidadãos aos quais se subtraiu o direito à palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão, à sua liberdade de escolha*” (Boal, 2003, p.173-174).

<sup>15</sup> Boal refere ao “*povo*” para falar da busca do Arena de fazer *um teatro para o povo*, e de sua própria procura de fazer com que o “*povo*” fosse não só espectador, mas ator/autor do seu próprio teatro. Em *Hamlet e o Filho do Padeiro*, refere às dificuldades desse tipo de busca: “*De que servia interpretar a classe operária e oferecê-la na bandeja, antes do jantar, à classe média e aos ricos?*” “*Povo: (...) Sabíamos o que não era: classe média, nossa platéia. (...) O povo não ia ao teatro.*” (2000: p.230).



entre espectadores e protagonista, utilizando-se dessa identificação para manipular as emoções da platéia, produzindo a *catarse*, inibindo, assim, qualquer possibilidade de insatisfação e, conseqüentemente, de transformação social. Alega que a resposta de Brecht a esse problema foi insuficiente. O alemão Bertolt Brecht (1898-1958) concebeu na dramaturgia e no trabalho do ator os mecanismos para impossibilitar a identificação aristotélica, pois desejava que o espectador *pensasse* sobre o que estava vendo em cena, podendo emitir uma opinião, e não apenas se afundasse em emoções que fugiam a seu controle. Boal argumenta que não basta pensar, é preciso *agir*, a modalidade *teatro-fórum* está baseada nessa crítica.

Ao construir seu método teatral, relata Boal, que esse momento, juntamente com a ditadura militar imposta no Brasil, culminou a fase de destruição do teatro, de todos os seus valores, regras, preceito. Nessa época o teatro passava por momentos difíceis, juntamente com o país, encontrava dificuldades, problemas e indagações para o teatro. As respostas aos impasses gerados pela repressão política vieram através de novas experiências dramáticas e estéticas no palco.

Ainda nas peças montadas no *Arena*, questionando o lugar dos atores "*estrelas intocáveis*", a quem cabiam os principais papéis, Boal criou, com seus companheiros, o "*sistema coringa*"<sup>16</sup>, em que os atores de

---

<sup>16</sup> Nas primeiras edições dos livros de Boal e no início do CTO - Rio, é utilizada essa grafia para se referir àquela carta do baralho que pode ocupar várias posições e que serviu para nomear esse sistema em que, simplifica. Os atores se revezam em diferentes papéis, havendo uma relação de proximidade com a platéia garantida por uma espécie de narrador e mestre de cerimônias, o "*coringa*", que, fazendo parte da cena, pode assumir múltiplas funções. Essa denominação, já na sua forma correta. *Coringa* é utilizado, hoje, no TO, para se fazer referência aos multiplicadores das técnicas, transformado em verbo: *coringar*, em inglês, por exemplo, o multiplicador do TO é o *joker* e o verbo é *to joker* (2000).

um espetáculo se revezavam em cena, assumindo, alternadamente, os diferentes personagens.

Assim, uns dos caminhos encontrados, foram os musicais, com a adoção do “*Sistema Coringa*”. Para Boal, *O Coringa é “um sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro, dramaturgia e encenação”*.

Através desse sistema novas convenções e modelos foram criados com peças que adotavam uma forma estética inovadora, rompendo com a linearidade dos espetáculos tradicionais, com personagens previamente definidos. Propondo uma forma de apresentação do conteúdo descontraída e fragmentada (2000:56).

Nesse quadro, descrito situamos o teatro brasileiro no momento em que começou a repressão política, nos anos 60<sup>17</sup>. Tal panorama serve também para se entender a atmosfera em que surgiu o teatro do oprimido.

Em 1971, Boal é cassado das suas atividades e condenado à prisão. É exilado do país, vai para Portugal, o ano 1976 marca o início de seu exílio europeu, onde escreve o livro autobiográfico *Milagres do Brasil* (1979), publicado originalmente neste país, onde relata com detalhes de um diário, os dias vividos na prisão e as torturas sofridas. No livro, narra em forma de romance sua experiência na prisão, os comportamentos de companheiros e carrascos, suas reflexões sobre o regime da ditadura militar, a tortura que sofreu e as razões que o levaram ao exílio. Esta autobiografia é relatada com riqueza de detalhes dos sofrimentos e sentimentos gerados pela arbitrariedade do

---

<sup>17</sup> Muitas pesquisas dessa época tiveram que ser interrompidas com o golpe militar, Boal e Freire continuaram com seus métodos, desenvolvendo suas atividades em diferentes países.

regime ditador. As anotações realizadas por Boal durante o período de sua prisão, não confiscada pelos torturadores, só foram possíveis serem resgatadas graças à parte dos textos estarem escritos em outras línguas para dar a impressão de que se tratava de um caderno onde aprendia idiomas: francês, espanhol, etc. (1979a:58).

Segundo relato de Boal ele somente foi solto devido a uma pressão internacional. Um dos motivos da sua prisão, entre varias outras acusações, foi que havia levado uns artigos para a revista “*Les Temps Modernes*”, de Sartre, contra a ditadura brasileira. Em um telegrama, Sartre negava tudo isso (Anexo II: entrevista, 2006).

No ano de 1976, o seu livro “*Théâtre de l’Opprimé*” é publicado na França, a originalidade da sua proposta e o fato de Emile Copfermann, diretor das *Éditions Maspéro*, tê-lo convidado a trabalhar em Paris, leva Boal a fixar residência na capital francesa em 1978. A mudança de contexto conduz a um confronto com outras formas de opressão, ainda não observadas, até então, por Boal. Identificar os oprimidos europeus tornou-se uma atividade complexa, do mesmo modo que encontrar o “*povo*” não foi tarefa simples. Opressão na América Latina era sinônimo de repressão e a reação estética que este teatro emitia tinha um destinatário preciso, concreto: a ditadura. O termo latino-americano perde, em parte, o seu sentido, nesta imersão européia.

Quando interrogado sobre a validade de um método criado por um sujeito de classe social diferente daquela à qual seu método se destina, Boal argumenta que seu trabalho já nasceu em interação, em diálogo com muita gente, considerando-se um criador-coordenador. Para ele o conceito de *Teatro do Oprimido*, é um teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior das classes. Não é o teatro

das classes opressoras, nem dos oprimidos dentro das classes, porque nesses oprimidos predomina o caráter opressor da mesma forma que o teatro do oprimido não é um teatro de classes, igualmente não é um teatro de gênero, ou de raça, porque também nesses conjuntos existem opressões. É o teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior das classes, afirma Boal (1991).

Na América Latina os temas do T.O., giram em torno das condições de vida sub-humana, que envolvem os desníveis sociais, temas políticos urgentes e coletivos, como classifica Boal. Na Europa os “temas sociais” e “psicológicos” (divisão do autor para mero efeito didático) dizem respeito (pelo menos até antes dos eventos terrorista de 11 de setembro de 2001 nos EUA, e 11 de março de 2004 em Madrid, entre outros...) à questão das centrais nucleares, emancipação da mulher, solidão, direito à diferença, incomunicabilidade, etc., gerando muitas vezes a dúvida se aborda, um psicodrama.

Na sua origem, considera Boal, que o contexto latino-americano do T.O., investe no combate à dupla opressão (individual e coletiva) exercida no teatro e na sociedade. Liberando o espectador da sua condição de espectador, ele poderá liberar-se de outras opressões, atesta Boal. Constituindo-se em seus **principais objetivos**:

- Transformar o espectador, de um ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática;
- Nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas se preparar para o futuro.

O teatro do oprimido tem seus objetivos baseados na filosofia marxista de Karl Marx e Friedrich Engels, desde a política e a prática sindical até a análise e interpretação de fatos sociais, morais, artísticos, históricos e econômicos. Atesta Boal, que todas essas formas de

teatro, independente de onde foram criadas, poderiam ser desenvolvidas em qualquer parte do mundo, porque é simplesmente uma linguagem humana, que todas as pessoas podem fazer teatro. Na comunidade, no trabalho, na escola. Que *“através do teatro, as pessoas desenvolvem a auto-estima, libertam o corpo, oprimido pelo cotidiano, pela sociedade”*. Pois as técnicas teatrais facilitam a atingir o imaginário da população, porque criam representações do real. Estas representações podem ser empregadas para o debate de problemas vividos e procurar novas formas de resolvê-los e talvez superá-los, possibilitando o diálogo sobre atividades sociais, pedagógicas, psicoterápica, e políticas. Seus pressupostos conceituais têm como base: a cultura, cidadania e opressão em uma sociedade dividida em classes sociais. Do ponto de vista ético, representa uma variante mais restrita da peça-didática brechtiana, uma proposta que une o teatro à pedagogia de ação direta. O *“oprimido”* para Boal é o indivíduo, despossuído, desprovido do direito de falar, do direito de ter a sua personalidade, do direito de ser. (1991:77).

Para Boal, a função da arte é criar consciência, uma consciência da verdade e do mundo, *“não necessariamente verbal ou verbalizável, sistematizável”*, considerando-se as diversas formas de organização das formas empreendidas pela arte, que não somente usa palavras, mas silêncio, cores, sons, ações humanas, no tempo e no espaço, uma vez que a *“comunicação estética é a comunicação sensorial e não apenas racional”* múltipla, não uma, como a própria cultura.

O T.O. é um movimento teatral de prática cênico-pedagógica que possui características de militância e destina-se à mobilização do público, vinculado ao teatro de resistência. Sociologicamente

representa uma variação politizada do sócio drama, vertente que nos anos 60 se desenvolveu com o equacionamento cênico dos conteúdos sociais, a partir do psicodrama criado pelo psiquiatra vienense Jacob Levy Moreno (1889-1974). Essa abordagem tem como base uma visão de homem e de mundo em permanente interação, sendo que, na trama das relações cotidianas, o homem tem condições de recriar-se, transformando a si mesmo e o seu ambiente. O psicodrama visa libertar os potenciais criativos, possibilitando novas formas de lidar com conflitos e de atuar no mundo. Tem como objetivo possibilitar a espontaneidade, que, para Moreno, é a nossa capacidade de dar resposta adequada a cada situação, em cada momento em que nos encontramos em função de todas as variáveis de uma situação. (Aguiar, 1990: 88).

Da sua permanência no Peru, com a alfabetização de adultos, nasce o *Teatro-Imagem*, técnica que proíbe o uso da palavra, espaço de desbloqueio e de linguagem corporal: “*Comunicar aos oprimidos sim*”. Condição *sine qua non*: evitar a língua dos opressores. Os participantes expressam as suas opiniões sem falar, apenas utilizando os corpos dos demais participantes, como se fosse feito de barro, para “*esculpir*” um conjunto de estátuas, que revelem as suas opiniões e sensações.

Outra técnica do teatro do oprimido é o *Teatro do Invisível*, que tem os mesmos objetivos fundamentais do T. O. como: transformar o espectador em protagonista da ação dramática, o objeto em sujeito, a vítima em agente, o morto em vivo, o consumidor em produtor, e através dessa transformação, ajudar o espectador a preparar ações reais que conduzam a própria liberação, pois a liberação do oprimido

será obra do próprio oprimido, jamais será outorgada por seu opressor. No *teatro invisível*, o espectador torna-se protagonista da ação, um “*espect-ator*”<sup>18</sup>, sem que, entretanto, disso tenha consciência. O *teatro imagem* é um instrumento efetivo para desenvolver o espectador, estimulando a sua criatividade (Boal, 1998).

Relata Boal (AnexoII: Entrevista) que o *teatro invisível* nasceu de uma lei na Argentina, que garantia que nenhum de seus cidadãos poderia morrer de fome, podiam entrar em qualquer restaurante e comer, só não incluía a sobremesa nem vinho. A partir desse fato ele preparou uma peça: a platéia entrava em cena, todos participavam. Quem estava comendo dava opinião. O restaurante inteiro participou, sem dar-se conta da encenação. O importante para Boal é que o espectador entre em cena e retome seu direito de protagonizar, transformar as imagens do mundo que lhe são mostradas, para depois poder transformar o próprio mundo. Sendo o teatro o lugar onde se ensaiam atos futuros, atos reais, ato de liberação. É um meio de comunicação e de linguagem, com o objetivo de desenvolver as capacidades expressivas das pessoas, transformá-lo em criador, oferecendo-lhe simultaneamente, o conhecimento de uma linguagem cotidiana e também de uma linguagem artística. Partidário de uma “*cultura popular*”, Boal, reivindica uma arte teatral acessível a todos, profissionais ou não de teatro. Para ele: “*Todo mundo pode fazer teatro, até mesmo os atores. Podemos fazer teatro em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros*”. Considera que o teatro é uma linguagem apta para ser utilizada por qualquer pessoa tenha ou não atitudes artísticas, que para compreender a *Poética do Oprimido* deve-

---

<sup>18</sup> O espectador vê, assiste, o *espect-ator* vê e age, ou melhor, vê para agir “*na cena e na vida*”, assinala Boal (1980).

se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “*espectador*”, ser passivo do fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática (1998:71).

Boal relata na sua autobiografia: “*Hamlet e o filho padeiro-memórias imaginadas*” que a técnica do *Teatro Fórum* surgiu a partir de um episódio concreto. No Peru, 1973, estava dirigindo uma oficina dentro de um programa de alfabetização integral: espanhol, quíchua, cinema, pintura, todas as linguagens possíveis. Durante a discussão da peça com a platéia, uma espectadora entrou em cena, substituiu a protagonista e foi mostrar com uma atuação “*in loco*”, como a cena deveria ser feita, como faria se estivesse no lugar, mostrou-se interpretando a si mesma, ao interpretar o personagem. Esta intervenção do “*Spect-ator*” (espectador) originou o teatro do oprimido. Tive a oportunidade de escutar esta história, contada por Boal, ele relata explorando cada detalhe, nos leva a imaginar cada cena contada. Ao partilharmos uma história, nos aproximamos mais de quem conta, a palavra é mágica.

Concepções estéticas são também questionadas no teatro do oprimido, onde o “*Spect-ator*” é um quase sinônimo de “*oprimido*”, antes passivo, envolvido em empatia e catarse, passa a *spect-ator*, dinamizado, transforma-se em ator, em protagonista. Passando assim, de objeto a sujeito, de vítima a agente, de consumidor a produtor de cultura, simultaneamente analista e objeto analisado, passa a entrar em cena e a atuar energeticamente, alterando as realidades vistas na representação. Boal considera obscenas as palavras: “*fora de cena*” e “*espectador*” o teatro para ele é concebido como sendo uma forma artística autocrata e manipuladora, onde o espectador permanece



sentado e calado, passivo diante de imagens prontas, sem diálogo com o silêncio de um dos interlocutores (1998:93).

## **4.2 A metodologia do teatro do oprimido**

O Teatro do Oprimido (T.O) é um método estético, segundo Boal, que trabalha por meio de diversas formas de artes e não apenas do teatro. Reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais que objetivam a desmecanização física e intelectual de seus praticantes e a democratização do teatro. Através de jogos sistematizados, utilizando como referência básica o livro de Boal “*Jogos para atores e não-atores*” e “*200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*” (1998;1983), sendo também utilizadas outras referências bibliográficas, a depender das atividades desenvolvidas.

Constitui-se em uma metodologia composta por exercícios, jogos e técnicas teatrais, com ações teatrais no âmbito das intervenções sociais, que metodologia permite aos seus participantes a modificarem a realidade, com uma participação ativa através da linguagem teatral. Centrado na idéia de que o espectador possui a capacidade de transgredir o ritual teatral convencional, penetrar na imagem, na cena ou na peça, e transformá-la. Possibilita o trânsito entre o mundo das idéias e o mundo da realidade.

A metodologia específica do *Teatro do Oprimido* é desenvolvida em laboratórios e em seminários, ambos de caráter permanente, para revisão, experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais. Nos laboratórios e seminários são elaborados e produzidos projetos sócio-culturais, espetáculos teatrais e produtos

artísticos, tendo como base a “*Estética do Oprimido*” que é a mais recente pesquisa de Boal e da equipe do Centro Teatro do Oprimido-Rio. Os fundamentos teóricos e os primeiros resultados dessa experiência estão registrados no livro “*Aesthetics of the Oppressed*”, lançado pela editora Routledge, em Londres, Reino Unido, em março de 2006. A “*Estética do Oprimido*”, segundo Boal (Anexo II: Entrevista) tem como objetivo gerar a ampliação da vida intelectual e estética de participantes de “*Grupos Populares de Teatro do Oprimido*”, procura evitar que os participantes pratiquem somente a função de ator, da representação. Baseia-se na idéia de que o *Teatro do Oprimido* é um teatro essencial no sentido de estar na essência própria de “*Ser Humano*”, por sua capacidade de ver-se agindo, de ser espectador de si próprio. De se separar em ator e espectador para multiplicar a capacidade de entender sua própria ação.

Durante a entrevista que realizei com Boal, ele descreveu a concepção da “*Estética do Oprimido*”, discorreu sobre a experiência e as técnicas que tem utilizado para desenvolver este método. Considera, que o objetivo é que essa descoberta ou redescoberta permita que cada um se aproprie do que originalmente é seu: “*a capacidade de ver-se agindo, de analisar e recriar o real, de imaginar e inventar o futuro*” (Anexo II: Entrevista). O livro “*Estético do Oprimido*” ainda não foi publicado no Brasil, Boal exemplificou na nossa entrevista como tem desenvolvido esta metodologia juntamente com o grupo do C.T.O. Têm trabalhado o som, a poesia, juntamente com a escultura, associados com a técnica da sinestesia, para perceber os sentimentos gerados pelas atividades. Atesta ser necessário estimular as pessoas para iniciar, ou gerar a necessidade de um novo processo. O trabalho da *Estética do Oprimido* vem sendo desenvolvido de maneira

experimental desde 2003, com os integrantes dos “*Grupos Populares de Teatro do Oprimido*” coordenado pelo C.T.O., assim como em *workshops* internacionais.

Segundo Boal a *Estética do Oprimido* procura desenvolver nos participantes a capacidade de perceber o mundo através de todas as artes e não apenas do teatro, centralizando nesse **processo**: na **Palavra**, os participantes escrevem poemas e descrevem o que realizaram; no **Som**, com a criação de novos instrumentos e sons e na **Imagem** com atividades de pintura, escultura e fotografia.

Explica Boal, metaforizando a Estética do Oprimido, com uma árvore, que cada folha da árvore, é indissolúvel do todo, até alcançar as raízes e a terra. A **Multiplicação** é realizada pelos **frutos que caem na terra**. Sendo a **Solidariedade**, entre os indivíduos é à **base do T.O.** Que é necessário conhecer-se não apenas as pressões individuais como também as pressões das outras pessoas. No **tronco** na árvore aparecem os **Jogos**, com duas características essenciais na vida em sociedade: **Regras e Liberdade Criativa**. Que sem regras não há jogo, e sem liberdade não há vida. Os jogos também têm a finalidade de “desmecanizar” o corpo e a “mente”, para estabelecer os diálogos sensoriais, com disciplina tendo a criatividade como essência.

O novo Projeto do C.T.O., a Estética do Oprimido, é ilustrado por Boal, utilizando a analogia com uma árvore: o Solo (terra) é simbolizada pelo solo fértil da Ética, Política, História, e da Filosofia. Onde a árvore alimenta-se com estes nutrientes para sobreviver e desenvolver a sua proposta metodológica.

## ÁRVORE DO TEATRO DO OPRIMIDO

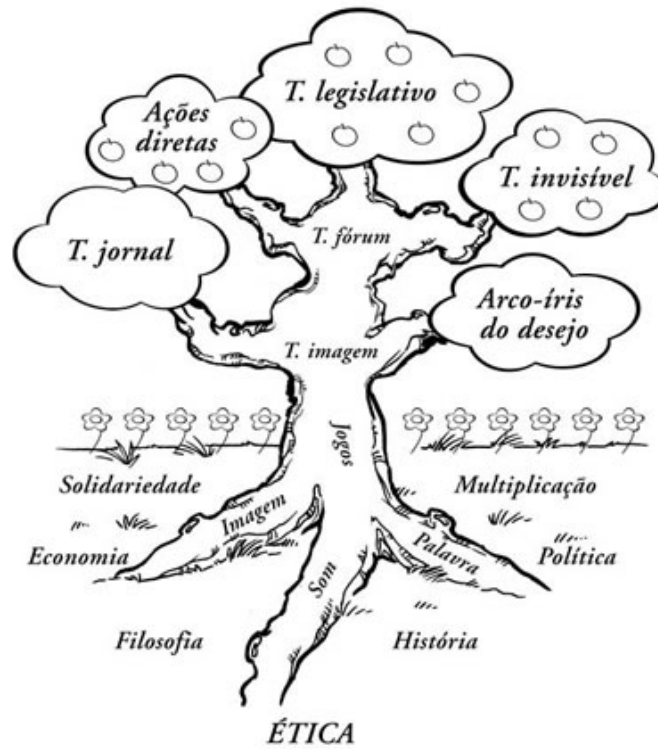


Ilustração 1 - Teatro Oprimido outras poéticas políticas - Representativa da Árvore do T.O. e a Estética do Oprimido (Boal, 2005).

A conversão de espectadores em atores: compreende quatro etapas:

1. **Conhecimento do Corpo** (conhecimento teatral do corpo a partir dos condicionamentos e de formações sociais).
2. **Tornar o Corpo Expressivo** (exercícios que exploram as possibilidades de expressão corporal).
3. **Teatro como Linguagem** (exercícios teatrais que estudam o encontro de múltiplas linguagens expressivas) é subdividido

em três graus: a Dramaturgia Simultânea, o Teatro-Imagem e o Teatro-Debate.

4. **Teatro como Discurso** (composição de cenas simples em que os espectadores intervêm cenicamente na apresentação teatral), utiliza-se das seguintes variantes: Teatro-Jornal, Teatro Invisível, Teatro-fotonovela, Quebra de Repressões, Teatro-Mito e Teatro Julgamento.

O T.O permite a produção de um modo-contínuo de reconhecimento, problematização e transformação crítica e reflexiva das representações sociais; oferecem o exercício da teatralidade subsídios discursivos atuais, contextualizados, dinâmicos e sintonizados com a realidade da coletividade enfocada por ser produzido e dramatizado pelos próprios atores/participantes; que o teatro estimula a desopressão incentivando o exercício democrático participativo.

O **objetivo metodológico** do *Teatro do Oprimido* é realizar reflexões sobre as relações de poder, explorando histórias entre opressor e oprimido, onde o espectador assiste e participa da peça. Todos os textos são construídos coletivamente a partir das histórias de vida, baseados nas experiências e problemas típicos da coletividade, como a discriminação, o preconceito, o trabalho, a violência, entre outros. Com a finalidade de criar condições práticas para que o oprimido se aproprie dos meios de produzir teatro e amplie suas possibilidades de expressão, além de estabelecer uma comunicação direta, ativa e prepositiva entre espectadores e atores.

Tem como objetivos principais: à democratização do teatro, e a popularização da forma de expressão artística e política. Na prática, isso significa uma mistura de exercícios, jogos e técnicas teatrais que

proporcionam a interatividade entre público e espectador dentro da peça, provoca o questionamento, visando a melhor compreensão dos problemas sociais e a procura de alternativas para melhorá-los, constituindo-se em uma alternativa para a educação e promoção da participação popular.

A **metodologia** de trabalho do T. O, proporciona uma preparação do indivíduo para ações reais na sua existência cotidiana e social com vistas a uma liberação. Utilizam exercícios de movimentação, equilíbrio, toque, percepção de sons e ritmos, com o estímulo dos vários sentidos sensoriais e da comunicação através da imagem como forma de aquecimento e desinibição.

Basicamente, o espectador é incentivado a interromper a ficção observada, sempre que julgar falsas, irreais, mistificadoras, ineficientes ou idealistas as soluções vistas em cena. Situando-se este teatro, portanto, nos limites entre ficção e realidade, e o espectador entre pessoa e personagem. Suas vertentes: pedagógica, social, cultural, política e terapêutica se propõem a transformar o espectador (platéia) em protagonista da ação dramática (sujeito criador e transformador), estimulando-o a refletir sobre o passado, transformar a realidade no presente e inventar o futuro. Na nova edição do livro, *“Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas”*, Boal declara que a técnica do T.O, desde a publicação da primeira edição do *Teatro do Oprimido*, não se afastou da sua proposta inicial: *“apoio decidido do teatro as lutas dos oprimidos”*. No jogo dramático, o oprimido ensaia uma transformação de suas atitudes e re-significa as informações essenciais para a vida, pensam na sua prática e sua atuação no mundo. O processo metodológico do teatro fórum é todo sistematizado, adota um protocolo a ser seguido por todos os coringas seguem a um roteiro,

não sendo permitindo improvisações das técnicas. Há uma orientação de Boal, para que as técnicas e conduções devam ser executadas e conduzidas de forma semelhante por todos os coringas. (2003:55).

Diferentemente do teatro brasileiro político de mensagem, dos anos 60, criticado por Boal por ser proselitista, diretivo, de propaganda, por tentar impor como verdadeiras e válidas palavras de ordem já prontas, o teatro do oprimido questiona a cidadania, e os dogmas ou regras fixas a serem mecanicamente copiadas. Demanda que os próprios grupos sociais envolvidos, a partir de uma compreensão real das condições dentro das quais convive, escolha os temas de interesse coletivo. Identifique o que a perturba e oprime e a partir daí, a própria comunidade parte para as discussões e a elaboração de cenas sobre o seu cotidiano específico. Com materiais para diferentes intervenções por parte dos espectadores, com críticas e soluções concretas visando a uma transformação social e política de suas vidas, ao decompor as estruturas sociais opressoras, ao romper a cadeia de elos oprimidos /opressores que sustenta e alimenta uma sociedade autoritária. Nesse teatro, o indivíduo representa o seu próprio papel, analisa suas próprias ações, questiona e reorganiza a sua vida dentro de uma nova visão de mundo. Na prática, isso significa uma mistura de exercícios, jogos e técnicas teatrais que proporcionam a interatividade entre público e espectador dentro da peça. Com essa fórmula, o *Centro Teatro do Oprimido- C.T.O.* provoca o questionamento, visando a uma melhor compreensão dos problemas sociais e a procura de alternativas para melhorá-los.

Uma das modalidades do teatro do oprimido, o teatro fórum, consiste fundamentalmente, em propor aos espectadores, depois de improvisada uma cena, que interpretem o protagonista e tentem improvisar de forma diferente do seu comportamento. O próprio

protagonista deverá, posteriormente, improvisar a variante que mais agrade. A “*Poética do Oprimido*”, segundo Boal, propõe a própria ação, o espectador não designa poderes ao personagem para que atue, nem para que pense em seu lugar. O espectador assume o papel, modifica a ação dramática, experimenta possíveis soluções, preparando-se desta forma para as ações da realidade (1991:55).

Os métodos utilizados pelo C.T.O. são conhecidos em todo o mundo quando o assunto é um “*teatro-cidadão*”, este voltado para uma visão crítica da realidade, para uma maior conscientização e atitude social. Objetiva ainda a democratização do teatro através da popularização das formas de expressões artísticas e política, sendo utilizado mais de 70 países.

### **4.3 Conceitos de Teoria e Prática Teatral na visão de Augusto Boal (Atividades Desenvolvidas no Centro Teatro do Oprimido – C.T. O).**

Com a finalidade de fornecer uma maior compreensão da atuação prática do T.O, descrevemos as principais atividades realizadas pelo C.T.O.

As **atividades do Centro Teatro do Oprimido – C.T.O.** acontecem no Rio de Janeiro - Brasil com o objetivo formar grupos populares para que através de técnicas teatrais, possam debater soluções para os problemas do seu meio social. Desenvolve atividades culturais diversas como: ensaios, laboratórios, apresentações artísticas seminários de dramaturgia, palestras debates, cursos, oficinas e exposições. Oferece ainda assessoria para as administrações que pretendem utilizá-lo como instrumento pedagógico e mobilizador



social. Edita uma revista, com o título de “*Metaxis*”, uma publicação periódica semestral, bilíngüe (português e inglês) que visa à promoção e o intercâmbio entre os participantes do teatro do oprimido e a expansão da sua metodologia.

Nas ações de parceria com o governo, o *Teatro do Oprimido* tem sido utilizado para encorajar a participação popular na discussão dos problemas públicos, sendo um instrumento de educação e participação popular.

Entre as **Técnicas do Teatro do Oprimido** estão: *Teatro Imagem*, *Teatro Jornal*, *Teatro Invisível*, *Arco-íris do Desejo*, *Teatro Legislativo*: com as *Sessões Solenes* e o *Teatro Legislativo Relâmpago* e o *Teatro-Fórum*. As várias técnicas elencadas sob a denominação *Teatro do Oprimido* nasceram em situações concretas que justificavam a necessidade da sua criação pelo autor.

**O Teatro Imagem** é um conjunto de técnicas que transformam questões, problemas e sentimentos em imagens concretas. Procura a compreensão dos fatos através da linguagem das imagens. Relata Boal, na sua autobiografia, que esta forma de teatro foi desenvolvida em 1973, no Peru, inicialmente o ex-teatro-estátua, quando ele trabalhava com grupos os indígenas. O teatro imagem surgiu da necessidade em entender as 47 línguas diferentes, faladas pelos grupos de peruanos com os quais trabalhava. Para entendê-los solicitava que fizessem imagens: do real e a do desejo, sendo aprimorada a técnica com o passar do tempo (2000:88).

**O Teatro Jornal** é um conjunto de nove técnicas que dinamizam notícias de jornal, dando-lhes diferentes formas de interpretação. Foi criado quando o *Teatro de Arena*, em São Paulo - Brasil, foi impedido

de atuar pela censura política, visava ajudar os espectadores a fazerem teatro para eles próprios. Relata Boal que encenavam em qualquer lugar, longe da policia, na forma de Teatro instantâneo (2000:98).

**O Teatro Invisível** é uma técnica de representação de cenas cotidianas onde os espectadores são reais participantes do fato ocorrido, reagindo e opinando espontaneamente na discussão provocada pela encenação. Foi criado na Argentina, durante o período que Boal esteve como exilado político. Para Boal o teatro invisível, aborda um drama com ações que o ator principal, o protagonista, gostaria de experimentar na vida real, compondo a cena exatamente no lugar aonde os acontecimentos poderiam acontecer. É encenado diante de espectadores que não sabem que são espectadores, comportando-se como se a cena improvisada fosse real, torna-se real a cena improvisada, deixando de ser uma ficção para introduzir-se na realidade (1998:54).

No **Arco-íris do Desejo**, surge do seu período da Europa (1976-1986), Boal, desenvolveu 11 técnicas do T.O., sob a denominação de *Arco-Íris do Desejo*, que visavam teatralizar opressões internalizadas na cabeça dos indivíduos, mas invisíveis externamente em sociedades e grupos aparentemente não-opressores. No exílio em Paris, junto com sua esposa, a atriz e psicanalista Cecília Thumim, coordenou uma oficina denominada “*O Policial na Cabeça*” (*Le Flic Dans la Tête*), com a visualização de formas de opressão e sua conseqüente conscientização e transformação. As oficinas eram conduzidas por Boal, com técnica inspirada no psicodrama, baseadas no psicoterapeuta Jacob Lévy Moreno, através de técnicas do teatro do oprimido, voltadas especialmente para o sentido terapêutico.

**Teatro Legislativo**, para melhor compreender a sua construção, situamos o regresso de Boal do exílio em 1986 ao Brasil, quando dá início a uma carreira política com o apoio do governo do Rio de Janeiro, por via institucional, torna-se vereador durante o período 1993-1996, eleito pelo Partido dos Trabalhadores (P. T.), passa a ocupar um cargo político, como vereador, no poder legislativo do Rio de Janeiro. Assume o compromisso de formar grupos populares de *Teatro Fórum*, organizar circuitos de apresentações por toda a cidade e criar suas propostas legislativas a partir da interação desses grupos com a comunidade. Durante seu mandato, foram apresentados 33 projetos de lei, originados através do *Teatro Fórum*, dos quais 13 leis municipais e 2 estaduais. O C.T.O. iniciou em 1993 a formação intensiva de grupos comunitários com a capacitação na técnica do *Teatro do Oprimido*, através do *Teatro Fórum*, com o objetivo de criar leis que beneficiem a população. A partir de 1998, com o apoio da Fundação Ford, os Coringas do C.T.O. realizaram oficinas demonstrativas em dezenas de comunidades, a fim de identificarem locais onde havia interesse e condições para o estabelecimento de grupo teatral e desenvolvimento de capacitação de Coringas Comunitários com a elaboração de projetos de sustentabilidade. Atualmente conta com participação ativa de seis grupos teatrais populares. Boal assinala que as soluções dos problemas podem depender, não só da exclusiva vontade e esforço do indivíduo, pois a opressão pode residir “*na própria lei, opressiva, ou na ausência da lei necessária, libertadora*”, dando início a cidadania teatral através de ações com os bairros periféricos, socialmente marginalizados, da cidade do Rio de Janeiro, criando diversos grupos teatrais, com a participação de ecologistas, mulheres, universitários, negros, entre

outros. Realiza um projeto, não somente como um teatro político, mas também um teatro como política, para lutar por uma democracia realizada através diálogo (Boal, 2005).

O *Teatro Legislativo* é um dos projetos mais importantes do C.T.O. - Rio. Baseado na formação de grupos populares de *Teatro Fórum*. A iniciativa tem como objetivo a produção de propostas legislativas, jurídicas e/ ou políticas, a partir da intervenção do público nos espetáculos, durante as sessões de *Fórum*. Nessa técnica, antes da representação, Boal ou os coringas explicam minuciosamente os objetivos da técnica, propõem alguns exercícios de interação palco e platéia, atores e espectadores. Segue-se a representação do antimodelo, peça escrita sobre um tema único: a opressão, cujas formas são numerosas e variadas. No desenrolar da ação, é assistido à vitória dos opressores sobre os oprimidos, ainda que estes últimos sejam, também, opressores em alguns momentos do espetáculo. Dentro desse projeto **são desenvolvidos: as Sessões Solenes e o Teatro Legislativo Relâmpago.**

As **Sessões Solenes** procuram reproduzir os rituais e os procedimentos das *Casas Legislativas*, em toda sua solenidade, para uma platéia popular em que o cidadão comum assume o papel de Legislador, onde se encaminham e se votam as sugestões oriundas da apresentação de cenas de *Teatro Fórum*. Boal atesta a importância prática do teatro legislativo, ao relatar a sua experiência como vereador, quando exerceu cargo político, onde motivou um processo de criação de leis a partir das necessidades sentidas, percebidas e produzidas pela comunidade, e não simplesmente geradas pelo poder legislativo do governo. As ações realizadas com o teatro legislativo consistem na

utilização de todas as formas do *teatro do oprimido* com o objetivo de refletir sobre a realidade, e transformá-la por intermédio de leis, registrando na lei o desejo da população. Declara Boal que nunca escreveu uma lei, enquanto político, mas que treze leis criadas pela população, foram aprovadas (Anexo II : Entrevista).

O **Teatro Legislativo Relâmpago** trabalha com o público e temas a serem discutidos, criando imagens e cenas instantâneas, que terminam com uma sessão de *Teatro Fórum*, onde produzir alternativas aos problemas apresentados, com proposta de leis que são imediatamente votadas, tudo em um único evento de três horas de duração.

O *Teatro Legislativo* estimula a participação do cidadão e a democratização da política através do teatro, é uma experiência sócio-cultural que visa à produção de propostas: legislativas e /ou jurídicas, a partir da intervenção do público em espetáculos de *Teatro Fórum*. É a forma de implantar o conteúdo político do *Teatro do Oprimido*, a partir dos problemas cotidianos da população, é realizado um levantamento de informações para a elaboração de leis. Os grupos populares montam peças de *Teatro Fórum* e as apresentam para diversos públicos. As intervenções realizadas pela platéia do *Teatro Fórum* são anotadas em relatórios. As análises destes relatórios são as bases para a formulação de novas leis. Para que o *Teatro Legislativo* se concretize é necessário que cada espetáculo, entre em temporada popular e seja apresentado em espaços diferenciados: praças, escolas, hospitais e em teatro. Além das idéias recolhidas durante o *Teatro Fórum* (momento de intervenção do *espect-ator* no espetáculo), os Coringas também recolhem sugestões escritas pelo público em pequenos folhetos que são distribuídos antes do espetáculo. A alternativa de apresentar por escrito aumenta a possibilidade de

participação do público, pois não é possível realizar o Fórum com todos os espectadores e atores.

O *Teatro Legislativo*, não se limita a produzir leis, sua proposta fundamental é estimular a cidadania. Desde o momento que o grupo na comunidade se reúne para fazer exercícios teatrais e discutir os problemas que deseja teatralizar, já está exercitando a cidadania. É um processo que proporciona o indivíduo a produzir o teatro para entender melhor o seu passado, atuar no presente e inventar o futuro segundo Boal (1996a:55).

Periodicamente os coringas se reúnem para estudar o conjunto de propostas apresentadas pelo público, fazer uma primeira seleção e separar as sugestões que realmente podem ser transformadas em ação. A cada três meses os coringas e especialistas em legislação formam a “célula mobilizadora”, como é designado o grupo que analisa as sugestões selecionadas, transformadas em legislação ou em proposta de ação para alguma instituição que tenha competência levá-la adiante. Afirma Boal que o *Teatro Legislativo* não é uma técnica teatral, mas uma maneira de utilizar todas as técnicas teatrais do T.O a fim de transformar a vontade da população em lei, com o objetivo de melhor divulgar essa possibilidade de utilização do teatro na criação de leis.

Segundo Boal, o teatro fórum destrói-se a peça sugerida pelos artistas para, juntos, construírem outra. Com uma técnica teatral, realizada por meio de uma pergunta realizada pelo elenco aos espectadores. É apresentado um problema objetivo, através de personagens opressores, que entram em conflito por causa de seus desejos e vontades

contraditórias. Nesta luta por seu objetivo, o oprimido, necessariamente, fracassa e os “*espect-ator*” devem ao representar suas alternativas para os problemas encenados, através da intervenção direta no espetáculo, substituindo o personagem oprimido. Boal refere ao *Teatro do Oprimido* como uma aprendizagem concreta, “*o fazer, e não o falar*” (1980:33).

São exploradas as relações de poder, havendo um protagonista (personagem oprimido) que é impedido de realizar seu desejo devido ao personagem opressor, um antagonista. Cada grupo popular de *Teatro do Oprimido* define o tema do seu interesse e, a partir daí, a pergunta que pretende fazer ao público (à sociedade). Aos coringas, cabe o trabalho de orientação para a criação da história e de direção do espetáculo a ser montado.

O *Fórum* representa um espaço para o exercício de estratégias, a priori, políticas. Neste exercício, o conflito ideológico subjacente à fábula deve emergir. A transformação dos oprimidos ao longo das intervenções opera uma inversão de papéis, alterando a estrutura binária opressores-oprimidos. O espectador, reformulando a intriga, arranca as personagens de seus códigos de origem, para recodificá-las de uma outra forma. O Fórum, pressupondo certa homogeneidade ideológica entre protagonistas e espectadores, prioriza o “*ato*” como única premissa susceptível, para favorecer uma conscientização.

Contrariamente às fábulas clássicas, o protagonista do antimodelo é aquele que o espectador identifica como oprimido, e com quem, supostamente, ele deve solidarizar-se, e não o ator predominante. Isto exige do *Fórum* que a opressão seja claramente exposta, para que seja objetiva a intervenção do espectador. Nessa perspectiva o *Teatro*

*Fórum*, redefine as possibilidades para o indivíduo e a ação social, pela multiplicidade de ações propostas, de modificações e de personagens, condicionando o desfecho às ações do espectador e sua identidade cultural.

A primeira representação do antimodelo é apenas uma parte do espetáculo. Tal procedimento descarta a possibilidade de que o centro de gravidade se desloque da platéia para concentrar-se no palco. Por conseguinte, o “*Fazer*”, e não o “*Falar*”, aparece como único recurso libertador da voz daqueles que não têm o hábito de analisar diretamente os oprimidos. O *Fórum* desfaz com as clássicas funções dos atores e de seus papéis, supõe um investimento substancial dos atores e espectadores. Nesse investimento, à parte do sujeito não é somente a da subjetividade, mas a de um interesse histórico e ideológico. O *Fórum* questiona ainda o teatro e sua essência comunitária, pela reversibilidade de funções entre o modo “*agere*” e o modo “*spectare*”. Essa reversibilidade permite a Boal criar uma nova relação entre o espectador, o ator e a personagem.

Basicamente, o T. O. trabalha com **três noções importantes que estruturam sua ação** de abrangência simultânea do individual e do coletivo: **pessoa, personalidade e personagem**. A “*pessoa*” constitui aos vícios e virtudes que constituem o sujeito, enquanto que a “*personalidade*” é uma redução destes elementos, pois, através dos filtros censores da moral, do medo, etc., só permite que alguns desses aspectos se externalizem no trabalho responsável pela social, da sociedade; o “*personagem*” é uma redução de uma redução. O indivíduo é motivado a mergulhar constituir na pessoa para, do fundo



dela, retirar certo personagem lá escondido ou certos elementos para construí-lo.

Os **ensaios** são encontros entendidos como reunião político-cultural, faz parte o diálogo inter grupos com outras comunidades e os festivais, auxilia a conhecerem a opressão dos demais e se solidarizarem: *“devem conhecer e reconhecer e trocar idéias, informações e sugestões, informes, propostas, isto é, fazer política”*. A dinâmica envolve um animador-líder, o Coringa, em oficinas de duas horas ou de anos, a depender da necessidade e objetivos dos interessados. Os cenários são concebidos a partir de elementos existentes nas comunidades, com a utilização de materiais reciclados. As apresentações teatrais ocorrem na própria comunidade e em diferentes espaços públicos. *“Eu costumo dizer que o Teatro do Oprimido começa quando acaba. Quando acaba, a gente tem que ir para rua. A gente tem que ir para a nossa vida tem que ir para transformar. Aqui é uma espécie de laboratório”*, explica Augusto Boal (2000:44).

A **estrutura dramática** é uma estrutura conflitual de vontades que expressam forças sociais, centralizadas por um conflito central que concretiza uma idéia central da peça, bem perceptível, para ser entendida onde todos podem intervir. O trabalho da à noção de obstáculo, um oprimido encontrando vários opressores, interligados ao conflito temático principal, com a concretização, personificação dos poderes abstratos. Há todo um leque de tipos de vontade que os exercícios e ensaios vão dando à percepção crítica dos participantes; vontades que devem ser identificadas às reivindicações dos envolvidos no processo: a vontade simples, intensa, uniforme, busca uma meta; a

vontade dialética, que carrega ao mesmo tempo uma vontade e seu oposto; vontades plurais, várias possuem a mesma vontade ou semelhante; vontade luta que se prende à vontade de um outro; vontade e contra-vontade, que geram um equilíbrio instável, como o medo de ser derrotado numa greve; vontade negativa, que se expressa sempre contrária ao que os outros querem etc.

No final da representação, Boal e sua equipe de coringas explicam que não estão de acordo com o que foi representado e se eles não apresentaram soluções melhores, é porque não as conhecem. A “troupe”, como é denominada a equipe, propõe-se a rerepresentar a peça. Porém, dessa vez, quando um espectador considerar que um dos personagens “age” favorecendo a opressão, pode gritar “Stop!” e substituí-lo. Em cena, os outros atores improvisarão com ele a solução proposta. Questionado Boal sobre o que acontece em cena, no antimodelo, quando o espectador grita “Stop!” Argumenta: *“os participantes atingem o limite exato entre a pessoa e a personagem, cada indivíduo, permanecendo na sua própria pessoa, desempenha o seu próprio papel, organiza e reorganiza sua vida”*. (1980:77).

O **coringa** tem a função não somente de induzir o debate a uma crítica política global, mas, também, a corrigir e controlar as ações. Os **Coringas** atuam como pessoas responsáveis em transmitir a técnica do Teatro do Oprimido e orientar a montagem das peças, com a finalidade de formação de novos grupos teatrais. Relata Boal que sistematizou o sistema coringa, onde nenhum personagem é propriedade de nenhum ator, que todos têm o direito de interpretar qualquer personagem. Os temas, os diálogos e os personagens, que

refletem a realidade da comunidade, ficam por conta dos participantes das oficinas.

No *sistema coringa*, cada ator representa vários personagens ou vários atores representam o mesmo personagem.

A equipe de coringas do C.T.O. desenvolve projetos de capacitação em diversas cidades do país, em parceria com diversos sindicatos, com vários cursos de capacitação de multiplicadores da metodologia do T.O. Além de ter realizado dezenas de aulas públicas de cidadania, a partir de espetáculos de *Teatro-Fórum* e de *Arco-Íris do Desejo* para iniciantes e/ou multiplicadores de T.O.

#### **4.3.1 Ações da atualidade do C.T.O.**

O teatro do oprimido atualmente mantém-se através de convênios diversos, a partir sempre do C.T.O.-Rio, empreendendo o mesmo tipo de ação e com base nos mesmos conceitos e fundamentalmente usando as mesmas técnicas, mas diversificando cada vez mais o público alvo. Além do *Teatro Legislativo*, que se mantém na formação de grupos populares de *Teatro Fórum*, objetivando propostas legislativas, jurídicas e/ou políticas a partir da intervenção do público nesses espetáculos.

O C.T.O. desenvolve atualmente (2007) várias atividades com 8 grupos comunitários. Os principais grupos em desenvolvimento atualmente são: *Panela de Opressão*, *Marias do Brasil*, *Artemanha*, *Maré Arte*, *Corpo EnCena*, *Arte Vida*, *Pirei na Cena*, *Periferia em Ação*. Entre os projetos que estão sendo desenvolvidos, destacamos:

**Grupo Maré Arte**, existe desde setembro de 1999. É formada por jovens do *Centro da Maré*, área socialmente pobre do Rio de Janeiro, com cerca de 15 mil jovens do bairro. Estes atores-cidadãos integram o elenco da peça "*A Maré da Vida*", que propõe a discussão de temas como violência doméstica, uso de drogas. O *Espetáculo de Teatro-Fórum* retrata com música e humor, a história da falta de diálogo dentro de uma família, o uso de drogas e suas conseqüências. Analisamos o grupo na nossa investigação de campo, onde trabalhamos com a narrativa de vida da líder comunitária.

No **Teatro do Oprimido nas Prisões**, são utilizadas técnicas do T.O., dentro das penitenciárias para promover debates e envolver a sociedade nas discussões sobre o sistema prisional. O projeto é uma iniciativa inédita no país, promovida pelo Ministério da Justiça, e coordenado pelo C.T.O. Tem como finalidade promover os direitos humanos nos estabelecimentos prisionais, por meio do *Teatro-Fórum*, em articulação com a sociedade. E estimular agentes penitenciários, técnicos, detentos (prisioneiros), autoridades e a sociedade, a refletirem e buscarem alternativas para a solução dos problemas existentes. Segundo Boal a idéia é fazer as pessoas conhecerem a realidade dos presídios, procurarem o autoconhecimento dentro do sistema e achar meios para modificar a realidade. Os funcionários são capacitados para transmitir as técnicas do *Teatro do Oprimido*. As oficinas teatrais são desenvolvidas nas penitenciárias, com a produção de espetáculos com detentos e empregados do presídio. As peças são apresentadas em eventos públicos dentro e fora dos presídios. A sociedade é convidada a refletir sobre a realidade encenada e apresentar sugestões para superar os problemas. Todas as propostas são sistematizadas ao longo do projeto e encaminhadas às autoridades

estaduais, ao Ministério da Justiça e ao Congresso Nacional, através da Comissão de Legislação Participativa.

O **grupo Artemanha** é formado por sete artistas sociais que, além de atuarem, se dividem na criação do figurino, maquiagem, músicas, sonorização e luz. Num trabalho coletivo de criação, o grupo gerou dois espetáculos de teatro-fórum: *Fruto Proibido* e *Vícios*. O grupo **Fruto Proibido** aborda a AIDS e das questões sociais surgidas em sua decorrência, como: desestruturação familiar, preconceito, desconfiança e desvalorização no trabalho. São projetos desenvolvidos em áreas empobrecidas e educandários de reabilitação para jovens em conflito com a lei realizando mais de 150 apresentações em escolas, hospitais, postos de saúde, praças públicas e teatros. O grupo tem um CD gravado pela Rádio Comunitária, onde vivem. O **Grupo Vícios** trabalha enfocando os vícios humanos, do cigarro ao fanatismo religioso entre outros problemas do cotidiano social das comunidades trabalhadas.

Grupo de **Teatro Marias do Brasil** é um dos grupos mais antigos em atuação no C.T.O., o grupo "*Marias do Brasil*" é formado desde 1998, por empregadas domésticas. Todas as participantes fazem parte das muitas mulheres que migraram dos campos para as grandes cidades brasileiras com a esperança de encontrar um trabalho estável e que hoje são empregadas domésticas. Com espetáculos: "*Eu também sou Mulher*", texto criado coletivamente a partir de histórias reais, mostra as razões que leva a imigração em busca de trabalho e os problemas com saúde e assédio sexual na vida da trabalhadora doméstica. Este grupo foi selecionado para a nossa investigação, onde trabalhamos as narrativas de vida das participantes, descreveremos mais

detalhadamente este grupo nos sujeitos estudados e analisados na investigação.

**Grupos: *Arte Vida AIDS***, formado por jovens, que se transformam em atores sociais através do espetáculo de *Teatro Fórum*, encenando os sonhos as paixões, as oportunidades de trabalho na juventude, o envolvimento de adolescente com o tráfico de drogas, a homossexualidade, além do preconceito social que sofre a maioria dos moradores de comunidades carentes (as chamadas favelas). Atualmente são desenvolvidos dois projetos paralelos: um com jovens da comunidade e outro com jovens religiosos (evangélicos: religião que predomina no Rio de Janeiro, com a finalidade de promover a discussão entre os grupos, como forma de discutir-se o preconceito e a opção sexual).

**Grupo de Teatro *Panela de Opressão*** trabalha com jovens de comunidade carentes e de risco social, técnica do T.O. abordando temas como: a insegurança, violência na adolescência, questões da sexualidade, questões econômicas.

**Grupo de Teatro *Pirei na Cena***, espetáculo de teatro-fórum, o texto discute sexualidade, loucura e AIDS, criando múltiplos espaços de jogos, aproximando a platéia que entra em cena e dá sua opinião, agrega usuários do Hospital Psiquiátrico, seus familiares e simpatizantes do Movimento da Luta Anti manicomial. O espetáculo é uma possibilidade de diálogo da sociedade com a loucura, utiliza a linguagem cênica para que os atores, portadores de transtorno mental e usuários do hospital psiquiátrico, levem ao público um debate sobre sua realidade cotidiana. Trabalha com os pacientes e funcionários: médicos, enfermeiros, assistentes sociais, vivendo através do T.O., as

questões da alienação mental e a exclusão social gerada pela doença mental.

O C.T.O. desenvolve através da **metodologia do teatro do oprimido** vários **projetos direcionados para ações educativas** em parcerias com instituições governamentais, entre estes projetos destacamos:

**Projeto Educando para a Liberdade**, que promove o direito à educação para jovens e adultos do Sistema Penitenciário, utilizando a linguagem teatral para ouvir a opinião das pessoas que vivem nos presídios brasileiros sobre a educação. Desenvolvido pelos Ministérios da Educação e da Justiça e governos estaduais, com o apoio da UNESCO no Brasil, para por meio do teatro, saber o que pensam e esperam os detentos sobre a educação que lhes é oferecida. A oficina consiste em envolver os próprios internos na elaboração de representações que traduzam suas principais questões relativas ao tema abordado, no caso, a educação. Durante as apresentações, o público, também formado por internos, é convidado a intervir e substituir os personagens em situações de conflito, propondo alternativas para as questões representadas.

Projeto Teatral **Movimentos dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (M.S.T.)**, forma Coringas militantes do movimento dos trabalhadores rurais sem terra, que tem como objetivo trabalhar na democratização da linguagem teatral como forma para novas soluções e alternativas a partir da discussão através do teatro.

O projeto dos trabalhadores “*sem-terra*” visa a capacitar e multiplicar coringas do Teatro do Oprimido, para que o militante do M.S.T. incorpore ao seu trabalho cotidiano a metodologia do T.O., para a construção de grupos que possam discutir conflitos e alternativas. Tem

como meta, que cada estado, brasileiro possua militantes do M.S.T. que se apropriem da metodologia do *Teatro do Oprimido* como ferramenta de luta e instrumento de formação e meio de comunicação.

No que se refere ao diálogo entre governo e sociedade, o *Teatro do Oprimido* abre novas perspectivas, permitindo detectar melhor as demandas da população. Abordamos os principais projetos, porém ressaltamos que o C.T.O. desenvolve outros projetos e atividades relacionadas no Anexo VI, que compõe esta investigação.

Para Boal ter esperança para viver a esperança é fundamental, e será mais realista se partilharmos, se formarmos pares, trios, quartetos, um grupo, que não importa o número, nem mesmo se for iguais ou diferentes, importa que todos sejam todos esperançosos de diálogo. Boal, não se refere mais ao *Teatro do Oprimido* como o local iminente da revolução, mas como uma aprendizagem concreta, o fazer, e não o falar. Que é através das pequenas lutas que tudo pode recomeçar. Assim como idealizava e compreendia Freire, desde a *Pedagogia do Oprimido*, (1987a: 97) “... não, é, porém, a esperança um cruzar de braços e esperar. Motivo-me na esperança enquanto luto e, se luto com esperança, espero”. Este também é o pensamento e a prática do *Teatro do Oprimido*: uma esperança que não espera, mas age na procura de transformar a realidade social vivida.

Análogo ao capítulo anterior, construímos o **Quadro 5 - Metodologia do Teatro do Oprimido: Análise das Idéias Força**. com a intenção de apresentar de maneira sintética a relação do pensamento do autor com a:

1. Práxis Político Pedagógica no Contexto Teatral;



2. Influência de Augusto Boal nas formulações do Teatro Popular;
3. O método e o processo de democratização do teatro e da sociedade;
4. E *palavras* que expressam os pensamentos de Boal.

## 1. Práxis Político Social no Contexto Teatral

- A **metodologia** pode ser analisada a partir **idéias-força principais**:

1ª-Tem como ponto de sustentação **questões ético-morais**;

2ª-**Construção coletiva do sujeito ético** em convivência e comunhão com as **relações interpessoais trabalha** com os vínculos interpessoais;

3ª-**Teatro interativo transforma o monólogo em diálogo**, como meio no processo de libertação do oprimido.

4ª - **Politicidade** inerente ao teatro: **política de libertação**

5ª - Considera o **ser humano que se auto-observa como a essência do fazer teatral**

6ª- **Objetivo principal** não encontrar somente a solução certa, mas antes incentivar o participante à análise crítica e identificação da sua própria realidade.

7ª- **Transforma o espectador (platéia) em protagonista da ação dramática** (sujeito criador e transformador), **estimulando-o a refletir sobre o passado, transformar a realidade no presente e inventar o futuro.**

8ª- **Representa no palco enredos anti-modelo** baseado em situações da vida real, permite aos participantes:

- **Identificar problemas.**
- **Encontrar soluções viáveis** aos mesmos.
- **Encontrar vias adequadas** para contornar o acaso na abordagem dos problemas em debate.

## 2. Influência de Augusto Boal nas formulações do Teatro Popular

- Assinala o autor a categoria de **teatro popular: "do povo e para o povo"**.
- O **teatro popular** deve ter sempre a **perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais**, sendo o **espetáculo apresentado segundo a perspectiva transformadora do povo**, que também é seu destinatário;
- O *Teatro do oprimido* desenvolve a noção de personagem como uma **"vontade em movimento"** do protagonista, **"mas deve ser partilhada pela comunidade: vontade individual e coletiva"**;
- As soluções dos problemas podem depender não só da exclusiva vontade e esforço do indivíduo, pois a **opressão pode residir "na própria lei, opressiva, ou na ausência da lei necessária, libertadora"**;
- A ação cultural do **teatro popular proporciona os meios para a mudança** por meio da **identificação dos mecanismos opressivos e da possibilidade de suplantá-los**.
- **O teatro popular é aquele da comunidade**, pela comunidade e para a comunidade. **Sua origem, evolução e destino estão indissolivelmente vinculados à vida e luta comunitária**, pelos seus interesses e aspirações;
- **O teatro popular apresenta a capacidade da arte de transmitir mensagens simbólicas, de influenciar a vida emocional das pessoas e, ao mesmo tempo, despertar sua consciência política.**

### 3. O Método e o Processo de Democratização do Teatro e da Sociedade

- A relação **dialética do T.O. reconhece ao mesmo tempo, a "identificação" e o "distanciamento"**, remetem a um teatro cuja pretensão é de instaurar uma "*produção livre*": a do "*cidadão artista*".
- As técnicas do T.O objetivam a **democratização do teatro através da popularização das formas de expressões artísticas e política.**
- O *Fórum* rompe com as clássicas funções dos atores e de seus papéis. **Questiona a essência "comunitária", pela reversibilidade de funções entre o modo "agere" e o modo "spectare"**. Essa reversibilidade permite estabelecer uma **nova relação entre: espectador, ator e personagem. Entre o sujeito e o mundo, de uma forma democrática.**
- O T. O, proporciona uma **preparação do indivíduo para ações reais na sua existência cotidiana e social com vistas a uma liberação e democracia.**
- Provoca o **questionamento, visando a uma melhor compreensão dos problemas sociais e a procura de alternativas para melhorá-los, através de ações democráticas**
- O "*teatro-cidadão*", esta voltado para desenvolver: **uma visão crítica da realidade, uma maior conscientização e atitude social.**

#### 4. *Palavras que Expressam os Pensamentos de Augusto Boal*

- “A política é a rainha das artes, pois ela articula todas as relações humanas”. (1979a; 55)
- “O teatro do oprimido não é um teatro de classe, é um teatro das classes oprimidas e dos oprimidos, no interior dessas classes”. (1980;76)
- “... a discussão sobre as relações entre o teatro e a política é tão velha como o teatro... ou como a política”. (1983; 54, v. 1)
- “Qualquer pessoa pode fazer teatro - até mesmo os atores”.(1998; 19)
- “... o Teatro do Oprimido um método para propiciar as pessoas a usar o teatro para lutar contra as opressões. Pois, os seres humanos, só são humanos se estiverem acima dos animais em um elemento, que é a ética. A capacidade de comportamento moral, justo”. (1991; 180)
- "O T.O. procura uma poética da conscientização e da libertação, um teatro que já não delegue poderes aos personagens nem para que pensem, nem para que atuem no seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo!". (1979 b; 90)
- “Teatro, não didático no velho sentido da palavra e do estilo, mas pedagógico no sentido de aprendizado coletivo”. (1996 a; 22)
- “... o teatro fórum destrói-se a peça proposta pelos artistas para, juntos, construírem outra. Teatro, não didático no velho sentido da palavra e do estilo, mas pedagógico no sentido de aprendizado coletivo”. (1996 b; 66)
- "o espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude". (1998; 23)
- “Só temos o direito de ter esperança no futuro se formos capazes de ter confiança em nós mesmos, no presente”. (2000; 82)
- “O objetivo básico do Teatro do Oprimido é o de Humanizar a Humanidade” (1979 b; 22)

#### **Quadro 5 - Metodologia do Teatro do Oprimido: Análise das Idéias Força.**

**Fonte: Elaboração própria.**

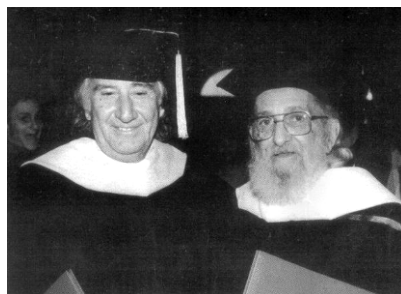
## 5. PONTOS DE LIGAÇÃO ENTRE O TEATRO DO OPRIMIDO E A PEDAGOGIA DO OPRIMIDO

*“Conheci Augusto Boal nos anos sessenta, ainda muito jovem. Já naquela época tinha grande admiração pela genialidade que anunciava no teatro, pela seriedade que já vivia, pela coerência com que diminuía a distância entre o que dizia e o que fazia”*

**Paulo Freire (2000).**

*“Paulo Freire inventou um método, o seu, o nosso, o método que ensina ao analfabeto que ele é perfeitamente alfabetizado nas linguagens da vida, do trabalho, do sofrimento, da luta, e só lhe falta aprender a traduzir em traços, no papel. Maiêutico, socrático, Paulo Freire ajuda o cidadão a descobrir, por si o que faz dentro de si”*

**Augusto Boal (2000).**



**Foto 3 - Boal e Freire (Hamelet e o filho do padeiro, Boal 2000).**

Neste capítulo analisamos alguns pontos que conectam as metodologias de Augusto Boal e Paulo Freire, através da análise dos principais pontos de sustentação desses métodos. Realizamos um quadro comparativo, ao final do capítulo, com o objetivo de ilustrar as nossas considerações.

Na entrevista que realizei com Boal, ele ponderou que a sua metodologia incorpora pensamentos da metodologia de Freire, como incorpora de outras metodologias. Que admira e respeita à obra de Freire, pois ambas as metodologias trabalham com a visão do

oprimido e opressor. Que conheceu a Freire em 1959/60, tendo oportunidade de estar com ele apenas, por duas vezes, no Brasil, embora tenha estado varias vezes no exílio. Declarou que acompanharam reciprocamente as atividades e as vidas um do outro, porém nunca realizaram uma atividade comum. Que “... *O Teatro do Oprimido incorpora da metodologia de Freire a proposta que cada pessoa construa o seu conhecimento, com liberdade, com autonomia, com um método aberto para que cada pessoa possa construir o seu caminho...*”. Porém que o T.O. sofre influência de Freire, como sofre influência de outros métodos (Fragmentos de Narrativa<sup>19</sup>).

Ao consideramos o contexto sócio político e cultural onde estavam inseridos estes autores, e conceberem as suas propostas metodológicas, percebemos com mais clareza as ideologias implícitas nestas metodologias. Ambas as metodologias coincidem na preocupação existencial dos autores com opressão social.

Observa-se que as atividades artísticas e educativas apresentam uma estreita ligação com a atividade política, e em se tratando do texto teatral, está intimamente ligado à sociedade e trazem em si as marcas da realidade política de sua época. As metodologias de Freire e Boal assumem declaradamente uma postura engajada frente ao pós-golpe militar, que passou o Brasil na década de 1960. Próximas aos pressupostos políticos do Partido Comunista Brasileiro e as teorias *maxistas*.

---

<sup>19</sup> Todos os “*Fragmentos de Narrativa*” citados na investigação fazem parte do **Anexo N°. II- Entrevistas**, onde se encontram na íntegra as entrevistas e as narrativas de vida dos participantes.

Ao estabelecermos esta inter-relação entre as metodologias de Boal e Freire observamos, pontos de aproximação entre a teoria e a práxis desses métodos, e as trajetórias dos autores. O educador e o teatrólogo foram contemporâneos, atuaram em contextos sociais semelhantes, apesar de nunca terem realizado nenhum trabalho conjunto. Boal com o teatro popular, iniciado no “*Teatro de Arena*”, preocupado com o engajamento social e também com a formação do ator. Enquanto Freire se ocupou inicialmente com a educação de adultos nos chamados “*Círculos de Cultura*” que pretendiam justamente escapar à escolarização tradicional. O teatro popular e a educação popular são processos de construção social inseridos em um contexto histórico de sua época, sendo, portanto, fruto das diferentes situações políticas do seu momento de produção e construção, por isso traz em si princípios da realidade vivida por seus sujeitos. Freire e Boal, ao idealizarem as suas metodologias, provocam a reflexão e propiciam os debates sobre estas questões latentes da sociedade.

O *Teatro do Oprimido* tem a sua base, segundo Boal na forma dialógica do teatro, adotando os princípios da metodologia de Freire, para quem ensino é “*transitividade, democracia, diálogo*”. Boal denomina seu método de intervenção social e política, inspirando-se na teoria de Freire de que “*todo mundo pode ensinar e todo mundo pode aprender*”. Ambas as metodologias sofreram influências da ação revolucionária do Movimento Popular de Cultura (M.C.P.), nos anos 60 do Brasil, que empreenderam uma significativa alfabetização (também política) da população do campo e das cidades, mas foram eliminados pela ditadura (1964-84). O M.C.P. oferecia cursos de arte culinária e de teatro, bordados e filosofia. Freire e Boal iniciam no mesmo projeto, porém sem manterem nenhum vínculo de parceria,



trabalharam em cidades distintas (Boal em Recife e Freire no Rio Grande do Norte).

Tanto Freire como Boal tiveram as suas vidas marcadas e interrompidas as suas trajetórias profissionais, motivadas pela arbitrariedade da ditadura militar. Ambos foram presos e exilados do seu país, retirados do convívio das suas famílias (2000).

Ao estabelecermos um **paralelo entre as teorias e práxis de Freire e Boal**, observamos a sua ligação, através dos registros gerados por meio da análise da nossa investigação:

- Freire e Boal propõem uma pedagogia, associando ao ensino as experiências vividas, ao trabalho, a pedagogia e a política, através o uso dos seus métodos.
- Ambos os autores dão ênfase nas condições de uma prática educativa. Defendem a idéia de que educar é conhecer, é *ler e interpretar* o mundo, para poder transformá-lo.
- Seus pensamentos estão intensamente *norteados por um projeto político-pedagógico* cujo conteúdo é a libertação do opressor.
- Defende a *educação como ato dialógico*, destacando a necessidade de uma razão dialógica comunicativa. Reconhecem que o ato de conhecer e de pensar está diretamente ligado à relação com o outro. O conhecimento precisa de expressão e de comunicação. Não é um ato solitário e estabelece na *dimensão dialógica*.
- A noção de *ciência aberta às necessidades populares* ligada, portanto, ao trabalho, ao emprego, à pobreza, à fome, à doença etc. Seus métodos, não partem de categorias abstratas,

mas dessas necessidades das pessoas, capturadas nas suas próprias expressões e analisadas por ambos, educador /educando, participante /coringa.

- O *planejamento comunitário, participativo*, a gestão democrática, defendidas por Freire, afirmando que não nascemos democratas: tornamos-nos democratas. Por isso precisamos de uma *educação para e pela democracia*. Assim como Boal que defende no *Teatro-Fórum*, e no *Teatro Legislativo* uma técnica baseada em fatos reais, no qual personagens *oprimidos* e *opressores* assumam o conflito de forma clara e objetiva, na defesa de seus interesses, num *exercício de democracia*.
- O reconhecimento de Freire e Boal fora do campo da pedagogia, da educação, demonstram que o seu pensamento é também *transdisciplinar* e *transversal*. A educação e o teatro são essencialmente umas ciências transversais. Na sociedade do conhecimento de hoje isso é muito mais verdadeiro já que o “*espaço escolar*” e o “*espaço teatral*” são muito maiores do que a escola e o teatro. Freire e Boal insistem na *conectividade*, na gestão coletiva do conhecimento social.

É possível identificar nas **propostas metodológicas outros pontos em comum**: a consciência da impossibilidade da neutralidade nas ações da educação e do teatro, a recusa de manipulação do conhecimento e a crença na importância da ação educativa e teatral, apesar de todos os seus condicionamentos (opressões, poder...), no processo de libertação humana e de transformação social.

Boal adota a fundamentação da metodologia de Freire, para quem o ensino é transividade, democracia e diálogo. Denomina seu método de intervenção social e política através do teatro como Teatro do Oprimido, inspirando-se diretamente no título do livro “Pedagogia do Oprimido”, e na crença de Freire, de que todo mundo pode ensinar a todo mundo. Adotando um dos princípios *freiriano*, de uma pedagogia elaborada pelos e não para os oprimidos, exercendo uma prática teatral que conscientiza os oprimidos a lutarem pela libertação: *“A ficção antes da realidade, a repetição antes da revolução”* Boal (1980:90).

Tanto Boal quanto Freire **defende o diálogo** e a **cooperação** entre sujeitos na busca de **problematizar, compreender e transformar a realidade**. Nesta direção, **ambos dão a palavra ao povo**, para falar sobre a sua vida, como passo fundamental para o desenvolvimento da autonomia e o engajamento na transformação do mundo. Boal dá a palavra ao espectador, através do teatro viabiliza a possibilidade de relatarem as próprias vivências, desenvolverem sua autonomia, seu juízo crítico e sua responsabilidade. Freire fornece ao educando, a autonomia da construção da palavra, para que ele possa interferir e transformar o mundo, pois, ao dizer a própria palavra à pessoa inicia a construir conscientemente seus próprios caminhos.

O T. O proporciona o diálogo entre o indivíduo e o grupo, e tem sido um meio eficaz na transformação do monólogo em diálogo e na interação entre o conceitual e a ação. Admitindo Boal que é um *“teatro, não didático no velho sentido da palavra e do estilo, mas pedagógico no sentido de aprendizado coletivo”*. (1996a: 22).

Freire focaliza prioritariamente o trabalho educativo ligado à ação e a **organização socio-política** do mundo adulto, Boal enfatiza a **transformação do ambiente social** mediante o desenvolvimento dos métodos do teatro do oprimido, da organização cooperativa e dos canais de comunicação com o meio natural e social.

Para Freire e Boal o desafio para se transformar a escola, a educação e a sociedade, esta na **superação da injustiça sócio-econômica** ligada às estruturas políticas e econômicas da sociedade. Que podem ser superadas através da preocupação de uma prática de diversidade e da auto-afirmação, com uma política cultural mais ampla de **libertação e justiça social**. O eixo das idéias de Freire e Boal é a **liberdade**. Ou seja, o aprendizado e a autonomia social, só acontecem na medida em que os participantes dele compartilhem livre e criticamente.

Entre afinidades e diferenças, as propostas pedagógicas de Boal e Freire se complementam. Freire em suas práticas iniciais de "*conscientização*" desenvolveu o método de investigação, codificação e decodificação temática. Entretanto, chama atenção sobre os perigos da tendência à mitificação de métodos e técnicas, a absolutização destas, quando se perde de vista as finalidades e os sujeitos a que estão ligadas (Freire, 1987a: 89-141).

A preocupação com a clareza política das finalidades do processo educativo, tão enfatizado por Freire, encontra nas técnicas propostas por Boal maiores possibilidades de mediação através da ação da prática teatral.

As atuações do poder e da política são consideradas por Boal, ponderando que a discussão sobre as relações entre o teatro, o poder e

a política são tão antigas quanto o teatro ou a política. Constatando que o teatro exerce um papel político, adotando muitas vezes métodos e técnicas de dominação totalmente em discordância com a sua opção ideológica de liberdade e solidariedade. Salienta a importância da organização técnica teatral como forma de transformar o espectador em protagonista da ação dramática. E através dessa transformação, ajudar o espectador a preparar ações reais que conduzam a própria libertação, *“pois a libertação do oprimido será obra do próprio oprimido, jamais será outorgada por seu opressor”* (1991:99).

Freire e Boal propõem uma educação e um teatro popular, que promove a autonomia numa sociedade multicultural, através de ações que estimulam a aprendizagem e a participação social do sujeito. Propiciando ao indivíduo a traçar seus próprios caminhos, em interação com o meio social. Através da construção do próprio conhecimento, estabelecida nas relações com as experiências vividas dentro do seu contexto social. Sendo função da educação preparar o indivíduo, para o exercício da cidadania, e a concretização da **democracia**, fundamentada em **princípios éticos**.

A **educação popular** nos anos 80 assumiu o princípio de uma ação pedagógica conscientizadora atuante sobre o nível cultural das camadas populares. Esta *"Educação para a liberdade"* teve, na década de 60, reflexões fundamentadas por Freire e sua *Pedagogia Libertadora*, relacionando conceitos de educação e cultura popular. Nos movimentos sociais de educação popular, observa-se que o processo de aprendizado se dá no curso do próprio movimento, que ao se mobilizar para discutir e elaborar formas de atuação para a resolução dos problemas vivenciados pelo grupo social, a própria luta,

torna-se o conteúdo de conhecimento. A educação popular base das obras de Freire, defende o princípio de uma ação pedagógica conscientizadora atuante sobre o nível cultural das camadas populares (Torres: 1995).

O **teatro popular**, adotado no teatro do oprimido, supera a dicotomia entre a teoria e a prática, instrumentaliza com as técnicas da educação comunitária, mais especificamente o teatro popular comunitário e a dramatização de problemas locais. Estimula a mobilização como forma da prática libertadora, faz vislumbrar nos sujeitos sociais mudanças concretas, ainda que mínimas no interior de suas lutas. Os movimentos alteram a natureza das relações sociais e promovem a aprendizagem individual e coletiva na politização das massas. Boal distingue categorias de teatro populares, sistematizando que a primeira categoria "*do povo e para o povo*" é a mais eminentemente popular, que o teatro para ser popular deve ter sempre a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais. O espetáculo deve ser proporcionado segundo a perspectiva transformadora do povo. São os espetáculos feitos em geral para grandes concentrações de trabalhadores, nos sindicatos, nas ruas, nas praças, associações. Viabiliza a promoção de mobilização tanto no plano dos membros atuantes, quanto da platéia, que é estimulada a refletir, opinar e participar ativamente da construção teatral (1991).

Consideramos como um dos **pontos de sustentação**, destas metodologias o **diálogo** baseado nas **questões ético-morais**. Nas suas últimas obras, notadamente em *Pedagogia da Autonomia* (1996) e *Pedagogia da Indignação* (2000), Freire de modo incisivo esboça os traços daquilo que ele mesmo nomeou de "*ética universal*". As

inquietações de caráter ético em Freire, que pressupõem o estabelecimento de “*critérios de conduta e de ação*” estão integrados, articulados dentro de um conceito de ação do homem no mundo, na sua dimensão estética, sempre presente na vida e obra *freireana*.

Freire trata da **ética universal**, sem subestimar a **concepção libertadora**, da sua proposta pedagógica e sua prática educativa. Propõe que, deve-se lutar por uma “**ética inseparável da prática educativa**”. E que esta luta se manifestará na prática diária; para tanto é necessário testemunhá-la aos educandos nas relações com eles. Para Freire não é possível pensar os seres humanos sem pensar-se no aspecto ético das questões, pois “*se respeita à natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio à formação moral do educando. Educar é substantivamente formar*” (2000:88).

**Ética e estética** se entrelaçam, nas metodologias e pensamentos de Freire e de Boal. A base ético-moral deve basear as ações pedagógicas, na relação educador - participante. À semelhança dos atores, que em cena, vive e convive em contextos de permanentes questões e dilemas ético-morais, de conflitos que somente o criar e o recriar constante, fornece rumos e novas trajetórias que permitem uma solução. Admite Boal que, os seres humanos, só são humanos se estiverem acima dos animais em um elemento, que é a ética. Afirmando ser **a ética à base do T. O. sendo constituída através do dialogo.**

Freire e Boal concebem a educação e a arte como instrumentos de luta que deve provocar à rápida transformação da sociedade, estando comprometidas com o contexto social no qual estão inseridos. Ambas as metodologias **trabalham com a visão do oprimido e opressor** fundamentadas na proposta de que cada indivíduo seja responsável

pela construção do seu conhecimento, com liberdade e autonomia de suas escolhas. Baseadas em uma filosofia dialógica, que viabiliza o diálogo libertador entre os indivíduos, e não o monólogo opressivo.

As influências pedagógicas de Freire estão presentes no teatro do oprimido e suas orientações, mesmo que nem todas as influências sejam claramente admitidas por Boal. Ambas as metodologias coincidem na preocupação existencial dos autores pelos problemas gerados por todas as formas de opressão, marcadas pelos contextos sócio político vivido por ambos.

As metodologias de Freire e Boal podem ser percebidas e compreendidas como um sistema de vasos comunicantes, sendo os principais **pontos de sustentação destas metodologias as questões éticas, morais, sociais e estéticas**. Onde as relações são construídas **através do diálogo**, de uma forma que supõe uma troca, posto que, as pessoas se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo.

A educação e o teatro são concebidos como uma forma de autonomia do sujeito na sua relação com o seu universo social. Como uma forma de entender e reagir contra a opressão, a perceber a opressão como um desejo contrariado.

Podemos perceber influência de Freire na obra de Boal ao analisar a carta escrita por Boal a Freire, após a sua morte, publicada na *Revista Pedagógica Pátio*. Onde Boal declara o seu reconhecimento ao método de Freire. Declarando que através de Freire, *aprendemos a aprender*, e que além de aprendermos a ler e a escrever, aprendemos a conhecer e a respeitar o outro, o diferente. Concluindo na sua carta: *“... que para que se escreva em uma página branca é necessário um lápis negro; para que se escreva num quadro negro é necessário que*



*o giz tenha outra cor. Para que eu seja, é preciso que sejam. Para que eu exista é preciso que Paulo Freire exista. Com Paulo Freire, morreu meu último pai. Agora só tenho irmãos e irmãs...".* (Revista Pedagógica Pátio, 1997).

Ao questionarmos na entrevista sobre as influências incorporadas de Freire na sua metodologia, Boal nos respondeu que *“Influências não ocorrem assim na prática, ocorrem de forma dinâmica, não podemos relacionar um autor às influências recebidas como se fosse uma equação matemática...”* Boal (Fragmento Narrativo).

Concordamos com Boal, que uma obra é dinâmica, atualizada e modificada ao longo da vida do seu autor, ressaltamos ser a nossa intenção realizar uma análise dos pontos de inserção das trajetórias desses dois autores e dos seus métodos. Temos conhecimento que o método e seu autor continuam na edificação da sua obra, vivenciando e incorporando novas influências e outros contextos.

Construímos o Quadro 6 - Alguns Pontos Ligação entre as metodologias do Oprimido e o Teatro do Oprimido seus autores: Paulo Freire e Augusto Boal., com a finalidade de realizarmos uma análise comparativa e esquemática entre alguns pontos ligação entre as metodologias e trajetória de Freire e Boal. Ressaltamos que a nossa intenção é destacar os pontos de ligação mais marcantes, das influências incorporadas do T. O. da metodologia do oprimido de Freire, com a finalidade de melhor percebermos a singularidade e semelhanças destas metodologias.

CONCEPÇÃO	PEDAGOGIA DO OPRIMIDO FREIRE	TEATRO DO OPRIMIDO BOAL
<b>CRIAÇÃO DO MÉTODO</b>	<b>Educação popular:</b> iniciado 1962, com Alfabetização de adultos, "Círculos de Cultura" (Pernambuco-Brasil) com objetivo de mudar à escolarização tradicional.	<b>Teatro popular.</b> No Teatro de Arena, em 1960, em São Paulo (Brasil), com o objetivo de tornar o teatro com a participação do espectador.
<b>TRAJETÓRIAS DOS AUTORES: EXILIO</b>	Exilado aos 43 anos, de 1964 a 1980, acusado de subverter a ordem instituída. Trabalhou por 14 anos no Chile e outros países da América Latina e Europa. Retornou quase 16 anos após.	Exílio político compreendido entre o período de 1971 e 1986, em que esteve na América Latina (Argentina e Peru), bem como em diferentes países da Europa. Retornou 15 anos após.
<b>EXÍLIO</b>	<b>No Chile</b> , durante o exílio desenvolveu, 60 trabalhos em programas de educação de adultos, <b>escreveu</b> sua principal obra: <b>Pedagogia do Oprimido.</b>	<b>O Teatro do Oprimido surgiu</b> , no exílio, <b>no Peru</b> , na década de 70, com a experiência de teatro popular, com um método de alfabetização inspirado na Pedagogia do Oprimido.
<b>TÍTULOS RECEBIDOS</b>	Recebeu <b>o título de doutor "honoris causa"</b> de 36 universidades e escreveu mais de 50 livros, adotados nos currículos de pedagogia de inúmeros países. E deixou um inacabado: "Cartas Pedagógicas".	Recebeu <b>o título de doutor "honoris causa"</b> de 20 universidades e escreveu 22 livros, adotados nos currículos de teatro de inúmeros países.
<b>PRINCIPAL OBRA</b>	<b>Pedagogia do Oprimido:</b> concepção de "oprimido-opressor". A alfabetização só toma a dimensão quando se realiza a "expulsão do opressor de dentro do oprimido", como libertação da culpa (imposta) pelo "seu fracasso no mundo".	<b>Teatro do Oprimido</b> , Modelo de <b>prática cênico-pedagógica</b> destinada à mobilização do público, vinculando-se ao teatro de resistência, entre <b>oprimido/opressor.</b>

<b>INFLUENCIAS FILOSÓFICAS</b> Ambos assumem uma postura engajada frente ao pós-golpe militar, que passou o Brasil na década de 1960.	<b>O existencialismo, a fenomenologia e o marxismo.</b> Ideologias próximas ao Partido Comunista Brasileiro e o marxismo.	<b>O existencialismo, a fenomenologia e o marxismo.</b> Pressupostos políticos do Partido Comunista Brasileiro e as teorias marxistas.
<b>AUTORES QUE INFLUENCIARÃO MÉTODO</b>	Hegel, Karl Marx, Teilhard de Chardin, Antonio Gramsci, Amílcar Cabral, Friedrich Engels, Lênin, Fromm, Sartre, entre outros.	Karl Marx, Friedrich Engels, Stanislavski, Brecht, John Gassner, Jacob Levy Moreno, entre outros.
<b>PEDAGOGIA</b>	Processo de <b>observação e reflexão</b> para uma <b>ação transformadora</b> .	Uma aprendizagem concreta, o fazer, e não o falar, já que é através das pequenas lutas que, hoje, tudo pode recomeçar <b>uma ação transformadora</b> .
<b>OBJETIVOS</b>	Transformar o mundo a partir de um processo de alfabetização. <b>Que o oprimido tenha as condições de descobrir e conquistar reflexivamente</b> , como sujeito de seu próprio destino histórico.	<b>Transformar o espectador, de um ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática;</b> Nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas se preparar para o futuro.
<b>CONTEÚDO</b>	A <b>realidade do indivíduo</b> , no contexto em que se desenvolve.	Através da transformação <b>o espectador a preparar ações reais que conduzam à própria liberação</b> .
<b>MÉTODOS</b>	<b>Dialógico</b> , aberto, franco, com possibilidades para a intervenção social.	De <b>intervenção social e política através do teatro</b> , inspirando-se na crença de Freire, de que “todo mundo pode ensinar a todo mundo”.

<b>METODOLOGIA</b>	<b>Problematizadora</b> , questionadora. <b>Propõe modelos de ruptura</b> , de mudança e de transformação social.	O participante <b>modifica a realidade, através da participação ativa da linguagem teatral</b> , com ações teatrais no âmbito das intervenções sociais.
<b>MEIOS</b>	Fundamentalmente a <b>aplicação de recursos orais, de maneira participativa, vivenciada</b> .	Através das suas <b>técnicas teatrais que facilitam o imaginário</b> , por meio de representações do real, <b>para discutir os problemas vividos</b> .
<b>AVALIAÇÃO</b>	<b>Relacionada com a transformação</b> do meio onde o <b>indivíduo</b> se desenvolve. Palavras chaves são: Criar e Recriar.	<b>O indivíduo</b> , permanecendo na sua própria pessoa, desempenha o seu próprio papel, <b>organiza e reorganiza sua vida</b> .
<b>TIPO DE EDUCAÇÃO</b>	<b>Educação popular</b> como resultado das necessidades dos grupos e classes sociais exploradas. A <b>educação como via para romper com os esquemas de uma sociedade fechada</b> .	<b>Teatro popular</b> com a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais, uma estratégia de educação não formal, propicia o desenvolvimento, <b>a criação artística e o acesso cultural para as comunidades</b> .
<b>DIÁLOGO</b>	Supõe troca, <b>os homens se educam em comunhão</b> , mediatizados pelo mundo. <b>Propicia ao desenvolvimento de um pensamento crítico</b> a partir da prática sistemática da reflexão e do debate crítico sobre as experiências de vida dos participantes	A <b>transitividade, o questionamento</b> , o espectador para uma resposta, procura desenvolver o desejo de criar espaço no qual se possa, criar, aprender, ensinar e transformar. <b>O oprimido e espectador são conceitos quase sinônimas ligados e intermediados pelo dialogo</b> .

<p style="text-align: center;"><b>ENSINO</b></p>	<p>Exige <b>respeito aos saberes dos educandos</b>, saber escutar, diálogo libertador, não o monólogo opressivo do educador sobre o educando. É <b>transitividade, democracia, diálogo</b>.</p>	<p><b>Intervenção social e política</b>, inspirando-se na crença de que <b>todos podem ensinar aprender e fazer teatro</b>.</p>
<p style="text-align: center;"><b>PALAVRA</b></p>	<p><b>Modifica o mundo</b>, ao dizer a própria palavras às pessoas começam a <b>construir conscientemente seus próprios caminhos</b>.</p>	<p>Através do teatro viabiliza o espectador, a possibilidade de relatarmos as próprias vivências, <b>desenvolverem a autonomia</b>.</p>
<p style="text-align: center;"><b>PAPEL PROFESSOR E DO CORINGA</b></p>	<p>Uma <b>ação educativa libertadora</b> propõe uma relação de <b>troca horizontal</b> entre educador e educando, constrói um conhecimento, uma conscientização e testemunho de vida, um ato de conhecer a significação da realidade e na práxis o poder da transformação.</p>	<p>Exerce uma função pedagógica, assume o <b>papel de conciliador, mediador do jogo, um facilitador do processo</b>. Desenvolve competências como no processo de ensino, desenvolve potencialidades futuras e potencialidades para ações.</p>
<p style="text-align: center;"><b>TEORIA E PRÁTICA</b></p>	<p>A <b>teoria e a prática não se separam</b>, ou seja, o <b>vínculo teoria e prática formam um todo onde o saber tem um caráter libertador</b>.</p>	<p><b>Estimular as pessoas a descobrirem o que já são</b>, a revelarem para si os seus potenciais, <b>metaforizar o mundo</b>, representá-lo, recriá-lo, <b>ser um espectador de si próprio</b>.</p>

<b>ALGUMAS IDEIAS COMUNS FREIRE e BOAL</b>
O dialogo baseado nas questões ético-morais. Boal e Freire defendem o diálogo e a cooperação entre sujeitos na busca de problematizar, compreender e transformar a realidade.
Uma pedagogia e um teatro elaborado “ <i>pelos e não para os oprimidos</i> ”, conscientizam os oprimidos a lutarem pela libertação. Denominam seus métodos de intervenção social e política através da educação e do teatro.
A Pedagogia Libertadora inter-relaciona os conceitos de: Educação Popular, Cultura Popular e Teatro Popular. O Teatro do Oprimido enquanto instrumento da educação popular, preconizada à dimensão comunitária do Teatro Popular.
As metodologias de Freire e Boal são fundamentadas em princípios éticos, morais, sociais e estéticos.

**Quadro 6 - Alguns Pontos Ligação entre as metodologias do Oprimido e o Teatro do Oprimido seus autores: Paulo Freire e Augusto Boal. Fonte: Elaboração própria.**

## 6. DESENVOLVIMENTO PRÁTICO DO ESTUDO

*“Faz parte da natureza da prática docente a indagação, a busca, a pesquisa, porque o educador é um pesquisador” Freire (1993:41).*

Apresentamos e descrevemos neste capítulo a **metodologia** adotada na pesquisa, com os **objetivos do desenvolvimento prático** que foram estabelecidos para a investigação de campo, e as **variáveis** selecionadas para o estudo, com os indicadores relativos a cada variável investigada.

### 6.1 Objetivos do desenvolvimento prático do estudo

Para construirmos esta investigação, estabelecemos primeiro, o marco referencial teórico e conceitual, fundamentado por meio de pesquisa bibliográfica e pesquisa digital (*Internet*) focada em aspectos referentes: *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire, e o *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal. Através dos pontos de ligação e as relações existentes entre as metodologias, buscando identificar e estabelecer as dimensões sócio educativo existente entre estes métodos.

A importância da utilização da pesquisa bibliográfica em estudos dessa natureza se deve, na visão de Lakatos ,ao fato de que ela proporciona meios para definir e resolver não somente problemas já conhecidos, como também explorar novas áreas onde os problemas não se consolidaram suficientemente. Constitui-se em uma técnica de pesquisa, que tem por objetivo permitir ao cientista o reforço paralelo na análise de sua pesquisa ou acesso de informações. A pesquisa bibliográfica não é mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre

certo assunto, mas propicia o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem, podendo chegar a conclusões inovadoras (1985:73-80).

Uma vez estabelecido o marco de análise, procedemos à construção do estudo interpretativo para dar resposta às questões formuladas e aos **objetivos estabelecidos para a investigação:**

- A. Quais os pontos de ligação entre a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal e quais as características pedagógicas e metodológicas utilizadas por ambas às metodologias.
- B. Quais as dimensões educativas e sociais que ocorrem através do Teatro do Oprimido, na população participante do programa e na sociedade.
- C. Que modelos e metodologia utilizam os coringas nas oficinas do C.T.O., como estão organizadas estas ações e quais os efeitos sócios educativos gerados nos participantes por estas ações.

Após a determinação dos objetivos que orientaram a pesquisa, elegemos as **variáveis** da **investigação** definidas e agrupadas em quatro categorias:

- 1. Instituição que promove o teatro do oprimido (C.T.O), direção e coordenação.
- 2. Coringas, agentes facilitadores do processo do teatro do oprimido.
- 3. Participantes dos processos do C.T.O.: *Oficinas formação de coringas em Teatro Fórum.*
- 4. Comunidade participante do C.T.O.



As **variáveis investigadas** foram identificadas e selecionadas de acordo com os objetivos e questionamentos da pesquisa.

Consideramos *variáveis* os conceitos formulados com fins científicos, para indicar a origem de eventos inferidos e não diretamente observados, com característica mensuráveis ou potencialmente mensuráveis, realizadas através dos valores de um objeto de estudo. Representando uma característica variante, do ponto de vista qualitativo ou quantitativo (Triviños, 1989).

Com a intenção de aprofundar e estruturar melhor a investigação, cada variável pesquisada foi decomposta em indicadores com a característica da variável correspondente. Para cada indicador foram referidas as ações e atitudes necessárias aos procedimentos dos instrumentos e a metodologia utilizada para a coleta de dados.

Com a finalidade de fornecer uma visão esquemática adotada na nossa investigação, construímos o **Quadro 7 - Variáveis e indicadores da investigação**. Categorizando e relacionando as variáveis com os indicadores correspondente a cada variável investigada.

VARIÁVEIS	INDICADORES
<p style="text-align: center;"><b><u>VARIÁVEL N.º. 1</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Instituição que promove o Teatro do Oprimido – CTO</b> - Diretor, Coordenadores.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Local onde ocorre o TO</li> <li>-Relação com os agentes envolvidos nos programas: coringas, participantes oficinas formação, comunidade participante TO;</li> <li>- <b>Objetivos e Ideologia</b></li> <li>-Projetos:Financiamento do TO;</li> <li>-Quantitativo de projetos desenvolvidos em um ano</li> <li>-Metodologia de trabalho adotado</li> <li>-Processo de intervenção social realizado</li> <li>-Tempo duração das atividades</li> <li>-Expectativas da instituição com as atividades desenvolvidas</li> <li>-Resultados e repercussões alcançadas pela instituição do processo de intervenção: níveis locais, nacionais e internacionais.</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><b><u>VARIÁVEL N.º. 2</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Coringas, agentes facilitadores do processo do Teatro do Oprimido.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Idade</li> <li>-Sexo</li> <li>-Formação escolaridade</li> <li>-Nível sócio cultural</li> <li>-Grau de especialização: formação teatral pratica/ teórica.</li> <li>-Formação pedagógica: grau de especialização.</li> <li>-Numero de coringas/ relações entre o grupo</li> <li>-Dedicação: numero de horas trabalhadas, relação vinculo trabalho com CTO</li> <li>-Vinculação trabalhista: se a atividade do CTO é a atividade de renda familiar principal.</li> <li>-Papel que desempenha no projeto do CTO;</li> <li>-Objetivos das ações (teatrais, educativos ou de promoção social).</li> <li>-Ideologia das ações metodológicas</li> </ul>

	<p><b>-Metodologias adotadas</b>  -Conteúdo, Técnicas, Materiais e <b>Elementos Teatrais utilizados no processo</b> do T. O nas atividades com os participante;  <b>-Tempo empregado</b> para desenvolver as atividades  <b>-Relacionamentos/ vínculos</b> , entre os coringas e: CTO, participantes do processo e comunidade.  -Expectativas, Objetivos e <b>Resultados obtidos esperados</b>  <b>-Avaliação</b> do processo e <b>competências adquiridas</b> desenvolvidas pelos participantes.</p>
<p style="text-align: center;"><b><u>VARIÁVEL Nº. 3</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Curso formação coringa no Teatro Fórum: observação da ação Participação do Pesquisador</b></li> </ul>	<p><b>-Sexo</b>  <b>-Idade</b>  <b>-Nível sócio cultural</b>  <b>-Numero de participantes/</b> relações entre o grupo  <b>-Motivos que levaram a participação</b> do processo de formação  <b>-História do grupo:</b> as expectativas a respeito da intervenção  <b>-Aprendizagem e experiências prévias</b> com o teatro  <b>-Relação com o C.T.O.</b>  <b>-Método:</b> autoria de escolha da obra teatral: individual, coletiva, experiências vividas.  <b>-Processo de criação cultural</b> e apropriação grupal das técnicas do TO  <b>-Experiências prévias</b> com técnicas teatrais  <b>-Grau de participação e vinculação</b> dos participantes com o CTO  <b>-Expectativas e objetivos</b>-esperados pelos participantes  <b>-Aquisições/ competências adquiridas</b> com as atividades (como o grupo se encontrava antes e depois de participar do TO)  <b>-Avaliação do processo</b> pelos participantes do T.O.</p>

<p style="text-align: center;"><b><u>VARIÁVEL N.º 4</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Comunidade participante do TO:</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sexo</li> <li>-Idade</li> <li>-Situação geográfica da comunidade (definição e caracterização do espaço físico)</li> <li>-Características da comunidade</li> <li>-Nível sócio cultural</li> <li>-História de vida: Condicionantes familiares</li> <li>-Relações e vínculos entre os participantes</li> <li>-Problemáticas sociais associadas a vida dos participantes</li> <li>-História do grupo: as expectativas a respeito da intervenção</li> <li>-Características dos componentes da comunidade</li> <li>-Relação com a instituição C.T.O</li> <li>-Numero de participantes</li> <li>-Método: autoria de escolha da obra teatral: individual, coletiva, experiências vividas.</li> <li>-Experiência previa com técnicas teatrais</li> <li>-Processo de criação cultural e apropriação grupal das técnicas do TO</li> <li>-Grau de participação e vinculação dos participantes com o CTO</li> <li>-Expectativas e objetivos-esperados pelos participantes</li> <li>Aquisições/ competências adquiridas com as atividades do TO (como o grupo se encontrava antes e depois de participar do TO)</li> <li>-Mudança sócio educativas produzidas nos participantes do TO</li> <li>-Avaliação do processo pelos participantes do T. O.</li> </ul>
---	---

Quadro 7 - Variáveis e indicadores da investigação.

## **6.2 Metodologia da investigação: instrumentos e procedimentos**

A realização da investigação, envolveu um processo reflexivo, sistêmico, controlado e crítico, que permitiu a descoberta de novos fatos e dados no campo do conhecimento investigado. Temos consciência que ao realizarmos uma pesquisa, além da iniciativa e originalidade do tema, é necessária uma dedicação ao trabalho, um esforço contínuo, paciência e criatividade. Embora destacando o valor da criatividade no tema pesquisado, somos cientes que a pesquisa científica não pode ser fruto apenas da espontaneidade e intuição do pesquisador, porquanto exige dependência tanto dos procedimentos do método como dos recursos da técnica. Constituindo o *método*<sup>20</sup>, no caminho a ser percorrido e delimitado, do começo ao fim, por fase ou etapas.

Optamos desenvolver a pesquisa por meio da metodologia descritiva qualitativa, com base num estudo fenomenológico, uma vez que os sujeitos da investigação foram observados e relataram as suas experiências em entrevistas e depoimentos através narrativas de vida. A opção pelo método descritivo qualitativo com um enfoque interpretativo nos permitiu ampliar a experiência em torno do problema, viabilizou a descrição dos fatos e possibilitou uma abordagem mais ampla do processo estudado, em função das variáveis investigadas possuírem múltiplas características, esta metodologia nos pareceu a mais adequada (Triviños, 1989).

---

<sup>20</sup> O método deve ser o guia do estudo, é a elaboração consciente e organizada dos diversos procedimentos que nos orientam para realizarmos o ato reflexivo, isto é, a operação discursiva em nossa mente (Lakatos, 1985:99; Rudio 1986:17).

A investigação quantitativa nos permitiu atuar em níveis de realidade na qual os dados se apresentam aos sentidos e tem com campo de práticas e objetivos trazer à luz fenômenos, indicadores e tendências observáveis. Possibilitou trabalhar com valores, crenças, hábitos, atitudes, representações, opiniões, adequando-se a aprofundar a complexidade de fatos e processos particulares e específicos a indivíduos e grupos. A abordagem qualitativa auxiliou a compreensão de fenômenos caracterizados por um alto grau de complexidade interna.

O universo não passível de ser captado por hipóteses perceptíveis, verificáveis e de difícil quantificação é o campo, por excelência, das pesquisas qualitativas. A imersão na esfera da subjetividade e do simbolismo, firmemente enraizados no contexto social do qual emergem, é condição essencial para o seu desenvolvimento. Através dela, consegue-se penetrar nas intenções e motivos, a partir dos quais ações e relações adquirem sentido. Sua utilização é, portanto, indispensável quando os temas pesquisados demandam um estudo fundamentalmente interpretativo.

A investigação quantitativa tem por características: a imersão do pesquisador nas circunstâncias e contexto da pesquisa, a imersão nos sentidos e emoções; o reconhecimento dos atores sociais como sujeitos que produzem conhecimentos e práticas; os resultados como fruto de um trabalho coletivo resultante da dinâmica entre pesquisador e pesquisado; a aceitação de todos os fenômenos como igualmente importantes e preciosos: a constância e a ocasionalidade, a frequência e a interrupção, a fala e o silêncio, as revelações e os ocultamentos, a continuidade e a ruptura, o significado manifesto e o que permanece oculto (Chizzotti, 1991).

A identificação da antropologia com os métodos qualitativos de pesquisa reforça que o envolvimento inevitável com o objeto de estudo não constitui defeito ou imperfeição dos métodos utilizados. Sendo o pesquisador membro da sociedade, cabe-lhe o cuidado e a capacidade de relativizar o seu próprio lugar ou de transcendê-lo de forma a poder colocar-se no lugar do outro, o que não invalida seu rigor científico. O observador deverá procurar compreender aos fatos e ocorrências com objetividade relativa e interpretativa (Velho 1978).

A investigação foi fundamentada na realidade dos participantes, por meio da observação direta, através da análise interpretativa dos fatos, que permitiu responder aos questionamentos da investigação e a compreender o fenômeno analisado desde a perspectiva dos participantes do processo (sujeitos ou atores da investigação), e não desde a perspectiva do investigador.

Antes de iniciarmos a investigação definimos a finalidade do que seria observado, coletamos as informações relacionadas com os fatos a serem analisados, através de um processo deliberado e sistemático, orientados para os problemas da investigação.

A eleição por uma observação descritiva de coleta de dados viabilizou uma representação da realidade dos fenômenos investigados, por constituir em um procedimento de caráter seletivo, norteado pela percepção do tema estudado. Os acontecimentos que foram avaliados fazem parte dos dados, interferindo desta forma, nos resultados e na análise da investigação. (Gómez, 1999).

Os propósitos ou problemas da investigação deram sentido à observação, determinando aspectos como: *-O que e quem observar? - Como, quando e onde observar? -Quando e quais observações*

*registrar?- Como analisar os dados procedentes da observação ou que utilidade dar aos dados?*

Ressaltando que as técnicas de coleta de informações adotadas foram variadas, porém com coerência entre si e significação em relação à abordagem teórica na qual foi fundamentada a pesquisa.

Cada etapa desta investigação constitui-se em etapas de aprendizagem, em um processo que demandou o questionamento da realidade para a construção do objeto estudado. Através da eleição de um método de investigação, de uma disciplina, em um procedimento de trabalho sistemático, pôr-se em certos critérios de rigor e, finalmente fazer público o resultado do trabalho.



## 7. PARTICIPANTES DA INVESTIGAÇÃO

*“O espectador sente como se estivesse atuando ele mesmo, goza os prazeres e sofre as dores do personagem, ao extremo de pensar seus pensamentos” (Boal, 1983).*

Descrevemos neste capítulo, o espaço onde realizamos a pesquisa, com a identificação e descrição dos grupos participante da investigação.

A **seleção dos participantes** atendeu a alguns critérios, elegemos indivíduos inseridos e atuantes em projetos do C.T.O. e na sua comunidade as quais pertenciam, constituindo-se em casos representativos do universo analisado.

Utilizando-se como **espaço da investigação** os locais onde se realizam as atividades do C.T.O., e outros sugeridos pelos participantes: locais de trabalho, residência, espaços comunitários.

### 7.1 A entrada no campo

A realização desta pesquisa exigiu-me um deslocamento para a cidade do Rio de Janeiro<sup>21</sup>, onde se encontra o C.T.O. A investigação demandou vários contatos com os sujeitos da investigação e uma freqüente ida ao C.T.O- Rio.

A aproximação com o C.T.O ocorreu através de alguns amigos e parentes que residem no Rio de Janeiro, que viabilizaram os contatos iniciais por *e-mail* e telefone com a coordenação e coringas. A partir desses contatos iniciamos uma agenda de encontros e participação nas

---

<sup>21</sup> A cidade do Rio de Janeiro esta localizada há 1.649 km, do local onde resido, Salvador-Bahia.

atividades da instituição. Os representantes do C.T.O. e coringas se disponibilizaram a colaborar com as informações necessárias para a investigação.

O meu primeiro contato no C.T.O, foi através dos coringas: Claudete Felix (a coringa mais antiga no C.T.O.) e Flavio Sanctum (o coringa mais jovem do C.T.O.), que viabilizam as ações para a pesquisa, o contato com Boal, com os participantes do C.T.O., disponibilizando e fornecendo as informações necessárias.

Registramos a dificuldade em agendar e reunir com os participantes das comunidades do C.T.O., por residirem em lugares longínquos e por desenvolverem atividades laborais em horários que dificultaram os encontros. Mesmo com estas dificuldades, os encontros foram obtidos, através da adequação aos horários e locais sugeridos pelos participantes: lugares onde se realizavam as atividades do C.T.O, centros comunitários, local de trabalho e residência dos participantes. Contamos com a colaboração e disponibilidade dos participantes para fornecer as informações necessárias a pesquisa, atendendo desta forma a coleta de informações necessárias para a investigação.

A investigação de campo foi iniciada no C.T.O em junho de 2005, quando começamos a realizar as entrevistas, observações e registros das narrativas de vida dos participantes. Neste ano mantive os primeiros diálogos com Augusto Boal, entrevistei alguns coringas e integrantes do C.T.O. Também neste mesmo ano, participei da *oficina*<sup>22</sup> de formação: “*O papel do coringa no Teatro-Fórum*”,

---

<sup>22</sup> A palavra latina *oficina* tem entre seus significados o de ser lugar onde se exerce um ofício ou onde se trabalham oficiais e aprendizes de alguma arte.

coordenado pela coringa Claudete, tendo a oportunidade de experimentar a dupla experiência: como participante e pesquisador<sup>1</sup>.

No ano 2006 continuamos a investigação de campo para ampliar e preencher as lacunas e limitações das primeiras observações, como também concluir os relatos das histórias de vida dos participantes.

## **7.2 Descrição da População**

Consideramos um segmento específico para o universo de casos pesquisados, nos limitamos a atividades realizadas pelo *Centro do Teatro do Oprimido*, e duas comunidades onde ocorre atividade do C.T.O.

A **seleção dos participantes** obedeceu a alguns critérios de significação dos participantes, em relação ao objeto de estudo: indivíduos com referências de histórias de vida, inseridas e atuantes nos projetos do C.T.O e na sua comunidade. Constituindo-se em uma amostra intencional, focada em sujeitos previamente eleitos para a observação. Sendo analisado também, a interferência do ambiente, ou cenário onde ocorrem às ações do C.T.O.

**Definimos para a nossa observação:** 20 encontros com duração aproximada de três horas, realizados com 22 participantes: 1 direção, 1 coordenador, 3 coringas, 2 grupos comunitários.

---

As oficinas possibilitam um espaço de comunicação, de criação, de auto-descoberta e de auto-superação, um espaço de constante produção de subjetividade, de aprendizagem.

<sup>1</sup> Faço algumas considerações sobre esta experiência no Capítulo:10.3: *Participantes das Oficinas de Formação: T.O. e Coringa.*

**Analisamos:** 8 histórias de vida de participantes da comunidade, sendo 2 entrevistas com coringas líder de grupo; 3 entrevistas com coringas coordenadores de projetos e 5 entrevistas com participantes de *Oficinas para formação de coringa em Teatro Fórum*. Elegemos casos representativos que fosse significativos desde o ponto de vista qualitativo.

Estabelecemos para a nossa observação quatro oficinas (*taller*) ou atividades desenvolvidas pelo C.T.O. com comunidades participantes dos projetos de projetos considerados relevantes para o C.T.O. e a comunidade. Sendo investigado grupo com maior tempo de formação e maior faixa etária e grupo com menor tempo de formação e menor faixa etária.

Constituiu-se, em uma escolha intencional, focada em sujeitos previamente estabelecidos para a observação. Coletamos as histórias de vida dos participantes dos dois grupos cênicos populares: “*Marias do Brasil*” e “*Arte vida em Cena*”. Os relatos das histórias de vida foram obtidos mediante entrevistas sucessivas, com o objetivo de mostrar o testemunho subjetivo dos participantes da investigação, com a finalidade de analisar os conteúdos desses relatos.

Optamos trabalhar com o grupo das “*Marias do Brasil*”, formado de sete participantes, por ser um grupo com maior tempo de atuação no C.T.O. (9 anos), maior repercussão social, desenvolvendo projetos com outras instituições sociais (Sindicato dos trabalhadores doméstico). Entrevistamos e trabalhamos com as narrativas da totalidade do grupo.

Analisamos também o grupo “*Arte Vida em Cena*”, o grupo com menor tempo de formação do C.T.O. (4 anos), constituído por jovens

que se tornaram atores sociais através do espetáculo de *Teatro-Fórum*. Abordando temas relacionados com o envolvimento do adolescente com o tráfico de drogas, a violência urbana e o preconceito social que sofre a maioria dos moradores das comunidades carentes, especialmente estes jovens que vivem no “*Complexo de favelas da Ilha da Maré*”. Realizamos a análise do grupo, através da observação das atividades, e entrevistas com o coringa coordenador Flavio Sanctum e a líder do grupo Verônica da Silva, que se dispôs a realizar a sua narrativa de vida e fornecer informações sobre as atividades do grupo.

Realizamos também entrevistas com participantes da oficina de formação: “*O papel do coringa no Teatro Fórum*”, onde atuei como observador e participante do grupo, possibilitando-me perceber e avaliar toda a dinâmica do trabalho realizado pelos atores do processo.

<b>População Pesquisada</b>	
<b>Diretor</b>	<b>1</b>
<b>Coordenador</b>	<b>1</b>
<b>Coringas</b>	<b>3</b>
<b>Grupos comunitários</b>	<b>2</b>
<b>Participantes da comunidade</b>	<b>8</b>
<b>Lideranças comunidade</b>	<b>2</b>
<b>Participantes oficinas formação de coringa / teatro fórum</b>	<b>5</b>
<b>TOTAL- 22</b>	

**Quadro 8 - População pesquisada.**

Os casos escolhidos foram representativos, esta representatividade é relativa às qualidades metodológicas a eles atribuídas. As definições dos casos permitiram uma avaliação na sua generalidade, tendo em

vista os resultados da análise possível, com conclusões baseadas nos relatos, narrativas e observações, que apesar de baseadas na análise das informações de campo, transcendam as informações coletadas, sendo considerados satisfatórios. As histórias de vida, nos revelaram uma significativa quantidade de relatos de experiências e informações para a nossa investigação. Constatamos certa regularidade e repetição das informações, atingindo um ponto onde não era acrescentada informação relevante aos questionamentos e narrativa. (Hamel et al., 1993).

## 8. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DA INVESTIGAÇÃO

*“O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulada de um modo narrativo, em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.*

**Paul Ricoeur (1999).**

Neste capítulo apresentamos os instrumentos utilizados nos procedimentos de coleta de dados da investigação.

A investigação teve uma perspectiva metodológica multi-instrumental, com a combinação e a utilização de diferentes instrumentos de investigação: entrevistas semi-estruturadas, histórias de vida e experiências narradas pelos participantes.

O enfoque multi-instrumental, possibilitou observar e analisar os sujeitos da investigação através dos relatos das suas experiências e histórias de vida, por meio da utilização de diferentes instrumentos de investigação. Adotamos a técnica de recopilação estandardizada com uma conversação livre, com “*guia*” ou “*pauta*” com a finalidade de orientar a conversação. Cada encontro teve a duração média de duas horas, alguns com três horas. A coleta de dados foi realizada por meio de conversações informais, entrevistas abertas em profundidade e histórias de vida.

Elegemos como **método de aproximação e inserção no campo**, o diálogo, através da entrevistas e da histórias de vida como formas de viabilizar a colaboração dos participantes da investigação e realização da pesquisa. Escolhemos este método, por permitir a uma captação imediata das informações desejadas. E por ser também instrumentos facilitadores na obtenção de informações de pessoas com escassa

instrução formal, que teriam dificuldades em responder um questionário escrito, e por permitir a uma maior profundidade que outros métodos no recolhimento dos dados.

Optamos como **instrumentos de coleta de dados** a entrevista semi-estruturada e a história de vida, por possibilitarem ao entrevistado falar sobre o assunto proposto sem respostas ou condições fixadas pelo pesquisador, com um dialogo realizado através da adaptação a determinadas pautas e questões. Desta forma elegemos o tipo de entrevista dirigida, onde o entrevistador estabelece um processo assimétrico com o entrevistado, dando uma direção a conversa para obtenção de dados mais abrangentes, permitindo ao entrevistado e ao entrevistador maior flexibilidade para discorrer sobre o assunto (Cohen, 1990).

A coleta dos dados orais foi realizada, através de conversas entre o narrador e pesquisadora. Não se buscou uma uniformidade absoluta, uma padronização dos relatos, mas a riqueza que cada entrevistado teve a contar, a riqueza que não se traduz na extensão das falas, mas às vezes na citação de um fato desconhecido, na descrição de um fato corriqueiro.

Os **instrumentos de registro de dados** selecionados para a investigação seguem uma metodologia qualitativa, com a adoção de algumas estratégias metodológicas, com a intenção de captar aspectos distintos da composição da realidade. Consideramos como “*dados*” todos os materiais recolhidos e estudados na investigação. São fontes de dados: os documentos pesquisados, diários, etc. Como também os que foram construídos como: transcrições de entrevistas, narrativas de vida, notas de campo (Bogdan; Biklen, 1994).



Utilizamos a **História de Vida** como instrumento de coleta de dados, baseadas nas fundamentações de Walter Benjamin<sup>24</sup> e na metodologia fenomenológica heideggeriana<sup>25</sup>.

Segundo Benjamin (2000), a narração contempla a experiência contada pelo narrador e ouvida pelo outro (ouvinte). Que ao narrar o que ouviu, transforma-se em narrador, por já ter amalgamado à sua experiência a história ouvida. Através da narrativa, podemos nos aproximar da experiência, tal como ela é vivida pelo narrador. A modalidade da narrativa mantém os valores e percepções presentes na experiência narrada, contidos na história do sujeito e transmitida naquele momento para o pesquisador.

Constituindo a história de vida em um instrumento de pesquisa que privilegia a coleta de informações contidas na vida pessoal de um ou mais informantes.

---

<sup>24</sup> Considera Walter Benjamin que o ato de relatar e ouvir uma experiência envolve uma relação de inter- subjetividade, que se dá num universo de valores, afetos, num passado que se articula com o presente. É apoiado numa situação que reflete, revela, conserva e transcende o mundo em que esses personagens estão inseridos, pois *“quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia”*. Para ele, metade da arte da narrativa está em evitar explicações, que a arte de contar uma história, é um acontecimento infinito, pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido. Ao passo que o acontecimento lembrado não tem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Desse modo, a narrativa, em vez de ser uma lembrança acabada de uma experiência, se reconstrói à medida que é narrada (1994; 2000).

<sup>25</sup> Para Heidegger a linguagem ocupa um lugar central sendo considerada como a morada do ser, é na linguagem, que o ser se desvela. É ainda a linguagem que assume a condução na direção da elaboração do método e da analítica existencial. O aspecto da hermenêutica *heideggeriana* no que se refere à pesquisa científica fundamenta uma práxis que busca alcançar ao mesmo tempo a experiência vivida, possibilitando numa outra dimensão, o encontro da verdade do *Ser* que se desvela na linguagem (1983; 1999).

A lembrança é um amplo conceito da reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores, de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada. O passado não é fixo nem tampouco organizado; daí sua evocação fluida para preencher e atualizar a narrativa. Não é, pois, a voz do passado emergindo, mas a do presente, que recodifica vivências pretéritas com lentes atuais, mesclando, portanto, diferentes dimensões temporais. É do contexto da experiência individual e coletiva que as fantasias, por ventura existente, tornam-se possíveis, os silêncios e evasivas adquirem significados, imbuídos de forte simbolismo.

Realizamos no **Quadro 9 - Procedimentos, Técnicas e Instrumentos da Investigação**. adotados na investigação.

PROCEDIMIENTOS	TECNICA/ INSTRUMENTOS
<p><b>VARIÁVEL Nº. 1:</b></p> <p>-Entrevista semi estruturada</p> <p>-Conversa informal.</p>	<p><b>-Guia da entrevista</b></p> <p><b>-Observação</b></p> <p><b>-Diário de campo</b></p> <p><b>Registro:</b></p> <p>- <b>Análise documental</b> das atividades do C.T.O.</p> <p>- <b>Gravações</b> de: vídeo, voz e fotos</p> <p>- <b>Elaboração de documentos</b></p>
<p><b>VARIÁVEL Nº. 2:</b></p> <p>-Entrevistas semi-estruturadas;</p> <p>-Entrevistas abertas em profundidade, através de conversa informal.</p>	<p><b>-Diário</b> de notas</p> <p><b>-Gravações</b> de: vídeo, voz e fotos</p> <p><b>-Registro</b> das atividades, através instrumento norteador das observações.</p> <p><b>-Registro e elaboração de documento</b></p>
<p><b>VARIÁVEL Nº. 3:</b></p> <p>-Entrevistas semi estruturadas conversa informal.</p>	<p><b>Observação das atividades:</b></p> <p><b>-Guia entrevista</b></p> <p><b>-Diário</b> de campo</p> <p><b>-Gravações</b> de: vídeo, voz e fotos</p> <p><b>-Registro e elaboração</b> de documento</p>
<p><b>VARIÁVEL Nº. 4:</b></p> <p>-Histórias de vida , através de conversa informal</p> <p>-Entrevistas semi estruturadas</p>	<p><b>Observação das atividades:</b></p> <p><b>-Guia entrevista</b></p> <p><b>-Diário</b> de campo</p> <p><b>-Gravações</b> de: vídeo, voz e fotos</p> <p><b>-Registro e elaboração de documento</b></p>

**Quadro 9 - Procedimentos, Técnicas e Instrumentos da Investigação.**

Com a finalidade de fornecer uma visão geral do esquema adotada na nossa investigação, construímos os quadros gerais com as variáveis da investigação (**Quadro 10, Quadro 11, Quadro 12 e Quadro 13**), relacionando as variáveis eleitas e categorizando os indicadores relativos a cada variável investigada com os procedimentos, técnicas, instrumentos e tempo empregados na realização da investigação.

VARIÁVEL N.º 1: INSTITUIÇÃO QUE PROMOVE O TEATRO DO OPRIMIDO – CTO Diretor, Coordenadores.			
INDICADORES			
<p>-Local onde ocorre o TO</p> <p>-Relação com os agentes envolvidos nos programas: coringas, participantes oficinas formação, comunidade participante TO;</p> <p>-Objetivos e Ideologia</p> <p>-Projetos: Financiamento do TO;</p> <p>-Quantitativo de projetos desenvolvidos em um ano</p> <p>-Metodologia de trabalho adotado</p> <p>-Processo de intervenção social realizado</p> <p>-Tempo duração das atividades</p> <p>-Expectativas da instituição com as atividades desenvolvidas</p> <p>-Resultados e repercussões alcançadas pela instituição do processo de intervenção: níveis locais, nacionais e internacionais.</p>			
PROCEDIMENTOS	TECNICA/ INSTRUMENTOS	TEMPO	PARTICIPANTE
Entrevista semi estruturada Conversa informal.	Guia da entrevista Observação Diário de campo Registro: - Atas - Análise documental das atividades do CTO - Vídeo, voz e fotos - Elaboração de documento	2005/2006  Observação de campo no CTO	Diretor: Augusto Boal  1 Coordenador

Quadro 10 - Quadro geral das Variáveis da Investigação – Variável 1

<b>VARIÁVEL Nº. 2:</b>			
<b>CORINGAS, AGENTES FACILITADORES DO PROCESSO DO TEATRO DO OPRIMIDO</b>			
<b>INDICADORES</b>			
<p>-<b>Idade</b>            -<b>Sexo</b>            -<b>Formação</b> escolaridade            -<b>Nível sócio cultural</b>            -<b>Grau de especialização:</b> formação teatral pratica/ teórica.            -<b>Formação pedagógica:</b> grau de especialização.            -<b>Numero de coringas/ relações entre o grupo</b>            -<b>Dedicação:</b> numero de horas trabalhadas, relação vinculo trabalho com CTO            -<b>Vinculação trabalhista:</b> se a atividade do CTO é a atividade de renda familiar principal.            -<b>Papel que desempenha no projeto</b> do CTO;            -<b>Objetivos das ações</b> (teatrais, educativos ou de promoção social).            -<b>Ideologia das ações metodológicas</b>            -<b>Metodologias adotadas:</b> Conteúdo, Técnicas, Materiais e <b>Elementos Teatrais utilizados no processo</b> do T. O nas atividades com os participante;            -<b>Tempo empregado</b> para desenvolver as atividades            -<b>Relacionamentos/ vínculos</b> , entre os coringas e: CTO, participantes do processo e comunidade.            -<b>Expectativas, Objetivos e Resultados</b> obtidos esperados            -<b>Avaliação do processo</b> competências adquiridas desenvolvidas pelos participantes.</p>			
PROCEDIMENTOS	TECNICA/ INSTRUMENTOS	TEMPO	PARTICIPANTE
Entrevista semi estruturada  Conversa informal.	Guia da entrevista Observação Diário de campo Registro: -Atas - Análise documental das atividades do CTO - Vídeo, voz e fotos - Elaboração de documento	2005/2006  Observação de campo no C.T.O	Diretor: Augusto Boal  1 Coordenador

**Quadro 11 - Quadro geral das Variáveis da Investigação – Variável 2**

<b>VARIÁVEL Nº. 3:</b>			
<b>CURSO FORMAÇÃO CORINGA NO TEATRO FÓRUM: OBSERVAÇÃO DA AÇÃO PARTICIPAÇÃO DO PESQUISADOR</b>			
<b>INDICADORES</b>			
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sexo</li> <li>-Idade</li> <li>-Nível sócio cultural</li> <li>-Número de participantes/ relações entre o grupo</li> <li>-Motivos que levaram a participação do processo de formação</li> <li>-História do grupo: as expectativas a respeito da intervenção</li> <li>-Aprendizagem e experiências prévias com o teatro</li> <li>-Relação com o CTO</li> <li>-Método: autoria de escolha da obra teatral: individual, coletiva, experiências vividas.</li> <li>-Processo de criação cultural e apropriação grupal das técnicas do TO</li> <li>-Experiências prévias com técnicas teatrais</li> <li>-Grau de participação e vinculação dos participantes com o CTO</li> <li>-Expectativas e objetivos-esperados pelos participantes</li> <li>-Aquisições/ competências adquiridas com as atividades (como o grupo se encontrava antes e depois de participar do TO)</li> <li>-Avaliação do processo pelos participantes do T.O.</li> </ul>			
PROCEDIMENTOS	TECNICA/ INSTRUMENTOS	TEMPO	PARTICIPANTE
Entrevistas semi estruturadas conversa informal.	Observação das atividades:  -Guia entrevista, observação. -Diário de campo -Registro: vídeo /voz fotos. -Registro e elaboração de documento	2005/2006	2 oficinas para capacitação em teatro fórum  05 participantes

**Quadro 12 - Quadro geral das Variáveis da Investigação – Variável 3**

<b>VARIÁVEL Nº. 4: COMUNIDADE PARTICIPANTE DO TO</b>			
<b>INDICADORES</b>			
<p>-Sexo -Idade -Situação geográfica da comunidade (definição e caracterização do espaço físico) -Características da comunidade -Nível sócio cultural -História de vida: Condicionantes familiares -Relações e vínculos entre os participantes -Problemáticas sociais associadas a vida dos participantes -História do grupo: as expectativas a respeito da intervenção -Características dos componentes da comunidade -Relação com a instituição CTO -Número de participantes -Método: autoria de escolha da obra teatral: individual, coletiva, experiências vividas. -Experiência previa com técnicas teatrais -Processo de criação cultural e apropriação grupal das técnicas do TO -Grau de participação e vinculação dos participantes com o CTO -Expectativas e objetivos esperados pelos participantes Aquisições/ competências adquiridas com as atividades do TO (como o grupo se encontrava antes e depois de participar do TO) -Mudança sócio educativas produzidas nos participantes do TO -Avaliação do processo pelos participantes do T. O.</p>			
<b>PROCEDIMENTOS</b>	<b>TECNICA/ INSTRUMENTOS</b>	<b>TEMPO</b>	<b>PARTICIPANTE</b>
<p>Narrativa e Histórias de vida , através de conversa informal</p> <p>Entrevistas semi estruturadas</p>	<p>Observação das atividades: -Guia entrevista, observação. -Diário de campo -Registro: vídeo/voz fotos. -Registro e elaboração de documento</p>	2005/2006	<p>Participantes dois grupos comunitários: 8 relatos Lideranças grupos comunitários: 2 entrevistas</p>

**Quadro 13 - Quadro geral das Variáveis da Investigação – Variável 4**



## 9. DESENVOLVIMENTO DA INVESTIGAÇÃO E PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS

*"O conhecimento deve percorrer os caminhos da prática, e nesse percurso se dá a reflexão através do corpo humano que está resistindo e lutando, e [portanto] aprendendo e tendo esperança". (Freire, 1966:60).*

Neste capítulo apresentamos o desenvolvimento metodológico da investigação com os roteiros utilizados para a coleta de dados, análise das informações e os recursos empregados no registro das informações dos participantes da investigação.

Na **análise dos depoimentos, adotamos os seguintes passos:** ordenação dos dados, classificação e análises finais, incluindo, organização do conteúdo através da leitura do material pesquisado. Em seguida, classificamos os pontos convergentes e divergentes do processo estudado. Com os resultados identificados e listados, analisamos, comparando-os com interpretações, estudos e pesquisas realizadas por outros autores sobre o tema. Procuramos construir esta investigação, não só com os dados coletados através de pesquisa bibliográfica, como também por meio da observação direta do funcionamento e atuação das atividades do C.T.O., possibilitando desta forma perceber e avaliar toda a dinâmica do trabalho realizado pelos atores do processo.

Todas as entrevistas e os relatos de vida dos participantes, exceto a de Boal (que não autorizou a gravação de voz), foram registradas em áudio, por meio: de anotações escritas, diário da pesquisa, com as informações dos entrevistados registrados em fichas identificadas.

Os depoimentos foram reunidos a partir da temática a que pertenciam de acordo com as variáveis investigadas, numa análise-síntese

documental, com a finalidade de captar as histórias de vida e aspectos mais relevantes dos relatos, a serem considerados para a investigação, contemplando os dados referentes às variáveis da investigação.

Foram utilizadas fotos e filmagens dos entrevistados e dos eventos observados, com a finalidade de construir e/ou reconstruírem a linha de vida, ou seja, a memória dessas pessoas e fatos, sendo posteriormente transcritas, com a permissão do entrevistado. Buscamos estabelecer uma espécie de “*contrato narrativo*”, através de um **Termo de consentimento esclarecido**, efetivado pelo entrevistado (Anexo nº. I - Termo de consentimento esclarecido).

O **tipo de entrevista** adotada foi a semi-estruturada ou semi-rígida, onde as perguntas, a forma do enunciado, e a abordagem dos temas podem variar de acordo com o critério do entrevistador (Cohen, 1990).

Para a sua construção e desenvolvimento foi elaborado um roteiro prévio ou “*perguntas guia*”, com questionamentos amplos e flexíveis, porem mantendo-se uma uniformidade entre os entrevistados. Cada entrevista transformou-se em uma oportunidade de descoberta e aprendizado, um evento singular.

Procuramos ser receptivos para conhecer e explorar a linguagem dos entrevistados, porem sem introduzir na entrevista conceitos que pudessem conduzir a conversação para uma determinada posição que não a pensada pelo entrevistado, buscando melhor compreender sua posição e forma de entender os temas abordados.

A nossa intenção era controlar a perspectiva ética, ou seja, para não “contaminar” ou influenciar as respostas dos participantes. Ao realizar a análise das entrevistas revisamos também ate que ponto o tipo de pergunta realizada poderia ter induzido o participante a utilizar certo tipo de linguagem ou resposta dada.

Optamos a entrevista aberta em profundidade e a história de vida, como metodologias para a obtenção dos dados desejados, por serem

os métodos que melhor contribuiriam para entendermos as trajetórias dos entrevistados dentro do contexto social investigado. E também, por propiciarem múltiplas maneiras de observarmos a singularidade de cada participante (maneiras de vida, crenças, valores, sentimentos...), estabelecendo ainda, distintos modos de aproximação (através das metodologias), permitindo deste modo, diferentes formas de análise para a investigação.

**Outros instrumentos** importantes para a investigação foram às **notas de campo**, e **diário de campo**, onde foram registradas as observações e conversações informais prévias e posteriores a cada entrevista. Teve o objetivo principal de estabelecer o marco e processo da entrevista, e a minha percepção sobre o desenvolvimento da mesma, assim como as idéias que poderiam surgir durante o processo. O diário destinou-se também para os registros das dúvidas sobre o processo de análise e sobre os instrumentos a serem utilizados, servindo como meio de apoio para realizar futuras decisões: - *Quando terminar as entrevistas e os relatos?* - *Quem entrevistar e como confrontar as informações?*

As notas eram realizadas brevemente antes e depois dos encontros, posteriormente realizada a ampliação das observações de campo.

As observações das atividades com os coringas, os grupos comunitários e a *Oficina de formação em Teatro Fórum*, propiciaram a construção de notas e observações relevantes sobre a dinâmica do C.T.O.

As **entrevistas** estabeleceram também uma conversação e informal com os participantes do estudo, sobre os temas categorizados e previamente relacionados, assim como sobre diversos temas significativos relativos ao tema de que trata o estudo, tendo como guia uma série de perguntas abertas e recolhendo todas as respostas e contribuições a cada uma delas (Quadro 17 - Roteiro de aproximação para narrativas participantes.).

A **entrevista em profundidade** envolveu vários encontros com o/a participante, em diferentes lugares propostos pelos entrevistados, para falar sobre os temas solicitados e outros do seu cotidiano. As análises e compreensões dos temas abordados foram sendo construídas conjuntamente pela pesquisadora e pelo/a participante, que sabia do tema e das intenções da investigação desde seu início. Partimos de questões-chave referidas ao mundo da vida dos/as participantes e as suas atividades no C.T.O.

Quanto as **História de Vida** (utilizamos diferentes recursos para a reconstituição das etapas e trajetórias de vida dos participantes), com o objetivo de obter uma compreensão detalhada do mundo da vida e das interpretações que o sujeito faz de sua vida a partir de uma relação dialógica, estando à função interpretativa partilhada entre o participante e a pesquisadora. Buscamos, por meio desses relatos, a maneira como as pessoas vivem, atuam e refletem sobre suas vidas e suas ações. Esta técnica se centra fundamentalmente no debate sobre a construção do mundo da vida do sujeito, já que o mundo social tem uma peculiar estrutura de sentido e relevância para todas as pessoas, que vivem e nele atuam.

A história de vida como metodologia de pesquisa, se ocupa em conhecer e aprofundar conhecimentos sobre determinada realidade, os padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, obtidos por meio de conversas sucessivas com os participantes da investigação. Os participantes através dos relatos orais focalizaram suas lembranças pessoais, construíram uma visão mais concreta da dinâmica de funcionamento das várias etapas da trajetória do grupo social ao qual pertencem, ponderando esses fatos pela sua importância em suas vidas.

O depoimento oral facultou uma forma de obter dados informativos baseados em fatos, através de referências mais diretas ao objeto

estudado. No depoimento das histórias de vida, o narrador prestou o testemunho de sua vivência em determinadas situações da sua vida pessoal como também da sua participação no C.T.O. e na comunidade, objeto do nosso estudo. As histórias de vida foram obtidas através de varias entrevistas prolongadas, em locais determinados pelos participantes nas quais a interação se deu de forma contínua, permitindo estimular o entrevistado a explorar as suas lembranças e recordações, sem questionamentos forçados.

As histórias de vida encerram um conjunto de depoimentos que, embora tenha sido o pesquisador a escolher o tema, a formular as questões ou a esboçar um roteiro temático, é o narrador que decide o que narrar. Constitui-se em uma ferramenta valiosa exatamente por se colocar justamente no ponto no qual se cruzam vida individual e contexto social. A experiência vivida e transmitida pelo narrador nos sensibiliza, alcança-nos nos significados que atribuímos à experiência, assimilando-a de acordo com a nossa. Na nossa forma de vermos, e percebermos a narrativa, reconhecemos, legitimando-a como expressão de uma dimensão fenomenológica e existencial.

Podemos assim, dizer, que a vida olhada de forma retrospectiva faculta uma visão total de seu conjunto, é o tempo presente que torna possível uma compreensão mais aprofundada do momento passado. É o que, em outras palavras, nos diz Soares, quando discute as articulações entre os conceitos vida e sentido: *“Somente a posteriori podem-se imputar, aos retalhos caóticos de vivência, as conexões de sentido que os convertem em ‘experiência’*” (1994:23).

A busca do significado dos fatos, nem sempre teve como objetivo a materialidade dos mesmos, mas a representação, a interpretação daquilo que realmente aconteceu, pelas vozes dos outros que o vivenciaram. De um passado revisitado com parâmetros atuais, onde mesmo os erros, invenções e mentiras constituem, à sua maneira, áreas onde se encontra a verdade.

O método da narrativa e histórias de vida nos permitiu analisar como os sujeitos se confrontam com a realidade vivida e como constroem as suas narrativas, através da interpretação dos seus relatos.

Através da história de vida, pode-se captar o que acontece na intersecção do individual com o social, assim como permite que elementos do presente fundam-se a evocações passadas, mais do que qualquer outra técnica, exceto talvez a observação participante, é aquela capaz de dar sentido à noção de processo. Este “*processo em movimento*” requer uma compreensão íntima da vida de outros, o que permite que os temas abordados sejam estudados do ponto de vista de quem os vivencia, com suas suposições, seus mundos, suas pressões e constrangimentos (Haguette, 1987).

Camargo complementa que a utilização da história de vida como técnica de investigação, possibilita apreender a cultura “*do lado de dentro*”; constituindo-se em instrumento valioso, uma vez que se coloca justamente no ponto de intersecção das relações entre o que é exterior ao indivíduo e aquilo que ele traz dentro de si (1984).

Becker acrescenta que a história valorizada é a história própria da pessoa, nela são os narradores que dão forma e conteúdo às narrativas à medida que interpretam suas próprias experiências e o mundo no qual são elas vividas. A experiência vivida e transmitida pelo narrador nos sensibiliza, alcança-nos nos significados que atribuímos à experiência, assimilando-a de acordo com a nossa (1994).

As **observações de campo** foram transcritas e analisadas, sendo considerados os aspectos éticos de consentimento e sigilo dos participantes da investigação.

Os conteúdos obtidos são resultado de uma situação de encontro, entre seres humanos, conscientes da objetividade do encontro e também de sua subjetividade.

A dinâmica da entrevista permitiu-nos a uma aproximação e maior conhecimento do entrevistado. Não estabelecemos um roteiro rígido, único, a ser seguido em várias entrevistas, pois em cada uma delas novas informações e conhecimentos foram acrescidos. Constituindo-se em um processo acumulativo, como resultado de uma escuta e reflexão sobre as informações coletadas, e que implicaram em novos questionamentos nas entrevistas subseqüentes. Entretanto, embora se tenha deixado o narrador livre para falar o que queria relatar, foi necessário aprofundar determinados aspectos, relevantes para a pesquisa, que foram surgindo no decorrer da entrevista, imprimindo singularidade a cada entrevista, como resultado da narração e da interação com o entrevistado. Consideramos a especificidade deste material, quando posteriormente foi lido e transcrito.

De acordo com Bardin, a análise da enunciação parte de uma concepção de discurso como palavra em ato, considera a produção da palavra como um processo, “... *o discurso não é um produto acabado, mas um momento num processo de elaboração, com tudo o que isso comporta de contradições, de incoerências, de imperfeições*” (1997:170).

Cabe ainda uma observação relacionada aos limites da transcrição das falas, permeadas por sentimentos e emoções nas palavras ao serem transcritas. Este limite é apontado por Queiróz, quando descreve a dificuldade de transformar o “*indizível*” em “*dizível*”, ou seja, o *que se fala* e o *que se cala*. Considera a autora que a passagem da “*obscuridade dos sentimentos para a nitidez do vocábulo*” é um primeiro enfraquecimento da narrativa, uma vez que a palavra não deixa de ser um “*rótulo classificatório*” utilizado para descrever uma ação ou uma emoção. Lembra ainda que, assim como o desenho ou a palavra constituem uma *reinterpretação* do relato oral, o entrevistador, da mesma forma, reinterpreta aquilo que lhe foi narrado (1988).

Pode-se, assim, tentar fazer o discurso escrito o mais fiel possível ao discurso falado. No entanto, as narrativas nos remetem ao narrador e nelas igualmente revela-se aquele que as interpreta e busca captar-lhes forma e sentido. A fonte oral é sempre uma invocação à memória, reconstruindo um passado pela perspectiva do presente e marcado pelo social.

Os comportamentos dos entrevistados como: verbalizações, silêncios, hesitações, risos e lapsos foram registrados para sustentarem as análises. Portanto, falas, silêncios, hesitações, imprecisões, a linguagem gestual, as diversas práticas, bem como, a identificação sistemática dos interlocutores reais e imaginados foram elementos importantes para a compreensão da nossa análise.

Durante a pesquisa, trabalhamos com dois materiais distintos: as memórias faladas, que registramos na nossa própria memória (pesquisadora), e que inconscientemente poderão estar presentes durante a análise, e o material escrito, que nos exigiu atenções e cuidados.

Quando trabalhamos com a memória, existe a possibilidade de esta falhar. Em um relato, há esquecimentos e omissões que podem ser ou não intencionais. Para suprir estas possíveis lacunas, realizamos uma leitura minuciosa de cada relato obtido, indagando-nos sobre o conteúdo das possíveis lacunas existentes, conectando um assunto a outro.

Após a coleta, as narrativas orais foram transcritas, em seguida, realizadas um fichamento detalhado dos relatos obtidos das entrevistas e histórias de vida, isoladamente, relacionado-as a outros tipos de material com os quais foram trabalhados, ou seja, os relatos orais e os textos escritos e as relações que são estabelecidas entre si.

O trabalho de campo, com a história de vida, se constituiu em um momento fundamental para toda a pesquisa. As entrevistas e histórias



narrada foram ricas e cheias de revelações que se apresentaram aos poucos, à medida que escutávamos várias vezes cada gravação, o material transcrito, por outro lado permitiu uma visão de conjunto e um trabalho com as memórias de forma mais dinâmica.

Tal condição possibilitou a visualização simultânea do conjunto das entrevistas, permitindo identificar as diversas informações prestadas, o que se tornaria difícil somente com as gravações. (Demartini, 1992).

Desta forma, o trabalho de campo, possibilitou um estado de igualdade, oferecendo condições para que o elemento diferente se desvelasse e tivesse a capacidade de estabelecer diferenças, plenas de significados, como também estabeleceu, entre os sujeitos pesquisados, os aspectos comuns que possibilitaram trocas.

A **transcrição das entrevistas** foi revisada pelo entrevistado e a apreciação dos dados foi discutida com ela. Estabelecendo-se uma ação de compromisso e compreensão com o tema investigado entre a pesquisadora e os participantes. Pensamos que um processo desta natureza não é apenas um momento de conversação em que uma pessoa, o entrevistador, consegue alguma informação de outra, o entrevistado. Constitui-se em um encontro onde se produz uma relação na qual ambos chegam a se comprometer com um problema que se quer conhecer e que produz um efeito nos dois implicados no processo.

Na etapa da transcrição das entrevistas, foi enviado o material transcrito aos entrevistados, a fim de que revisassem o conteúdo, ou modificassem as suas afirmações e conferissem a sua fidelidade à narrativa feita.

Em seguida, estes depoimentos foram analisados e interpretados, a partir dos significados que se revelaram na experiência narrada, constituindo-se em um produto das reflexões feitas pelo pesquisador.

Consideramos que a ética perpassa todo o processo metodológico e técnico ao se trabalhar com a história oral, histórias de vida. Mantivemos uma fidelidade às palavras e sentido das entrevistas e narrativas, não lhes alterando o significado global; explicitando para os informantes, os objetivos do trabalho e os possíveis usos que faríamos do material.

Tivemos o cuidado de diferenciar a fala de cada um dos participantes, não os diluindo em um conjunto homogêneo, indiferenciado internamente, pela necessidade de distinguir claramente a voz do pesquisador das dos entrevistados.

Sugerimos nomes fictícios para os pesquisados, principalmente para os participantes das comunidades em que aplicamos o método de narrativa de vida, com a finalidade de resguardar as suas identidades. Porém, todos os participantes da investigação optaram na utilização do seu nome verdadeiro, autorizando também a divulgação de fotos e vídeos. Demonstrando contentamento em contribuir para a investigação, por ser a pesquisa uma forma de reconhecimento do trabalho do C.T.O. e divulgação das atividades realizadas pelos grupos.

### **9.1 Roteiro (guia) entrevistas: Semi-estruturadas em profundidade e Histórias de Vida**

Elaboramos roteiros para a realização das entrevistas e histórias de vida, com a finalidade de orientar a nossa abordagem com os pesquisados. Ressaltando que este roteiro destinou-se a uma utilização “imaginária”. Permitimos aos entrevistados e participantes da narrativa, a liberdade nos seus depoimentos. Apesar de possuímos um roteiro ele foi adequado e modificado à medida que avançamos a investigação, sendo definido segundo as variáveis estabelecidas para a investigação.

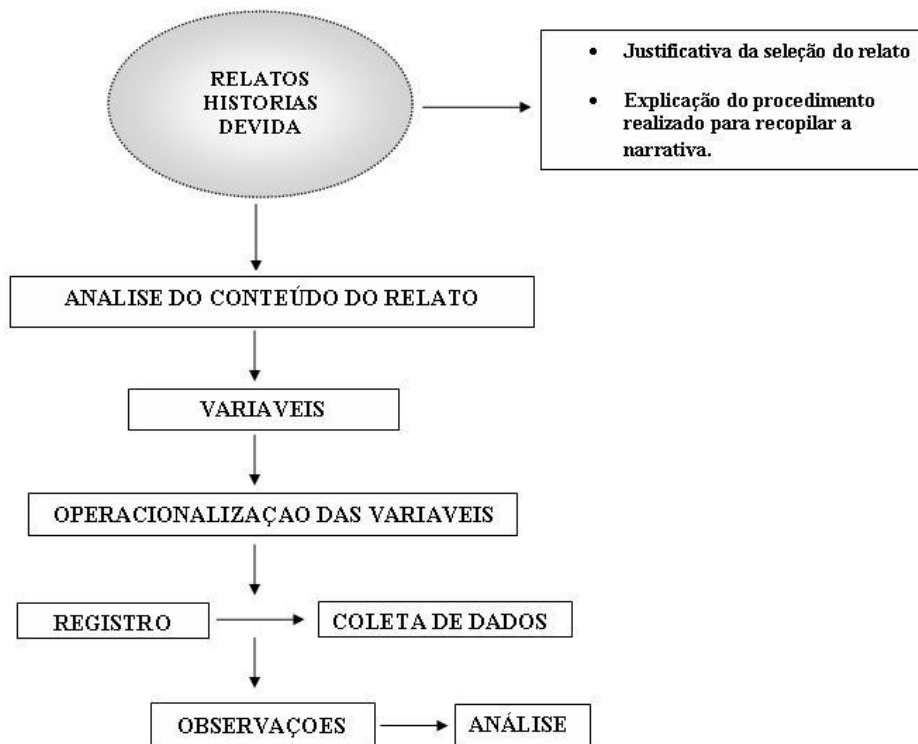
A história de vida como instrumento de pesquisa foi reconstruída a partir da entrevista em profundidade, utilizando-se a “*técnica da liberdade*”. Utilizamos a modalidade descrita por Brioschi e Trigo “*relato de vida como narrativa aberta*”, onde o pesquisador aborda o sujeito do modo mais aberto possível, interferindo o mínimo durante a narrativa. A partir das perguntas que convidam “*falar sobre as experiências vividas em sua vida*” (1992).

Os sujeitos ficaram livres de roteiro, o que lhes permitiu falar abertamente sobre suas vidas e experiências com o C.T.O., as intervenções do pesquisador só ocorrem quando foram absolutamente necessárias.

Através das declarações dos participantes da investigação, por meio das entrevistas, histórias de vida e observações, buscamos identificar os efeitos educativos, políticos e sociais, que geram o *Teatro do Oprimido* na população participante do programa. Analisando as dimensões educativas e sociais geradas pelo *Teatro do Oprimido*, e os possíveis pontos de ligação com a *Pedagogia do Oprimido*.

Temos consciência que compreender a experiência humana é uma tarefa de extrema complexidade, pois o homem constitui-se numa subjetividade que pensa, sente e tem na linguagem a expressão da sua existência.

De forma Esquemática apresentamos no **Quadro 14 - Processo das Histórias de Vida.**, adotado na pesquisa.



Quadro 14 - Processo das Histórias de Vida.  
Fonte: Elaboração própria.

- **História ou narrativa de vida**– relatos autobiográficos, obtidos pelo investigador mediante entrevistas sucessivas, como o objetivo de mostrar o testemunho subjetivo de uma pessoa em que se recolhem tanto os acontecimentos como as valorações que a pessoa faz de sua própria existência (Pujadas, J.J., 1992).
- **Análise do conteúdo do relato**- na história de vida, o investigador é somente o indutor da narração, seu transcritor e também, o em carregado de retocar o texto para ordenar a narração do relato obtido através das diferentes seções de entrevista, responsável também em sugerir ao informante a necessidade de preencher de informação do entrevistado (Pujadas, J.J., 1992).

Construímos roteiros onde constam algumas das perguntas que orientaram as entrevistas e narrativas ou relatos vida (*life stories*), são roteiros imaginário, utilizados e adaptados, segundo o desenrolar das entrevistas e respostas dos entrevistados. Apesar de possuímos um roteiro, adequamos à medida que avançamos a investigação.

Descrevemos os questionamentos que conduziram o nosso roteiro, segundo as variáveis adotadas na pesquisa.

**As perguntas foram definidas segundo as seguintes Variáveis da Investigação.**

<p><b>A. Instituição que promove o Teatro do Oprimido (C.T.O.), Direção e Coordenação.</b></p> <p><b>B. Participantes do processo do T.O:Oficina formação de coringas em Teatro Fórum.</b></p> <p><b>C. Coringas, agentes facilitadores do processo do T. O.</b></p> <p><b>D. Comunidade participante do T.O.</b></p>
---

**Quadro 15 - Variáveis da Investigação.**

Para cada variável foram realizados questionamentos baseados nos indicadores referente a cada variável investigada.

<b>A - Variável: Instituição que promove o Teatro do Oprimido (C.T.O.): Direção e Coordenações</b>
<p><b>A 1</b> - Quais os <b>Objetivos e Ideologias</b> propostas pelo CTO? (Por quê? e Para que?)</p> <p><b>A 2</b>- Qual a <b>Relação da instituição com os agentes envolvidos</b> nos programas: coringas, participantes oficinas formação e comunidade? (Relação com quem aplica a técnica?)</p> <p><b>A 3</b> - <b>Quantos Projetos</b> /ano e Financiamentos são realizados? (Com que meios ou recursos se desenvolve as atividades?).</p> <p><b>A 4</b> - Qual a <b>Metodologia de trabalho nas oficinas?</b> (Que consiste a técnica, qual o conteúdo?)</p> <p><b>A 5</b>- <b>A quem se destina esta atividade:</b> grupos instituições, pessoas...?</p> <p><b>A 6</b>- Existe um <b>processo de intervenção sócio educativa</b>, nas atividades do C.T.O.? (Como se realiza esta intervenção?)</p> <p><b>A 7</b>- Quanto <b>tempo dura cada atividade</b> e onde ocorrem? (Quando e onde ocorrem estas atividades do C.T.O.?)</p> <p><b>A 8</b> - Quais as <b>expectativas da instituição</b> em relação às atividades desenvolvidas pelos participantes do processo?</p> <p><b>A 9</b>- Quais os <b>resultados e repercussões alcançadas</b> a nível local, nacional e internacional?</p>

<b>B-Variável: Participantes do processo do T.O:Oficina formação de coringas em Teatro Fórum</b>
<p><b>B1-</b> Quais os <b>motivos que levaram a participação</b> do processo de formação?</p> <p><b>B2-</b> Quais as <b>expectativas</b> com a participação nas oficinas?</p> <p><b>B3- História de vida:</b> condicionantes familiares</p> <p><b>B4-</b> Possui alguma <b>aprendizagem ou experiências prévias</b> teatrais?</p> <p><b>B5-</b> Como analisa a <b>metodológica das oficinas?</b></p> <p><b>B6- Qual a sua relação com o C.T.O.</b></p> <p><b>B7-</b> Grau de <b>participação e vinculação dos participantes</b> com o C.T.O</p> <p><b>B9-</b> Que <b>aquisições ou competências adquiriu</b> com as oficinas de formação (como se encontrava antes e depois de participar do T.O.)</p> <p><b>B10-</b> Como avalia as oficinas: <b>relação com instituição e a atuação dos coringas.</b></p>
<b>C-Variável: Coringas: Agentes facilitadores do processo do T.O</b>
<p><b>C 1-</b> Possui formação teatral: prática /teórica?</p> <p><b>C2-</b> Possui formação pedagógica: grau de especialização?</p> <p><b>C4-</b> Qual o seu <b>vínculo de trabalho</b> com C.TO (horas/ ano)?</p> <p><b>C5-</b> Qual o grau e <b>comprometimento e implicação com os projetos</b></p> <p><b>C6-</b> A atividade do C.T.O, é a atividade de renda familiar principal?</p> <p><b>C7-</b> Qual a relação/ <b>vínculos</b> entre o grupo de coringas com: C.TO, participantes do processo e comunidade?</p> <p><b>C8-</b> Quem propõe e gestiona as <b>ações metodológicas adotadas no CTO?</b></p> <p><b>C9-</b> Qual a <b>ideologia(s)</b> das ações metodológicas do C.T.O</p> <p><b>C10-</b> Que <b>metodologias</b> são adotadas nas atividades do C.T.O: dramáticas /teatrais ou metodologias pedagógicas?</p> <p><b>C11-</b> Quais os principais objetivos e caráter das ações do T.O?(<i>teatral, educativos ou de promoção social</i>)</p> <p><b>C12-</b> Quais os: <b>conteúdo, técnicas, materiais e elementos teatrais utilizados</b> no processo do T.O?</p> <p><b>C13-</b> Quanto <b>tempo</b> é empregado para desenvolver as atividades do T.O?</p> <p><b>C14-</b> Que <b>papel desempenha o coringa</b> nos projetos do C.T.O?</p> <p><b>C15-</b> Que <b>expectativas, objetivos e resultados</b> espera alcançar com as atividades do C.T.O?</p> <p><b>C16-</b> Como realiza as <b>avaliações das atividades desenvolvidas?</b></p> <p><b>C17-</b> Como avalia as <b>competências adquiridas/ desenvolvidas</b> pelos participantes?</p>

<b>D - Variável : Comunidade participante do C.T.O</b>
<p><b>D1-</b> Como você define a <b>comunidade onde vive?</b> (situação geográfica, caracterização do espaço físico e social)</p> <p><b>D2-</b> Quais as <b>problemáticas sociais</b> vividas na sua comunidade?</p> <p><b>D3-</b> Qual a sua <b>principal ocupação?</b></p> <p><b>D4-</b> Como é constituído o seu <b>núcleo familiar</b> e qual o seu papel neste núcleo? (condicionantes familiares)</p> <p><b>D5-</b> Quais as <b>relações e vínculos estabelecidos entre os participantes</b> das oficinas?</p> <p><b>D6-</b> Quais as suas <b>expectativas</b> a respeito das ações do C.T. O?</p> <p><b>D7-</b> Qual a sua <b>relação com o C.T.O</b></p> <p><b>D8-</b> Como é realizada a <b>escolha do tema para a realização da peça teatral:</b> individual, coletiva, ou através de experiências vividas?</p> <p><b>D9-</b> Tem <b>experiência</b> em representar situações vividas no teatro? Como descreve esta experiência?</p> <p><b>D11-</b> Possuía <b>experiências prévias</b> com técnicas teatrais?</p> <p><b>D12-</b> Qual a sua <b>participação e vinculação</b> nas atividades do C.T.O?</p> <p><b>D13-</b> Quais as suas <b>expectativas e objetivos</b> com as atividades do C.T.O?</p> <p><b>D14-</b> Que <b>aquisições/ competências</b> espera adquirir com as atividades do T.O? (como se encontrava antes e depois de participar do T.O)</p> <p><b>D15-</b> As atividades teatrais produziram alguma <b>mudança na sua vida?</b> Qual?</p> <p><b>D16-</b> Como <b>avalia as atividades</b> do C.T.O?</p>

**Quadro 16 - O Roteiro (guia) entrevistas: semi-estruturadas em profundidade.**

Construímos um **roteiro**, para orientar a aproximação com os participantes nas **Histórias Vida** (*life stories*), enfatizamos que a sua utilização fez parte de um roteiro imaginário, onde foi permitida ao narrador a liberdade da narração. Teve por finalidade desencadear e direcionar em alguns momentos a narração, para as questões investigadas, e obter uma maior amplitude nas narrativas.

Realizamos e adequamos à abordagem, iniciando por qualquer um dos blocos, sem uma ordem pré-definida. Adequando ao relato do narrador.

Subdividimos o **Quadro 17 - Roteiro de aproximação para narrativas participantes**. composto de perguntas, com a finalidade de estimular e desencadear a narrativa:

**1º Bloco:** Conte a história de sua vida.  
**2º Bloco:** Como você começou a se interessar por teatro e a participar do C.T.O?  
**3º Bloco:** O que significa para você o teatro do oprimido e a sua participação social?  
**4º Bloco:** Em que as oficinas do C.T.O contribuí / contribuiu para a sua vida?  
**5º Bloco:** *Bate bola* ou *ping-pong* (livre conversação, com a finalidade de desencadear e estimular a narração).

**Quadro 17 - Roteiro de aproximação para narrativas participantes.**

**1.º Bloco: Conte a história de sua vida**

- A infância marca a vida da gente. Conte uma lembrança da sua infância.
- Você lembra as brincadeiras da sua infância?
- O que você sabe sobre a história da vida de sua mãe e de seu pai (filiação, trabalho, ocupação, local de nascimento, locais de moradia, etc.)?
- Quantos irmãos/ irmãs você teve e/ ou tem? Nasceram aqui ou vieram para cá?
- Além dos seus irmãos, quem mais vivia com você? (primos, outras crianças que cresceram junto)
- Além de seus pais, alguém mais ajudou criar você? Quem? Por quê? (avós, padrinhos, patrões, tios, tias, outros adultos agregados, etc.)
- Estuda? Estudou? Até que grau de educação?
- Qual foi seu primeiro trabalho? Em que você já trabalhou?
- Namoros? Casamentos?
- O que gosta de fazer nos momentos de lazer?
- Com que pessoas você mais gosta de estar?
- Quais são seus lugares preferidos?

**Quadro 18 – 1.º Bloco: Conte a história de sua vida.**



**2.º Bloco: Como você começou a se interessar por teatro e a participar do C.T.O.?**

- Você sabe dizer qual foi o momento em que você começou a participar do grupo C.T.O.?
- Esta foi sua primeira experiência de participação com o teatro?
- O que lhe levou a participar do C.T.O.? Alguém convidou ou indicou?
- Como e quando foi iniciado o grupo do C.T.O.? (formal e informalmente)
- Você se lembra onde foi o primeiro encontro com o C.T.O.?
- Como você descreve o contexto de formação do grupo? (o que estava acontecendo no bairro, na cidade, no País, naquele momento).
- Quais são os objetivos do grupo?
- Em que local o grupo se reúne?
- Quem faz ou fazia parte do grupo? Qual a idade? Sexo? Ocupação?
- Há quanto tempo reside ou residia na comunidade? Já faziam parte de outro grupo?
- O grupo pretende continuar as atividades ou irá se desfazer?
- Nos anos de mais atividades do grupo, quais foram às principais realizações?
- Que dificuldades são lembradas?
- Que outros grupos da comunidade são lembrados como colaboradores ou concorrentes?
- Há diferenças entre os grupos formados na época em que foi fundado e este?
- Entre os participantes com quem você conviveu nestas atividades alguém se destacou (líderes)?
- Fale de acontecimentos que você relaciona com seu interesse em fazer parte do grupo do C.T.O.
- Fale sobre o que lhe motivou a pensar e querer fazer parte do grupo (pessoas, algum livro, filme ou música...)

**Quadro 19 – 2.º Bloco: Como você começou a se interessar por teatro e a participar do C.T.O.?**

<b>3.º Bloco: O significa para você o teatro do oprimido e a sua participação social?</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se alguém quisesse falar do Centro Teatro Oprimido, o que não poderia deixar de falar?</li> <li>• Qual foi o fato ocorrido na sociedade atual que você acha que mais marcou você? Por quê?</li> <li>• Quais instituições (governamentais, não governamentais, públicas ou privadas) você destacaria como importantes para o seu grupo social?</li> <li>• O que você sabe sobre a história das “<i>lutas de classes</i>” hoje e no passado?</li> </ul>

**Quadro 20 – 3.º Bloco: O significa para você o teatro do oprimido e a sua participação social?**

<b>4.º Bloco: Em que as oficinas do C.T.O. Contribui/contribuiu para a sua vida</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Em que as oficinas do C.T.O. contribuíram para a sua vida?</li> <li>• Você planeja continuar as atividades no C.T.O, realizar cursos?</li> <li>• Imagine-se daqui a alguns anos (<i>uns 2 a 5 anos</i>).</li> <li>• Se você tivesse poder e pudesse mudar algo em sua vida imediatamente, o que você mudaria?</li> </ul>

**Quadro 21 – 4.º Bloco: Em que as oficinas do C.T.O. contribui / contribuiu para a sua vida.**

A abordagem que denominamos de: *Bate bola* ou *ping-pong* teve como intenção a associação livre de idéias mediante uma palavra desencadeadora. Foi utilizada como um recurso para livres associações. Com representações da subjetividade dos entrevistados que foram convidados a expressarem espontaneamente o que a palavra adotada isoladamente, os fazia lembrar. Constituindo-se em recurso para enriquecer as análises e interpretações das abordagens anteriores. Com a intenção de saber qual a percepção dos participantes a respeito de fatos e pessoas com destaque nacional, dentro de um contexto social.

Utilizamos a seguinte abordagem:

-“*Vou falar nomes e acontecimentos e você me diz o que pensa*”:

<b>5.º Bloco: <i>Bate Bola ou ping-pong</i></b>	
•	Luis Inácio Lula da Silva
•	Augusto Boal
•	Paulo Freire
•	Descriminação racial
•	Injustiça social
•	Democracia
•	Guerra
•	Violência
•	Educação
•	Saúde
•	Trabalho
•	Lazer
•	Brasil
•	Musica
•	Teatro

**Quadro 22 – 5.º Bloco: *Bate Bola ou ping-pong*.**

Acreditamos que os métodos adotados foram os mais adequados a nossa investigação, pois contribuíram para que pudéssemos investigar e conhecer as experiências dos sujeitos participantes da pesquisa. Uma vez que, o ato do sujeito em contar a sua experiência não se restringiu somente a dar a conhecer os fatos e acontecimentos da sua vida.

## 10. RESULTADOS DA INVESTIGAÇÃO

*A partir das relações do homem com a realidade resultante de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos (Freire, 1966:51).*

Através da análise e interpretação dos dados coletados, procuramos responder aos questionamentos da investigação: - *O que mudou na vida desses homens e mulheres que participaram das atividades do teatro do oprimido, e qual o efeito sócio educativo gerado nos participantes através das ações do CTO?*

Buscamos compreender e interpretar qual o significado que teve e tem para estas pessoas, o convívio durante dias, meses e anos, com Boal, coordenadores, coringas do C.T.O. e demais participantes. E quais as habilidades, atitudes e aquisições que hoje são observadas nesta pessoas, podem ser creditadas ou atribuídas à sua participação no C.T.O.

São esses questionamentos que buscamos responder nesta etapa da análise e da reflexão dos dados coletados através da avaliação das variáveis da investigação: instituição (C.T.O), dirigente do C.T.O.; coringas; participantes dos cursos de formação de coringas; comunidade participante / Grupos de enfoque: *Marias do Brasil, Grupo Arte Vida.*

## 10.1 Instituição que promove o Teatro do Oprimido - C.T.O.

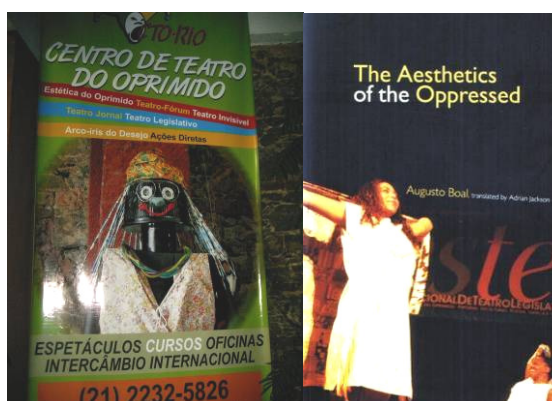


Foto 4 - Cartaz do C.T.O. e Capa do Livro: “Aesthetics of the Oppressed” (2006).

Analisamos o C.T.O. adotando como referencial os aspectos relativos às relações existentes ente a variável: **instituição** e os seus **indicadores**., estabelecidas para a análise do estudo. (**Quadro 23 - Variáveis da Investigação: Instituição que promove o Teatro do Oprimido - C.T.O.**)

- C.T.O: **Local** onde ocorre o TO
- **Relação da instituição com os agentes envolvidos** nos programas: coringas, participantes oficinas formação, comunidade participante C.T.O (Equipe C.T.O);
- **Objetivos e Ideologia** da instituição (analisando a sua consequência em cada segmento participante do processo)
- **Projetos e financiamento** das atividades do TO;
- **Quantidade de projetos** desenvolvidos em um ano
- **Metodologia de trabalho** adotado
- **Processo de intervenção** social realizado
- **Tempo duração** das atividades
- **Expectativas da instituição** com as atividades desenvolvidas
- **Resultados e repercussões** alcançadas pela instituição do processo de intervenção: níveis locais, nacionais e internacionais.

**Quadro 23 - Variáveis da Investigação: Instituição que promove o Teatro do Oprimido - C.T.O.**

## Localização do C.T.O.

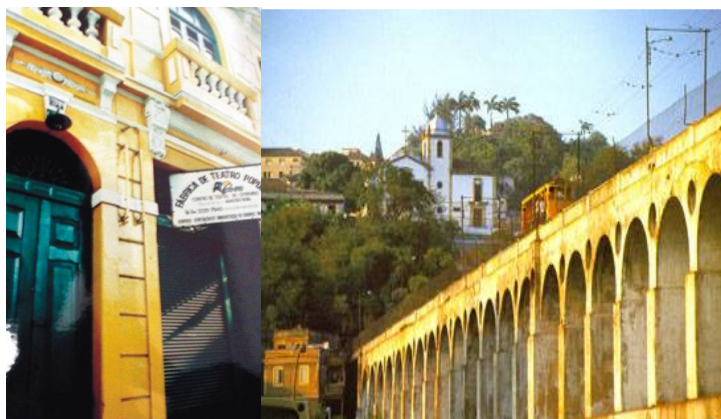


Foto 5 - Centro do Teatro do Oprimido-C. T. O. - Rio de Janeiro - Brasil.

O *Centro Teatro do Oprimido*, iniciou as suas atividades em 1987. Atualmente funciona em uma casa, construída em 1907. Integra o “*Corredor Cultural da Lapa*” no centro histórico do Estado do Rio de Janeiro - Brasil. Está localizada em frente aos *Arcos da Lapa*, que é uma das mais significantes obras empreendida no Brasil durante o período colonial. Os *Arcos da Lapa* que foi construído com a finalidade de aqueduto, erguido no século XVIII (entre 1712 e 1750) para abastecer a cidade de água. Possui 64 metros de altura e 270 metros de extensão com 42 arcos de alvenaria, construídos por índios e escravos. Desde 1896 serve exclusivamente como viaduto para os famosos bondinhos do bairro de Santa Teresa, um símbolo do bairro da Lapa. O bairro da Lapa, é um dos mais importantes locais da vida noturna do Rio de Janeiro, com vários pequenos teatros, restaurantes, cafés e antiquários.

A ocupação da casa pelo C.T.O, foi autorizada 1997 pelo governo, estava em péssimas condições de conservação. A recuperação foi executada com recursos próprios em 2002. É um espaço onde acontecem ensaios e produção de espetáculos dos grupos populares do

*Teatro do Oprimido* e do elenco permanente do C.T.O. Desenvolve também: laboratórios teatrais, apresentações artísticas, seminários de dramaturgia, palestras, debates, cursos, oficinas, exposições e sessões populares de cinema. É um local simples, aconchegante, onde as portas permanecem sempre abertas, podendo as atividades serem vistas pelas pessoas que transitam na rua.

O C.T.O é um núcleo teatral de referência internacional em *Teatro do Oprimido*, seu elenco, se dedica a pesquisa, experimentação e desenvolvimento da dramaturgia. A partir do início de 2004, foram iniciadas as atividades diversas que compõem a pesquisa e o desenvolvimento do programa de “*Estética do Oprimido*”, através de laboratórios teatrais e seminários de dramaturgia com estilos e linguagens variadas dirigidos por Boal.

Para percebermos o contexto das principais ações que são desenvolvidas pelo C.T.O. necessário se faz descrevermos a cidade do Rio de Janeiro. Típica metrópole latino-americana, que deixa vislumbrar as grandes dificuldades para o desenvolvimento de ações sociais, motivada pelas adversidades sociais (violência urbana, desigualdades sócias...). Ressalta Boal, que o Rio, se estende entre o mar e os morros (favelas), constituído por classes sociais com alto poder aquisitivo e de classes desprivilegiadas em plena miséria, moradores das favelas. Revelando ser “... *um panorama desalentador de exclusão social: o desleixo ou ausência no atendimento dos serviços básicos à população, como saneamento, saúde, educação, transporte, moradia, segurança, emprego, direitos trabalhistas etc.*” (1989).

Boal, em suas palestras e escritos, assinala, através de dados da imprensa e de situações enfrentadas e experimentadas por ele em seus trabalhos junto a comunidades faveladas, relata que os ensaios e

espetáculos nestas comunidades são muitas vezes interrompidos, motivados por ameaças, perigo de morte por balas (projeteis) oriundas dos conflitos entre gangues, ou entre bandidos e polícia. Declarando Boal que “... *nossa estratégia é a de não nos lançarmos nunca em ações heróicas. Se a situação se tornar arriscada, preferimos não insistir, não correr riscos inúteis e ir trabalhar em outras regiões, outros grupos, outros temas... quando se instala essa situação, abandonamos o local, ou transferimos os ensaios para outro lugar. Foi o que já aconteceu em diversas comunidades*” (1989).

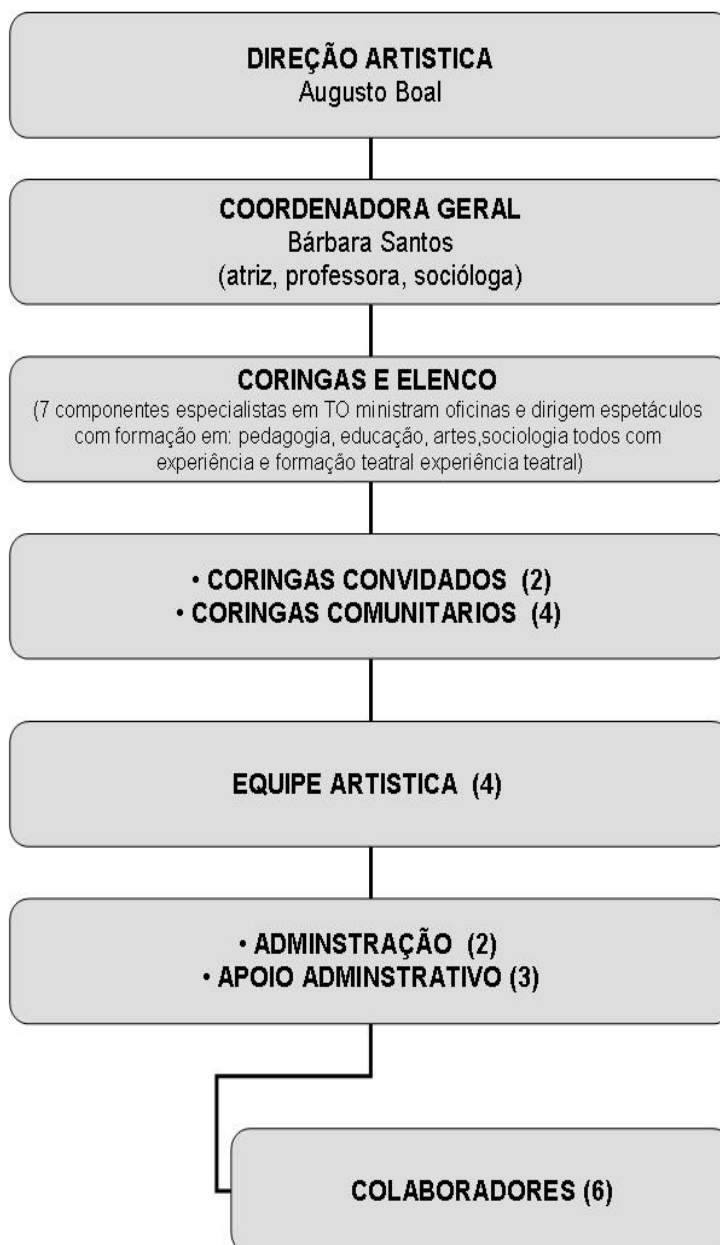
Trabalhar as situações de conflito, sem, contudo expor o grupo e a comunidade participante a situações de risco e violência.

### **Equipe do C.T.O.**

A equipe do C.T.O. é constituída por pessoas das mais variadas formações profissionais, tendo como ponto comum a formação ou experiência teatral, adquiridas em cursos formais ou através de experiências pratica. Realizamos um organograma (Quadro 24) baseado nas informações fornecidas pela coordenação do C.T.O., com o objetivo de melhor percebermos a sua estrutura administrativa.

O elenco do C.T.O.- Rio produz diversos espetáculos teatrais, com a finalidade de promover a discussão pública, com a busca de alternativas para questões que envolvem temáticas são especialmente abordadas pelos grupos comunitários criados e coordenadas pela instituição. Tem como finalidade, propiciar através do teatro, relações com a comunidade, por meio de situações do cotidiano, que promovam a “*ativação do oprimido como artista*”, com o objetivo de favorecer a sua cidadania.





**Quadro 24 - Organograma do C.T.O.**  
**Fonte: Elaboração própria (baseado em informações fornecidas pela coordenadora do C.T.O.)**

## Objetivos e Ideologia da instituição



Foto 6 - Boal com equipe trabalho (2005).

Atesta Boal que ao participar do teatro do oprimido, já se realiza uma escolha ética, uma opção filosófica, política e social pelos oprimidos. Porém, sempre deve ser respeitado à ideologia do participante do C.T.O. Devendo “*o coringa estruturar as intervenções dos espectadores sem manipulá-las, interfere com a sua ideologia, mas a platéia viva está aí para discordar, se contrapor*”. Que essa opção pode se constituir em uma ideologia, afirmando que, para o C.T.O. não pode faltar à convicção e a determinação de um conjunto de idéias que conscientemente, dirijam as ações dos individuo ou de um grupo social, contra todas as formas de opressão dominantes na sociedade (Boal, 2003:90).

O **conceito** de Teatro do Oprimido, para Boal, é o teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, no interior dessas classes. Que o teatro do oprimido não é um teatro de *classes*, igualmente não é um teatro de gênero, ou de raça, porque também nesses conjuntos existem opressões. È o teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior das classes, afirma Boal.

Relata Boal, que no C.T.O., já trabalhou com homens que golpeavam, espancavam mulheres, professores que batiam em alunos e pais que batiam nos filhos. Constatando a vergonha que alguns sentiam através da visão teatral de suas opressões, ao *ver-se em cena*, já era o início da

possibilidade de uma transformação. Atesta que “*não devemos ter medo ou pudor de trabalhar com pessoas que exerçam funções ou profissões que ofereçam a oportunidade e o poder oprimir... Mas temos que ter muito cuidado e saber escolher em que lado ficar*” (2003:33).

Os principais **objetivos** do T.O. definido por Boal são: transformar o espectador, de um ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática e nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas se preparar para o futuro.

A **técnica teatral** utilizada no C.T.O, é a do **método de educação popular**, contribuindo para a compreensão do indivíduo e a contextualização dos fatos sociais. Segundo Boal “*é uma forma de manifestação de teatro popular. O teatro do oprimido não é o teatro para o oprimido: é o teatro dele mesmo*”. Não é o teatro no qual o artista interpreta um papel de alguém que ele não é: é o teatro no qual cada um, sendo quem é, representa seu próprio papel e tenta descobrir meios para se libertar. Os **pressupostos conceituais** do teatro do oprimido giram em torno de cultura, cidadania e opressão em uma sociedade dividida em classes sociais (1980: 26).

A **metodologia** do C.T. O. é desenvolvida através de laboratórios e seminários, ambos de caráter permanente, para revisão, experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais. Nos laboratórios e seminários são elaborados e produzidos projetos sócio-culturais, espetáculos teatrais e produtos artísticos, tendo como base a “*Estética do Oprimido*” que é a mais recente pesquisa de Boal e equipe.

O Grupo teatral que compõe o *Teatro do Oprimido* desenvolve atividades para eventos públicos, comunidade e eventos internos. É um empreendimento de caráter político-cultural, que utiliza as técnicas

de dramaturgia para favorecer a compreensão e a busca de alternativas para os problemas pessoais e comunitários (interpessoais).

Os **temas**, os diálogos e os personagens, que refletem a realidade da comunidade, ficam por conta dos participantes das oficinas. No trabalho de construção dramática, Boal observou a tendência generalizada dos artistas comunitários em querer incluir muitos dados da vida real na elaboração das peças, de forma caótica. Cada participante, sempre deseja acrescentar as suas contribuições, tendo que ser induzido, a um trabalho crítico de seleção e organização do essencial, que consta do desenvolvimento da noção de personagem como uma “*vontade em movimento*”, que no teatro do oprimido pertence ao protagonista, “*mas deve ser partilhada pela comunidade: vontade individual e coletiva*”. Os exercícios e ensaios têm a finalidade de fornecer uma percepção crítica aos participantes. A influência mútua entre o ator e a platéia, sob o olhar vigilante do Coringa, estimula a platéia a modificar o elemento da representação através de palpites e soluções sugeridas pelos espectadores, com a finalidade de afrontar contra uma determinada forma de opressão.

Os **cenários** são construídos a partir de elementos existentes nas comunidades, com a utilização de materiais reciclados. As apresentações teatrais ocorrem na própria comunidade e em diferentes espaços públicos. Explica Boal que o “*O Teatro do Oprimido começa quando acaba. Quando acaba, a gente tem que ir para rua. A gente tem que ir para a nossa vida tem que ir para transformar, aqui é uma espécie de laboratório*” (1978:22).

Os **métodos** utilizados pelo C.T.O, o “*teatro-cidadão*”, voltado para uma visão crítica da realidade, conscientização e atitude social. Tem como principais objetivos a democratização do teatro e a popularização da forma de expressão artística e política.

Cada grupo popular de *Teatro do Oprimido* define o tema do seu interesse e, a partir daí, a pergunta que pretende fazer ao público (à sociedade). Aos coringas, cabe o trabalho de orientação para a criação da história e de direção do espetáculo a ser montado. Todas as atividades e grupos do C.T.O são acompanhados e conduzidos pelos coringas, que atuam como pessoas responsáveis em transmitir a técnica do *Teatro do Oprimido* e orientar a montagem das peças, com a finalidade de formação de novos grupos teatrais

Ao questionarmos a **Bárbara Santos, coordenadora nacional dos projetos do C.T.O**, - Porque o mesmo método pode ser aplicado em países como: Estados Unidos, Palestina, Alemanha, Moçambique, Itália, na Índia e em mais de 70 países, o que faz o teatro sem fronteiras e a funcionar em línguas, culturas e territórios tão distintos, específicos e particulares? e o que faz um teatro nascido em condições históricas e políticas específica se tornar tão praticado em distintos locais do planeta?

Bárbara contestou que o T.O. é um “*teatro essencial*”, no sentido de estar na essência do Ser Humano. Trata-se do teatro que todo ser humano é, por sua capacidade de ver-se agindo, de ser espectador de si próprio. De se separar em ator e espectador para multiplicar a capacidade de entender a sua própria ação. Se auto percebe se analisa e se dirige, enquanto agindo como ator. Declarando que: “*Como diretor: dirige a ação. Como figurinista, tenta adequar sua aparência à situação e ao cenário onde vai atuar. Como dramaturgo produz o texto conforme a ocasião. Como ser humano é capaz de representar a realidade, recriar o real em imagem, para entender sua existência e imaginar sua ação futura*” (Fragmento de Narrativa).

Constatamos a sua afirmação ao assistirmos a apresentação das “*Marias do Brasil*”, para um público composto por várias

nacionalidades, que não tinham o domínio da língua portuguesa, a platéia participou e interagiu com os componentes do grupo, demonstrando compreensão das situações encenadas.

### **Quantitativo de projetos e financiamento desenvolvidos no C.T.O.**

Os projetos encaminhados no C.T.O. são classificados por “*Grupos Temáticos*”, sendo cada projeto coordenado por um coringa do C.T.O., e outros coringas na função de auxiliares.

O C.T.O. desenvolve **projetos** com ONG’s, sindicatos, universidades e prefeituras. Projeto de capacitação para trabalhadores do sistema prisional como *Multiplicadores do Teatro do Oprimido nas Prisões* desde 1998.

O C.T.O. iniciou em 1993 a formação intensiva de grupos comunitários para a *capacitação na técnica do teatro do oprimido, através do teatro fórum*, com o objetivo de criar leis que beneficiassem a população. A partir de 1998, com o apoio da Fundação Ford, os Coringas do C.T.O. realizaram oficinas demonstrativas em dezenas de comunidades, a fim de identificarem locais onde havia interesse e condições para o estabelecimento de grupo teatral e desenvolvimento de capacitação de Coringas Comunitários com a elaboração de projetos de sustentabilidade. Atualmente há 13 leis municipais e 2 leis estaduais, originadas de sugestões feitas durante as oficinas de rua, abertas ao público que esta transitando nas ruas.

Em 2001, foi realizado o primeiro *Curso de Capacitação de Multiplicadores de Teatro do Oprimido*, exclusivamente voltado para participantes do *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (M.S.T.). Os *Multiplicadores* atuam em acampamentos e assentamentos, formando grupos e produzindo espetáculos de *Teatro-*

*Fórum* que são apresentados no campo e nos centros urbanos. O *Teatro do Oprimido* é hoje um dos importantes instrumentos de sensibilização e comunicação social utilizados pelo *Movimento Sem Terra*, a nível nacional, a sua metodologia é utilizada nos programas de capacitação oferecidos nos cursos de formação de liderança do movimento.

A equipe de coringas do C.T.O desenvolve projetos de capacitação em diversas cidades do país, em parceria com diversos sindicatos, com vários cursos de capacitação de multiplicadores da metodologia do T.O. Além de ter realizado dezenas de *Aulas Públicas de Cidadania*, a partir de espetáculos de “*Teatro-Fórum*” e de “*Arco-Íris do Desejo*” para iniciantes e/ ou multiplicadores de T.O.

Mantém desde 1996 um *Programa de Intercâmbio Internacional* com a UNESCO, sendo a única organização teatral da América Latina apta a receber bolsistas da UNESCO (Bourses Pour Artistes UNESCO-ASCHBERG), já recebeu bolsistas da Índia, de Burkina Faso, da Venezuela de Marrocos, de Moçambique, do Egito e de Camarões, para a formação com a técnica do *Teatro Oprimido*. O bolsista estuda com a equipe do C.T.O. - Rio por um período de três meses, com suas despesas financiadas pela UNESCO, visando à multiplicação do *Teatro do Oprimido* em seu país de origem.

Outra atividade aberta ao público é o festival teatral, realizado anualmente chamado de “*FESTEL*”, onde os grupos populares do C.T.O apresentam suas produções. São também convidados outros grupos que desenvolvem trabalhos com a metodologia do *Teatro do Oprimido*.

São realizados ainda: o “*Seminário Nacional de Coringas*”, com a discussão sobre a difusão e o desenvolvimento do T.O, com a coordenação realizada por Boal, constando de debates e laboratórios

práticos. são realizadas também, exposições com “A Estética do Oprimida”, composta de pinturas, esculturas, poesias e fotografias dos componentes dos grupos populares do C.T.O. “A Estética do Oprimido”, é um projeto do C.T.O que tem por fundamento a crença de que “somos todos melhores do que pensamos ser, e capazes de fazer mais do que aquilo que efetivamente realizamos: todo ser humano é expansivo” (Fragmento de Narrativa).

Este programa visa promover à expansão da vida intelectual e estética de todos os seus participantes, a expansão da sua capacidade de compreensão do mundo e de suas possibilidades.

O teatro do oprimido atualmente mantém-se através de convênios diversos, a partir do C.T.O. - Rio, empreendendo o mesmo tipo de ação e com base nos mesmos conceitos e fundamentando nas mesmas técnicas, mas diversificando cada vez mais o público alvo. Além do *Teatro Legislativo*, o C.T.O. hoje se sustenta da formação de grupos populares de teatro-fórum, objetivando propostas legislativas, jurídicas e/ ou políticas a partir da intervenção do público nesses espetáculos.

O C.T.O. desenvolve atualmente varias **atividades** com grupos comunitários (Anexo VI: *Atividades realizadas C.T.O.*). Os principais grupos em atuação atualmente são:

- Panela de Opressão
- Marias do Brasil
- Arte manha
- Maré Arte
- Corpo EnCena
- ArteVida
- Pirei na Cenna
- Periferia em Ação

Abordamos os principais projetos, porém ressaltamos que o CTO desenvolve outros projetos e atividades relacionadas no Anexo VI - Atividades realizadas C.T.O.



O C.T.O. realizou no ano de 2006, um convenio com Ministério da Educação - MEC para o “*Programa Escola Aberta*”, capacitando jovens e professores como *Multiplicadores*, para que promovam atividades artísticas dentro de escolas municipais durante os finais de semana. O projeto *Teatro do Oprimido nas Escolas* pretende difundir em 45 escolas, envolvendo professores, alunos e comunidade escolar, com apresentação teatral dos grupos “*Artemanha*” e “*Pirei na Cena*”, mesa de discussão com autoridades educacionais e participação de diretores, professores e alunos das escolas envolvidas e de moradores das comunidades a serem beneficiadas pela iniciativa. A proposta lúdica desses espetáculos teatrais têm facilitado a compreensão do projeto e a forte adesão dos parceiros locais.

O objetivo principal da utilização das técnicas do Teatro do Oprimido no desenvolvimento dos projetos educacionais é dispor dos recursos teatrais como instrumento de desopressão popular via *alfabetização teatral*. Os projetos educacionais adotam a metodologia de *conversão do espectador em ator*.

O C.T.O. desenvolve também, o *Processo de Capacitação Multiplicador*, o T.O. nas prisões, com a participação de trabalhadores dos sistemas penitenciários, que participam de dois cursos de capacitação, para se habilitarem como *Multiplicadores do Teatro do Oprimido*. No curso de *Introdução ao Teatro do Oprimido*, aprendem exercícios, jogos e técnicas teatrais do T.O e preparam seus mini-projetos de atuação, planejando o cronograma de trabalho que desenvolverão nas unidades prisionais, junto a internos e/ ou profissionais. O *Teatro do Oprimido nas Prisões* é fruto de diversas experiências do *Centro de Teatro do Oprimido*, em sistemas prisionais e em sistemas sócio-educativos, desde 1998, em varias cidades do Brasil. Este projeto é uma parceria entre o C.T.O, o Departamento Penitenciário Nacional, e sistemas prisionais de todo o Brasil. Esta

iniciativa abre espaços ao diálogo entre os diferentes atores do sistema e destes com a sociedade, em eventos públicos que contam também com a participação de autoridades prisionais e representantes da sociedade civil organizada. Nas oficinas de *Teatro Fórum*, os participantes são estimulados a redigirem suas declarações de direitos humanos, com o que entendem ser fundamental para os que vivem e trabalham no sistema prisional.

Apos o primeiro curso, os Multiplicadores desenvolvem as atividades planejadas, as quais são supervisionadas pela equipe do C.T.O., através de visitas aos locais onde trabalham. O curso de aprofundamento tem como objetivo trabalhar as dificuldades enfrentadas no processo de multiplicação dentro das unidades prisionais envolvidas. Além de preparar os *Multiplicadores* para a etapa de eventos públicos, realizados dentro e fora das prisões, com a participação de representantes da sociedade civil. No curso de aprofundamento, dá-se atenção especial à discussão do papel do Coringa (como facilitador do *Teatro do Oprimido*) e do processo de desenvolvimento do *Teatro Legislativo*. Nas duas etapas de formação, estimula-se a discussão sobre direitos humanos a partir da experiência dos participantes.

As atividades com os *Processos de Multiplicação ou Capacitação para Multiplicadores* visam preparar os participantes para que após o curso, retornem as suas unidades ou cidades de origem para aplicarem os planos de trabalho elaborados nos *Mini-Projetos de Atuação*. São oferecidas oficinas de *Teatro-Fórum* para internos (presos e presas) e profissionais do sistema (da área técnica e de segurança), para que, através de jogos teatrais, analisem a realidade que vivem no sistema e teatralizem as situações que desejam ver transformado. As cenas e espetáculos produzidos são apresentados dentro e fora das unidades,

para que as platéias envolvidas busquem alternativas para os problemas encenados.

Os Coringas atuam prioritariamente nos projetos desenvolvidos pela instituição, em todo o território nacional. Entretanto, por conta da enorme difusão do *Teatro do Oprimido* no mundo, são convidados, com frequência, para conduzirem workshops no exterior. Países em que o C.T.O. desenvolve atividades: Áustria, Egito, Alemanha–Kannãdi.

O T. O está atualmente em mais setenta países espalhado por vários continentes, sendo objeto de festivais na Ásia (Índia, Calcutá), EUA (Nebraska), Europa (Suécia), África, pois segundo o seu autor oferece uma linguagem e um método, e não mensagem ou temas.

Declara Boal que “... *Vou à Escandinávia todos os anos. Lá há um festival anual do Teatro do Oprimido. E existe um movimento sólido, contínuo, muito ligado à educação, permanente. Nos Estados Unidos também há um festival anual, que é a pedagogia de Paulo Freire e o Teatro do Oprimido. É um movimento crescente. Em Nova York eles trabalham muito com sindicatos. O de Los Angeles é um centro também muito bom, mas trabalha mais com universidades*” (Fragmento de Narrativa).

O quantitativo de **projetos realizados no período de um ano**, esta na relação dos financiamentos conseguidos pelo C.T.O. Os projetos são planejados pela equipe do C.T.O : direção, coordenação e coringas.

Para que os projetos sejam mantidos há necessidade de um **financiamento**, um exemplo é o grupo das “*Marias do Brasil*” que teve o projeto inicialmente financiado pela Fundação Ford, durante dois anos, sendo interrompido em 1997. Foi também financiado por

uma fundação alemã, a Fundação Heinrich Böll. Atualmente o grupo esta sem financiamento para dar continuidade ao projeto.

Alguns projetos iniciam sem financiamento definido. O coringa Flavio Sanctum, relata que ao iniciar projeto *ARTEVIDA*, não tinha financiamento, sendo depois financiado pelo Ministério da Justiça, Ministério da Cultura da Educação. Que *“quando um grupo já está formado a gente procura um apoio, um patrocínio para sustentar. O grupo ARTEMANHA, que coordeno, no inicio realizávamos pequenas apresentações para encenar”*. Podendo um projeto iniciante ser sustentado por outro projeto que tenha financiamento (Fragmento de Narrativa).

**Quanto ao tempo que leva para um grupo ser formado**, atestou o coringa Flavio Sanctum, em entrevista que... *“Depende do desenvolvimento de cada grupo e cada participante...”*. Que no grupo que coordena o *ARTEVIDA*, inscreveram-se mais de trinta jovens, no inicio achou que seria um numero muito grande, sendo sugerido pelos coringas mais experientes que mantivesse a quantidade de participantes, pois a seleção se realizaria naturalmente. Fato constatado depois de dois meses, o grupo ficou reduzido, a metade. Não existe um **tempo** determinado para **a formação de grupos**, podendo ir de três meses a alguns anos, existem grupos com dois, quatro, nove anos

As atividades do C.T.O. são desenvolvidas em grupos com uma media de 20 participantes.

Quanto ao **processo de liderança de grupo**, Flavio esclarece que, a liderança surge através de pessoas que se destacam durante o trabalho de formação do grupo. Sempre existe no grupo um participante com características para liderar, sendo observado aquele que mais preenche o perfil para *coringa comunitário*. O líder é convidado a participar de eventos com Boal, e com os outros coringas, em seminários, oficinas

do C.T.O, com a finalidade de ir se preparando politicamente e tecnicamente.

Alguns coringas atuavam anteriormente em grupos de comunidade, devido ao seu bom desempenho nos projetos, foram incluídos na equipe do C.T.O., sendo preparados para exercerem a função de coringa, um exemplo é o coringa Flavio e M.<sup>a</sup> Vilma (existem outros coringas comunitários), do grupo “*Marias do Brasil*”, que esta atualmente se preparando através de *oficina de multiplicadores* para exercer a função de coringa.

**A relação do participante dos grupos com os integrantes do C.T.O**

considera Flavio: *“tem que ter afetividade, que o multiplicador, o Coringa comunitário, tem que ser conquistado pelo T.O, pelo coringa que coordena o grupo. Tem que ser um desejo dele estar ali. Porque financeiramente não compensa”* Enfatizando que o primeiro contato com o candidato a coringa tem que ser muito especial. Pois *“as pessoas têm tanta dificuldade que só continuam no projeto por nossa causa, à afetividade a gente acha que deve ter, mas não queremos paternalismo nem exercer a tutela”* (Fragmento de Narrativa). Constatamos através das nossas observações que os vínculos estabelecidos com o coringa coordenador do projeto, são de fundamental importância para a participação e a permanência do participante nos grupos.

A **comunidade participante** dos projetos do C.T.O. é essencialmente uma comunidade de classe social desfavorecida, socialmente pobre, morador da periferia da cidade do Rio de Janeiro. As histórias dos componentes dos grupos são constituídas de sofrimentos, marginalidade e exclusão social, com uma predominância de histórias de violência familiar e opressão social. Os participantes expressam as suas expectativas em conseguir através do teatro, individualmente e coletivamente, soluções e alternativas para os problemas sociais

vividos por eles, a restaurar a auto-estima da valorização social, do autoconhecimento e do respeito social, da cidadania que lhes foi negada pela sociedade.

Periodicamente os coringas se reúnem para estudar o conjunto de propostas apresentadas pelo público, fazer uma primeira seleção e separar as sugestões que realmente podem ser transformadas em ação.

As **ações sócio educativas e políticas esperadas pelo C.T.O. dos participantes** é que o seu método promova e alcance o imaginário dos indivíduos, para que possam criar as representações da sua realidade, e que esta representação possa ser empregada para discutir os problemas vividos e ensaiar maneiras de resolvê-los e superá-los. Segundo Boa, quando um grupo social teatraliza seu cotidiano, seus problemas e seus desejos, consegue entendê-los melhor porque o teatro expande e redimensiona a realidade. Ao transcrever um problema real em ação teatral cria a possibilidade de vê-lo de outro ângulo, de fora, tendo o distanciamento necessário para compreender seus distintos aspectos. Ver a circunstância, o fato e ver-se em ação.

Observamos através das declarações das **experiências vivenciadas pelo público participantes das encenações**, como sendo positiva, contribuindo para que percebam com mais lucidez as situações de opressão nas suas vidas, adquirindo, assim uma maior percepção do papel do oprimido-opressor. Na sua maioria a platéia nunca havia participado ou tido anteriormente experiência teatral.

As **atividades do C.T.O** se materializam através de encontros previamente agendados com os grupos participantes dos projetos, funciona em vários períodos (manhã, tarde e noite), em um espaço de troca, debate e expressão artística entre os participantes dos projetos. Nestes encontros, ocorre a aplicação de jogos e dinâmicas do teatro do oprimido.

Todas as atividades do T.O. são registradas e descritas pela equipe, num diário de atividades, para serem avaliadas posteriormente, em reuniões semanais, entre Boal e os integrantes do C.T.O.

Fora do espaço do C.T.O, acontecem reuniões entre o coringa responsável pelo projeto com as comunidades, para análise das atividades e reestruturações do planejamento quando necessário.

## 10.2 Dirigente do C.T.O: Teatrólogo Augusto Boal



Foto 7 - Augusto Boal e Gabinete do C.T.O. (2005).

Iniciei o contato com o diretor teatral Augusto Boal, em Junho de 2005 dando continuidade em Junho de 2006, um ano após ter iniciado observação de campo. O encontro com Boal foi articulado pelo coringa Flávio Sanctum. Boal solicitou que lhe telefonasse para marcarmos a entrevista, seria em sua residência. Telefonei-lhe, marcamos no dia 09 de junho de 2006, dia seguinte ao telefonema. Ele estava muito ocupado, tinha assumido outros compromissos para este dia, mas poderíamos conversar, fui recebida por ele. A sua residência fica localizado em um local muito agradável do Rio de Janeiro, o Arpoador, uma parte da praia de Ipanema, a sua janela esta debruçada sobre o mar, tem o mar como cenário.

Estar com Boal deu-me a sensação em estar com alguém já conhecido, pois li todos os seus livros, sua biografia, seu relato do exílio, suas alegria e angustias declarada. Através da pesquisa da sua vida e do seu trabalho, tornou-se para mim uma pessoa ao mesmo tempo conhecida e desconhecida. Experimentei, neste encontro, um sentimento de expectativa, por sua importância cultural para o país e para o mundo. Declarei a ele a minha ansiedade, ele respondeu-me ser um sentimento natural, que também já havia experimentado, ao estar com algumas pessoas.



Convidou-me a sentar, ofereceu-me um café, iniciamos a conversa de forma descontraída e agradável. Solicitei a permissão para gravar a entrevista, ele gentilmente argumentou que ficaria estranho gravar uma conversa, pois estava recebendo-me para um café para uma conversa na informalidade, pretendia falar comigo, conversar, sem o protocolo de uma entrevista. Ponderou que perderia a naturalidade, pois era eu, a sua convidada para um café, que poderia registrar o que compreendesse ser necessário e também responderia por *e-mail* o que faltasse para esclarecer a investigação. Demonstrou generosidade e disponibilidade durante a nossa conversa<sup>26</sup>.

Boal pareceu-me melhor fisicamente que no ano anterior (2005), quando o conheci no C.T.O, naquela época aparentava fragilidade, estava com uma infecção no joelho, que havia realizado cirurgia. Algumas vezes, durante a conversa, levou a mão ao joelho, como forma de proteção. Boal demonstra uma ambígua fragilidade e vigor físico, demonstra entusiasmo ao relatar seus projetos e as diversas atividades que realiza. Quando fala é difícil desprender os olhos e a atenção, narra com fluidez os fatos, de conversa bastante agradável, com voz clara e pausada, como se estivesse contando uma história. Apesar de estar dirigindo e formulando as perguntas, a sensação que tive foi de ser conduzida, direcionou em alguns momentos o rumo da nossa conversa. No início da nossa entrevista, a sua esposa, Dona Cecilia Thumim, chegou da rua, fui apresentada, ela gentilmente cumprimentou e saiu para continuarmos a nossa conversa... Ou uma quase entrevista.

Falei sobre a investigação, seus objetivos e questionamentos, o que já havia construído e lido de referencias bibliográfico. Discorreu-me

---

<sup>26</sup> O encontro com Boal foi acompanhado também por meu marido, Luiz, o que muito contribuiu e colaborou a registrar, resgatar e documentar este encontro, por não ter sido permitido a gravação.

sobre o livro do seu filho: Julián Boal: “*As imagens do teatro popular*”, recomendando a leitura. Informei já ter lido.

Forneci-me *e-mail* e telefones de contatos com pessoas que pesquisaram sobre o T.O., um dos contatos foi o professor da Escola Superior de Artes Dramáticas do Instituto de Teatro de Barcelona, Joan Abellan<sup>27</sup>, que escreveu um livro, com entrevistas sobre a sua trajetória no *Teatro de Arena: “Boal conta Boal”* (2001).

**Atualmente Boal, esta trabalhando** com a “*Estética do Oprimido*”, sendo a sua mais recente pesquisa e da equipe do CTO. Boal mostrou-me o livro, a capa do livro trás uma foto realizada por ele, de uma das integrantes do grupo “*Marias do Brasil*”, (M.<sup>a</sup> Vilma, já havia mostrado o livro, durante a entrevista que realizamos, com muito orgulho por estar na capa).

Boal comentou que está sem tempo para acompanhar as suas atividades, e que não estava satisfeito com algumas traduções do livro, pois estava enfermo e não pode acompanhar a tradução, saíram alguns registros que não lhe agradaram. Declarando que gosta de acompanhar todos os seus projetos.

Perguntou-me se havia lido o seu livro autobiográfico em forma de romance: “*Hamlet e o filho do Padeiro*” (Boal é filho de padeiro, seu pai tinha uma padaria, era português, daí o título do livro) contestei que sim, havia lido, e referi também ao livro “*Milagres no Brasil*”, a sua biografia com relatos da prisão, escrito no exílio em Portugal. Ele intrigou-se, pois o livro esta esgotado há muito tempo, perguntou-me como havia adquirido, informei ter comprado via *Internet* em um site de livros usados.

---

<sup>27</sup> Em dezembro de 2006, tive oportunidade de estar com Joan Abellan, conversar sobre o seu trabalho, me presenteou com o livro *Teatro de Arena: “Boal conta Boal”*. Este encontro e a leitura do livro contribuíram para ampliar as observações sobre a entrevista que realizei com Boal, e a realizar uma análise comparativa das declarações e observações de campo.

Boal, falou da sua história de vida, da opção pelo teatro político, suas expectativas, o que pensa do Brasil, política questões globais. Do exílio, da censura e tortura política que sofreu ao ser preso, durante o período da ditadura política. Falamos da metodologia adotada no C.T.O, da sua proposta sócio pedagógica e do papel exercido pelo coringa.

Ao transcrevermos a entrevista de Boal dividimos em partes para melhor categorizarmos os temas abordados (Anexo nº. II: Entrevistas):

- Boal conta um pouco de sua história;
- Boal conta suas expectativas, o que pensa do Brasil, política questões globais;
- Boal fala da metodologia adotada no C.T.O e a sua proposta sócio pedagógica;
- Boal fala da metodologia da *Estética do Oprimido*.

\* *Com as observações do entrevistador.*

Através dos relatos da entrevista, realizamos uma análise, de forma global, considerando alguns indicadores da variável relacionada à instituição- C.T.O. Como: a relação com os agentes envolvidos nos programas: coringas, participantes das oficinas capacitação, comunidade participante; objetivos e ideologia; metodologia; processo de intervenção social e educativa e as expectativas com os projetos. Utilizamos alguns fragmentos dos depoimentos desta entrevista nos capítulos da análise dos dados e apresentação dos resultados.

Ao narrar a sua trajetória de vida, Boal vai declarando as suas convicções e respondendo aos nossos questionamentos. Relata Boal que a sua aproximação ao teatro surge aos 9 anos de idade na comida de domingo, onde se reunia toda a família para almoçar. “*Vinham 25, trinta pessoas, irmãos e primos nos juntávamos e dramatizávamos as histórias...*”, que a sua politização e consciência social nasce também

nesta época “*Minha família não era rica, meu pai tinha padaria, mas havia uma diferença muito flagrante entre mim e os colegas que jogavam futebol comigo. Eles eram pobres, passavam por dificuldades... Despertou-me o senso de injustiça social...*” (Fragmento narrativa).

Realizou a licenciatura e doutorado em engenharia química, confessa que “*Fiz esse curso porque meu pai, imigrante português, queria que todos os filhos fossem doutores. E o teatro não dava doutorado naquela época*” (Fragmento narrativa).

Relata Boal que a técnica do T.O. foi iniciada um ano antes de sair do Brasil, exilado em 1970. Que naquela época, pretendia realizar uma escola de teatro no *Teatro de Arena*, com o grupo ao qual dava classes. Resgatando essa idéia, que nunca pode pôr em prática, através do *Teatro Jornal*, onde utilizava os jornais do dia para fazer o espetáculo à noite, com o nome de *Alfabetização Integral*, declarando que “*queria chamar esse trabalho de Poética do Oprimido para guardar semelhança com a Pedagogia do Oprimido, do Paulo Freire*” (Fragmento narrativa).

Questionado qual a sua relação entre o T.O. a pedagogia de Freire, o que incorpora dessa pedagogia, e se a metodologia adotada no C.T.O. é exclusivamente teatral ou teatral e pedagógica. Boal contestou-me que a metodologia do T.O, incorpora alguns pensamentos da metodologia de Freire (*Pedagogia do Oprimido*<sup>28</sup>), como incorpora de

---

<sup>28</sup> Declara Boal que a palavra "oprimido", para muitos, soa pesada, triste, *deprimente...*, disse se arrepender do nome, uma vez que seu teatro promove a "desopressão", a libertação, ao invés de ficar remoendo situações opressivas. Mudar o nome para "teatro para a vida" ou "teatro de libertação", como têm feito alguns grupos estrangeiros, pode diminuir certas estranhezas, mas "teatro do oprimido" é já nome consagrado, quase uma "marca registrada" que, de certa forma, remete ao momento histórico em que surgiu. Aos movimentos de lutas e práticas que visavam à "libertação" e à "desopressão" dos explorados (especialmente, grupos e populações vítimas do poder

outras metodologias. Que admira e respeita à obra de Freire, pois ambas as metodologias trabalham com a visão do *oprimido* e do *opressor*, que o nome da sua metodologia é uma analogia a pedagogia de Freire, porém não segue literalmente a sua obra. Ressaltado que acompanharam mutuamente as atividades um do outro, a distancia, mas nunca realizaram um trabalho juntos. Que o *Teatro do Oprimido* é um método teatral com diversas influências e informações que se inter relacionam, como também as influências interpessoais vividas por ele. Incorpora da metodologia de Freire a proposta que cada pessoa pode construir o seu conhecimento com liberdade e autonomia, através de um método aberto, para que possa construir o seu caminho. Que o T.O., sofre influência de Freire, como sofre influência de outros métodos e experiências, para daí nascer à consciência da função social do teatro e o seu significado político (Anexo-II: Entrevistas).

Boal admite o seu papel de educador e a função educativa do T.O, ao declarar que *“só compreendi mais tarde, que não era necessária à escolha excludente: fazer teatro ou ensinar. Descobri a minha dupla vocação: artista e professor. Hoje como artista quero escrever peças, dar testemunho, não quero que ninguém se meta. Como professor, quero ensinar...”* (Fragmento narrativa).

Atesta que o método do T.O não desenvolve competências como no processo de ensino, mas ajuda a desenvolver potencialidades futuras e potencialidades para ações que poderiam ser desempenhadas, mas que foram impedidas por uma educação autoritária. Que o T.O não é uma pedagogia, mas uma educação para a superação. Quanto ao papel exercido pelo coringa admite não ser um papel de reprodutor de

---

capitalista, fosse ele encarnado por governos autoritários, por multinacionais, por pessoas economicamente abastadas, etc.). Exemplo significativo de uma dessas práticas, que influenciou e ainda influencia trabalhos sociais e educacionais em vários países, é exatamente a *“Pedagogia do Oprimido”* de Paulo Freire (Nunes, 2004)

textos, tem a função de estimular e provocar, sem ser uma função pedagógica.

Que no sistema coringa, nenhum personagem é propriedade privada de nenhum ator, todos têm o direito de interpretar qualquer personagem, homens nos papéis de mulheres e vice-versa.

Perguntei a Boal qual a reflexão que faz da sua trajetória com no C.T.O. respondeu-me que... *"Valeu tanto que faria tudo de novo. O teatro não é uma forma a mais de manifestação. Ele é essencial ao ser humano. Neste grande teatro existencial, o homem é espectador de si mesmo, nenhum animal faz indagação da sua existência, o homem faz. O teatro para mim é isso: ninguém tem o saber, o saber nasce do espetáculo e com o espetáculo. Sou feliz..."* (Fragmento narrativa).

Foi muito importante o encontro com Boal, contribuiu para esclarecer e rever conceitos da sua obra, do seu pensamento. Um homem com muitas propostas e ideais, com o objetivo de contribuir para que as pessoas possam expressar através do teatro, as suas angústias, indignações, sonhos... A procurar soluções para si e a sociedade em que vivem.

Concluimos a nossa conversa, com a sensação que havia outras perguntas a serem feitas... Coisas a aprender e conhecer. O tempo passou que nem percebi.

### 10.3 Coringas

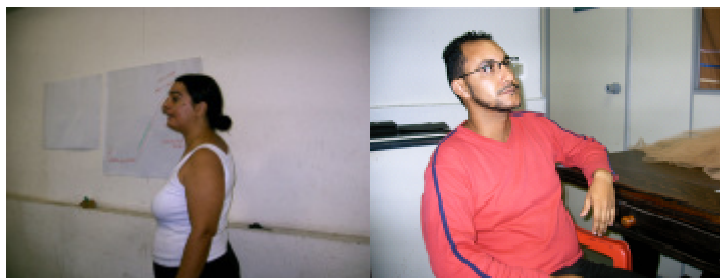


Foto 8 - Coringas: Claudete Felix e Flávio Sanctum (2006).

Analisamos a **variável coringa**, seguindo a apresentação adotada nas avaliações anteriores, tomando como referencial os aspectos relativos às relações existentes ente a variável: **coringas: agentes facilitadores do processo do Teatro do Oprimido** e os seus **indicadores**, estabelecidas para análise do estudo (**Quadro 25**).

**A. Caracterização dos coringas:**

- **Idade**
- **Sexo**
- **Formação escolaridade**
- **Nível sócio cultural**
- **Grau de especialização:** formação teatral pratica/ teórica.
- **Formação pedagógica:** grau de especialização.
- **Numero de coringas/ relações entre o grupo**
- **Dedicação: numero de horas trabalhadas,** relação vínculo trabalho com C.T.O (horas/ ano)
- **Vinculação trabalhista:** se a atividade do C.T.O é a atividade de renda familiar principal.

**B. Análise da metodológica da intervenção adotada pelos coringas, deste uma perspectiva sócia educativa:**

- **Papel que desempenha no projeto** do C.T.O;
- **Objetivos das ações** (teatrais, educativos ou de promoção social).
- **Ideologia** das ações metodológicas
- **Metodologias adotadas,** quem propõe e gestiona as ações metodológicas. (metodologias dramáticas ou teatrais, metodologias pedagógicas)
- **Conteúdo, técnicas, materiais e elementos teatrais utilizados** no processo do C.T.O. nas atividades com os participantes;

- **Tempo** empregado para desenvolver as atividades
- **Grau e comprometimento** e implicação com os projetos
- Relacionamentos/ vínculos, **relações gerados e estabelecidos entre os coringas** e: C.T.O, participantes do processo e comunidade.
- Expectativas, objetivos e **resultados obtidos** esperados pelos coringas.
- **Avaliação** do processo das oficinas pelos coringas
- Análise comparativa entre o trabalho dos coringas e as **competências adquiridas/** desenvolvidas pelos participantes.

**Quadro 25 – Variáveis da Investigação: Coringas: Agentes facilitadores do processo do Teatro do Oprimido**

Focamos a nossa análise nas características dos coringas que pertencem ao quadro permanente do C.T.O., que fazem parte da sua estrutura organizacional, porém abordamos algumas informações sobre os coringas comunitários.

**Caracterização dos coringas**

As entrevistas em profundidade foram realizadas com os *coringas*: Olivar Bendelak, Claudete Felix e Flávio Sanctum.<sup>29</sup>

- A *Coringa Claudete Felix*, é a coringa mais antiga do grupo, está há 20 anos trabalhando no C.T.O, tem a **formação em pedagogia**. Foi convidada por Boal, desde o início da organização do grupo, sendo responsável juntamente com Olivar (coringa) pela coordenação do grupo “*Marias do Brasil*”, desenvolve também em outros projetos do C.T.O, como: *Capacitação de Coringas em Teatro Fórum*, acompanhando e formando programas de multiplicadores com as técnicas do T.O, dentro e fora do Brasil. Tem **experiência e formação como atriz**, atuando em espetáculos do C.T.O.

---

<sup>29</sup> Obtivemos autorização dos entrevistados para citarmos seus nomes.



- O **Coringa Olivar Bendelak** está a aproximadamente 18 anos no C.T.O. Tem a **formação em Engenharia Química**, com **experiência e formação em teatro**, atua como ator no C.T.O, coordenando e dirigindo projetos de formação de coringas, multiplicadores. Dirige juntamente com Claudete, o grupo “*Marias do Brasil*”.
- O **Coringa Flávio Sanctum**, é o **coringa mais jovem do C.T.O**, iniciou como integrante de um grupo comunitário fez a capacitação para coringa comunitário e coringa assistente. Está a 12 anos no C.T.O. Tem a **formação teatral, e curso de ator, é pedagogo**, coordena alguns grupos no C.T.O, entre os quais o grupo “*ARTEVIDA*”. É responsável também pelas oficinas de formação de coringas, multiplicadores.

A **média de idade dos coringas** é de 43 anos (variando entre a faixa etária de 30 anos a 55 anos), com uma predominância de componentes do sexo feminino entre os coringas, 60% do grupo são mulheres.

São indivíduos, com **escolaridade** do 3º grau, curso superior (exceto os coringas comunitários), pertencentes à **classe social** media com indicativos sociais para média baixa, aparentemente com uma forma simples de vida, principalmente os coringas comunitários.

Quanto **relação vínculo de trabalho com C.T.O**, e dedicação de horas trabalhadas; a partir do ano de 2002, os coringas, que pertencem ao quadro permanente, têm vínculo formal de trabalho com o C.T.O, com todos os direitos trabalhistas. Isto só foi possível, a partir de alguns projetos e parcerias que o C.T.O estabeleceu entre o governo, o Ministério da Cultura, e outras instituições. Os coringas têm uma participação financeira nos projetos e nas atividades que são responsáveis. Alguns desempenham também outras profissões e

atividades como forma de sobrevivência, sendo, entretanto, uma aquisição a remuneração com direitos trabalhistas e sociais. É o reconhecimento como atividade formal, como uma profissão. Declarando Flavio, “... *é uma conquista que estamos tendo, temos conseguido aos poucos legalizar o nosso trabalho, agora eu tenho como comprovar a minha atividade através de carteira do trabalho... É uma responsabilidade muito grande você ser coringa*” (Fragmento narrativo).

Através da observação da atuação e ação, dos Coringas analisamos a **metodologia e conduta de intervenção** utilizada, investigando papel desempenhado pelo Coringa questionando: ***Como trabalham e se exercem uma função pedagógica?*** Para análise das atividades dos coringas adotamos as variáveis definidas e estabelecidas para o estudo.

O **sistema coringa é definido** por Boal (2000), com uma atividade que tem a finalidade de caráter estético e econômico para o teatro. Pois, é capaz de representar qualquer texto com um número fixo de atores, independente do número de personagens, já que cada ator multiplica suas possibilidades de interpretação, reduzindo-se o ônus das montagens teatrais. Atesta Boal que as metas do sistema, necessitam de duas **estruturas fundamentais**: a de elenco e a de espetáculo. Sendo conferidas todas as possibilidades teatrais a **função do coringa**: são mágicos, oniscientes, polimorfos, que realizam todas as estruturas do espetáculo, e quando necessário pode ser auxiliado. Cabendo ao coringa a condução do espetáculo, com a explicação introdutória, a apresentação do elenco, a autoria, a adaptação, as técnicas utilizadas e os propósitos do texto.

A **conduta do Coringa** foi estudada e analisada por Boal através da observação de grupos de coringas em ação, constatando que cada

coringa se comporta diante do público segundo suas próprias características e personalidades. No entanto, cita Boal que determinadas regras, são quase obrigatórias para o **papel desempenhado pelo coringa**, como: o coringa deve evitar todo o tipo de manipulação e de indução do espectador, não deve decidir nada por conta própria, enuncia as regras do jogo, a partir daí deve aceitar até mesmo que a platéia modifique essas regras, o coringa deve reenviar às dúvidas á platéia para que ela decida. Se a solução do espectador não é a mais adequada, ela é devolvida à platéia pelo coringa. Desempenha uma função pedagógica, assume o papel de conciliador, mediador do jogo, deve estar atento às soluções mágicas. Ele pode interromper uma ação de um espectador, protagonista quando acredita que tal ação é aceitável, mas não deve decretar que é cabível e sim interrogar a platéia. Às vezes, as soluções propostas, ao contrário de oportunas são insuficientes. Nesses casos, o coringa, deverá estimular os espectadores a encontrar a soluções mais ativas. A atitude física do coringa é de extrema importância, pois tudo que acontece sobre o palco, sobre a cena, isto é, todas as imagens produzidas pelo corpo ou pelos objetos, são imagens significativas (1983:24).

O “*Coringa*” exerce um **papel** polivalente, é a única função que pode desempenhar qualquer papel na peça, podendo inclusive substituir o protagonista nos impedimentos. A consciência do ator-coringa deve ser a de autor ou adaptador que se supõe acima e além, no espaço e no tempo, dos personagens. Assim, todas as possibilidades teatrais são conferidas á função coringa. A interação palco e platéia, sob o olhar vigilante do coringa, estimulam a platéia, transforma o fenômeno da representação na soma das tentativas e soluções propostas pelos espectadores, com o objetivo de lutar contra uma determinada forma de opressão. O coringa também tem o papel de estimular a platéia segundo o tema retratado na peça, sob uma forma de técnica de “*aquecimento grupal*”, através de uma canção coletiva, um jogo...

O elenco de coringas do C.T.O desenvolve atividades de: produção espetáculos teatrais de *Teatro-Fórum* com estilos e linguagens variados, com a finalidade de promover a discussão de alternativas para questões sociais. Realizam juntamente com Boal, a pesquisa sobre a *Estética do Oprimido*, coordenam grupos e projetos da instituição, exercendo a função de facilitadores nos cursos que são promovidos pelo C.T.O.

O papel do coringa para Flavio é de “*um facilitador, um especialista no T.O., o papel de diretor de cena, sempre está dirigindo as entradas, as saídas, as musicas, dirige o espetáculo, é o mestre de cerimônias. Faz a apresentação das técnicas. Diz as regras do jogo para a platéia que vai assistir à peça e tem participação ativa*” (Fragmento narrativo).

Quando questionamos aos coringas sobre o papel pedagógico e educativo do T.O, e se o coringa exercia um papel pedagógico, Flavio ponderou que: “... *O coringa tem o objetivo de investigar o que realmente o grupo quer dizer, sobre a sua vivencia. Em relação à pedagogia, o coringa facilita a descoberta, o caminhar, com uma metodologia, que temos que ter domínio e conhecimento. Fazendo uma ligação com a Pedagogia, ela é sistematizada, tem começo, meio e fim, com um processo de avaliação sistematizado...*” (Fragmento narrativo).

O **papel pedagógico** do coringa num espetáculo *Fórum* e nas atividades do C.T.O. é o de conciliador e mediador do jogo teatral. Não somente através das palavras os coringas podem influenciar os participantes, mas também por meio do seu estilo corporal. Assume o coringa um papel de mediador, de facilitador do processo a ser vivenciado e aprendido.

Para Claudete o *“processo pedagógico do coringa é integral, pois o T.O. utiliza uma proposta pedagógica sistematizada, com passos concretos. Em uma cena do Teatro Fórum são contidos todos os elementos abordados em uma realidade. Em 20 minutos se concentram toda a cena que é contata. A metodologia adotada é uma metodologia teatral e pedagógica”* (Fragmento narrativo).

Claudete além das atividades do C.T.O. é professora de português, trabalha dando classe em uma escola pública do estado do Rio de Janeiro.

A **formação do coringa** demanda o conhecimento aprofundado das técnicas de teoria teatral e da estrutura do T.O, aprendendo as técnicas para a aplicação de exercícios e jogos. Devendo possuir um comportamento ideológico e ético compatível com o da instituição. Para a atividade do coringa, foi criado um verbo, pelos participantes do C.T.O., (não existente na língua portuguesa), atribuída a ação do coringa: *“coringar”*. Sendo todos os coringas considerados *“especialistas em T.O”*, são capacitados através de uma educação continuada com atividades direcionadas por Boal, por meio de cursos, grupos de estudos, seminários, e intercâmbios. Afirma Flavio que: *“Tenho doze anos de T.O, iniciei no C.T.O .como participante do grupo. Eu sou um dos mais novos do grupo. Já participei de vários grupos. O primeiro passo é ser Coringa comunitário. Você começa a ser treinado para ser o coringa para liderar o seu grupo...”*. As lideranças dos grupos comunitários acontecem através da observação das pessoas que se destacam durante os cursos de formação. Sendo analisadas suas características de liderança e se possui perfil de coringa comunitário. Posteriormente é convidado para participar de eventos com Boal, e com os outros coringas em seminários, oficinas, para ser preparado politicamente e avaliado o seu desempenho pelo grupo do C.T.O.

Não existe um pré-requisito para a **formação de coringa**, segundo Flavio,... “*Boal diz que T.O. é para atores e não ator. É saber e querer falar ou dizer alguma coisa através do teatro. Temos aqui coringas sociólogos, professores, biólogos, químicos... Estudar teatro é essencial. Você não precisa ser ator, mas tem que estudar muito. Saber a diferença do teatro de Boal dos outros tipos de teatro. Porque Boal traz Stanilavsky, traz Brecht, temos que saber qual é essa diferença...*”. Os coringas têm diversas formações, porém, todos com experiência teatral (Fragmento narrativo).

Segundo Boal a ideologia da instituição deve sobrepor à ideologia pessoal, o coringa em uma sessão de *Teatro Fórum*, “*deve manter sua neutralidade, não tentar impor suas próprias idéias...*”. Recomenda a necessidade de uma atitude de neutralidade por parte dos coringas que somente a partir de uma clara tomada de decisão em estar do lado dos oprimidos e não de todos os lados, é que será possível uma neutralidade em relação aos oprimidos participantes do C.T.O. Devendo o coringa ouvir e tentar compreender o significado de suas intervenções, a partir daí, poder tentar ver a cena, o fato, de todos os ângulos possíveis (2000; 66).

Constatamos através das nossas observações e depoimento dos coringas, o elevado senso de responsabilidade e compromisso com o papel exercido, com as atividades e a divulgação das técnicas do C.T.O., em vários países do mundo: “*Para você ser coringa do C.T.você leva todo o peso da instituição, do nome do C.T.O*” (Flavio, Fragmento narrativa).

Com a finalidade de percebermos como idealiza a atividade de coringa comunitária, questionamos a coringa comunitária Maria Vilma (líder grupo: *Marias do Brasil*), o que é ser coringa?

Respondeu-me que “... é motivar a platéia para entrar em cena, tem que ter uma postura de líder e firmeza na hora de coringar... cada coringa atua de forma distinta, tem um jeito de ser. (Fragmento narrativo).

Atesta M.<sup>a</sup> Vilma, que embora na “*coringagem*” cada um tenha o seu estilo pessoal, existe uma tendência a incorporar um pouco, do modo, da atitude do coringa responsável por sua formação. Admitindo ainda a necessidade de se ter um modelo para espelhar-se, ate que seja encontrado o seu próprio estilo de atuar como coringa.

Quanto à **metodologia** adotada no processo do C.T.O., no *Teatro Fórum*, o texto é composto pelos grupos, as histórias são trazida pelos participantes como um material bruto, com os movimentos espontâneos, com a sua musicalidade, sua poesia. Esta etapa é um processo de autoconhecimento, de crescimento. Sendo *lapidado* pelos coringas, transformado em processo e produto artístico e estético, que contenham os elementos de ação do grupo. Os coringas Flavio, Claudete e Olivar, citam o exemplo do grupo *Marias do Brasil* em que o texto foi sugerido pelo grupo<sup>30</sup>, mas teve a contribuição de pessoas mais experientes, dos coringas responsáveis pelo grupo, ate do próprio Boal, para realizar a *lapidação da matéria bruta*.

Constatamos por meio das declarações dos coringas e da análise de campo, que os **grupos participantes do T.O, expressam expectativa** em conseguir através do teatro, individualmente e coletivamente soluções e alternativas para os problemas sociais vividos por eles. Como também almejam o resgate da auto-estima, da valorização e do respeito social, e da cidadania que lhes foi negada pela sociedade.

---

<sup>30</sup> As comunidades participantes dos projetos do C.T.O. são essencialmente uma comunidade de classe social desfavorecida socialmente, pobre, morador da periferia marginalizada da sociedade. Em geral as histórias dos componentes dos grupos são constituídas de sofrimentos e exclusão social, com uma predominância de histórias de violência familiar e opressão social.

Quanto as **expectativas e resultados obtidos e esperados pelos coringas** com as atividades do C.T.O., declaram que o diálogo entre homens e mulheres, num ambiente de convivência e aprendizagem, compartilhando saberes, experiências de vida, sonhos, angústias, esperanças, além do desenvolvimento da habilidade teatral, lhes proporcionam outra visão de mundo, de conhecimentos novos, de poder ir e vir com maior segurança, de agir com mais naturalidade, expressar os seus sentimentos. De posicionar-se diante de situações que exigem participação, ou seja, tornam-se pessoas mais autoconfiantes, seguras de si, com uma visão mais ampliada do mundo que os cerca. Definido por uma das participantes do grupo “*Marias do Brasil*” como uma experiência que proporciona : “*hoje consigo ser bem melhor*”.

Evidenciando, nessas pessoas uma maior consciência, responsabilidade, reconhecimento dos seus direitos e deveres, para o exercício de uma cidadania consciente, apesar de apresentarem uma melhoria mínima nas condições de vida (aquisições matérias), mas de grande significado para elas.

Os **resultados alcançados** pelo trabalho do *Teatro do Oprimido* são referentes à educação para a cidadania, a educação e participação popular nas discussões públicas. Esse grupo de técnicas ajuda a sensibilizar as pessoas em torno de um tema, favorecendo a desinibição e estimulando as pessoas a apresentarem suas idéias e propostas para o grupo do qual participam. De uma forma lúdica, o *Teatro do Oprimido* consegue mobilizar e preparar os indivíduos para analisar a realidade.

Através do **vínculo** criado pelas oficinas, facilita a organização de grupos que discutam problemas sociais cotidianos e proponham



alternativas. Também pode funcionar como veículo de divulgação de idéias e propostas.

É importante ressaltar que essa prática de dramaturgia trabalha com as situações de opressão, ajudando a polemizar e questionar as relações de poder, estimulando a consciência da igualdade social e da cidadania.

Na análise comparativa entre o trabalho dos coringas e as **competências adquiridas e desenvolvidas pelos participantes**, observa-se uma mudança de paradigma em relação à possibilidade de novas aprendizagens, principalmente para o grupo das “*Marias do Brasil*”, por serem mulheres com pouca informação cultural (baixa escolarização), com média de idade de 55 anos, vindas da região mais pobre do Brasil, e serem em maioria de cor negra. Para elas a aprendizagem tem uma nova forma de experiência, através do teatro, com a substituição do professor, pela figura do coringa. Através das atividades lúdicas e teatrais, apreendem de uma maneira mais participativa e interativa, por meio da dança e das artes em geral, compartilhando experiências e recordações. As aquisições de competências, são observadas como uma possibilidade de ampliação através das técnicas teatrais de habilidades ainda não descobertas e percebidas por estas pessoas.

Quanto ao **relacionamento e vínculos** gerados e estabelecidos entre os coringas e participantes da comunidade, considera Flavio que, *“para a informação transformar em conhecimento, tem que ter afetividade. As pessoas têm tanta dificuldade que só continuam no projeto por nossa causa... mas necessitamos ter cuidados. Afetividade a gente acha que deve ter, mas não queremos paternalismo nem exercer a tutela”* (Fragmento narrativo)

As “*Marias do Brasil*” foram unânimes nos seus depoimentos, em demonstrar a sua afetividade quase paternal em relação à Olivar (coringa coordenador do grupo). As participantes referem a ele com afetividade, também a Claudete (coringa coordenadora do grupo), porem de forma distinta, creio que a figura masculina do coringa ocupa a ausência dos pais na vida destas mulheres.

A **formação dos grupos** depende muito das circunstâncias, da necessidade e a história da comunidade no momento de formação. Ao iniciar sempre o quantitativo de participantes é maior do que a que permanece, na maioria das vezes fica reduzido à metade ou menos. As atividades do C.T.O. são oferecidas as comunidades através de solicitação ou a aproximação com apresentação das atividades as comunidades pelos coringas. A maior parte das vezes há uma solicitação da comunidade, de uma ONG, ou uma associação de moradores. Os projetos inicialmente não são financiados, somente quando se consolidam que é oferecida a proposta para ser financiado por uma empresa ou o governo. Em algumas situações, os projetos mais antigos financiam os mais recentes, ate ser conseguido um financiamento, ou auto sustentar-se.

O processo de **formação dos grupos** é um processo longo, variando de pessoa para pessoa, de momento para momento da instituição. Não existindo um tempo pré- estabelecido para a formação dos grupos, é estimada uma media de tempo, sendo adaptado ao desenvolvimento de cada grupo, podendo durar meses ou anos.

Atestam os coringas que não há um **tempo** determinado para a **preparação de um grupo**, pois vários fatores influenciam: como a disponibilidade do grupo, local para realização das atividades, financiamento dos projetos, leva um tempo, porque depende das características dos integrantes, entre outros motivos. Explica Flavio que: “*Um dia vem umas pessoas, outro dia as pessoas já mudaram.*”

*Depois vem o processo de criação da peça. Aí você leva uns dois meses para criar o texto, ensaiar, criar as músicas, figurino, cenário. Este processo é contínuo. Você está sempre mudando. O bom do teatro é isso, ao contrário do cinema”* (Fragmento narrativo).

As **dinâmicas e o tempo das oficinas desenvolvidas** pelos Coringas duram de 2 horas ou de anos, a depender da necessidade e objetivos dos participantes. Os “ensaios” são entendidos como uma reunião político-cultural. Faz parte o diálogo inter grupos com outras comunidades. Os festivais são momentos que propiciam momentos para conhecerem outras formas de opressão e se solidarizarem: *“devem conhecer e reconhecer e trocar idéias, informações e sugestões, informes, propostas, isto é, fazer política”* (Boal, 1996a: 78).

As **atividades do C.T.O.** realizadas pelo grupo de coringas são avaliadas através de reunião semanal de “avaliação dos projetos”. Através de encontros desenvolvidos por Boal, e a equipe do C.T.O, com o objetivo de fazer as correções e planejar novas atividades a serem realizadas. Cada coringa tem uma função definida no C.T.O, e nos projetos em que são responsáveis, como são também responsáveis em viabilizar parcerias para futuros projetos.

A ética é mencionada como a **base** de todas as **atividades do T.O**, declarada por Flavio como sendo *“a base do Teatro do Oprimido é propiciar por meio do dialogo ético que as pessoas interajam através do teatro, que percebam maiores possibilidades do que pressupõem, acreditando que o ser humano é capaz, muito mais do que ele acha que é capaz”* (Fragmento narrativo)

## 10.4 Participantes das Oficinas de Formação: Teatro do Oprimido e Coringa

*“... o teatro fórum destrói-se a peça proposta pelos artistas para, juntos, construírem outra. Teatro, não didático no velho sentido da palavra e do estilo, mas pedagógico no sentido de aprendizado coletivo” Boal (1998).*

*“... A oficina do Teatro Fórum, passa pelo coração, passa pelas mãos, passa pelo corpo” (Fragmento narrativo: participante da oficina Tristan Pozo, 2005)*



Foto 9 - Grupo Oficina: O papel do Coringa no Teatro Fórum (2005).

A análise dos dados foi realizada a partir dos indicadores determinados para a variável: **participantes do processo do TO**, segundo os critérios definidos no **Quadro 26**.

- |  |
|--|
| <p><b>A. Caracterização do Grupo:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Sexo</b></li> <li>▪ <b>Idade</b></li> <li>▪ <b>Nível sócio cultural</b></li> <li>▪ <b>Numero de participantes/</b> relações entre o grupo</li> <li>▪ <b>Motivos que levaram a participação</b> do processo de formação</li> <li>▪ <b>História do grupo:</b> as expectativas a respeito da intervenção</li> <li>▪ <b>História de vida:</b> condicionantes familiares</li> </ul> <p><b>B. Análise metodológica das Oficinas Formação Coringas em Teatro fórum:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Relação com a instituição C.T.O.</b></li> <li>▪ <b>Numero de participantes</b></li> <li>▪ <b>Método:</b> autoria de escolha da obra teatral: individual, coletiva, experiências vividas.</li> <li>▪ <b>Processo de criação</b> cultural e apropriação grupal das técnicas do TO</li> <li>▪ <b>Experiência previa</b> com técnicas teatrais</li> <li>▪ <b>Grau de participação e vinculação</b> dos participantes com o CTO</li> <li>▪ <b>Expectativas e objetivos-</b> esperados pelos participantes</li> <li>▪ <b>Aquisições/ competências</b> adquiridas com as atividades do TO (como o grupo se encontrava antes e depois de participar do TO)</li> <li>▪ <b>Avaliação do processo</b> pelos participantes do T.O.</li> </ul> |
|--|

**Quadro 26 - Variável: Participantes do processo do TO: Formação de Coringas, Teatro Fórum.**

Observamos e analisamos os participantes da oficina<sup>31</sup> de formação “*O papel do Coringa no Teatro Fórum*”, da qual participei como integrante do grupo. Foram realizadas 5 entrevistas e depoimentos com os participantes, sendo um componente do grupo das “*Marias do Brasil*”<sup>32</sup>.

A oficina foi coordenada pelo coringa Claudete, contando também, com a participação de 3 coringas auxiliares. Todos os cursos e atividades do C.T.O. são realizados tendo um coringa coordenador e

---

<sup>31</sup> A *oficina* de formação do C.T.O. é um espaço destinado a propiciar a reflexão, ao exercício e convívio com diferenças culturais de sociais. Através das oficinas de teatro busca dar amplitude as atividades individuais criando um espaço de expressão que inserem todas as artes. Trata-se de uma atividade de convivência peculiar, uma experiência que estimula a aprendizagem, a transformação e a autonomia individual e grupal.

<sup>32</sup> M<sup>a</sup> Vilma é líder do grupo *Marias do Brasil*, atualmente encontra-se realizando formação para coringa comunitário.

no mínimo um coringa auxiliar, que tem a função de ajudar e observar as atividades do coordenador.

A oficina foi realizada na sede do C.T.O., com a duração de três dias, no total de 20 horas, constituindo-se em uma imersão na técnica do T.O, através da prática, exercícios, jogos e técnicas teatrais que proporcionaram a interatividade entre atores e espectadores durante a exibição da peça teatral. O desenvolvimento das atividades foi constituído de fundamentos teóricos, exercícios, jogos e técnicas do arsenal do T.O; técnicas de Teatro Imagem, improvisação e criação de personagens; processo de criação de texto coletivo; técnicas de ensaio e criação da imagem do espetáculo; montagem de cena de Teatro-Fórum com apresentação para uma platéia convidada. (Anexos nº. III e IV: Programa e ficha de inscrição).

A *oficina* tem como **objetivo** formação de multiplicadores e coringas; sendo **desenvolvido em três etapas ou momentos**:

- 1º. O **primeiro momento** do curso é destinado à formação de multiplicadores;
- 2º. O **segundo momento** é realizado a criação da peça;
- 3º. No **terceiro momento** acontecendo à avaliação das atividades.

Esta atividade não tem finalidade terapêutica, devendo o coringa que conduz os trabalhos, não permitir que o grupo constitua-se em um grupo terapêutico.

Quanto ao **perfil do grupo**, a oficina observada teve a participação de 15 pessoas, com diversas **formações profissionais**, apresentado no Quadro 27.

Geralmente os cursos de formação do C.T.O., têm uma média de 20 participantes, nesta oficina, 6 integrantes já tinham participado de outros cursos de formação e 2 participantes estavam em programa de intercambio internacional de estagio (Suíça e Inglaterra).

O **grupo foi constituído** por pessoas com um nível semelhante de **escolaridade** (todos os participantes com curso universitário, 3º grau), registrado como um caso atípico nos grupos de formação. Como a escolaridade não se constitui em um pré-requisito, os grupos geralmente são compostos com participantes com distintas formações profissionais e grau de escolaridade.

Nº. Participante: 15 X Formação (ocupação)	Idade	Sexo	Escolaridade/ Profissão	Nível sócio-cultural	Aprendizagem e experiências prévias com teatro	Estado civil
2 Estudantes teatro	17 e 20 anos	M	3º grau incompleto	Classe media	Com experiência	2 Solteiros
Musico	22 anos	M	3º grau incompleto	Classe media	Com experiência	Solteiro
Educador social	38 anos	F	3º grau completo	Classe media	Com experiência	Casada
Administrador empresas	35 anos	F	3º grau completo	Classe media	Sem experiência	Casada
Estudante teatro	33 anos	M	3º grau incompleto	Classe	Com experiência	Solteiro
Antropólogo	32 anos	M	3º grau completo	Classe media	Sem experiência	Solteiro
3 Professores	42, 30 e 33 anos	1- M 2 - F	3º grau completo	Classe media	Sem experiência	1 Solteiro 2 Casadas
Assistente social	25 anos	F	3º grau completo	Classe media	Sem experiência	Solteira
Psicólogo	45 anos	M	3º grau completo	Classe media	Sem experiência	Solteiro
Biólogo	33 anos	F	3º grau completo	Classe media	Com experiência	Solteira
Militar Aposentado	70 anos	M	3º grau completo	Classe media	Sem experiência	Viúvo
Estudante de Artes	22 anos	M	3º grau completo	Classe media	Com experiência	Solteiro

**Quadro 27 – Perfil dos participantes das oficinas de Formação: T.O. e Coringa.**

Quanto ao **sexo** quase 60% do grupo era do sexo masculino. A **classe social** foi outro ponto coincidente entre os participantes, com pessoas

integrantes de uma classe sócia econômica e cultural próxima ou semelhante (classe média).

As oficinas são abertas ao público, por meio do preenchimento de uma ficha de inscrição onde constam alguns itens de identificação como: atividade que desempenha; se teve alguma experiência com oficinas do C.T.O.; qual o seu objetivo em participar deste curso; com qual público pretende multiplicar o T.O; Se pensa em discutir alguns temas a partir do teatro e quais; se dispõe de alguma estrutura física para a realização das oficinas com o seu grupo, entre outros dados solicitados. (Anexo III- Ficha inscrição oficinas C.T.O.)

Quanto à **nacionalidade** os participantes, na maioria brasileira (70%), sendo um de nacionalidade peruana, professor pesquisador do T.O, da Universidade de São Paulo-USP; 2 participantes de programa de intercâmbio: 1 suíça (Zurique) realizando a formação de coringa, 1 educadora social, inglesa que trabalha em uma ONG.

Três participantes estavam iniciando o estudo da metodologia do T.O, para posterior utilização em suas atividades profissionais (1 consultor de projetos que trabalha em uma ONG, 1 assistente social que desenvolve projetos governamentais na área de saúde e 1 um militar aposentado, com a finalidade de qualificar-se para atuar em atividades comunitárias e filantrópicas.). A diversidade de formações profissionais e culturais ocasionou no grupo significativa troca de experiências, através dos valores, e histórias de vida dos participantes.

Na **metodologia**, foram utilizados jogos, sistematizados a partir da bibliografia básica dos livros de Boal<sup>33</sup>. Em outros cursos, dependendo

---

<sup>33</sup> *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Acrescidas a essas, as criações mais recentes de Boal e de seus grupos encontram-se na edição revisada e ampliada desse mesmo livro, renomeado de *Jogos para Atores e Não-Atores* (Boal, 1983).



da formação e tema abordado na construção do texto teatral, outras bibliografias podem ser utilizadas.

**Uma oficina de teatro do oprimido**, em geral, **é constituída** de vários exercícios e jogos, sendo finalizada com a criação de uma peça de *teatro-fórum*.

Boal sistematizou os exercícios e jogos em categorias, que atualmente são assim denominadas: *sentir o que se toca escutar o que se ouve, ver o que se olha, estímulo de vários sentidos, entenderem o que se diz e ouve*. Essa classificação envolve, simultaneamente, exercícios de equilíbrio e exploração de diferentes formas de movimentar o corpo, de ritmos, de comunicação através de imagens, de exercícios para executar de olhos fechados, explorando, assim, os demais sentidos, de aquecimento, de integração, de criação de personagens, de cenas, etc.

Muitos desses exercícios e jogos são criados por Boal, a partir de idéias de participantes das oficinas, de necessidades de sua prática, de brincadeiras populares; também da incompreensão e da execução “*errada*” de algum exercício sai, às vezes, inspiração para uma nova técnica. Após os exercícios, incluindo algumas improvisações que ajudam a trazer à tona possíveis situações e personagens para uma peça, são levantados temas sobre os quais o grupo gostaria de realizar um *teatro-fórum*. Em um momento posterior, subdivididos os grupos de acordo com os temas, cada participante relata suas experiências de opressão em relação a esse tema: esses relatos fornecem materiais de diálogos, situações e possíveis personagens para uma futura cena. Essa pesquisa pode se estender, propiciando a improvisações para as técnicas de ensaio, que também servem como técnicas para construção da peça. A coordenação dos trabalhos de criação da peça e, posteriormente, a sua direção é realizada pelo coringa, que considera sempre a contribuição dos participantes.

As **técnicas empregadas** estimularam ao questionamento, fornecendo uma compreensão dos problemas sociais abordados, na busca de melhores alternativas de soluções. Todo o processo do *teatro fórum* é sistematizado, o roteiro surge, sob a condução dos coringas, não sendo permitida a improvisação das técnicas, seguindo a um protocolo. É uma orientação de Boal, que as técnicas e conduções devam ser executadas de forma semelhante por todos os coringas, evitando as variações, que dificultam as avaliações. A uniformidade de ações, realizadas pelos coringas permitem uma melhor avaliação das oficinas.

Segundo Boal, as regras do jogo do *Teatro Fórum* são indispensáveis para que se produza o efeito desejado do aprendizado dos mecanismos pelos quais uma opressão se produz, com a descoberta de táticas, estratégias, e o ensaio dessas pratica para evitá-la.

**Atividades desenvolvidas na Oficina/ Curso: “O papel do Coringa no Teatro Fórum”**

As oficinas são divididas em duas partes:

**1ª parte-** contemplando exercícios direcionados para o processo performativo, o jogo, a improvisação e suas regras;

**2ª parte-** compreende a construção coletiva, juntamente com o coringa, do texto e a preparação do espetáculo. **O processo de criação** cultural e apropriação grupal das técnicas do TO, do *Teatro-Fórum*, são construídos segundo os pressupostos em que um protagonista, "*oprimido*" deseja algo, mas não conseguia devido à ação de outros personagens, "*opressores*".

A **construção do texto teatral** é realizada coletivamente inicialmente com técnicas de jogos teatrais e depois como conteúdo dos textos. Nesta perspectiva, os textos foram concebidos rigorosamente no processo de criação coletiva, com soluções cênicas surgidas das improvisações. A liberdade de apropriação do discurso sobre si

mesmo e sobre o mundo, presentes nas improvisações, reconhecia aos participantes o direito de usar as palavras e o próprio corpo na forma que lhes convinha, através de varias técnicas: sem palavras, no silêncio e por meio de relatos individuais. Com técnicas de trabalhos corporais realizadas com a finalidade de elaborar os textos em grupo, sendo solicitado que os componentes relatassem uma experiência vivida de opressão, fixando na figura do: *antagonista-protagonista*, ou o *opressor-oprimido*.

Os jogos e exercícios são, portanto, provocadores da memória do grupo. Destas provocações surgem relatos de lembranças que são transcritos por um dos participantes ou pelo coringa, que evoca antigas situações vivenciadas onde tenha ocorrido um fato de *opressão e oprimido*. As recordações foram constituídas de acontecimentos da infância, momentos de encontros familiares, etc.

No **processo de criação** da peça para *teatro-fórum*, há algumas questões importantes que o grupo deve percorrer. A primeira apresenta-se no momento em que cada participante fala sobre *qual sua opressão* relativa ao tema em pauta. Aqui começa um compartilhar de algo que até então era vivido como individual, esboçando-se um primeiro, mas importante, passo para a composição do grupo coletiva de algumas experiências e busca de *tentar fazer algo com isso*.

Todos os **textos são construídos** coletivamente a partir das histórias de vida, baseados nas experiências e problemas típicos da coletividade, como a discriminação, o preconceito, o trabalho, a violência, entre outros.

Uma parte do tempo é reservada para a tempestade de lembranças. Sem tema ou cronologia, uma espécie de caos organizado. A desconstrução destas lembranças, utilizadas como pano de fundo dos jogos permite trabalhar com a memória de maneira lúdica e criativa. Esta atividade transforma a memória em uma matéria elástica em que as reminiscências fragmentam-se em camadas superpostas, entrecruzadas, sem linearidade. Os relatos orais sobre o passado

formam matéria nas improvisações, sendo refeitas nas oficinas até o surgimento do texto final. Ao mesmo tempo, vai-se organizando o roteiro que servirá de base para os ensaios. Como em um quebra-cabeça do tempo, os fragmentos de vida são embaralhados e rearranjados, ganhando um sentido, com uma temporalidade que acolhe a história de várias vidas. Ao misturar pedaços multiformes de vida, dispersos no tempo, para formar uma única existência, é construído o **texto coletivo**. Os relatos das experiências vividas de opressão pelo grupo participante saíram de forma espontânea, sendo realizada a seleção para a escolha dos dois relatos mais significativos, eleito como texto para a montagem da peça do teatro fórum.

Após a escolha das situações a serem representadas, inicia-se a trabalhar a construção da peça. A estrutura da montagem da peça é realizada através das orientações fornecidas pelo coringa, sendo discutidas e analisadas todas as fases para a sua elaboração.

Nos ensaios, a repetição de alguns relatos que haviam surgido, inicialmente, na forma de desabafo emocionado, permitiu um distanciamento do passado. Tristezas de umas ditas pela boca de outras foram adquirindo um tom mais leve

Os fragmentos cênicos unem-se não exatamente pela ação, mas por um elo central, interpretado por várias pessoas que utilizaram o palco para contarem as suas vidas. Ao mesmo tempo em que também se tornaram expectadores ao assistirem a participação da platéia, propondo outros desfechos para as suas histórias. Encenadas várias vezes, o coringa vai realizando as correções necessárias: trabalhando o cenário, a postura corporal, a forma de interpretação. Ressalta Claudete (coringa), que ao se realizar o *teatro fórum*, a primeira apresentação apresenta diversas falhas, que irão diminuindo à medida que ocorrem as várias apresentações ou processos

É necessário ter conhecimento do desejo do protagonista, **definir a situação sobre a qual se realizara e traduzirá a cena**, para tanto, o grupo realizou questionamentos, buscando responder:

- *o que se deseja* com relação aos problemas compartilhados.

Em seguida foi definido o que estava dificultando o protagonista para conseguir o que ele queria, também sendo realizada esta pergunta a cada componente do grupo: - *o que atrapalha você para conseguir o que quer?* Discutindo-se todos os motivos revelados.

As dificuldades foram vividas, encenadas por outros personagens, por outros participantes, para que tanto o protagonista quanto a platéia que ira substituir, se defronte com o fato, vivenciando.

Há uma última pergunta, cujas respostas são fundamentais para a criação da cena:

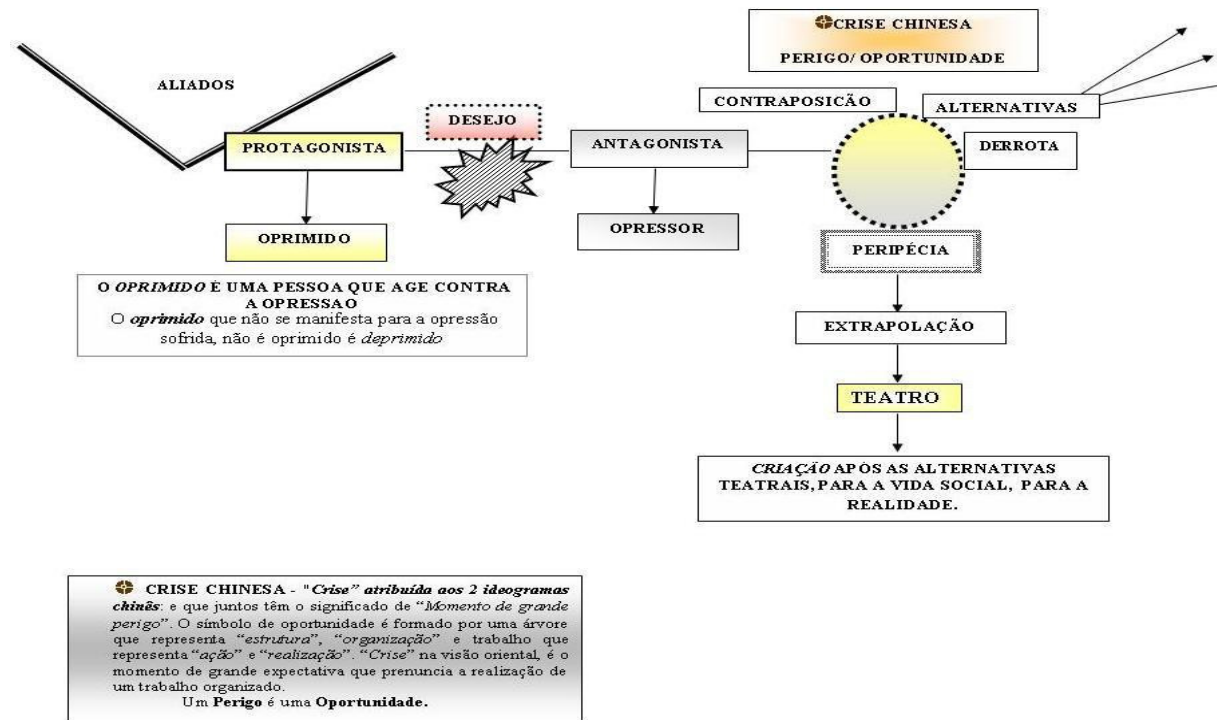
- *quais são as saídas?* É preciso que o grupo acredite que há saídas para a situação apresentada; mesmo que elas sejam difíceis de vislumbrar, têm que ser procuradas. A partir do tema trabalhado, alguma coisa pode ser feita para a mudança da situação de opressão. Assinala Boal, que uma peça dessa modalidade não pode ser fatalista, não pode tratar de uma situação extrema, quando já praticamente nada há para ser feito (2005).

A **composição do espaço cênico** foi inicialmente realizada por cada participante isoladamente com o seu personagem, em seguida em grupo. O coringa auxiliou na conformidade da construção do texto, debatendo se as alternativas propostas poderiam ser efetivamente realizadas. Os ensaios foram realizados e avaliados, com a encenação de cada personagem individualmente, depois em grupo, com a finalidade de realizar as correções necessárias.

Na direção da encenação, o coringa orienta o que deverá conter na expressão corporal para que evidencie com clareza as ideologias, o trabalho, à função social, à profissão, etc. dos personagens, através dos movimentos e gestos. Sendo importante que os personagens

realizem ações significativas, com as quais os “*espect-atores*”, a platéia, ao substituírem os personagens no *Teatro Fórum*, identifiquem como os movimentos e gestos são importantes. Cada personagem foi representado visualmente, de maneira a ser reconhecido independentemente de seu discurso. Cada cena deverá conter a expressão exata do tema abordado. O figurino conteve os elementos essenciais ao personagem, para que os “*espect-atores*”, fossem capazes também de utilizá-los quando substituísse os atores, ser de fácil compreensão.

Elaboramos no **Quadro 28 - Esquema montagem da peça.\***, um desenho esquemático, a partir das orientações realizadas pela coringa Claudete, durante a oficina “*O papel do Coringa no Teatro Fórum*”.



Quadro 28 - Esquema montagem da peça.\*

Fonte: Elaboração própria

\*Este esquema foi criado a partir das orientações recebidas durante a *oficina*, que a pesquisadora participou sobre *Teatro Fórum* realizado no C.T.O. -RIO- julho 2005.

O **cenário** constituiu-se em um componente para o diálogo, sendo incorporado à cena e ao personagem. Utilizou-se somente o estritamente essencial de cenário na construção da cena, onde cada elemento seria parte da construção teatral. Construído a partir dos recursos de materiais de sucata, reciclados, com figurinos levados pelos participantes, com uma iluminação muito simples. Cada participante utilizou as suas habilidades para construção do figurino, cenário, musica iluminação... Um dos participantes (músico) compôs uma musica para a peça, utilizando tambores e instrumentos de percussão, para dar um som marcante à entrada dos personagens.

A encenação da peça foi realizada na parte térrea do C.T.O, um espaço aberto, onde não há uma arena ou tablado separando a platéia dos atores, compondo um espaço único, sendo montadas as cenas lado a lado, sem elementos de isolamento.

O espetáculo do *Teatro Fórum* é considerado como um jogo artístico e intelectual entre artistas e “*espect-atores*”. Antes de iniciar a encenação o coringa explicou a platéia, a regra do jogo e os convidou a fazer alguns exercícios de aquecimento com técnicas de relaxamento, estimulando e integrando a participação do publico. A platéia foi constituída em sua maioria, por pessoas da comunidade, parentes dos participantes do grupo, além de amigos e pessoas da vizinhança, envolvidos na representação teatral.

A encenação atinge a relação com outro grupo também integrante da comunidade, na condição de platéia e participante, converte-se num encontro social, um encontro entre amigos, onde se pode bater palmas, acolher ou rejeitar.



No primeiro momento, o espetáculo foi representado para a platéia, como um espetáculo convencional, onde se mostrou uma cena contendo o conflito que se desejava resolver, a opressão que se deseja combater.

O público assistiu à peça, sendo reiniciado a partir da iniciativa do condutor da sessão do *Teatro-Fórum*, o coringa.

Neste momento do *teatro fórum* não se procura a melhor solução, mas conhecer mecanismos de opressão presentes na situação, experimentando e buscando saídas sob o ponto de vista do protagonista. As alternativas são analisadas pela platéia, cujas pessoas, se transformam de espectadores em “*espect-atores*”, aqueles que vêem e agem.

O coringa tem a função de estimular o público a participar do jogo. Ele convida os espectadores a entrarem em cena, a substituir o protagonista, e apresentar alternativas para o desfecho da peça. O coringa auxilia na reconstrução do texto, debatendo com os “*espect-atores*”, se as alternativas propostas podem ser efetivamente realizadas, é um tipo de teatro que utiliza uma concepção de obra inacabada. Solicita à platéia, para falar o significa a cena, o que comunica a história para eles, alertando ao espectador para que, ao se identificar com o tema debatido, deverá participar da trama da peça, tornando-se o protagonista da história. O ato é chamado de “*esquete*”, isto é, um “*esboço de ato*”, que não tem um fim determinado e prescrito. A intervenção do público é que define o final da cena, assim, o público deixa de ser espectador e se torna participante, apresentando alternativas para a questão debatida e se envolvendo na discussão do problema. Várias intervenções podem ser feitas numa mesma cena, se o debate teatral ainda estiver rendendo. Proporciona a

reflexão sobre a situação encenada, polemizando junto com os outros espectadores, informando que é possível assumir o lugar do protagonista quando este estiver cometendo um erro, ou optando por uma alternativa falsa ou insuficiente, e procurar uma solução melhor para a situação que a peça apresenta.

O ator substituído não fica totalmente fora de jogo, permanece para auxiliar, a fim de encorajar o “*espect-ator*”, e corrigi-lo, caso ele eventualmente se engane em cena.

Na **apresentação do fórum da oficina “*O papel do Coringa no Teatro Fórum*”**, a cena foi baseada em um fato vivido por um dos participantes do grupo da oficina, com um texto contendo poucos diálogos, a figura do *oprimido* e do *opressor* apresentou-se clara para público.

Quando o coringa solicitou a platéia para dar outro desfecho para a cena apresentada, um “*espect-ator*” propôs outro desfecho, assumiu o papel do oprimido e realizou outra cena. Vale ressaltar, que o oprimido da cena original era uma mulher jovem, e o espectador que fez a cena era um homem mais velho, que aproveitou a sua experiência de vida para propor um novo desfecho ainda não pensado pelo oprimido, segundo ele, por não possuir maturidade suficiente para lidar com a opressão.

A segunda encenação seguiu o mesmo processo, com interferências da platéia e a condução do coringa, auxiliada por uma participante do curso, que realiza o programa de intercambio para a formação de coringa, sendo a sua primeira participação como coringa, desempenhou bem a sua função.

A intervenção do espectador foi realizada por uma mulher, que declarou ser tímida, e nunca ter realizado qualquer apresentação

pública, assumindo o papel do oprimido e propondo uma nova solução, ainda não imaginada. Evidenciando a afirmação de Boal que, a vocação teatral pertence a todos. Que a atividade teatral se constitui num “*instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais*” (Boal, 1996a: 28).

As ações do T.O. são marcadas por momentos de troca, de confronto, em que a obra popular, a vida popular em suas contradições e conflitos de valores são expostas ante os olhos atentos da comunidade. Conceitos estereotipados foram dando lugar a reflexões mais bem elaboradas diante da socialização de informações e relações de poder mais igualitárias, com uma identificação mais clara da figura do opressor e do oprimido.

“*Teatro é ação*”, diz Boal. É preciso que os diferentes desejos dos diferentes personagens entrem em choque, caracterizando o conflito dramático. Esse conflito não se resolve nem se dissolve em cena, ele, na verdade, se acirra. A peça termina sempre inacabada geralmente quando o protagonista, após algumas tentativas, praticamente desiste de lutar pelo que deseja. Para Boal, o *Teatro Fórum* consiste, fundamentalmente, em sugerir a todos os espectadores presentes depois de improvisada uma cena, que interpretem o protagonista e procurem improvisar variantes ao seu comportamento. O próprio protagonista devesse, posteriormente, improvisar a variante que mais lhe agrade. (1996a).

Ao final da sessão do *teatro-fórum*, os atores e o coringa avaliam entre si se conseguiram facilitar a participação da platéia e se conseguiram de fato promover o “*debate*”, ou melhor, o que Boal chama de

*ativação* do espectador (que deve se transformar, assim, em *espectador*).

Após a encenação do *fórum* da oficina “*O papel do Coringa no Teatro Fórum*”, foi realizada a **avaliação** dos participantes pelo coringa.

Os participantes que tiveram as suas histórias de opressões encenadas, relatarão que teriam mais condições e argumentos para resolverem as questões de opressão as quais estavam sendo submetidas. Que encenar, e ver encenado, ter outras sugestões do público para a sua história, ajudaram a repensar a opressão de outro modo, a encontrar uma solução.

Vários componentes do grupo declararam a dificuldade em estabelecer vínculos, com pessoas que não conheciam anteriormente, para em tão pouco tempo construir uma história, um personagem, cenário e representar, entretanto o resultado foi bom, estabelecendo um vínculo entre os participantes.

A **experiência de ser participante e observadora** do grupo foi uma tarefa difícil, pois em alguns momentos necessitava exercer o papel de investigador, porém tinha que me envolver nas atividades da encenação, incorporar o personagem que estava encenando. Vivendo as angústias e ansiedades juntamente com os integrantes do grupo, na busca de encontrar uma forma para dramatizar a “nossa história”. Com o duplo papel: participante e pesquisador, me foi difícil, em alguns, momentos distanciei o olhar da observação, resgatada através da memória, das anotações de diário e registro de imagens. Compensada através da permanência no C.T.O., de mais alguns dias, após a *oficina*, com o objetivo de entrevistar os coringas e participantes das atividades.

A maioria dos **participantes entrevistados declarou** que as atividades do C.T.O. produziram mudanças nas suas vidas, favorecendo a consciência de si e reforçando a própria identidade. Sobretudo, que promoveram mudanças estruturais nas suas relações com estereótipos e preconceitos, por meio das relações de opressão e exclusão que foram trabalhadas, e até mesmo superadas.

Por meio das técnicas teatrais, os participantes das oficinas declararam ter adquirido **competências** e desenvolvido habilidades ainda não descobertas e percebidas, ajudando a compreender e resolver as situações de opressão nas suas vidas. Declarando também a necessidade de aprofundar o conhecimento da técnica do *Teatro Fórum*, através de outros cursos de formação e grupos de estudos.

Ressaltamos que as cenas dramatizadas na oficina “*O papel do Coringa no Teatro Fórum*”, foram baseadas em fatos reais da vida dos participantes do grupo, e que a encenação também teve uma proposta real, na busca de uma saída da *opressão* por este *oprimido*. Como também a liberdade de aceitar ou não as sugestões da platéia, como forma de romper a situação de opressão. “... *Sabemos que para o que se segue temos de escutar outras vozes e necessitamos que estas outras vozes se escutem entre elas. Precisamos de encontros para poder construir juntos este caminho e se este caminho não existe pelo menos nos divertimos bastante tratando de encontrá-lo.*” (Fragmento narrativo: participante da *oficina* Marco Aurélio). As atividades proporcionaram aos participantes, a pensar nas diversas formas de opressão, e que não é possível estar só, porque pelo olhar do outro, enxergamos e nos conhecemos melhor

Mais do que oferecer uma formação teatral, estas pessoas, através da dramatização, lançam um novo olhar sobre si mesmo, sobre seu entorno social e sua criação artística. Ao mesmo tempo, o jogo teatral ajuda ao processo de desinibição, de liberação da ludicidade, capacitando ao grupo de não-atores a mostrar algum desempenho em cena, evitando a simples animação do texto, procurando pensar por meio da linguagem teatral e inventando um sistema de atuação vinculado ao processo criativo. O trabalho de elucidação dos signos teatrais realizados pelos coringas permitiu ao grupo nomeá-los, conhecê-los e escolhê-los, jogando com eles.

A **experiência do público, do “*spect-ator*”**, foi declarada como sendo muito positiva que os ajudaria a perceberem as situações de opressão nas suas vidas, uma vez que adquiriram uma maior percepção do papel do *oprimido-opressor*.

Reafirmando desta forma o **objetivo do fórum**, que não é ganhar, mas permitir aprender através da prática teatral, que os “*spect-atores*” ponham em cena suas idéias.. E que atores e platéia, igualmente atuando, tenham consciência e adquiram competências para conviver com as possíveis conseqüências de suas ações, é um treino um ensaio como forma de se fortalecer para ações da vida real.

### **10.5 Comunidades Participante / Grupos de enfoque:**

Elegemos os grupos comunitários *Marias do Brasil*, e *Arte Vida* para análise prática da investigação:

- O grupo “*Marias do Brasil*” é constituído por mulheres trabalhadoras domésticas, sendo o grupo com idade média

mais elevada e maior tempo de formação, em atuação no C.T.O. (9 anos). Possuindo um reconhecimento social, através dos trabalhos e ações realizados para a classe de trabalhadores doméstico através do teatro. Observamos as atividades desenvolvidas pelo grupo, e entrevistamos os coringas que coordenam este projeto. Analisamos as narrativas de vida do grupo (sete integrantes).

- O grupo “*Arte vida em Cena*” é um grupo constituído por jovens em situação social de risco, com a menor faixa etária e menor tempo de atuação (4 anos) no C.T.O. A integrante do grupo e líder comunitária Verônica Barbosa da Silva, (22 anos), se dispôs a fazer a sua narrativa de vida, e falar sobre o grupo. Realizamos a observação das atividades realizadas pelo grupo e também entrevistamos o coringa coordenador

A opção em pesquisar grupos com distintas características teve o objetivo de ampliar as observações através das peculiaridades e divergências apresentadas pelos participantes, fornecendo deste modo, maiores possibilidades para um estudo avaliativo e comparativo das variáveis pesquisadas.

As “*Marias do Brasil*”, e a líder comunitária do grupo “*Arte vida em Cena*” Verônica Silva, narraram as suas vida contaram as suas histórias, expondo fatos e acontecimentos das suas trajetórias de vida. Relataram e desvelaram as suas experiências através do testemunho das suas narrações.

Ao escutarmos as narrativas nos inserimos nas suas vidas, nos sensibilizamos e nos colocamos como participante das suas experiências. Transformamos-nos em sujeito dessa experiência, mais

do que um observador dos acontecimentos narrados, fomos conduzidos mais pela vontade de compreender, do que apenas analisar e buscar explicações.

Na análise dos depoimentos apresentamos os grupos separadamente, avaliando as narrativas e estabelecendo sua relação com os indicadores da variável: **comunidade participante do C.T.O.** descrito no **Quadro 29 – Variáveis da Investigação: Comunidade participante do CTO.**

- **Sexo**
- **Idade**
- **Situação geográfica da comunidade** (definição e caracterização do espaço físico)
- **Características** da comunidade
- **Nível sócio cultural**
- **Historia de vida:** Condicionantes familiares
- **Relações e vínculos** entre os participantes
- **Problemáticas sociais** associadas a vida dos participantes
- **Historia do grupo:** as expectativas a respeito da intervenção
- **Características** dos componentes da comunidade
- **Relação com a instituição CTO**
- **Numero de participantes**
- **Método:** autoria de escolha da obra teatral: individual, coletiva, experiências vividas.
- **Experiência previa** com técnicas teatrais
- **Processo de criação** cultural e apropriação grupal das técnicas do TO
- **Grau de participação e vinculação** dos participantes com o CTO
- **Expectativas e objetivos-** esperados pelos participantes
- **Aquisições/ competências** adquiridas com as atividades do TO (como o grupo se encontrava antes e depois de participar do TO)
- **Mudança sócio educativas** produzidas nos participantes do TO
- **Avaliação do processo** pelos participantes do T. O.

**Quadro 29 – Variáveis da Investigação: Comunidade participante do CTO.**



### 10.5.1 Marias do Brasil

Esta etapa da investigação foi fundamentada na observação e no relato das narrativas de histórias de vida das participantes do grupo, que narraram às mudanças ocorridas no cotidiano das suas vidas, a sua relação com: trabalho, família, e o teatro.

*... Não desisto, continuo trabalhando como domestica e vivendo.*

*Essa é minha história.*

M.<sup>a</sup> José, Zezé (*Marias do Brasil*)

*“Quero sair da seca/ aprender a ler e escrever/  
artista de teatro quero ser botar sapato novo/  
E deste lugar me esquecer”*

*Marias do Brasil*



Foto 10 - “Marias do Brasil” (2005).

Analisamos a história e o trabalho do grupo comunitário “*Marias do Brasil*”, através dos depoimentos dos coordenadores, os coringas Olivar e Claudete, e das narrativas das integrantes do grupo:

- ✓ Maria Conceição Santos
- ✓ Maria de Fátima de Jesus
- ✓ Maria José Cardoso, chamada de *Zezé*.
- ✓ Maria José Góis
- ✓ Maria Vilma Santana
- ✓ Nilza Melo
- ✓ Cícera Neves de Souza, chamada de *Cida*

#### **Um pouco da história do grupo “*Marias do Brasil*”**

O grupo das “*Marias do Brasil*” foi criado em 1998, há 9 anos, com a peça teatral: “*Ta limpo no palco*”. As participantes faziam parte de um curso noturno, curso “*supletivo*”<sup>34</sup>, onde a maior parte dos alunos era de mulheres, trabalhadoras domésticas<sup>35</sup>.

O primeiro espetáculo das “*Marias*”, “*Quando o verde dos seus olhos se espalharem na plantação*” foi apresentado no Rio de Janeiro, com a participação de 200 a 240 trabalhadoras domésticas, do projeto inicial somente permanecem sete integrantes.

Nessa primeira montagem da peça não foi abordado o assédio sexual sofrido por elas no trabalho como empregada doméstica, foi abordado as suas histórias, a infância e saída da casa dos pais, das suas cidades em busca de maiores oportunidades de vida e trabalho. Somente surge o tema do assédio sexual na segunda montagem da peça, onde foi aflorado o desejo, até então reprimido de falar sobre este tema.

---

<sup>34</sup> Curso de ensino fundamental com finalidade de suprir a escolarização de pessoas, que por motivos diversos, não tiveram a oportunidade de frequentar um curso regular. É um curso realizado com conteúdos de forma concentrada, com um menor tempo de duração que o curso normal.

<sup>35</sup> Como são denominadas às trabalhadoras do lar.

Aparecendo com uma carga forte de revolta e indignação, o assédio sofrido.

Outros projetos foram desenvolvidos, até chegar ao atual: a peça: “*Eu também sou uma mulher*”, a peça teatral conta à história das “*Marias do Brasil*”, as razões da migração para o Rio de Janeiro a procura de trabalho, os problemas de saúde e assédio sexuais sofridos por elas, estando o grupo há quatro anos com a produção deste espetáculo.

O texto foi reorganizado, recriado e ensaiado varias vezes, incorporando as contribuições individuais, como gestos, achados sonoros e ironias, trazendo a memória à cena, como um desejo de desagravo, uma busca de um novo desfecho para as histórias vividas.

O espetáculo foi criado coletivamente a partir dessas histórias e experiências de cada um dos componentes, o texto tem uma dimensão humorística e dramática. Cenas, aparentemente soltas no tempo, foram construindo um documentário da vida dessas mulheres que, corajosamente, revelaram seus casamentos desfeitos, lembranças da infância, sofrimentos. E também de momentos atuais, denunciando, com humor e ironia, os preconceitos e discriminações vividos pela mulher, a maioria negra, sem escolaridade, nascidas na região mais pobre do país: a região nordeste.

A **utilização da técnica *teatro-imagem*** foi trabalhada com um do temas escolhidos a “família”. Foram criadas inúmeras imagens de família, revelando a diversidade de concepções de família, os conflitos familiares vividas, muitas vezes ainda não assimiladas. O segundo tema foi sobre o “sonho profissional”, o sonho não realizado, enfim uma vida de exposição, indo de encontro ao mundo doméstico e recluso em que a maioria viveu na infância.

O conjunto de textos foi construído com uma temporalidade que acolheu a história de várias vidas. Ao misturar pedaços multiformes de vida, dispersos no tempo, para formar uma única existência, construindo o texto coletivo. Os fragmentos cênicos uniram-se não exatamente pela ação, mas por um elo central, interpretado por várias pessoas que utilizaram o palco para contarem as suas vidas. Ao mesmo tempo em que também se tornaram espectadores ao assistirem a participação da platéia, propondo outros desfechos para as suas histórias.

As apresentações nem sempre acontecem em espaços convencionais. **O local de apresentação** comum é a arena, a rua, as associações de moradores. Quando tem a oportunidade de estar em um teatro, é possível a utilização de recursos de iluminação e de um arranjo melhor no cenário. No entanto, vários são os convites recebidos pelo grupo para a apresentação em salões, auditórios, ambientes improvisados. Esse espetáculo já foi encenado em vários eventos, sindicatos, congressos e de diversos festivais brasileiro.

Não há a preocupação com montagens dispendiosas, o cenário para a **montagem das peças e o figurino** é todo elaborado pelos participantes. Os cenários geralmente são construídos com materiais reciclados, originados da coleta de lixo, de material que foi descartado.

Nas narrativas das *Marias*, foram contadas algumas histórias de vida que fazem parte das cenas da peça. Na vida das *Marias do Brasil*, transformar a realidade num mundo de *faz-de-conta* fica muito mais fácil. A Maria José é uma das sete *Marias* que contam no palco as experiências que já viveram na profissão, como o assédio sexual do

patrão,... “*Eu tenho orgulho de trabalhar como empregada domestica, foi assim que tive e tenho muitas oportunidades de conhecer boas pessoas, então eu me sinto feliz na minha profissão. Por outro lado temos alguns problemas, sofremos algumas injustiças e até assédio sexual*” (Fragmento narrativo). As *Marias* tiveram a coragem suficiente para contar as suas histórias, para expor seus sofrimentos.

Atualmente o projeto das “*Marias*”, tem a parceria do *Sindicato dos trabalhadores domésticos*, com a realização do *Teatro Fórum Legislativo*, onde são encenadas as intenções de leis que serão discutidas com representantes do sindicato.

O direito trabalhista das domésticas é encenado através do *teatro fórum*, essa prática teatral ultrapassa a simples constatação das necessidades do grupo, propõe idéias, até mesmo projetos de leis, para mudar as condições de trabalho desses trabalhadores, por meio da reivindicação de uma lei que garanta os benefícios sociais<sup>36</sup>.

A lei que concedeu a proteção social aos trabalhadores no Brasil é de 1932, mas até os dias atuais o empregado doméstico ainda luta para se equiparar às outras categorias de trabalhadores. Por terem um tratamento legal diferenciado do trabalhador comum, a conquista de seus direitos tem sido árdua e, muitas vezes, ignorada. Uma das formas dessa luta é o *teatro fórum*.

---

<sup>36</sup> Um dos direitos trabalhistas abordados pelo grupo para a classe do trabalhador doméstico é o “*Fundo de Garantia por Tempo de Serviço*” (F.G.T.S.), recebido por todos os trabalhadores, exceto o doméstico. As *Marias* lançaram uma campanha pelos direitos dos trabalhadores domésticos em 2004, com uma adesão de *abaixo-assinado* pela garantia do F.G.T.S. Ao longo de três anos, o grupo fez centenas de apresentações e recolheu assinaturas de mais de 2.000 pessoas. O abaixo assinado foi entregue no Congresso Nacional, em Brasília, depois de uma apresentação, para consideração dos deputados federais e senadores do Brasil

As “*Marias do Brasil*” através das reivindicações da encenação de seu cotidiano com a técnica do *teatro do fórum* interpelam a opinião pública, a propor e encontrar soluções para os problemas abordados. Além de apresentar teatralmente o cotidiano das empregadas domésticas, a peça: “*Eu também sou uma mulher*”, permite num segundo momento de representação, convidar os participantes do público a re-encenar certas cenas do espetáculo, a fim de encontrar novas soluções aos problemas propostos (exploração, violência, assédio físico e moral). Essa prática teatral ultrapassa a simples constatação de uma opressão, propõem idéias, até mesmo projetos de leis para mudar as condições de trabalho dos empregados domésticos.

Nos anos de 2004 / 2005, o grupo “*Marias do Brasil*”, teve o apoio da *Fundação Heinrich Böll*, iniciando um processo de “*Multiplicação dentro de Sindicatos de Trabalhadores Domésticos*”, com cursos teatrais para dezenas de trabalhadores. Hoje o grupo das “*Marias*”, está sem ter um projeto financiado, porem continua dando continuidade aos ensaios e apresentações.

Ao iniciarmos os relatos de vida com os participantes, expliquei os objetivos da investigação, solicitando o termo de consentimento para a divulgação dos dados. Questionei se utilizaríamos o nome real ou um pseudônimo, todas responderam que poderia ser utilizado o nome real, e que também gostariam que as fotos e filmes fossem divulgados, demonstrando satisfação em participar da pesquisa e expor seu trabalho. Solicitaram-me que após a conclusão da pesquisa fosse enviada uma copia da tese. O acordo foi estabelecido. Difícil não estabelecer vínculos de afetividade com mulheres tão simples e tão

sábias na sua generosidade, na força da realização de ações que contribuem para uma vida mais digna para si e a sociedade.

#### **Análise das narrativas do grupo “*Marias do Brasil*”**

Realizamos a análise do grupo, por meio das informações obtidas nas narrativas e observações das atividades, segundo os indicadores determinados para a variável: **Comunidade: participante do T.O** apresentada no **Quadro 29**.

Descrevemos no **Quadro 30 - Perfil grupo “*Marias do Brasil*”**, um resumo de alguns indicadores que compõem o perfil das entrevistadas “*Marias do Brasil*”, com a finalidade de fornecer uma visão global do grupo. A denominação de “*Marias do Brasil*” é motivada por ter o nome de *Maria* à maior parte dos seus componentes.

Nome	Tempo Atuação no grupo	Idade	Escolaridade	Profissão	Nível sócio-cultural	Aprendizagem e experiências Previas com teatro	Estado civil
<b>Maria Conceição Santos</b>	9 anos	52 anos	Primeiro grau/supletivo incompleto	Doméstica	Classe media baixa	Sem experiência teatral previa	Solteira
<b>Maria de Fátima de Jesus</b>	9 anos	40 anos	Primeiro grau/supletivo incompleto	Doméstica	Classe media baixa	Sem experiência teatral previa	Solteira
<b>Maria José Cardoso, ZEZÉ</b>	9 anos	64 anos	Primeiro grau/supletivo incompleto	Doméstica	Classe media baixa	Sem experiência teatral previa	Solteira
<b>Maria José Góis</b>	9 anos	53 anos	Primeiro grau/supletivo incompleto	Doméstica	Classe media baixa	Sem experiência teatral previa	Solteira
<b>Maria Vilma Santana</b>	9 anos	45 anos	Primeiro grau/supletivo	Doméstica	Classe media baixa	Sem experiência teatral previa	Solteira
<b>Nilza Melo</b>	9 anos	72 anos	Primeiro grau/supletivo	Doméstica e Manicure	Classe media baixa	Sem experiência teatral previa	Viúva
<b>Cícera Neves de Souza, Cida</b>	2 anos	53 anos	Primeiro grau/supletivo incompleto	Doméstica	Classe media baixa	Sem experiência teatral previa	Solteira

Quadro 30 - Perfil grupo "Marias do Brasil"



O grupo é formado por **7 componentes** do **sexo** feminino, com **idade** média de **54 anos**, **90%** são de **raça** negra, com **nível sócio econômico** equivalente à classe média baixa, com alguns indicadores para o nível de pobreza determinado por situações eventuais de desemprego ou redução temporária de renda. Atualmente estão trabalhando com uma renda que lhes garante o mínimo para sobrevivência e moradia.

As componentes fazem parte das muitas mulheres que migraram das zonas rurais para as grandes cidades brasileiras com a esperança de encontrar um trabalho estável. Começaram a trabalhar na infância (100%), no campo (chamado de “*roça*”), como domesticas em casa de famílias, com idades entre 4 a 8 anos. Saíram precocemente da casa dos pais, entre os 8 a 13 anos de idade. Todas exercem atualmente a **profissão** de domestica.

Quanto ao **nível de escolarização**, **80%** das “*Marias*” não concluíram o “curso supletivo” do 1º grau, evidenciando uma insuficiente escolarização, devido às deficiências observadas no sistema educacional de “aceleração da escolaridade” (supletivo) e a dificuldades declaradas, como a falta de tempo e cansaço pela extensa jornada de trabalho.

Quanto ao **estado civil**, **90%** são solteiras e uma viúva. A gravidez precoce é uma ocorrência a ser ressaltada na vida das “*Marias*”, **99%** tem filhos, **70%**, não sabem o destino deles (foram doados ou levados para localidades desconhecidas), somente três das “*Marias*”, convivem eventualmente com seus filhos e duas já têm netos.

A carência afetiva e as lembranças dos seus familiares, elas procuram compensar com as famílias com as quais trabalham. Algumas

revelaram que as patroas afirmam que elas fazem parte da família, porem atestam, que na pratica não são reconhecidas como familiares. Uma vez que recebem por seus trabalhos com o mínimo dos direitos trabalhistas assegurados e respeitados pelos patrões. Este sentimento é declarado nos depoimentos de Maria Vilma: *“Trabalho é trabalho não? Minha patroa fala assim: eu tenho você como se fosse da família. Considera-me da família? Da família não sou. Você tem aquele carinho pela pessoa que trabalha na sua casa, mas não é da família, se você fosse teria os mesmos direitos que um filho... Então eu pergunto: vou herdar também?...”* (Fragmento narrativo).

A falta de reconhecimento afetivo pelos patrões e pelo trabalho que dedicam às famílias gera um sentimento ambíguo: em ser empregado, viver e conviver com as famílias e não fazer parte dela.

Maria Vilma refere também à situação precária de saúde de uma componente do grupo a Maria de Fátima, que se encontra enferma, sem condições de trabalhar: *“Sei também que não tem ninguém por mim... A minha colega Fátima, de tanto trabalhar, ficou muito doente, ela esta com varizes e tem que operar,... a patroa nem quer saber. A maioria das trabalhadoras do Brasil é de domésticas e não são valorizadas. Temos que lutar que correr atrás de nossos direitos”* (Fragmento narrativo).

Diante dessas questões, pode-se deduzir que o direito dessas trabalhadoras domestica, são dissimulados por vínculos de amizade e familiaridade, ocultando desigualdades como: salários e benefícios trabalhistas, entre outros. Intervindo assim, nos processos de trabalho com um olhar que contemple as diferenças de gênero (exploração do feminino), condição social, isto é, com uma visão mais justa do mundo do trabalho. A legislação trabalhista brasileira é limitada para apontar a inadequação das condições não muito claras sobre a saúde

do trabalho a domicílio e de outros tipos de trabalho informal e precário que são exercidos por um grande número de mulheres. Estando expostas a situações e riscos invisíveis que afetam a sua saúde física e emocional.

Construímos o **Quadro 31** com o indicador: **Histórias de vida e condicionantes familiares** com fragmentos de narrativas, que consideramos significativos para compor as histórias de vida dessas mulheres com: o local onde nasceram, a composição do núcleo familiar, a infância, a saída da casa dos pais para trabalhar no Rio de Janeiro. Realizando algumas considerações e análise sobre os depoimentos.

Nome	Historias de vida: condicionantes familiares
<p><b>Maria Conceição Santos</b></p>	<p><i>Sou da Bahia, vim para o Rio de Janeiro trabalhar como empregada domestica para ajudar a minha família. Estou com essa patroa há 24 anos. Eu não queria estudar porque eu era envergonhada graças a Deus aprendi a ler, escrevo alguma coisa, antigamente eu não sabia nem anotar um telefone. Tenho vontade de juntar meu dinheiro pra comprar minha casa. Eu não tive vínculos familiares, a minha mãe já faleceu, não fui criada com meu pai, porque a família dele era branca e não se dava bem com a nossa, porque éramos todos negros.</i></p>
<p><b>Maria de Fátima de Jesus</b></p>	<p><i>Sou da Bahia vim de uma família de seis irmãos, mas vivo só tem dois. Minha família é muito pobre, passamos muitas dificuldades, principalmente eu que era a mais velha. Fui pra escola com quase treze anos. O meu pai era muito severo com a gente, não dava liberdade, a gente não tinha chance e minha mãe sofria muito com aquela situação. Foi muito sofrimento, tinha dias que minha mãe cozinhava um ovo de galinha e dividia com seis irmãos, se comesse meio dia, à noite já sabia que não ia comer. A gente só podia vestir uma roupa nova no final do ano. Aos treze anos eu deixei minha mãe, comecei a trabalhar a ter o meu dinheiro, passei a viver sozinha. Depois conheci um rapaz, tive uma filha que já vai fazer vinte anos. A vida foi ficando cada dia mais difícil, vim com a ilusão de que aqui eu ia trabalhar um ano, ia ficar rica e voltar para minha terra, com dinheiro para comprar a minha casa. Coisa que não aconteceu, estou aqui até hoje e não fiquei rica e ainda para piorar estou doente.</i></p>
<p><b>Maria José Cardoso, Zezé</b></p>	<p><i>Sou de Pernambuco. Eu era tão pobre, minha mãe fazia roupa de saco de verduras pra gente, só calçava sapato uma vez por ano. Eu não sei onde estão os meus pais, ficaram de me buscar, estou esperando até a data de hoje ninguém apareceu. É assim que eu vivo minha vida, sozinha. Cheguei ao Rio em 1964, trabalhando em casa de família como empregada domestica a minha patroa não me pagava e quando me pagava me pedia tudo de volta, eu era ingênua não tinha experiência. Eu queria estudar, mas as patroas não deixavam por que precisavam do meu trabalho. Fui morar sozinha, tive uma filha que hoje tem 39 anos, tive outro filho, o pai me deixou e levou o filho. Mas não desisto, continuo trabalhando em casa de família e vivendo. Essa é minha historia.</i></p>

<p><b>Maria José Góis</b></p>	<p><i>Em 1970 a Paraíba estava passando uma estiagem grande, uma seca, sem trabalho, vim para Rio trabalhar em casa de família. <b>Eu chorava noite e dia com saudades da minha mãe da minha família.</b> Aqui eu sentia muita angustia por que eu queria voltar para casa, eu já tenho 36 anos no Rio de Janeiro. <b>A minha patroa não queria que eu estudasse e ainda disse que não ia adiantar eu estudar a noite por que a única coisa que ia conseguir era engravidar,</b> ela tinha duas crianças e queria cuidasse delas. Como eu não gosto de contrariar patrão, eu fiquei sem estudar. <b>Quando comecei a estudar eu já estava com 44 anos,</b> me matriculei numa escola publica uma semana que eu estava lá <b>uma professora de Português me mandou fazer uma tarefa e eu não acertei fazer. Foi o pior dia da minha vida, porque a sala estava cheia de alunos mais novos que eu. Ela e me disse:- Vá procurar uma escola, vá se alfabetizar, porque você não sabe escrever, você não sabe ler...</b> Humilhou-me na presença de todos. Voltei pra casa revoltada, não dormi, fiquei com raiva da minha mãe porque ela não me colocou na escola, chorei toda a noite.</i></p>
<p><b>Maria Vilma Santana</b></p> <p>Líder do grupo-coringa comunitária</p>	<p><i>Eu sou Sergipe, eu era lavradora, trabalhei na roça. Até hoje tenho calo nas mãos. Depois comecei a trabalhar como doméstica, <b>vim para o Rio de Janeiro aos 16 anos fiquei muito isolada quando vim pra cá. O meu pai eu nunca vi,</b> eles se separou da minha mãe, eu fiquei com minha avó. Minha mãe casou novamente, ela tem sete filhos, eu sou filha única de meu pai. <b>Quando eu tinha sete anos e ia conhecer meu pai... mataram ele.... eu não cheguei a conhecer. Do meu ponto de vista não tive pais.</b> Meus pais são meus avós, que me criaram. <b>Eu não tenho contato com a minha família,</b> só por telefone mesmo. <b>E eu vivo assim trabalhando porque se não trabalhar não tenho dinheiro, não tenho nada.</b> Eu queria ter um local só meu para viver, pelo menos poderia trazer minha avó para morar...<b>Eu moro na casa da minha patroa, trabalho aqui no CTO três dias. não tenho condições de pagar um aluguel. Trabalho tanto e não vejo resultado nenhum, vou fazer o quê?</b></i></p>

<p><b>Nilza Melo</b></p>	<p><i>Eu sou da Bahia, meu pai tinha casa de fazer farinha. <b>Quando criança a gente trabalhava na roça. Meu pai foi casado duas vezes. Eu sou filha do segundo matrimonio, quando minha mãe morreu, eu tinha oito para nove anos e sempre tive vontade de vir para o Rio de Janeiro. O meu irmão me trouxe para o Rio para estudar, mas fui trabalhar como empregada domestica em sua casa, ele enganou ao meu pai, foi muito ruim para mim. Não gosto de me lembrar dele. Meu primeiro trabalho de domestica foi na casa do meu próprio irmão, aos 8 anos, eu trabalhava e não recebia nada. Fui criada por mim mesma, trabalhando pela casa dos outros, depois saí e fui morar com uma amiga, porque eu queria fazer um curso de manicura. Sou viúva, tenho dois filhos maravilhosos, um é professor de Geografia em uma grande escola, a minha filha é Pedagoga. Eu ia para o trabalho na casa das patroas e levava meus filhos pequenos comigo. Os meus filhos reconhecem tudo que eu fiz por eles. Eu criei meus filhos, criei uma família.</b></i></p>
<p><b>Cícera Neves de Souza, Cida</b></p>	<p><i>Eu sou do Ceará. Estou no Rio há quase 15 anos. Minha mãe teve oito filhos, eu sou a mais nova da família, tinha oito anos quando meu pai morreu <b>minha mãe, trabalhou muito para criar a mim e meus irmãos. Eu me casei aos dezenove anos, tive quatro filhos um já morreu depois de vinte anos casada, meu marido arrumou outra mulher mais nova, ai separei dele. Vim para o Rio, quando cheguei foi muito difícil, fui trabalhar como domestica. Eu morria de saudades das minhas filhas que ficaram com minha mãe, eram pequenas, tinham de seis a sete anos. Aluguei um lugar para morar e mandei buscar minha filha mais velha, aqui estamos trabalhando juntas para pagar as despesas da casa... Eu estudei até a quarta serie, parei depois que casei. As minhas filhas querem que eu continue a estudar. Vou pensar...</b></i></p>

**Quadro 31 - Histórias de vida, condicionantes familiares: Marias do Brasil.**

As histórias de vida das “*Marias*” é marcada por relatos de sofrimento, provocados pela perda precoce do convívio familiar. Os vínculos familiares dessas mulheres foram perdidos com o tempo, algumas não sabem onde estão seus pais, irmãos, parentes, amigos e principalmente os filhos que geraram.

A quase imposta necessidade da migração, por falta de condições mínimas de sobrevivência (falta de moradia, alimentação e saúde), para sair à busca de trabalho em cidades distantes, longe de onde viviam.

Foram criadas longe das suas famílias, trabalhando em casa de pessoas desconhecidas, aprendendo através da observação da convivência com as pessoas onde trabalhavam e conviviam.

Todas demonstram vontade em retornar para as suas cidades de origem, como se esse tempo atualmente vivido fosse provisório nas suas vidas. “*Consegui juntar um dinheirinho do teatro. Está guardado e agora eu vou comprar um terreno em Ilhéus...*” (cidade onde nasceu no estado da Bahia). “*Quando me aposentar, volto para lá e curto minha família. Faltam cinco anos*”, sonha Maria da Conceição. “*As pessoas vêm achando que vão ganhar muito dinheiro, isso é ilusão*”. Pondera Maria Conceição (Fragmento narrativo).

A *Marias* ainda se recordam muito bem da repressão que começou em casa, quando ainda eram crianças. Sem chance de estudar, de aprender uma profissão, seguiram todas o mesmo rumo para a cidade do Rio de Janeiro, na procura de um sonho de uma vida melhor.

As *Marias* saíram do Nordeste do Brasil (uma das regiões mais pobres), por causa da seca e da miséria, a fome trouxe Maria José, ainda muito jovem, para o Rio de Janeiro. Deixou pra trás pai, mãe e irmãos. “*Eu choro muito à noite. Sinto muita saudade da minha mãe, da minha avó que já morreu e eu não estava lá. Eu tenho muita*

*vontade de ficar lá, mas não consigo. Lá não tem emprego”*  
(Fragmento narrativo).

*“Sofri quando vim para cá, pensei que não iria suportar”* recorda-se,  
Conceição (Fragmento narrativo).

As narrativas trazem de volta os sofrimentos vividos, é inevitável não chorar. Tivemos que parar as narrativas em vários momentos, as lembranças traziam muita carga emocional de perdas e tristezas.

Os relatos das “*Marias*” revelam também um significativo **indicador de violência doméstica** sofrida por estas pessoas, por parte dos pais e familiares, como também o precoce **trabalho e violência infantil**<sup>37</sup>, atestado em todos os depoimentos.

Consideramos ser necessário realizarmos alguns esclarecimentos sobre o **trabalho doméstico e a violência infantil**, para uma melhor compreensão de acontecimentos que tiveram repercussão no comportamento e na vida destas mulheres. Estes episódios fazem parte do texto teatral, vivido por elas como: os maus tratos sofridos, abuso sexual, falta de escolarização...

O trabalho infantil doméstico, nos últimos anos, vem sendo reconhecido como uma das mais graves formas de exploração de crianças no Brasil. Constitui uma forma de violência em si, por ser um

---

<sup>37</sup> A atividade é considerada exploração infantil pela *Organização Internacional do Trabalho* (O.I.T.). No Brasil, mais de 400 mil crianças e adolescentes na faixa etária entre 5 e 16 anos exercem trabalho doméstico. As meninas são maioria, 90% dos casos, com maior incidência de negras. Normalmente, essas crianças são cedidas por famílias pobres de zonas rurais a famílias com melhores condições em áreas urbanas, estando mais vulneráveis a abusos de patrões. O trabalho formal somente é permitido no país a partir dos 16 anos, e com todos os direitos trabalhistas e previdenciários assegurados (2006).



trabalho realizado dentro de casa, onde não há fiscalização e que pode esconder uma série de injustiças e maltrato.

Existe um falso senso comum na sociedade brasileira, de que quem exerce trabalho infantil doméstico é beneficiado com cuidados não sendo uma vítima de exploração. Em muitos casos, há um forte sentido de caridade, ao ter a criança trabalhando em troca, por exemplo, de alimento, roupa...

Os efeitos negativos se agravam, ainda mais, quando ocorre violência física ou abuso sexual. As crianças que trabalham como domésticas, sofrem com o afastamento de suas famílias, e muitas vezes não têm oportunidade de estudar ou brincar. As longas e exaustivas jornadas de trabalho explicam o grande número de meninas domésticas afastadas da escola, observa-se que o problema é ainda pior para as crianças e adolescentes que vivem nas casas dos patrões. Compõem um exército invisível de mão-de-obra, que está sujeita a toda sorte de exploração. Por ser um trabalho realizado dentro de um lar, as meninas e meninos acabam não tendo a proteção do Estado.

Esta exploração e violência infantil, também são assinaladas dentro da própria família, embora a família seja o primeiro espaço de socialização, acaba se tornando um espaço ameaçador para as crianças. A intervenção violenta dos pais é quase sempre justificada por imposição necessária de limites e controle de atitudes. Violências que se tornam exacerbadas e mais dramáticas pela condição de gênero da mulher, com uma infância inserida num conjunto de relações sociais de base patriarcal.

**O trabalho doméstico e a violência infantil** foram descritos através dos relatos de vida das “*Marias*”, revividos de forma emocionada e sofrida, ao ser recordado o trabalho precocemente iniciado, os maus

tratos e a violência sofrida no âmbito familiar. As *Marias*, cada uma ao seu modo, encontram formas para sair do círculo de opressão e violência: a decisão prematura em abandonar o convívio da família. Este momento é relatado como um acontecimento vivido de grande sofrimento. Maria Vilma descreve como o momento em que mais marcou a sua vida. *"Comecei a trabalhar desde pequena. Eu tinha cinco anos de idade, com a minha avó, na roça, plantava milho, feijão, arroz, algodão, e ainda era maltratada por meus familiares..."* (Fragmento narrativo).

Em cada narrativa a exploração do trabalho e o maltrato, é relatada com muita amargura e sentimento de desamparo familiar.

- *"Desde os sete anos eu lavava muita roupa para fora, engomava e apanhava. Se chegasse e não tivesse nada pronto, caía na palmatória"*, lembra Maria da Conceição (Fragmento narrativo).
- *"Eu comecei a trabalhar com quatro anos de idade, a minha mãe teve filhos gêmeos e eu era responsável por um deles, para lavar suas roupas e fazer a comida"*. Maria Jose (Fragmento narrativo).
- *"... Eu dormia tarde acordava cedo pra ir pra casa de farinha, raspar mandioca, torrar farinha, ia pra roça plantar folha de fumo, eu tinha 4 anos... Aos treze anos eu deixei minha mãe, meu pai e meus irmãos..., comecei a trabalhar a ter o meu dinheiro, passei a viver sozinha"*. Maria Fátima (Fragmento narrativo).
- *"Meu pai tinha casa de fazer farinha. Quando criança a gente trabalhava na roça, quando minha mãe morreu, eu tinha oito para nove anos fui trabalhar na casa de meu irmão"*

*fazendo trabalhos domésticos, apanhava muito dele*". Maria Nilza (Fragmento narrativo).

- *"Minha vida lá Bahia era muito sofrida: a minha mãe trabalhava num manguezal, tinha que ficar pescando, catando mariscos para vender. A gente ficava até meia noite catando e apanhando, porque quando agente cochilava ela batia na gente. Eu era pequena, mas tomava conta da casa da minha avó, lavava e engomava a roupa. Ela me batia muito, às vezes por besteira, eu apanhava de palmatória"* Maria José (Fragmento narrativo).

Na infância, os pais das "Marias" impediam os estudos em nome do trabalho, todavia, não queriam perder as filhas de 'suas vistas' porque *"... mulher não precisa estudar" ou, ainda, "eu não vou deixar uma menina ir para a escola sozinha. Para ser gente não precisa ir pra escola"* Maria Fátima (Fragmento narrativo).

Outro fator importante é o relativo às moradias das zonas rurais, da dificuldade de acesso à escola e, em alguns casos, a distância era a simulação dos reais motivos do impedimento à educação escolarizada: *"Quando eu era pequena, a gente morava na fazenda... na zona rural não tinha escola e meu pai era daqueles homens ignorantes que não estudava e também não deixava estudar, dizia assim: pra que estudar? não precisa estudar"* Zezé (Fragmento narrativo).

Naquele momento, como se estivesse revivendo o trauma sofrido, Zezé, chorou... Atestando o quanto importante e crucial foi aquele momento para sua vida, causando sofrimento relembrar a figura do pai, resultante de uma situação psicológica traumática.

De posse de um poder que lhe foi conferido por uma sociedade de características patriarcais, o pai no espaço doméstico está acobertado

para praticar abusos físicos e psicológicos, baseadas no poder do adulto sobre a criança.

A violência doméstica faz parte do cotidiano das “*Marias*”, reveladas nas narrativas, através de agressão, seja ela física e/ou sexual, simbólica ou psicológica, motivadas pelos conflitos familiares associados à precariedade e pobreza extrema de vida.

Sendo a principal causa e motivo para que estas mulheres abandonassem as suas cidades ainda criança e adolescentes para migrarem para a cidade do Rio de Janeiro, na busca de melhores condições de vida. As violências sofridas deixaram marcas emocionais e físicas nessas mulheres.

Depois de tentativas frustradas para estudar na infância, as entrevistadas relataram uma nova tentativa de estudar depois de adulto. *“A minha patroa não queria que eu estudasse e ainda disse que não ia adiantar eu estudar a noite por que a única coisa que ia conseguir era engravidar, ela tinha duas crianças e queria que eu cuidasse delas. Como eu não gosto de contrariar patrão, eu fiquei sem estudar”* Maria Jose (Fragmento narrativo).

O papel de opressão até então realizado pela família, agora é substituída pela figura do patrão. Os relatos revelaram muito da relação de poder e opressão existente entre as patroas, esta relação de opressão e submissão é rompida por algumas das “*Marias*” no intuito de permanecer na escola, e principalmente para desenvolver a atividade teatral no C.T.O. Por não ser uma atividade comum entre a classe de trabalhadoras domésticas, foi outra barreira a ser rompida pelas “*Marias*”.

Para continuar com a intenção de estudar e fazer teatro no C.T.O, por vezes, as “*Marias*” tiveram que suportar atitudes desestimuladoras e opressivas por parte dos patrões: *“Foi muito difícil fazer teatro, muitas vezes eu chorei por causa das piadinhas (chiste) que meus patrões faziam a respeito do meu trabalho no teatro, diziam que teatro era “palhaçada”, que não levava a nada. Os ensaios geralmente era aos sábados, então no dia anterior eu ficava até as duas e meia da madrugada preparando a comida, deixava a cozinha completamente limpa. Mesmo assim as patroas não gostavam que eu sáisse para fazer teatro: -“Empregada domestica fazer teatro, onde já se viu?”* M.<sup>a</sup> Jose (Fragmento narrativo).

*“A minha patroa falou: ou você estuda ou faz teatro, não pode fazer as duas coisas. Ai eu falei: vou fazer os dois... A senhora consiga outra pessoa e eu vou procurar outro trabalho, e fui...”* M.<sup>a</sup> Vilma (Fragmento narrativo).

Quando a dificuldade para continuar os estudos e o teatro é mais uma vez superada, surge outra situação de preconceitos para ser vivenciada, desta vez motivada pelo despreparo do professor: *“uma professora me mandou fazer uma tarefa que eu não consegui realizar. Foi o pior dia da minha vida, porque a sala estava cheia de alunos, eu com mais idade que todos. Ela então me disse: - Vá procurar uma escola, vá se alfabetizar, porque você não sabe escrever, você não sabe ler... Aquilo na frente de todo mundo me humilhou...”* Maria José (Fragmento narrativo).

As declarações de discriminações evidenciam a necessidade do melhor preparo dos professores para trabalhar com distintas faixas etárias, principalmente em programas de “aceleração educativa”. A violência desta vez ocorre por meio da humilhação, da exposição

pública por parte da professora, deixando marcas psicológicas relatadas por M.<sup>a</sup> Jose.

Para melhor analisarmos os principais motivos que levaram o grupo a participar do C.T.O., construímos o **Quadro 32**, com fragmentos de narrativas referentes à variável analisada.

Nome	Motivos que levaram ao grupo a participar do CTO
Maria Conceição Santos	Estiveram na escola, <b>Olivar e Claudete, convidando para fazer teatro</b> , eu não queria, minha patroa me incentivou a fazer, me deu a maior força, ai eu comecei e estou aqui até hoje. <b>O teatro leva alegria para as pessoas das comunidades, não pelo dinheiro, mas pela alegria e satisfação.</b>
Maria de Fátima de Jesus	<b>Eu sempre tive um sonho de fazer teatro, eu queria ser artista. O Olivar e a Claudete mostraram as fotografias de teatro lá na escola.</b> Aí eu pensei comigo: <i>Ih, meu Deus, meus sonhos já estão se realizando</i> , vou viajar por esse país inteiro, chegava nervosa, não conseguia acompanhar os exercícios, foi muito corrido, mas eu consegui decorar o texto do personagem. Muito envergonhada porque eu era muito tímida.
Maria José Cardoso, <i>ZEZÉ</i>	<b>O Olivar foi lá ao Colégio que eu estudava e perguntou as freiras responsáveis pelo colégio, se elas interessavam em fazer oficina, o trabalho com o C.T.O</b> , as freiras, falaram que não interessava pra elas, aí disse que se as alunas quisessem que pudessem fazer. <b>Ai convidou a gente. Eu aceitei.</b>
Maria José Góis	<b>Olivar e a Claudete, falaram do teatro, eu nunca tinha visto uma peça de teatro, começaram dar as oficinas.</b> Nos primeiros dias eu não saía do lugar, ficava presa de vergonha ali... Nem empurrada... Meses depois já estava estreando a peça, Augusto Boal assistiu à peça.
Maria Vilma Santana Líder e coringa comunitária	<b>Depois que Olivar e a Claudete, coringas do C.T.O, estiveram no Colégio onde foram dar aulas para professores e nós</b> , as <i>Marias</i> , estudávamos o supletivo à noite.

Nilza Melo	<b>No colégio o mesmo que as outras companheiras, do grupo das <i>Marias</i>, fui convidada por uma colega.</b> Entrei, no grupo, passei um tempo e saí, mas tornei a voltar, fiquei quase um ano sem ter papel nenhum, até que surgiu meu papel.
Cícera Neves de Souza, <i>Cida</i>	Quando eu cheguei pra trabalhar no C.T.O, <b>Claudete, que o coringa do grupo das <i>Marias</i>, me convidou para eu fazer teatro com as <i>Marias</i> porque estava precisando para completar o grupo</b> , pois tinha saído uma pessoa do grupo, e eu aceitei.

**Quadro 32 - Motivos que levaram a o grupo a participar do C.T.O.**

O **motivo principal** que levaram as “*Marias*” a **participarem do T.O**, 100% do grupo, foi o convite feito pelos coringas, Claudete e Olivar, para participarem de um projeto teatral a ser desenvolvido na escola onde estudavam. Uma escola dirigida por religiosas (freiras), funcionando durante o dia como escola privada, e a noite como escola pública, com professores contratados pelo governo, sendo cobrado uma taxa simbólica para os alunos. “*O Olivar e a Claudete mostraram as fotografias de teatro lá na escola. Aí eu pensei comigo: Ih, meu Deus, meus sonhos já estão se realizando, vou viajar por esse país inteiro como artista!*” Maria de Fátima de Jesus (Fragmento narrativo).

O teatro surge como uma oportunidade de vivenciar e aprender novos conhecimentos, a ter momentos de lazer, sonho e alegria, a compartilhar e viver com companheiras historia de vidas semelhantes. As “*Marias*” realizam a atividade teatral, não pelo retorno financeiro que trará, mais pela satisfação pessoal, por trabalhar com o imaginário e ajudar vencer a timidez e o medo da vida. Ao mesmo tempo como uma oportunidade de resgatar o lúdico, a resgatar as brincadeiras que foram negadas na infância: “*Minha mãe avisava que meu pai estava chegando e nós escondíamos os brinquedos... Não podíamos nem*

*brincar... Ele achava que eu só tinha que trabalhar*". Maria José, Zezé (Fragmento narrativo).

*"O Teatro do Oprimido pra mim tem uma relação muito forte com a amizade, com o lazer"* Nilza (Fragmento narrativo).

O teatro é uma nova possibilidade de desafio e melhor oportunidade de vida para as "*Marias*". Nenhuma dos entrevistados possuía ou tiveram aprendizagens e experiências teatrais anteriores a experiência do C.T.O.

Através do **Quadro 33** analisamos as aquisições e competências adquiridas com as atividades do C.T.O. pelo grupo.



Nome	Aquisições/ competências adquiridas com as atividades do TO (como o grupo se encontrava antes e depois de participar do TO)
Maria Conceição Santos	<p><b>O C.T.O me ajudou a expressar o que sinto, a encarar e a vencer a timidez, à vontade de estudar, de ler mais para saber dialogar com as pessoas, ler uma receita, porque também eu gosto de cozinhar. Então eu acho que o teatro me ajudou bastante. Agora minha vida é outra...</b></p> <p>Com o teatro eu mudei muito, porque eu era muito tímida. Eu passei a escutar as minhas colegas, a entender, a ajudar. O teatro leva alegria para as pessoas das comunidades, não pelo dinheiro, mas pela alegria e satisfação.</p>
Maria de Fátima de Jesus	<p><b>O teatro mudou muita coisa na minha vida, mudou a relação com minhas amigas, comigo mesma, eu era uma pessoa muito fechada, muito revoltada,</b> não sei se foi pelo sofrimento que passei quando criança, nunca fui uma criança que brincasse que tivesse amizade... Minha relação com meus patrões eram péssimos. Hoje a minha relação é boa. <b>O teatro me ajudou em tudo. Como pessoa, como ser humano... Hoje eu sou outra pessoa.</b> Uma vez eu falei:- <i>Olha Boal quando eu estou no teatro eu esqueço que sou que sou a Fátima e que tenho problema de pressão alta. Na hora que boto o figurino eu me transformo, eu sou a Maria, o personagem. Então é um trabalho que me dá prazer. O teatro me modificou muito, até me fez perceber quem eu sou quem eu era. Hoje eu tenho facilidade de me expressar melhor, tenho mais alegria, graças ao teatro.</i></p>
Maria José Cardoso, <i>ZEZÉ</i>	<p>Estou aqui no teatro trabalhando graças a <b>Augusto Boal que acreditou e deu oportunidade a gente, eles me ensinaram muita coisa.</b> Aprendi a falar e escrever melhor ajudou muito a minha vida, porque <b>depois que entrei para o teatro, passei a ter outra visão, a conviver com outras pessoas.</b> Se falar errado os coringas lhe corrigem, o Olivar e a Claudete ensinam muito a gente.</p>
Maria José Góis	<p><b>Antigamente eu tinha depressão, eu tinha solidão, eu tinha um monte de coisas, mas depois que comecei a fazer teatro me senti gente. O C.T.O me mostrou o outro lado da vida, ali as pessoas se preocuparam em mostrar que nós temos capacidades.</b> Alguns patrões, pelo contrario, fazem questão da gente não conhecer o outro lado. O teatro oprimido resolveu quase todos meus problemas: mostrou do que sou capaz, me ensinou a escrever, a me expressar melhor, me ensinou transpor barreiras que eu encontrava no meu trabalho, em relação aos meus patrões e a seus familiares. <b>Ensinou-me a tomar decisões mais rapidamente, a improvisar, tomar decisões, sem, no entanto ser inseqüente. Então, o T.O me ensinou muito e ainda estou aprendendo, porque a gente não aprende tudo de uma vez.</b> Ele me ajudou muito e está me ajudando muito ainda.</p>

<p>Maria Vilma Santana <b>Líder do grupo-coringa comunitária</b></p>	<p><b>Antes do C.T.O eu não resolvia nada na minha vida, porque eu era muito tímida, eu não falava com ninguém...</b> Eu não ligava pra nada, eu não corria atrás de nada, eu não estudada. Ai, quando no teatro, Olivar (coringa) falava assim: <i>Olha você sabe, quando vocês estão no teatro, vocês sabem da sua historia,... Está muito bom, mas vocês sabem, tem que estudar...</i> Ele sempre fala isso: <i>vocês não querem ser mais do que é? Alguma mais coisa lá na frente? Então vocês têm que estudar.</i> Ele sempre fala isso. <b>Eu me transformei quando vim trabalhar no teatro depois com essa parceria com o sindicato dos trabalhadores domésticos, trabalhamos discutindo os nossos direitos trabalhistas, então você tem que ficar ligado nesses casos, aprendendo.</b></p>
<p>Nilza Melo</p>	<p><b>Gosto do teatro do oprimido, ele me fez ver muitas coisas que estavam erradas na minha vida. Gosto de me apresentar gosto de fazer o meu personagem, faço sempre o personagem</b> de mãe. Deixo tudo, qualquer coisa para fazer teatro. Eu adoro o meu <i>papel de mãe</i>. Eu sou muito solidária com minhas colegas, gosto muito de ajudar as pessoas, telefono para elas, <b>o Teatro do Oprimido pra mim tem uma relação muito forte com a amizade, com o lazer.</b></p>

Quadro 33 - Aquisições/ competências adquiridas com as atividades do TO.

Através das atividades do C.T.O., as “*Marias*”, declaram terem ocorrido mudanças significativas nas suas vidas em relação às atitudes adquiridas, expressada por meio do comportamento social como: autoconfiança, segurança na resolução de problemas do cotidiano, visão crítica do mundo, exercício da cidadania.

- “*O teatro leva alegria para as pessoas das comunidades, faço teatro não pelo dinheiro, mas pela alegria e satisfação*” Maria Conceição (Fragmento narrativo).
- “*Fazemos o teatro com alegria, no início não recebia dinheiro, mas mesmo assim a gente não se importava por que fazia as apresentações com prazer, era uma satisfação apresentar nosso trabalho. A alegria das pessoas era a nossa recompensa*” Maria Fátima (Fragmento narrativo).
- “*Antigamente eu tinha depressão, eu tinha solidão, eu tinha um monte de coisas, mas depois que comecei a fazer teatro me senti gente. O C.T.O. me mostrou o outro lado da vida, ali as pessoas se preocuparam em mostrar que nós temos capacidades*” Maria José (Fragmento narrativo).

Através do teatro as “*Marias*”, passam a perceber a capacidade de desenvolver um trabalho intelectual, a expressar os seus sentimentos. Estas mudanças são constatadas nas declarações de acontecimentos ocorridos no cotidiano das suas vidas, onde atestam estas aquisições adquiridas.

- “*Uma vez eu falei pra o Boal que, quando eu estou no teatro eu esqueço que sou que sou a Fátima e que tenho problema de pressão alta. Na hora que boto o figurino eu me transformo, eu sou a “Maria”, o personagem*” Maria Fátima (Fragmento narrativo).

- *“O teatro me modificou muito, até me fez perceber quem eu sou quem eu era. Hoje eu tenho facilidade de me expressar melhor, tenho mais alegria, graças ao teatro”* Maria Fátima (Fragmento narrativo).
- *“O C.T.O. me mostrou o outro lado da vida, ali as pessoas se preocuparam em mostrar que nós temos capacidades. Alguns patrões, pelo contrario, fazem questão de desanimar. Graças ao teatro, descobri as pessoas que eu tinha dentro de mim e hoje eu consigo abrir a boca e me expressar melhor. Mostrou-me do que sou capaz: ensinou-me a escrever, a me expressar melhor, a transpor barreiras que eu encontrava no meu trabalho, em relação aos meus patrões e a seus familiares”* Maria José (Fragmento narrativo).

A totalidade, 100% das pesquisadas, consideraram que ocorreram mudanças na relação com o trabalho e na vida pessoal. Declarando que essas mudanças foram muito positivas, envolvendo a melhoria do convívio no trabalho, com a família e os amigos.

As “*Marias*” declararam ter chegado ao teatro, inibidas, com baixa auto-estima, com dificuldade de falar e expor os seus dramas e problemas vividos ao longo das suas vidas como mulheres e trabalhadoras domesticas.

Uma das aquisições de competência mais significativas, registrada entre as participantes é a de Maria Vilma, ao relatar as suas limitações ao iniciar as atividades teatrais: *“Antes do C.T.O. não resolvia nada da minha vida, porque eu era muito tímida, eu não falava com ninguém, eu não sabia conversar”* (Fragmento narrativo).

Maria Vilma é líder do grupo, e esta fazendo há um ano *“Curso de Multiplicadores no C.T.O.”* para desempenhar a função de coringa

comunitária. Declarando que *“eu me transformei quando fui trabalhar no teatro e depois com essa parceria com o Sindicato, na CUT (Central Única dos Trabalhadores), onde estou fazendo curso para liderança. Depois tenho vontade de fazer faculdade, ter uma vida financeira que me dê possibilidade de estudar. Quero fazer peças de teatro do oprimido com minhas colegas em vários lugares... É mais fácil mostrar o seu trabalho fazendo teatro do que falar sobre o problema. É uma forma de você se expressar, de melhorar como pessoa. “Somos seres capazes de tudo.” (Fragmento narrativo).*

Estas declarações ratificam a afirmação de Boal que o *“Teatro do Oprimido começa quando acaba. Quando acaba, a gente tem que ir para rua. A gente tem que ir para a nossa vida tem que ir para transformar. Aqui é uma espécie de laboratório” (2000).*

Estas mulheres saem fortalecidas para melhor interferir nas resoluções das suas vidas. Através do teatro resgatam a sua auto-estima, percebem a necessidade de retornar a estudar, evidenciando a importância para que seus filhos e netos estudem, para terem melhores oportunidades que elas. A “quebrar” o ciclo de opressão, a não reproduzir o modelo das suas vidas: sem oportunidades básicas da infância e na vida.

Para elas, o teatro tem sido uma revelação, um meio de reencontrar a autoconfiança e de ver com certo distanciamento entre as suas diferentes experiências pessoais individual e coletivamente.

O grupo apresenta uma relação de **vínculo afetivo** fortalecido, demonstrando sentimentos de solidariedade e companheirismo. Algumas compartilham a moradia e os ganhos adquiridos com o trabalho, ajudando-se financeiramente.

Uma das componentes do grupo tem uma enfermidade que a impede de trabalhar, sendo auxiliada pelo grupo. Para elas a sobrevivência do grupo esta relacionada a esta relação de companheirismo e amizade. *“Eu sou muito solidária com minhas colegas, telefono para elas, sempre estou em contato. O Teatro do Oprimido pra mim tem uma relação muito forte com a amizade, com o lazer”* (M.<sup>a</sup> Nilza (Fragmento narrativo).

Atualmente o grupo das *“Marias”* tem realizado algumas apresentações, porem sem patrocinador para o projeto, constituindo-se em uma preocupação para os componentes, declarado por Maria Conceição *“... estamos tristes porque não temos um projeto para trabalharmos, para apresentar a nossa peça. Quando estamos trabalhando na peça é uma oportunidade para nos reunirmos aos domingos e nos dias de folga do trabalho, podemos ficar juntas, é uma forma de termos um lazer. Quando não estamos na peça ficamos em casa sem nada fazer, mesmo assim nos encontramos, conversamos, fazemos um lanche juntas...”* (Fragmento narrativo).

Sem uma atividade formal os encontros e ensaios ocorrem com menor frequência. Para elas o resultado financeiro com as apresentações não é o principal motivo, as *“Marias”* valorizam mais os encontros e o convívio em grupo.

As *“Marias”* sentem-se valorizadas e *“vistas”* como nunca antes haviam sido. Muitas são as historias que tive oportunidade de escutar e presenciar no decorrer desta investigação, uma história me chamou especial atenção: Boal narra o que ouviu de uma das *“Marias”*: *“- Agora a pouco, durante o espetáculo, a família para a qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na platéia (...) foi à primeira vez que me viram e me ouviram dizendo o que eu penso, dizendo alguma coisa mais do que ‘sim, senhor; sim, senhora’. Hoje,*

*fazendo teatro, todo mundo me viu e me ouviu! Agora sabem que eu existo, porque fiz teatro” Maria prossegue, explicando a Boal por que chorou no camarim: “- Olhei o espelho e vi... uma mulher! (...) Antes de fazer teatro, no espelho eu via uma empregada doméstica. (...) Sabe? Eu até descobri que sou bonita...” (Boal, 2003a, p.13-14).*

O Teatro do Oprimido, ao dar voz para uma empregada doméstica, permite a ela ver que era “*Maria*”. Que era mulher, e não apenas uma doméstica sem identidade e sentimentos.

Através das atividades do CTO, o grupo já teve oportunidade de divulgar o trabalho, viajar para varias cidades do Brasil, conhecer o *Congresso Nacional*, em Brasília, estar com autoridades políticas e ministros e pessoas de outras categorias sociais, a serem “vistas” e “escutadas”, a “existirem”. Motivos para elevar a auto-estima do grupo.

O trabalho realizado pelas “*Maria*” é cheio de esperança e humanidade. A atividade teatral permite a essas mulheres, a se revelarem, a mostrar seu talento, mas, sobretudo, a se tornarem atores políticos que reivindicam seus direitos e desenvolvem formas inovadoras para a luta social, as distintas formas de opressão.

A análise das entrevistas e narrativas possibilitou identificar momentos pedagógicos e de aprendizagens significativos entre os participantes, em que emergiram sentimentos de solidariedade através de acontecimentos vividos com fatos similares, estabelecendo uma identificação uns com os outros, compartilhando emoções e pensamentos.

## 10.5.2 Grupo Arte Vida



**Foto 11 - Grupo “Arte vida em Cena” e a líder do grupo Verônica Silva.**

Realizamos a observação e análise do grupo “*Arte vida em Cena*” através do relato de vida da líder do grupo Verônica Barbosa da Silva, e da observação das atividades realizadas pelo grupo. O coordenador do grupo o coringa Flavio Sanctum, contribuiu com informações complementares.

Um pouco da historia do grupo “*Arte vida em Cena*”

O “*Arte vida em Cena*” existe há quatro anos é formado por 20 jovens do “*Complexo da Maré*”<sup>38</sup>, trabalhando com a peça teatral “*A maré da vida*”, que propõe a discussão de temas como: violência doméstica e o uso de drogas. O espetáculo de *teatro-fórum* retrata, com música e humor, a história da falta de diálogo dentro de uma família, onde predomina o monólogo do homem "o chefe da família" que, pela violência, impõe sua vontade aos desejos da mulher e da filha. Aborda

---

<sup>38</sup> “*Complexo da Maré*” é o maior conjunto de favelas da cidade do Rio de Janeiro - Brasil.



também, o cotidiano desses jovens como: o envolvimento de adolescentes com o tráfico de drogas e suas conseqüências, além do preconceito social que sofre a maioria dos moradores das comunidades carentes do país.

O texto, cenários e figurinos são baseados nas propostas do grupo, sendo confeccionados com materiais reciclados da própria comunidade. Nesse espetáculo, “*A maré da vida*”, a matéria base do cenário é o papelão: desde as paredes da casa, até as cadeiras e mesa.

É o grupo com a menor faixa etária do C.T.O, sendo um pré-requisito para participar do grupo, ter a idade máxima de 24 anos. É formado por jovens que vivem em situações de risco, excluídos socialmente por pertencer a uma comunidade marginalizada. Possuem uma baixa escolaridade (apesar de ser considerada elevada em relação à comunidade), e na sua maioria são jovens da raça negra. Vivem em situação de risco, com o convívio constante das mais variadas formas de drogas ilícitas e da violência gerada por conflitos sociais.

O grupo atua em parceria com o “*Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré*”, criado pelos próprios moradores para desenvolver projetos culturais e educacionais.

Já realizou centenas de apresentações em escolas, prisões, Ong's, igrejas, comunidades e teatros no Rio de Janeiro, além de outras cidades do Brasil, promovendo debates entre os jovens de diversas classes sociais.

### **Um pouco da historia do “Complexo da Maré”**

A favela do “*Complexo da Maré*”, no Rio de Janeiro, é considerada o maior complexo de favelas da cidade, atualmente toda a sua área territorial ocupa cerca de 800 mil m<sup>2</sup>, subdividida em 16 diferentes comunidades. O local possui a maior concentração de população de

baixa renda do município do Rio de Janeiro, a qual representa 2,26% do total de habitantes da cidade. Esta população encontra-se envolvida, sobretudo, com o mercado informal de trabalho (sem direitos trabalhista) e com atividades autônomas (os chamados "bicos"), sendo que boa parte das famílias é chefiada por mulheres (cerca de 70%). A comunidade não dispõe de equipamentos públicos básicos adequados ao atendimento de sua população, apresenta uma situação de escassez de investimentos do poder público nas áreas da educação, com uma insuficiente quantidade de escolas. Existe um número significativo de crianças que, apesar de estarem matriculadas na escola, não costumam freqüentá-la. Não há hospitais e os postos de atenção a saúde, são precariamente equipados. Quanto ao aspecto cultural não há cinemas, teatros ou qualquer tipo de espaço público para manifestações e produções artísticas e culturais; até mesmo as mais populares são raras. Em função da presença do narcotráfico e de conflitos envolvendo estes e a polícia, o medo e a insegurança permeiam o cotidiano dos moradores. Há uma situação de risco constante para os jovens pela falta de perspectivas e oportunidades de vida como: a violência causada principalmente entre jovens, por um elevado número de mortes por arma de fogo e o alto índice de gravidez precoce entre adolescente e o envolvimento desses jovens com o tráfico de drogas. Observa-se uma indiferença da comunidade a fatos que envolvem a violência de crianças e mulheres. Os pais costumam utilizar a agressão física (palmadas e outras formas de castigos físicos), como forma de educar as crianças. É uma das comunidades mais marginalizadas e excluídas da cidade do Rio de Janeiro.

### **Análise da narrativa de Verônica Silva e observação do grupo “Arte Vida em Cena”**

Realizamos as considerações, por meio das informações obtidas com a narrativa da líder comunitária Verônica Silva e observações das atividades do grupo. Adotamos os mesmos indicadores determinados para a variável: **comunidade: participante do T.O** no Quadro 7 - Variáveis e indicadores da investigação., utilizado para análise do grupo “*Marias do Brasil*”.

Verônica Barbosa da Silva é a líder do grupo “*Arte Vida em Cena*”, faz parte do grupo desde a sua formação há 4 anos, se dispôs a dar a entrevista, agendada por Flávio Sanctum, coringa do grupo.

Verônica tem 22 anos, é casada e tem uma filha de 2 anos. Vive na comunidade do “*Complexo Marê*”. Tem o segundo grau completo e curso de contadora de histórias. Trabalha em uma escola da comunidade do “*Complexo Marê*”, contando histórias para classes iniciais (crianças de 3 a 8 anos), declara que recebe um salário razoável, para os padrões da comunidade. Apresenta “gagueira” ao falar, porém sem comprometer a fala e seu entendimento.

Verônica fala com segurança ao expor as suas idéias, demonstrando maturidade. “*Tenho 21anos, quase 22, só penso em melhorar de vida, ter uma vida melhor do que a que teve meus pais, estudar e educar a minha filha. Quero dar a ela tudo que não tive. Só me preocupo com isso, melhorar para mim e para ela. Não quero que minha filha tenha a vida das pessoas onde eu moro. Ela tem que ter oportunidade na vida tem que estudar*”. (Fragmento narrativa).

Verônica tem consciência que vive em uma das áreas de maior risco, pobreza e violência do Rio de Janeiro. Ela revela querer modificar a situação ate agora vivida por ela e seus familiares (de violência e

pobreza), planeja melhores perspectivas de vida para a sua filha através do acompanhando constante e presente na sua educação.

Verônica na sua narrativa ressalta que existe um fatalismo entre os moradores da comunidade, uma indiferença, ao convívio com situações de violência e marginalidade dos jovens. Estes fatores de agravos sociais são encarados como quase naturais entre os moradores da comunidade. Há uma passividade coletiva, quanto aos problemas graves sociais vividos pela população.

Observamos que os integrantes do grupo “*Arte Vida em Cena*”, demonstram a pretensão em crescer profissionalmente, por meio da educação, investindo em seus estudos. Todos os jovens freqüentam a escola. O indicador de escolaridade do grupo “*Arte Vida em Cena*” é de 10% com o nível básico, 70% com o primeiro grau e 20% com o segundo grau completo. Sendo considerada uma elevada escolarização, em relação aos outros jovens que moram na comunidade, onde é constatado um alto índice de abandono dos estudos.

Considera Flavio, coringa coordenador, que ao trabalhar com um grupo de adolescentes, a responsabilidade torna-se maior, pois o coringa exerce uma influencia na formação de valores do grupo. Afirma que conversa sobre todos os temas com o grupo, “*como minha idade é próxima a deles, nós conversávamos de jovem para jovens. Pergunto o que leva uma menina a se envolver com um garoto do trafico? falamos sobre o amor, poder que ele tem na comunidade, conversamos abertamente, da gravidez, do namoro e drogas. É um momento que o grupo também tem para conversar, porque às vezes não encontra na escola, não encontra na família, espaço para estas conversas*” (Fragmento narrativo). O coringa exerce a função de

educador do grupo, muitas vezes assumindo o papel que deveria ser desempenhado pela família e pela escola na orientação desses jovens.

A gravidez e paternidade precoce<sup>39</sup> têm uma incidência elevada na comunidade, 80% dos jovens já têm filhos.

Esta maternidade e paternidade precoce é um fator que dificulta a participação e a permanência dos jovens do grupo “Arte Vida em Cena”, segundo Verônica, no início da formação do grupo eram muitos os participantes, “... conforme o tempo foi passando foi diminuindo até que ficamos em dez e estamos até hoje. Agora nós já estamos em outra fase, porque eu sou mãe, e mais duas são mães, portanto são três mães o que já dificulta, além do mais uma dessas mães é casada com um membro que também é do grupo. Então, estamos com dificuldade de manter o grupo junto”. (Fragmento narrativo). Este fato tem dificultado a permanência e frequência dos participantes do grupo “Arte Vida em Cena”, nos trabalhos de ensaio e apresentação das peças, devido responsabilidade familiar a precoce, com a necessidade de cuidar e trabalhar para sustentar a família.

Nenhuma dos integrantes do grupo possuía ou tiveram **aprendizagens e experiências teatrais** anteriores ao trabalho com o C.T.O. O grupo declarou que não sabiam sequer o que era a atividade teatral e nunca tinham ido ao teatro ou assistido a uma peça teatral.

---

<sup>39</sup> De cada dez crianças que nascem no Brasil, duas são filhas de mães adolescentes. Segundo o Ministério da Saúde são cerca de 490 mil meninas, o índice de gravidez na adolescência cresceu 150% em relação as duas últimas décadas. Cada 5 jovens de 10 a 18 anos, já tiveram filho, descontados aquelas que praticaram o aborto (IBGE, 2006).

O grupo iniciou no C.T.O. através da proposta e convite que o coringa Flavio fez na comunidade , colocando um anuncio convidando os jovens a participarem de um projeto teatral. Relata Verônica que *“Flavio disse que faria um grupo na Maré.... mas nem todos quiseram porque não tinha dinheiro, não ganharíamos nada... só foram três pessoas que aceitaram. Ele fez um anuncio para convidar, apareceu bastante gente, mais foram abandonando..., sem dinheiro as pessoas não têm interesse.”* (Fragmento narrativa).

Atesta o coringa Flavio que: a *“... durabilidade do grupo depende de como ele vai se formar: “Arte Vida em Cena”, surgiu a partir de um trabalho que eu fazia na Maré, abri inscrições para fazer teatro. Se inscreveram mais de trinta jovens. No inicio achei que fosse um numero muito grande, comecei fazendo a oficinas e depois de uns dois meses, o grupo estava reduzido a mais ou menos quinze pessoas, agora somente dez...”* (Fragmento narrativa).

Após a consolidação do grupo, os participantes recebem uma ajuda financeira (para os deslocamentos com transporte, e lanche), participam também dos resultados financeiros alcançados pelo projeto. Os projetos do C.T.O, muitas vezes são iniciados sem apoio financeira, sendo desenvolvido através do compromisso assumido entre o grupo, o que torna um fator que dificulta a sobrevivência das atividades. Relata o coringa Flavio que *“... Eu comecei o grupo “Arte Vida em Cena”, sem ganhar nenhum dinheiro como coringa. Quem nos sustentava era os projetos maiores do C.T.O, financiados por instituições governamentais e particulares. Quando um grupo já está formado a gente procura um apoio, um patrocínio para se sustentar”* (Fragmento narrativa).

Cada grupo que tem financiamento mantém um grupo que ainda não tem financiamento.

Os jovens do grupo “*Arte Vida em Cena*”, vivem em condições de discriminação e violência social: “*vi uma reportagem, onde jovens envolvidos com a droga, não conhecem a figura do pai, só tem mãe, mas eu quero mostrar que não sou mais uma..., sinto que eu tenho uma missão... Não vejo a vida passando, não quero ser um espectador, cansei de assistir, eu quero agir.* Verônica (Fragmento narrativa).

Os jovens do “*Complexo da Maré*” sofrem discriminação por residirem em uma comunidade com alto índice de criminalidade e violência. Esta discriminação é admitida pelo coringa, Claudete, ao relatar que os jovens do “*Complexo da Maré*”, são excluídos das oportunidades de trabalho, quando revelam que residem nesta comunidade. As favelas são consideradas como comunidades violentas, pela existência do tráfico de drogas e outras situações de conflitos sociais, sendo marginalizadas pela sociedade, sofrendo esses jovens as conseqüências do preconceito social.

A preocupação por uma melhor perspectiva de vida, para romper o círculo da desigualdade social, é registrada na narrativa de Verônica ao declarar que “... *Eu moro no Complexo da Maré essas crianças moram lá. Eu trabalho com elas, no início as pessoas estranhavam essa função de contador historias e fazer teatro, falavam: todo mundo conta historia... Então eles viram que não é bem assim, que tem todo um preparo, eles têm mais respeito quando eu conto as historias... Eu conto historia para educar as crianças, todas historias tem um fundo educativo*”. (Fragmento narrativo). Ao contar historia Verônica ensina novos modelos de ética e cidadania, com uma preocupação na

formação de valores positivos nas crianças da comunidade, demonstrando igual compromisso com a educação da sua filha.

Há um comprometimento dos participantes do grupo na realização de ações preventivas através do teatro, para os problemas sociais vividos (violência, tráfico drogas...) especialmente quando afirmam na pretensão em buscar melhorar a qualidade de vida dos moradores da comunidade, em especial os jovens e crianças, demonstrando um comprometimento individual e coletivo na realização destas ações.

A falta de perspectiva para uma melhoria de vida acarreta na comunidade a uma baixa auto-estima e interesse em melhorar a existência. A preocupação dos jovens do grupo “*Arte Vida em Cena*”, é adquirir uma perspectiva melhor para as suas vidas, com mais oportunidades que as vividas por seus pais, para saírem do círculo de exclusão e pobreza social em que se encontram. “*Ah! Eu quero estudar, fazer a faculdade de Pedagogia. Mas agora eu não posso fazer faculdade por que estou com minha filha ainda pequena e precisa muito de mim, quando ela tiver cinco anos eu pretendo continuar... Agora tenha que dar atenção a ela*”. Considera Verônica. (Fragmento narrativo)

Depois que iniciou as atividades no C.T.O, Verônica está realizando tratamento para a “gagueira”, através de acompanhamento psicológico e fonoaudiólogo. “*... depois do teatro do oprimido a minha vida mudou completamente em tudo. Desde a capacidade de ler, até a aparência no vestir, de me comportar... comecei a mudar, fui à fonoaudióloga, tenho problemas com a fala, gagueira, fui à psicóloga trabalhar minha auto-estima. Antes eu não gostava da*



*vida, não queria ir adiante, uma vida assim tão sem graça. Então comecei ver o mundo de outra forma, me interessar para estudar, trabalhar, fazer uma faculdade...* (Fragmento narrativo)

Os jovens do “Arte Vida em Cena”, por meio do teatro encontram uma forma para a superação de situações-limite, como a opressão, através da conscientização da sua realidade social, podendo desta forma interferir conscientemente para uma tomada de decisões.

Os integrantes do grupo declaram que o fato de participarem do C.T.O, o tornam pessoas reconhecidos, respeitados e valorizados pelos moradores da comunidade, por trabalharem no C.T.O, com Boal e os coringas. *“O C.T.O mudou a minha vida em tudo, quando eu conheci o teatro eu tinha 17 anos, possuía uma visão muito conformada da vida, morar no Complexo da Maré, é ruim, é péssimo. Eu não me importava com a comunidade. Agora estou trabalhando na minha comunidade, contando historias na escola e fazendo aqui no C.T.O o curso para liderança jovem”* Verônica (Fragmento narrativo).

Todos os integrantes do grupo participam no C.T.O do curso de “Formação em Multiplicadores” para jovens, recebendo uma bolsa, como ajuda financeira.

Os participantes do grupo atestam uma mudança nas suas vidas depois da experiência com o C.T.O., demonstrando uma maior auto-estima, reconhecimento social e consciência do papel social que desempenham na sua comunidade, com mais condições de compreender e atuar em ações comunitárias através do teatro. *“Nos lugares onde eu faço apresentações e que as pessoas ficam sabendo que faço teatro no C.T.O. de Augusto Boal, as pessoas já mudam, se interessam, querem saber, dispensa outro tratamento a mim e ao grupo”* Verônica (Fragmento narrativo).

A atividade teatral afastou das drogas e da marginalidade, esses jovens moradores de comunidades marginalizadas pela sociedade, através do teatro procuram compreender e superar a condição de exclusão e opressão social. “*Estou buscando alguma coisa, eu quero que o mundo seja melhor, sem preconceito...*” Verônica (Fragmento narrativo). As técnicas teatrais do T.O. com as suas distintas formas de dramatização estimula os jovens, a desenvolverem a capacidade em resolver os problemas e conflitos de forma mais adequada, ajudando a renunciar à violência, desenvolvendo a capacidade de diálogo e a busca conjunta na solução dos problemas.

Por meio do teatro estes grupos sociais teatralizam seu cotidiano, seus problemas e seus desejos, para entendê-lo melhor. O teatro amplia e redimensiona suas realidades, tanto o grupo que cria e encena o espetáculo quanto o espectador que entra em cena e modifica a cena, percebem que é possível transformar a realidade. Pois se podem modificar as ações do personagem e mudar o rumo da história, podem transformar e interferir nas suas vidas.

Mesmo sendo singulares nas suas experiências, as histórias de vida narradas pelos participantes da investigação, apresentaram pontos comuns quanto a sua relação com: opressão social, violência doméstica, violência sexual, uso de drogas, violência urbana, migração das cidades de origem para uma busca de melhor qualidade de vida, desigualdade entre classes sociais, falta de oportunidade de escolaridade... as mais diferentes formas de opressão.

Observamos que as ações do C.T.O influenciaram e influenciam os participantes dos grupos “*Arte Vida em Cena*” e “*Marias do Brasil*” a

redimensionarem as suas vidas, a perceberem que podem desfazer o círculo da pressão.

O “*Arte Vida em Cena*”, composto de jovens que vivem em comunidade exposta a vários tipos de adversidades, demonstram ter adquirido através do teatro o senso de responsabilidade social, a perceber e responder as diversas formas de opressão, reconhecendo a cidadania como uma possibilidade de intervenção no mundo, até então impensáveis para estes jovens, que estão rompendo o círculo de exclusão social. Atualmente desenvolvendo ações locais em benefício da comunidade.

As “*Marias*”, mulheres que migraram das suas cidades de origem na procura de melhor qualidade de vida, perdendo os vínculos com familiares e amigos. Somente agora na maturidade, estas mulheres tentam recuperar através do teatro, a sua identidade, a reconquistar a sua auto-estima, a restabelecer afinidades e laços de amizade.

Apresentam o cansaço e a saúde fragilizada como conseqüências dos anos que foram vividos com tantos infortúnios: a infância negada, o trabalho precoce e as violências sofridas. Através do teatro transformaram as suas histórias em ações que beneficiam elas e outras domesticas a encontrarem soluções para as opressões vividas.

O C.T.O. não tem somente a intenção de formar atores, mas sim utilizar o teatro como um recurso na compreensão das subjetividades dos participantes a partir da encenação de suas lembranças. Gerando um produto de um trabalho coletivo através da utilização da linguagem teatral criam outro canal de comunicação para expressar as suas memórias oprimidas. Mais do que oferecer uma formação teatral,

estas pessoas, através da dramatização, lançam um novo olhar sobre si mesmo, sobre seu entorno social e sua criação artística.

A “dramatização de memórias” ou de “fragmentos de vida” dos grupos está presente nas encenações, com a finalidade de realizar reflexões, explorando histórias entre *opressor* e *oprimido*, onde o espectador *assiste* e *participa* da peça. A prática teatral, através da encenação de situações de opressão, leva ao questionamento das relações de poder e estimula a consciência da igualdade social e da cidadania.

O trabalho de elucidação dos signos teatrais realizados pelos coringas permite ao grupo nomeá-los, conhecê-los e escolhê-los, jogando com eles. Os jogos e exercícios são, portanto, *provocadores da memória* do grupo.

A técnica do T.O estimula o diálogo, provocando e fazendo reascender outras histórias semelhantes, vividas, falando a mesma linguagem dos que estão assistindo, usando os recursos que conhecem, o grupo chega muito perto do público, fazendo-o interagir e participar, saindo da condição de espectador para participante, sendo este um dos principais objetivos do T.O.

A atividade teatral proporciona as comunidades a vencer os seus receios a criar confiança e sentimento de identidade. O vínculo estabelecido entre os participantes, através as oficinas propicia a organização de grupos para a discussão de problemas sociais em busca de soluções alternativas, funcionando como veículo de divulgação das idéias e propostas da comunidade.

Em ambos os grupos é marcante o sentido de responsabilidade e compromisso social, o desejo de melhor a si e a sociedade da qual fazem parte. As atividades do C T.O. , possibilita a estas pessoas o

resgate das suas identidades, embora com algumas possibilidades limitadas, traz mais autoconfiança, autonomia e segurança para esses jovens e mulheres se posicionarem na sociedade um intenso ensaio vivencial, crítico e participativo para a ação social.

Observamos que as atividades teatrais desempenhada pelos participantes: os jovens do “*Arte vida em Cena*” e as “*Marias do Brasil*”, não podem ser avaliadas apenas pelo seu rigor metodológico, mas pelo impacto gerado na qualidade de vida dos grupos. Ou seja, a intervenção sócio educativa, está condicionada às possibilidades de uma transformação real das condições de vida do participante do processo.

Na concepção de Boal, “... não apenas idéias, mas também emoções e sensações caracterizam esse processo de conhecer, este fazer educativo, artístico. Teatro é atividade na qual se entra de corpo e alma (...)”. Dessa forma, o *Centro do Teatro do Oprimido* apresenta um princípio fundamental em sua gênese que é o de ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que possa, posteriormente, extrapolar para sua vida real as ações que ele repetiu na prática cênica.

Os exercícios dramáticos sugeridos aos trabalhadores dos grupos populares visam o exercício da cidadania, através do fazer cultural e da discussão de pensamentos e valores ligados ao coletivo. É a promoção através do teatro de uma educação voltada à participação, à criação e à revisão de conceitos e visões de mundo (1996a).

Destacamos **aquisições e competências adquiridas** com as atividades do T.O observados através das narrativas dos **participantes** do C.T.O, que declaram ter adquirido:

- Um maior respeito, auto-estima, e sentimento de sentir-se incluído, referindo-se ao indivíduo e à comunidade;
- Maior respeito e amor, individual e coletivo, cultivando e cuidando das questões relacionadas aos problemas comunitários, com maior consciência do meio social em que vivem;
- Maior responsabilidade, solidariedade e ação democrática no que diz respeito à relação com os demais;
- Percepção da sua capacidade em se conceber como *sujeito* da história como desdobramento dos processos educativos conseqüentes, vislumbrando maiores possibilidades de realizações no âmbito educativo.

O espaço do palco, não é mais espaço sem vida, transforma-se em um espaço onde são encenados fatos e acontecimentos reais, de varias vidas. Constatamos por meio da práxis vivencial dos integrantes dos grupos comunitários, a capacidade que tem o *Centro Teatro do Oprimido*, em transmitir mensagens simbólicas, de influenciar a vida emocional das pessoas e, ao mesmo tempo, despertar sua consciência política e social.

## 11. CONCLUSÕES DA INVESTIGAÇÃO

*“A educação deve ter como objetivo maior desvelar as relações opressivas vividas pelos homens, transformando-os para que eles transformem o mundo” Freire (1979)*

*“... o teatro pode ser uma arma de libertação, de transformação social e educativa”.*  
**Boal (1980)**

Neste capítulo realizamos as considerações e análise final da investigação, avaliando as conclusões da parte teórica (análise bibliográfica investigada), e a sua relação com a parte prática (investigação de campo). Subdividimos o capítulo em três tópicos, com considerações sobre: as propostas metodológicas da *pedagogia do oprimido*, e o *teatro do oprimido*, e a análise das dimensões sócio-educativas contidos nessas metodologias. Apresentamos algumas considerações sobre a nossa trajetória na construção desta pesquisa com as recomendações finais da investigação.

### 11.1 Ações sócio educativas da Pedagogia e Teatro do Oprimido

Consideramos na investigação as ações sócio-educativa de intervenção desenvolvidas nas *Metodologias da Pedagogia* e do *Teatro do Oprimido*, realizadas em um contexto social artificialmente construído com a finalidade de modificar/ transformar a realidade ou os acontecimentos sociais. Analisamos e avaliamos as ações compartilhadas entre o interventor do processo (C.T.O), os indivíduo, e os grupos participantes das ações sócio educativa desenvolvidas através da *metodologia do oprimido* e *teatro do oprimido*.

As *metodologias da pedagogia e teatro do oprimido*, como métodos de intervenção sócio político e cultural, foram concebidos através de experiências em países em desenvolvimento (Brasil, Argentina, Chile, Peru, África), onde predomina uma intervenção voltada para ações de assistência social. Com uma relação social baseada na caridade e na ajuda, com um resultado da intervenção focado nos objetivos do interventor, e não basicamente no participante da intervenção.

- **Ações sócias educativa da metodologia do oprimido**

São abordadas por Freire, focando a relação *educador – educando*, e realizando um paralelo com a relação *lideranças-camada oprimidas*. Sugere o autor uma pedagogia “*com*” o *oprimido* (subalterno) e não “*para*” o *oprimido*, o que significaria “*sobre*” ele. Indicando a “*opressão e suas causas*” como uma mediação reflexiva do oprimido, em busca do engajamento na luta social libertadora, através de propostas educativas. Esse movimento metodológico provoca o desencadeamento da consciência crítica e a participação político-organizativa contra a opressão.

Freire, não consegue segundo suas palavras, desvencilhar o ato educativo do ato político social, pois, quando se pensa, que se descobriu a especificidade de um, ali se descobre/encontra o outro.

As **ações sócio educativa da metodologia do oprimido** são compreendidas como ações direcionadas para uma pedagogia com uma educação humanista e libertadora, **abrangendo dois momentos distintos:**

1. O **primeiro**, em que os *oprimidos* vão desvelando o mundo da opressão e vão comprometendo-se na práxis, com a transformação do universo social em que vivem;



2. O **segundo**, em que, transformada a realidade opressora, esta pedagogia deixa de ser do oprimido e passa a ser a pedagogia dos homens em processo permanente de libertação.

Alguns fatores importantes para a consecução de uma “*pedagogia dos oprimidos*”, segundo Freire, centram-se na ação exercida pelas lideranças (especialmente, pelos educadores) e na “*adesão*” dessas lideranças a um projeto popular libertador. “*Sem imposições ou doações*”, ou seja, sem que essas lideranças considerem-se “*donos do saber*” a ser imposto aos oprimidos, ao “*convencimento*” dos oprimidos. Para não incidir o risco de virar manipulação, não podendo resultar de um “*depósito*” feito pelos mais sábios, mas sim, consequência da conquista (prática) gradativa da criticidade pelos oprimidos. Essa criticidade seria conseguida na introdução da mudança nas redes de relações que estruturam a sociedade e, em si mesmo, teria um caráter eminentemente sócio educativo.

Alertando para a migração das lideranças do lado opressor ao oprimido, sem o devido respeito aos valores, necessidades, interesses e sonhos dos oprimidos, considerando que: “*fazer esta adesão é considerar-se proprietário do saber revolucionário, que deve, desta maneira, ser doado ou imposto ao povo, é manter-se como era antes*”. Nesse caminho, o “*convencimento*” (eminentemente pedagógico) dos oprimidos não deve resultar de um “*depósito*” (educação bancária) feito pelo educador ou líder e, sim, de um “*processo de conscientização*”, via “*problematização*” (1996; 51).

Para conquistar a consciência de classe, a ação sócio educativa, na proposta metodológica de Freire, considera a ação cultural para a

libertação um ato de conhecimento em que os participantes do processo assumem o papel de sujeitos em diálogo com o educador. É concebida como uma educação integral, com uma ação sócio cultural que, em sua amplitude, assume caracteres “*utópicos e esperançosos*”. Utópica “*não porque se nutra de sonhos impossíveis*” ou porque seja “*idealista*” ou “*porque tente negar a existência das classes e de seus conflitos*”. Utópica e esperançosa porque a serviço da libertação dos *subalternos / oprimidos*, “*se faz e refaz na prática social, no concreto, e implica a dialetização da denunciada opressão e do anúncio da libertação*” (1987a: 59).

A metodologia *freiriana* tem a democracia como principal referência, utilizando-se dos alicerces *marxistas*, sem deixar de evocar seu humanismo cristão “*radical*”, afirma: “*Na verdade, não há humanização, assim como não há libertação sem transformação revolucionária da sociedade de classes, em que a humanização é inviável (...). Analfabetos ou não, os oprimidos, enquanto classe não superará a situação de explorados a não ser com a transformação radical*”

Freire na sua metodologia propõe uma mudança social e educativa baseada em uma “*transformação da sociedade de classes*” na qual a educação contribuiria, decisivamente, para a conquista da “*consciência de classe*”. Assim, tudo deve ser feito para que os alfabetizando (educandos, participantes) se assumam como classe para si. A consciência crítica dos oprimidos significa, pois, a consciência de si, enquanto classe para si (1985b: 48; 51).

O “*diálogo*” na metodologia *freiriana* é admitido de início como possibilidade de mediação “*interclasses*” é entendida como “*ação entre os iguais e os diferentes, mas contra os antagônicos*” nos conflitos sociais.

Além da “*sistematização do conhecimento*” pela “*atividade prática dos trabalhadores que não se esgotam em si, mas pelas finalidades que a motivam*”, Freire identifica uma maneira fundamental para os projetos educativos de intervenção social: o conhecimento popular. Ele analisa que, “*um dos aspectos centrais a ser criticamente compreendido e trabalhado por uma sociedade revolucionária: é o da valoração, e não idealização, da sabedoria popular que envolve a atividade criadora do povo e revela os níveis de seu conhecimento em torno da realidade*” (1987a: 29).

Trabalhando nesta concepção, base de seu caminho pedagógico (“*partir, sempre, do conhecimento popular, através da pesquisa do universo vocabular, dos costumes, dos valores populares*”) evidenciando a sua afinidade com o pensamento de Gramsci, quanto à passagem do “*senso comum*” a “*filosofia que transforma o mundo*”, ambos com pensamentos político-educativos. Gramsci com a predominância da preocupação política e Freire com a preocupação pedagógico. Na visão *freireana* toda ação educativa deve ser antes de tudo uma ação sócio cultural que proponha uma reforma moral e intelectual no sentido *gramsciano*. Essa ação sócio cultural começa pela descoberta de razão reprodutora das estruturas materiais e simbólicas de dominação. Esta descoberta passa pela crítica e pela vontade de mudança levando os sujeitos à ação constituída de novos valores e padrões de relações baseados numa relação fundamentada no diálogo.

Freire foi também influenciado pelos pensamentos de Foucault, ao refletir a educação como uma estrutura do poder, e ao declarar a sua dificuldade, como educador dialógico, em atuar coerentemente em uma estrutura social onde o diálogo é negado, e o saber fica restrito a

poucos sendo utilizado como um elemento perpetuador do poder. Para Freire, a escola não distribui poder, mas constrói saber, que é poder, sendo o papel da escola praticar um conhecimento de forma crítica propiciando a autonomia do indivíduo, através de ações sócio-política e educativas.

Cabendo ao ato de ensinar inserir o sujeito na história, não somente na sala de aula, mas num imaginário político e social mais amplo. Associando a pobreza política à pobreza econômica e a alfabetização a politização. Assim, a luta social do saber elaborado, que transcorreu ao longo de nossa história social é também uma questão política, já que a crítica desse saber elaborado possibilita a disputa pelo espaço do poder, consolidando assim o verdadeiro e pleno sentido da palavra cidadania (Freire, 1987a).

A prioridade da atuação e da reflexão de Freire concentrou-se em ações com os trabalhadores, estudantes, professores etc. Através de uma educação que só será possível na mudança profunda: da sociedade, da política, da ética, do cotidiano dos indivíduos e dos grupos. Uma educação que “*não sendo fazedora de tudo é um fator fundamental na reinvenção do mundo*”. Freire assumia o papel de “*educador - educando popular*”, de colaborador ativo da construção de uma sociedade menos desigual e menos injusta. Em seus livros, “*A Educação como Prática de Liberdade*” e “*Pedagogia do Oprimido*”, externa seu entendimento de *popular* como sinônimo de *oprimido*. Aquele que vive sem as condições elementares para o exercício de sua cidadania, que está fora das posses e usos dos bens culturais produzidos pela sociedade (1966; 1987a).

No entendimento *freireano*, a educação instrumentalizaria o “*povo emergente, mas desorganizado, ingênuo e despreparado*”, para uma mudança social centrada nas transformações internas dos seres humanos ou, em outras palavras, através das transformações da “*consciência individual*”. Com uma educação popular voltada para uma intervenção sócio educativa, tendo como ponto de partida a realidade do *oprimido*, considerada como um agente importante nos processos de libertação do indivíduo e da sociedade. Esta forma de educação social proporciona procedimentos que incentivam a participação popular, constitui em um meio de acesso para a busca da cidadania, contribuindo para o exercício de reivindicação de ações políticas geradas em nome do povo. Segundo Freire: “... *ao surgirem os novos temas, ao se buscarem valores inéditos, o homem sugere uma nova formulação, uma mudança na maneira de atuar, nas atitudes e nos comportamentos*” (1987a).

A educação popular como uma forma de ação sócio educativa, exprime um conteúdo que se origina na realidade, adquirindo diferenciadas modalidades de trabalho pedagógico. É um fenômeno de produção e apropriação dos produtos culturais e sociais, expresso por um sistema aberto de ensino e aprendizagem, constituído de uma teoria de conhecimento referenciada na realidade, com metodologias (pedagogia) incentivadoras à participação popular e social. Possui conteúdos e técnicas de avaliação processuais, com uma base política estimuladora de transformações social orientada por anseios humanos de liberdade, justiça, igualdade e esperança.

Para Freire, um dos objetivos do educador social é estimular e propiciar o diálogo, para que as pessoas não desanimem e não “*caiam*

*na desesperança*". Essa "educação renovada" transforma não apenas os métodos de educar, mas transformam as pessoas que são educadas em uma sociedade em transformação. A educação como um meio de intervenção sócio educativa, para Freire, se constitui num múltiplo espaço político pedagógico, em permanente reconstrução social, podendo ser empregada em várias experiências (em escolas públicas, na alfabetização de jovens e adultos, nos diversos movimentos sociais, na universidade, no teatro e etc.) (1987a).

A metodologia da Pedagogia *do oprimido*, foco da nossa investigação, esta direcionada para os múltiplos aspectos do discurso político social e pedagógico de Freire. As reflexões do autor não são sobre a pedagogia em geral, mas sobre "alguns aspectos" de uma "pedagogia do oprimido". Destaca o entendimento sobre o "oprimido" como categoria política, assim como sobre uma prática sócio educativa que prioriza suas necessidades e interesses "de classe" numa situação de opressão sócio-política que tenta construir seu contrário, isto é, a libertação. Para Freire a *Pedagogia do oprimido* é aquela: "que tem de ser forjada com ele e não para ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto de reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por uma libertação, em que esta pedagogia se fará e se refará" (1987a: 32).

- **Ações sócias educativa no Teatro do Oprimido**

Observa-se que nem sempre os canais formais de participação social, são suficientes para detectar as demandas da população, no ambiente formal do cotidiano social, nem sempre as pessoas se sentem desinibidas para se manifestarem, o que prejudica a discussão de

temas importantes. Promover a participação popular exige a procura de novas linguagens que favoreçam ao diálogo entre governo e população, criando novos espaços onde a expressão criativa dos indivíduos seja estimulada. A metodologia sócio educativa utilizada no teatro popular propicia ao entendimento das questões envolvidas nas relações sociais, contribuem e estimulam ao desenvolvimento de ações que possibilitam a participação popular.

O teatro popular é concebido como uma metodologia que prove a compreensão do indivíduo para a contextualização dos fatos sociais. Segue a metodologia utilizada no teatro interativo, adotando alguns princípios da educação popular (que tem como forma de expressão a educação comunitária), desenvolvida através da utilização de vários meios e técnicas educacionais de intervenção social.

A técnica teatral do T.O. adotado por Boal, enquanto instrumento da educação popular, preconizada à dimensão comunitária do teatro popular. Surge daí a necessidade de delimitar com mais clareza a definição de um "*teatro popular*". A metodologia do T.O considera o conceito de *povo* enquanto expressão dos setores sociais que, pela situação de opressão e de seu papel na sociedade, são portadores de potencialidades de transformação social ante o inconformismo social vivido. Para Boal o teatro para ser popular deve ter sempre a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais. "... *O espetáculo é apresentado segundo a perspectiva transformadora do povo, que também é seu destinatário. São os espetáculos feitos em geral para grandes concentrações de trabalhadores, nos sindicatos, nas ruas, nas praças, associações de amigos de bairros, etc.*" (2000).

O teatro popular do C.T.O, com técnicas de dramatização de problemas sociais penetra no universo cultural dos grupos comunitários, intensificando a troca de informações sociais e educativas, através de discussões com as comunidades, oportunizando a expressão e participação de seus participantes. Favorecendo deste modo, a promoção de mobilização tanto no plano dos participantes do processo, quanto da platéia, que é estimulada a refletir e opinar. O T.O. supera a dicotomia entre a teoria e a pratica, promovendo a participação popular, através da técnica de dramaturgia.

A utilização de técnicas do T.O, como prática de educação social, permite o reconhecimento dos conflitos pessoais e sociais, através do método de *problematização* e transformação crítica e reflexiva das representações sociais. Proporciona a aprendizagem dos grupos através das técnicas e exercícios teatrais por meio de elementos discursivos atuais, contextualizados, dinâmicos e sintonizados com a realidade social.

A preocupação de Boal com a função educativa e social do teatro é percebida em seus relatos autobiográficos, no livro *“Hamlet e o filho do padeiro, memórias imaginadas”*, ao questionar se o *“... teatro deve divertir ou educar?”* Tais questionamentos foram evidenciados na entrevista que realizamos, ao indagarmos se: - a metodologia adotada no C.T.O é exclusivamente teatral ou teatral e pedagógica? Ele contestou-me argumentando e analisando o sentido das palavras: *educação e pedagogia*, questionando se o *“teatro deve simplesmente entreter ou educar”*. Considerando que *“educar vem do latim e quer dizer conduzir. Teríamos, nos o direito ou o poder de conduzirmos nosso publico?... Seria necessário educar o publico, ou primeiro atraí-lo, depois educá-lo”*. Definindo o sentido da palavra *“educar”*,



que... ”se origina do latim, e quer dizer conduzir,... não temos o direito de conduzir o público”. Pondera ainda que a educação demanda um conhecimento para ser desenvolvido, e que a pedagogia utiliza ações de reciprocidade entre o facilitador, e o participante do processo, onde aprendem e ensinam: educador e participante. Ressaltando ainda que, “*Compreendi que não era excludente: fazer teatro ou ensinar: descobri minha dupla vocação artista e professor*” (Fragmento de entrevista).

Concordamos com Boal, sobre as considerações do sentido das palavras educação e pedagogia, porém, entendemos tratar-se de uma interpretação semântica destas palavras. Comprendemos que a palavra “educação” faz referência ao “ato educativo”, designa a prática social, em uma situação temporal e espacial determinada, na qual ocorre a relação ensino - aprendizagem, formal ou informal. Constituindo-se a educação em uma prática social da relação ensino - aprendizagem no tempo e no espaço, em um ato que não se repete. A educação, é, pois o ato, ou feito, e a pedagogia é a disciplina normativa que a analisa. Estas considerações são consensuais entre os autores que discutem a temática da educação.

Constatamos através das nossas observações e avaliações, que as ações do T.O. proporcionam métodos educacionais alternativos através de ações sócio educativas que viabilizam a aproximação efetiva com a população. Estas ações educativas e sociais proporcionam o desenvolvimento da consciência crítica nos participantes, possibilitando a identificação de problemas sociais vividos.

O T.O., com a metodologia do “*fazer coletivo*”, possibilitam o desenvolvimento pessoal não apenas no campo da educação popular,

mas permite ampliar, o senso crítico e o exercício da cidadania. Através da participação popular como forma de potencializar e estimular o ator social a construir novas relações com o mundo social, constituindo-se em uma ação educativa, na qual cidadãos pensam e agem coletivamente. O método dramatúrgico do T.O. pressupõe que a realidade, seja viável de ser aprendida, e que ela possa ser transportada para a cena de teatro, e que essa cena teatral poderá vir a ser um dos fatores de transformação social e educativa.

A técnica do T.O. é um instrumento pedagógico fundamentado em princípios éticos, com focos contextuais e reflexivos, voltados para a identificação do sentido e da compreensão da opressão. A linguagem teatral, tem se constituído em um importante aliado no processo ensino aprendizagem, segundo Boal a metodologia do *Teatro do Oprimido* apresenta aspectos pedagógicos, sociais, culturais, políticos e algumas vezes terapêuticos (1996:27).

A metodologia do T. O. ao representar no palco enredos baseados em situações da vida real permite aos participantes:

- Identificar os problemas sociais vivenciados;
- Encontrar soluções viáveis aos mesmos;
- Encontrar vias adequadas para contornar o acaso na abordagem dos problemas em debate.

As técnicas teatrais desenvolvem atividades de educação para a cidadania e participação popular, com discussões públicas que ajudam a sensibilizar as pessoas em torno de temas que são abordados, refletidos e aprendidos coletivamente através do dialogo da linguagem teatral, favorecendo a desinibição e a participação social.

O T.O. mobiliza e prepara os indivíduos para análise da realidade, possibilitando aos participantes de uma forma democrática e ao

mesmo tempo lúdico-pedagógica: atores e platéia, a se envolverem com a dinâmica do teatro, ocorrendo uma aprendizagem de temas complexos, criando um ambiente propício à discussão e debate construtivos sobre opressões sociais e pessoais que afetam a vida cotidiana.

As ações de intervenção social do *teatro do oprimido* não estão somente na preocupação com a natureza didática do trabalho com os grupos, mas também na humanização dos problemas enfrentados por estas pessoas, com a orientação de atitudes reflexivas e participativas para a ampliação de informações e conhecimentos. Propicia espaços para que os setores populares se desenvolvam (expressem, critiquem, enriqueçam, reformulem e valorizem) coletivamente seu conhecimento, suas formas de aprender e explicar os acontecimentos da vida social. Identificando os papéis de *opressor* e *oprimido* que é exercido no mundo social. Constituindo-se em um espaço de ações sociais e educativas.

Para Boal, o teatro é uma atividade construída das interações das atividades coletiva, onde a aprendizagem é compartilhada entre os integrantes, sendo um dos fatores mais importantes o respeito e a trajetória do grupo, pois ... "*descobrimo o teatro, o ser se descobre humano*". As atividades teatrais agregam, recursos pedagógico que auxiliam o desenvolvimento pessoal, intelectual e emocional do participante e a criatividade transformadora. A dramatização possibilita que os participantes vivenciem os seus conflitos de interação social, liberem tensões e elaborem criativamente novas formas de solução e aprendizado. Na concepção de Boal um "*teatro não didático no velho sentido da palavra e do estilo, mas pedagógico no sentido de aprendizado coletivo*" (2005:22).

As técnicas teatrais assinalam para a necessidade de uma nova maneira de ensinar e de aprender, enfocando os vínculos afetivos e o lúdico, e as vivências cotidianas dos participantes na construção coletiva de saberes entre educadores, participantes dos processos educativos e a sociedade. Constitui-se em uma técnica democrática e participativa, não há a presença de elemento externo para ensinar como se faz, ou trazer soluções milagrosas e automáticas para os problemas. Cria o ambiente adequado e prepara as pessoas para encontrar por si mesmas e em grupo alternativas ou possíveis soluções, a finalidade não é encontrar soluções, mas sim propiciar a discussão por meio do diálogo. As opiniões, idéias, histórias, e saberes dos participantes, adquiridas dos mais variados campos de experiências, são escutadas, comentadas e confrontadas pelos outros participantes num diálogo constante e nem sempre fácil, orientado de modo a ser construtiva. Assim, todos os saberes, conhecimentos e percursos de vida são partilhados e valorizados.

As técnicas teatrais facilitam atingir o imaginário da população, criam representações do real que podem ser utilizadas para discutir os problemas vividos e ensaiar maneiras de resolvê-los e superá-los, contribuindo para estimular a tomada de consciência e compromisso frente às situações sociais injustas. A utilização de metodologias teatrais, propiciam ao fortalecimento dos participantes, contribuindo para a compreensão e contextualização dos fatos sociais (Úcar, 1999).

**As ações sócio educativas observadas nos projetos analisados na investigação** (*Marias do Brasil, Arte Vida e Oficinas de formação em Teatro Fórum*), têm o objetivo fundamental de disponibilizar o desenvolvimento teatral como instrumento de desopressão popular via *alfabetização teatral*. Através de atividades político-culturais e

educativas (técnicas teatrais de dramaturgia) que colaboram para a compreensão e a busca de alternativas para problemas pessoais e comunitários (inter pessoais).

Os exercícios dramáticos sugeridos aos trabalhadores dos grupos populares visam o exercício da cidadania, através do fazer cultural e da discussão de pensamentos e valores ligados ao coletivo. Têm a finalidade de educar e formar cidadãos mais críticos e aptos para construir novas formas alternativas para as opressões que são submetidas, pois segundo Freire os valores, "*somente ganham vida quando de fato são vivenciados*", sendo essencial consolidar ou criar espaços e estruturas que permitam tal prática. O teatro propicia um espaço que favorece a uma educação voltada à participação, à criação e à revisão de conceitos e visão de mundo (1995).

A construção coletiva do texto propicia ao desenvolvimento do trabalho de equipe e aprendizado social grupal, com a discussão do roteiro, o grupo prepara-se para escolher a linguagem estética do espetáculo. Os participantes são diretamente responsáveis pela construção da cena e pelo bom andamento dos trabalhos, e aos poucos percebem que o fazer teatral depende fundamentalmente da união de esforços e da coesão entre os integrantes com uma aprendizagem coletiva. É comum presenciarmos nessa fase do trabalho, por exemplo, que participantes com pouca formação escolar são auxiliados por outros a interpretar uma dúvida no texto, ou ainda pessoas analfabetas que foram tocados pela magia da cena e recorrem à memorização das palavras para desempenharem seus papéis.

Os grupos comunitários e espectadores pertencentes também a grupos populares demonstram que a interação entre atores e platéia constitui-

se em um importante instrumento de troca de conhecimento, aprendizagem, exercício da consciência crítica, resgate da capacidade de se comunicar e fortalecimento da identidade grupal e coletiva.

Ao analisarmos as **ações sócio educativas desenvolvidas através da pedagogia e o teatro do oprimido**, verificamos que as metodologias de Freire e Boal têm como princípios desenvolver, entre os *oprimidos*, o pensamento crítico para a intervenção da realidade, sendo o diálogo a base para a formação dessa personalidade crítica. Admitem os autores que sem diálogo, não há comunicação, educação e nem intervenção social. Freire enfatiza o diálogo como um processo de humanização, declarando que “... o diálogo é uma relação amorosa entre as pessoas que, mediadas pelo mundo, proclamam esse mundo. Elas transformam o mundo e, ao transformá-lo, humanizam-no para todas as pessoas.” (1993).

O *diálogo* com os participantes do C.T.O., não pode prescindir, principalmente sob a forma de *teatro fórum*, da prática dos *métodos participativos e dialógicos* propostos por Freire, por oferecer recursos significativos para experiências de participação populares. Para Boal, uma sessão de *Teatro do Oprimido* não deve terminar nunca, porque tudo que nela acontece deve ser extrapolado na própria vida. Os espectadores participam ativamente, mantendo um diálogo coletivo entre os atores e platéia, que seguidamente invertem seus papéis, num espaço de relações horizontais e educativas. O T.O potencializa a metodologia da pedagogia do oprimido, por meio de ações educativas, que provoca uma experiência vivencial, participativa e crítica, propiciando novas formas de ações sociais e educativas.

As **metodologias de Freire e Boal** assinalam um processo com várias **dimensões sócio educativas**, tais como:

- A aprendizagem política das pessoas enquanto cidadãos;
- A capacitação das pessoas para o trabalho, por meio da aprendizagem de habilidades e/ou desenvolvimento de potencialidades através do teatro;
- A aprendizagem e exercício de práticas que capacitam os indivíduos a se organizarem com objetivos comunitários voltadas para a solução de problemas coletivos cotidianos;
- A aprendizagem de conteúdos que possibilitam aos indivíduos fazerem uma “*leitura do mundo*” do ponto de vista de compreensão do que se passa no seu universo social.

Freire e Boal analisam o ato de educar como uma ação dinâmica onde a questão da identidade cultural, social e a dimensão individual são elementos essenciais à prática educativa. A pedagogia *freireana* e a metodologia do oprimido de Boal propiciam aos participantes transformações sócias significativas, ao fornecer uma pluralidade de escolhas para saírem da *ingenuidade* para a esfera crítica, da passividade para a militância em movimentos sociais, sindicais e populares.

Na concepção dos autores, **os principais objetivos das Metodologias do Oprimido e Teatro do Oprimido**, abrangem os seguintes eixos para:

- A justiça social;
- Os direitos (humanos, sociais, políticos, culturais etc.);
- A liberdade;
- A igualdade;
- A democracia;
- A discriminação e exclusão social;
- A divergência cultural.

Estas representações sociais são tomadas como denúncias das condições marcadas por desigualdades de oportunidades nos diversos segmentos sociais. Entendemos por representação social, como a forma intercalada e assimilada de todas as coisas que entramos em contato, seja com o corpo: relações concretas vividas sejam com o pensamento: relações imaginárias as quais aprendemos a significar ou valorizar.

Ao realizarmos as **relações entre as metodologias de Freire e Boal** e as contribuições para ações sócio educativas, observamos que ambas as metodologias caracterizam-se por apresentarem como base um projeto de transformação política educativa e social, uma vez que:

- Propõem teorias que valorizam as relações sociais e culturais, com ações educativas voltada para a prática social, e uma educação libertadora;
- Ocorrem no campo específico social, com classes populares/comunidades, a partir de um trabalho político educacional de libertação popular, com o intuito de ser um elemento de conscientização de grupos e comunidades em situação de exclusão e opressão social;
- Concretizam-se com ações educativas, através da relação dialógica com sujeitos comprometidos socialmente, gerando um sistemático processo de intercâmbio de conhecimento e saberes, onde a troca de experiências é primordial;
- Orientam-se pela *pedagogia libertadora* e *teatro de desopressão*. Baseados fundamentalmente na memória histórica, na identidade coletiva, na valorização da participação comunitária, com o objetivo de promover a



auto-estima, autoconfiança e autodeterminação de sujeitos que tentam construir uma nova ordem social, econômica, cultural e educativa.

Ambas as metodologias defendem a idéia, de que para efetivar ações sócio-educativas competentes, é imprescindível buscar-se conhecer o saber e a cultura popular e social. Que os processos de formação, no campo teórico-prático, devem levar seus protagonistas a adquirirem a capacidade de pensar por si mesmos, assumindo convicções próprias, analisando os acontecimentos com categorias teóricas para a interpretação e a transformação da realidade em que vivem.

Enfatizam os autores, que para ser efetivo, o ato de educar, não pode ser uma mera transferência de conhecimentos, mas sim conscientização e testemunho social de vida. Tanto o ensino, quanto o teatro exigem do educador e interventor do processo um comprometimento existencial e social, do qual nasce uma autêntica solidariedade entre educador e educando, ator e espectador.

Para Freire e Boal a função do educador, do facilitador das ações sócio-educativas é a promoção das inclusões sociais dos indivíduos, constituindo o ato de educar em uma forma de intervenção no mundo, em uma tomada de posição e decisões, por vezes, até uma ruptura com o passado e o presente. Observam os autores, que não é suficiente que o *oprimido* tenha consciência crítica da opressão, mas, que se disponha a transformar essa realidade, através da conscientização do seu papel social. Enfatizando Freire que o *“diálogo é uma relação amorosa entre as pessoas que, medidas pelo mundo, proclamam esse mundo. Elas transformam o mundo e, ao transformá-lo, humanizam-no para todas as pessoas”* (1987 a).

Para ambos, a educação e o teatro são *ideológicos*, mas *dialogantes*, para que se possa estabelecer a autêntica comunicação da aprendizagem, entre gente, com alma, sentimentos e emoções, desejos e sonhos. Que educar é como viver, “*exige a consciência do inacabado e que ninguém pode se contentar com uma maneira neutra de estar no mundo*” (Freire, 1996).

Boal ratifica os pensamentos de Freire, no discurso realizado no *XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, sobre a importância do diálogo, afirmando que se não for exercido, se transformarão em monólogos, em que apenas um dos "interlocutores" terá direito a palavra: um sexo, uma classe, uma raça, um conjunto de países. “*... E os outros serão reduzidos ao silêncio, à obediência: são os oprimidos. E esse é o conceito Paulo Freiriano de opressão: o diálogo que se transforma em monólogo... Dialogando aprendemos, ganhamos os dois, o professor e o aluno, pois que, alunos e professores somos todos nós*” Pois sem o diálogo, não há comunicação, e sem esta não há verdadeira educação, sendo o diálogo a condição fundamental para a sua verdadeira humanização (Anexo VIII: Paulo Freire na visão de Boal, 1998).

A educação transformadora defendido pelos autores tem o objetivo de desenvolver, entre os oprimidos, o pensamento crítico e uma intervenção crítica na realidade, onde o diálogo é concebido como a maneira mais produtiva da formação dessa personalidade crítica. Para os autores o verdadeiro diálogo não pode acontecer, a não ser que os interlocutores se engajem em um pensamento crítico que perceba a realidade como processo, como transformação de um mundo repleto de contradições.

Constatamos que as práticas sócio-educativas das atividades do C.T.O, não são como uma “*esponja*”, através da qual o sujeito incorpora o mundo por meio de emoções e sensações, mas como um modo de construir o mundo, de desenvolver ações que promovam o desenvolvimento para sua existência e o mundo que o cerca (pessoas, ambiente...).

As atividades desenvolvidas com as metodologias do C.T.O possibilitam novos espaços para a prática sócio-educativa, com a introdução de métodos que permitem aos participantes a construção de uma interação social, minimizando as ações de opressão e contribuindo para a formação da cidadania.

Acreditamos que as ações educativas propostas pelo T.O podem auxiliar o educador, a trabalhar com indivíduos inseridos em um contexto social de violência, na medida em que possibilitam o alívio de tensões de uma forma socialmente aceitável, ao viabilizar o exercício de outros papéis sociais pondo-se no lugar do outro, abrem um espaço para a tomada de consciência das implicações e conseqüências das suas ações e dos outros, propiciando a reflexão sobre questões éticas. As técnicas de dramatização estimula a capacidade para resolver problemas de forma competente, isto é, a comportar-se construtivamente em momentos de conflito, ajudando a renunciar à violência, desenvolvendo a capacidade de diálogo e a busca conjunta na solução dos problemas.

No Quadro 34, realizamos uma análise comparativa com **alguns pontos de ligação de ações sócio educativa da *Pedagogia e Teatro do Oprimido***, com a intenção de fornecer uma análise objetiva e esquemática.

<b>PONTOS DE LIGAÇÃO DAS AÇÕES SÓCIO-EDUCATIVAS DA PEDAGOGIA E TEATRO DO OPRIMIDO</b>	
<b>PEDAGOGIA DO OPRIMIDO FREIRE</b>	<b>TEATRO DO OPRIMIDO BOAL</b>
Adota o método da Educação popular	Adota o método do Teatro popular
Diálogo e Ética e Estética como princípios	Diálogo, Ética e Estética como pressupostos teóricos.
Diálogo como o processo de humanização e transformação da realidade	O dialogo como elementos integrantes da aprendizagem humanizada
Transitividade do processo educacional	Teatro como um meio de libertação, de transformação social e educativa.
Foco na Ação cultural	Adaptação do grupo a diferentes culturas
Formação de uma consciência crítica, através da teoria da problematização	Reconhecimento dos conflitos pessoais e sociais, através do método de problematização e transformação crítica e reflexiva das representações sociais.
Baseada no Princípio da esperança, do dialogo e da ética	O Teatro do Oprimido idealizado para o dialogo, baseado em princípios éticos.
Estimulo a Emancipação	Construção do conhecimento, com liberdade e com autonomia.
Processo de humanização como forma de inclusão social, luta contra todas as formas de opressão.	O Teatro como uma forma de educação para cidadania, para reconhecer e atuar contra as opressões

**Quadro 34 - Pontos de Ligação das ações sócio educativa da Pedagogia e Teatro do Oprimido.**

Fonte: Elaboração própria.

## 11.2 O Investigador antes e depois da investigação

*” ... a palavra é um ser vivo. Quando saem de mim, da minha cabeça e do meu sangue, primeiro me miram e se deixam ver; depois pedem licença: vão partir. Em busca de alguém: você. Palavras são amigos que buscam novos amigos. Palavras Sou EU, são partes de mim: a melhor” Boal (2000).*

*“O homem pode refletir sobre si mesmo e colocar-se num determinado momento, numa certa realidade: é um ser na busca constante de ser mais e, como pode fazer esta auto-reflexão, pode descobrir-se como um ser inacabado, que está em constante busca” Freire (1996).*



**Foto 12 - Participantes dos grupos comunitários Arte e Vida e Marias do Brasil (2006).**

Ao aproximar-me da trajetória de vida de Freire e Boal, tive a oportunidade de *“reaprender o Brasil”*, parafraseando Freire ao retornar do exílio para o Brasil, em 1980. Compreender as grandes perdas culturais vividas pelo meu país a partir do golpe militar de 31 de março de 1964. Foi como abrir uma porta para um passado desconhecido, pois na ingenuidade de uma criança que era na época, não me era permitido perceber a gravidade que estávamos vivendo. Sabia que alguma coisa acontecia que não podíamos externar o que sentíamos e pensávamos. Que pessoas estavam sendo presas e algumas até desapareciam, sem explicações. Reaprendi a história do Brasil, nos relatos de sofrimentos e lutas de Freire e Boal. Tive a

oportunidade de estar com Boal, aprender com ele, escutar as suas experiências, suas histórias e projetos de vida... Uma experiência que enriqueceu muito a minha existência.

A pesquisa de campo contribuiu para entendermos ser a narrativa uma experiência também de quem a escuta, de quem participa em todas as suas dimensões existenciais, toca a nossa experiência de vida a experiência narrada. Segundo Benjamin, *“O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”*, a nossa disposição afetiva influi e existe na experiência do outro, que se articula com a nossa experiência ao realizar a sua narrativa. Sou parte dela, não somente com uma postura de observador da experiência que observa um sujeito e ouve a sua história analisando-a e interpretando-a (2000:20).

Não poderia deixar de registrar os sentimentos vividos durante o processo de aproximação do campo prático, hoje não somente *“sujeitos da investigação”*, mas pessoas que passaram a fazer parte da minha história de vida. Criei vínculos de afetividade com várias dessas pessoas, *coringas*, integrantes dos grupos comunitários, *Arte Vida*, e as *Marias do Brasil*, mulheres *guerreiras*, sofridas, que reaprenderam a re-significar a vida através da força grupal encontrada no teatro.

Os primeiros contatos com os grupos a serem investigados foram marcados em um clima de expectativa. Senti que a curiosidade era grande em saber quem eu era, o que fazia... Enfim que pessoa desconhecida era essa que elas iriam partilhar as suas histórias de vida, seus sentimentos, suas experiências. Para aproximar-me do grupo,

estabelecer um clima de confiança expliquei o objetivo da investigação, falei um pouco das minhas experiências como forma de aproximação. Narrei acontecimentos da minha vida: minha família, meu trabalho... Fui escutada com muita atenção, em cada palavra e narrativa, sentia que estávamos estabelecendo vínculos, os demais encontros constituíram-se em um avanço gradativo para a construção da confiança e amizade.

Os nossos encontros aconteceram sempre em um clima fraternal, as *Marias* proporcionavam ações de gentileza, sendo servidos lanches, com bolos e pasteis preparados por elas, para acompanhar os momentos de narrativas.

Confessaram-me, depois de alguns contatos, que estavam nervosas e ansiosas com as entrevistas e narrativas a serem realizadas, mas que tinham sido encontros agradáveis, pois recordar e falar das suas experiências foram importantes para elas.

Em cada palavra partilhei das experiências narradas, senti as alegrias, sofrimentos, comparti as alegrias e angústias daqueles que tiveram a generosidade de relatarem as suas histórias e experiências a vida. A palavra nos uniu. “*A palavra é um ser vivo*” como revela Boal (2000). Aprendi com os depoimentos dessas mulheres, e jovens, pessoas simples, sofridos e tão fortes na sua luta, na garra do trabalho, na vontade de vencerem e sobreviverem com dignidade.

Foram inúmeros os ensinamentos que aprendi com meus entrevistados e nas histórias de vidas relatadas. Entre as muitas coisas aprendidas, destaco uma, aquela que me mostrou claramente que cada um de nós traz dentro de si uma história fascinante.

Em cada narrativa, era trazida para o presente a experiência vivida. Retornavam com ela a angústia do choro ainda não chorado, a tristeza

ainda guardada em algum canto da alma. Vivi as alegrias, de vidas nunca imaginadas. Aprendi com estas pessoas o valor de viver as ações do presente, a experimentar a vida, a ver cada momento como único: como em uma cena de teatro.

A valorizar o presente, sem desconhecer as experiências passadas, a aprender com os erros, a vê-los como possibilidades de aprendizado e como possibilidade de futuros acertos. Que a generosidade é o elo que nos une ao outro, a ver no companheirismo uma forma de sobrevivência. A ligação de amizade é força de união nestes grupos, se cuidam entre si, estão atentos às necessidades uns dos outros, se amparam se protegem.

Sou grata a cada pessoa que conheci durante esta pesquisa, aprendi muito com todas elas, não esquecerei estes momentos de enriquecimento de vida e aprendizado.

Recebi esta poesia de presente, *Maria da Conceição*, que anunciou:-  
*Quero dar esta poesia que fiz:*

**MARIAS E O TRABALHO**

*Maria da Conceição "Marias do Brasil"*

**Acorda Maria  
Vamos trabalhar  
Vou tomar meu café  
Que acabei de coar**

**Meu café tão gostoso  
Que um sorriso eu vou dar  
Vou pro ferro passar roupa  
Vou pro tanque lavar**

**Lavar, cozinhar,  
E a comida preparar  
Para todos apreciar**

**Eu peço a Deus para o dia acabar  
Eu agora vou para casa  
Para a cama descansar...**



Na experiência como participante da *Oficina de formação para o Teatro Fórum* no C.T.O., em junho de 2005, tive a experiência de conviver e participar como integrante e observador do grupo foi uma tarefa difícil, pois em muitos momentos desejava estar na função de observador, para registrar as observações necessárias a pesquisa, porém também fazia parte do grupo, tinha que concentrar-me nas ações da cena para incorporar a personagem que estava encenando, experimentando as angústias e ansiedades junto aos integrantes do grupo, na busca de construir o texto a ser dramatizado, os relatos e relatórios da *oficina* fazem parte do (Anexo V: Diário participação oficina CTO).

Desempenhar o papel de pesquisador e integrante do grupo, um “*sujeito da experiência*”<sup>40</sup>, foi tarefa difícil, em alguns momentos perde-se o olhar da observação, resgatada através da memória e registros de diário de campo. As lacunas e limitações das observações, foram preenchidas através das informações dos encontros com Boal e conversas com os coringas, em especial a Claudete, coringa que conduziu a *oficina*.

Esta experiência levou-me a constatar o já afirmado por Boal, ser o teatro uma atividade vocacional de todos os seres humanos, que através do sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de

---

<sup>40</sup> O “*sujeito da experiência*” é descrito por Larrosa como o sujeito sem um estatuto de conduta, sem verdades construídas, mas aberto a aprender a partir das experiências vivenciadas e que se define por sua receptividade e disponibilidade. Sendo o “*sujeito da experiência não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo que faz experiência, dele se apodera*”. (2004:25).

imagem e improvisações utilizadas pelo T.O. resgatamos, desenvolvemos e redimensionamos” ....a vocação humana, tornando a atividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais” (1991).

### 11.3 Recomendações finais

*"Eu sou um intelectual que não tem medo de ser amoroso, eu amo as gentes e amo o mundo. E é porque amo as pessoas e amo o mundo, que eu brigo para que a justiça social se implante antes da caridade"* Paulo Freire (1992:22).

*"Eu Augusto Boal, desejo que o espectador assuma o papel de ator, invada o personagem e o palco, ocupe o seu espaço e proponha soluções. Liberta-se é transgredir. Transgredir é Ser. "Libertar-se é SER"* Augusto Boal, 2006. (Fragmento Narrativo).

Esta pesquisa teve, como **principais objetivos**, analisar os pontos de ligação entre a *pedagogia e o teatro do oprimido*, avaliando as características pedagógicas, metodológicas utilizadas nas metodologias, e os efeitos sócio-educativos gerados nos participantes do processo.

Com base na investigação bibliográfica, de campo e da coleta e da análise dos dados, buscamos responder aos **questionamentos ou problemas da investigação**.

Compreendemos ser possível a utilização das metodologias do C.T.O. como prática sócio educativa, através da utilização dos métodos dramáticos e teatrais, por possibilitarem aos participantes uma interação social construtiva, minimizando situações de conflitos e contribuindo para a formação da cidadania.

As diferentes formas de dramatização, propostas na metodologia do C.T.O. estimulam aos indivíduos a capacidade de buscar soluções para

seus conflitos e problemas, isto é, a comportar-se construtivamente em momentos de conflito, ajudando-os a renunciar à violência, desenvolvendo a capacidade ao diálogo e a busca conjunta na solução dos problemas.

A metodologia do T.O contribui com ações sócio educativas, possibilitando através das suas técnicas, o alívio de tensões de uma forma socialmente aceitável, permitindo o exercício de outros papéis sociais: “*pondo-se no lugar do outro*”, abre espaço para a tomada de consciência das implicações e conseqüências das suas próprias ações e a dos outros, propiciando ainda a reflexão sobre questões éticas.

O *teatro do oprimido*, não só para quem atua, mas igualmente para quem participa assistindo, pensando e questionando, é uma arte educativa, formativa, transformadora e reveladora. A interação entre atores e platéia é um estímulo à pesquisa e ao ato teatral, no espetáculo do T.O. todos podem intervir. Com um espectador, que vê e age, pensa e modifica a história. Observamos que uma das maiores motivações dos participantes do T.O é à busca de envolvimento e participação na vida social da comunidade.

Constatamos uma coerência entre o discurso teórico e a pratica propostas nas metodologias e ações desenvolvidas com os grupos comunitários no C.T.O., definido por Boal, como um método que auxilia as pessoas a lutarem através do teatro, contra todas as formas opressões (Anexo nº. II: Entrevistas).

**As atividades desenvolvidas pelo C.T.O. propiciam a:**

- Suscitar a reflexão sobre a noção de coletividade e cooperativismo, na busca de alternativas para problemas sociais;

- Sensibilizar o poder público e a sociedade civil para a criação de políticas e recursos que legitimem os direitos de cidadania do indivíduo;
- Incentivar a prática teatral e estimular a reflexão dos temas abordados durante a realização das atividades;
- Buscar a construção e apropriação coletiva dos processos de sociabilidade e cidadania.
- Possibilitar a abertura de espaços para a prática de ações educativas, com a introdução de mudanças que permitem aos participantes a construção de uma interação social, minimizando a violência e contribuindo para a participação como cidadão na solução dos problemas sociais.

As dinâmicas teatrais com as técnicas do C.T.O. podem ser entendidas como procedimentos que envolvem ações educativas realizadas com grupos comunitários, visando a favorecer a manifestação de interação social, baseada na comunicação, cooperação, confiança, reciprocidade, respeito mútuo e responsabilidade.

Ao trabalhar com situações de conflitos o participante, tem a oportunidade de vivenciar a condição de *opressor e oprimido*. O T.O. possibilita e estimula aos participantes à capacidade para resolver problemas de forma adequada, isto é, a comportar-se construtivamente em momentos de conflito, ajudando-os a renunciar à violência, desenvolvendo a capacidade de diálogo e a busca conjunta na solução dos problemas do seu meio social.

A **intervenção sócio educativa através das técnicas do C.T.O.** viabiliza o desenvolvimento da consciência crítica, através da utilização de atividades de dramatização dos problemas sociais, de

jogos e brincadeiras que estimulam a auto-expressão e o fluxo da criatividade.

O teatro do oprimido se desenvolve e tem como eixo e princípio fundamental a prática teatral como atividade educativa, com o objetivo de contribuir para uma transformação pessoal e social, propiciando ao oprimido reconhecer a natureza da sua opressão, de modo que possa ser superada. Constitui-se em um importante instrumento de troca de conhecimento, aprendizado, exercício da consciência crítica, resgate da capacidade de comunicar e fortalecimento da identidade grupal e coletiva, pois “... *Só temos o direito de ter esperança no futuro se formos capazes de ter confiança em nós mesmos, no presente*” (Boal, 1980).

O T.O. proporciona aos educadores e trabalhadores sociais envolvidos com as causas sociais, um método educacional que promove a aproximação com a população, por meio de projetos formulados pela comunidade. A partir dos interesses e anseios do grupo, adequados à sua linguagem e identidade própria, num processo participativo na busca de solução para seus problemas.

O educador social, a partir das idéias trabalhadas nessa metodologia, pode transformar as dinâmicas, adequando-as aos objetivos pedagógicos que pretende atingir, levando em conta o contexto cultural e os conflitos existentes em um determinado momento.

Ao analisamos as reações de cada participante às atividades observadas e como são ou não desenvolvidas, realizamos a construção da pesquisa. Pelo ato mágico da representação pesquisamos os rumos dessas experiências, sempre tão reveladoras de sentidos e, sobretudo, da necessidade da educação como ferramenta para a inserção social, ressaltado por Bertolt Brecht,

*(...) há outras camadas da população que ainda não tiveram a sua vez, que estão descontentes com a situação, que têm um grande interesse prático pela educação, que querem se orientar a todo custo, que sabem que sem instrução estão perdidas, estas pessoas são os melhores e os mais sequiosos de saber (...)* (1978, p.49).

A sobrevivência por tantos anos, e em tantas e diferentes sociedades, o *teatro do oprimido*, se prova, por um lado, que o mundo aparentemente muito transformado permanece o mesmo por toda parte, quanto às questões de estrutura de poder. Por outro lado, demonstra a eficácia social, política, imaginária desse teatro, para se pôr à escuta das diferentes culturas e fazer nascer, do próprio seio delas, as soluções para os conflitos dos homens em sociedade.

Pesquisar a obra de Boal foi um desafio, pois se constitui em obra inacabada, com um autor vivendo, experimentando e refletindo a sua obra, em continuo processo de construção e reconstrução. É uma ação de dialogo e confronto com a bibliografia pesquisada, atualizando e modificando o pensamento do autor, através dos seus próprios depoimentos.

Queremos destacar que a investigação só foi possível pela contribuição compromissada dos participantes da investigação que compartilharam suas experiências, realizações e dificuldades, e, sobretudo, trouxeram seus saberes.

Os comentários realizados são aqueles possíveis a partir da leitura dos dados percebidos na pesquisa. Possivelmente, outras pessoas, ao analisarem o conjunto de dados aqui apresentados, poderão visualizar significados ainda não percebidos.

Desejamos que os resultados das informações desta investigação possam auxiliar aos educadores contribuindo para a análise de outros

estudos relacionados com o teatro e a pedagogia do oprimido e ações de intervenção sócio educativa.

## 12. INDICE DE FOTOGRAFIAS E ILUSTRAÇÕES

Foto 1 - Paulo Freire.....	29
Foto 2 - Augusto Boal .....	75
Foto 3 - Boal e Freire (Hamelet e o filho do padeiro, Boal 2000)....	118
Foto 4 - Cartaz do C.T.O. e Capa do Livro: “Aesthetics of the Oppressed” (2006).....	181
Foto 5 - Centro do Teatro do Oprimido-C. T. O. - Rio de Janeiro - Brasil. ....	182
Foto 6 - Boal com equipe trabalho (2005).....	186
Foto 7 - Augusto Boal e Gabinete do C.T.O. (2005).....	200
Foto 8 - Coringas: Claudete Felix e Flávio Sanctum (2006). ....	207
Foto 9 - Grupo Oficina: O papel do Coringa no Teatro Fórum (2005). ....	220
Foto 10 - “Marias do Brasil” (2005).....	241
Foto 11 - Grupo “Arte vida em Cena” e a líder do grupo Verônica Silva.....	272
Foto 12 - Participantes dos grupos comunitários Arte e Vida e Marias do Brasil (2006).....	309

Ilustração 1 - Teatro Oprimido outras poéticas políticas - Representativa da Árvore do T.O. e a Estética do Oprimido (Boal, 2005).....	92
--	----

## 13. INDICE DE QUADROS

Quadro 1 - Desenho da investigação: estrutura da tese .....	19
Quadro 2 - O arco da aprendizagem dialógica na teoria de Paulo Freire .....	57
Quadro 3 - Síntese dos pensamentos Freire sobre seu método. ....	60
Quadro 4 - Metodologia da Pedagogia do Oprimido: Análise das idéias força. ....	74
Quadro 5 - Metodologia do Teatro do Oprimido: Análise das Idéias Força.....	117
Quadro 6 - Alguns Pontos Ligação entre as metodologias do Oprimido e o Teatro do Oprimido seus autores: Paulo Freire e Augusto Boal. Fonte: Elaboração própria. ....	134
Quadro 7 - Variáveis e indicadores da investigação.....	140
Quadro 8 - População pesquisada.....	149
Quadro 9 - Procedimentos, Técnicas e Instrumentos da Investigação. ....	155



<b>Quadro 10 - Quadro geral das Variáveis da Investigação – Variável 1</b> .....	157
<b>Quadro 11 - Quadro geral das Variáveis da Investigação – Variável 2</b> .....	158
<b>Quadro 12 - Quadro geral das Variáveis da Investigação – Variável 3</b> .....	159
Quadro 13 - Quadro geral das Variáveis da Investigação – Variável 4 .....	160
Quadro 14 - Processo das Histórias de Vida. ....	172
Quadro 15 - Variáveis da Investigação.....	173
Quadro 16 - O Roteiro (guia) entrevistas: semi-estruturadas em profundidade.....	175
Quadro 17 - Roteiro de aproximação para narrativas participantes..	176
Quadro 18 – 1.º Bloco: Conte a história de sua vida. ....	176
Quadro 19 – 2.º Bloco: Como você começou a se interessar por teatro e a participar do C.T.O.?	177
Quadro 20 – 3.º Bloco: O significa para você o teatro do oprimido e a sua participação social? .....	178
Quadro 21 – 4.º Bloco: Em que as oficinas do C.T.O. contribui / contribuiu para a sua vida.....	178
Quadro 22 – 5.º Bloco: Bate Bola ou <i>ping-pong</i> . ....	179
Quadro 23 - Variáveis da Investigação: Instituição que promove o Teatro do Oprimido - C.T.O.....	181
Quadro 24 - Organograma do C.T.O.....	185
Quadro 25 – Variáveis da Investigação: Coringas: Agentes facilitadores do processo do Teatro do Oprimido.....	208
Quadro 26 - Variável: Participantes do processo do TO: Formação de Coringas, Teatro Fórum.....	221
Quadro 27 – Perfil dos participantes das oficinas de Formação: T.O. e Coringa. ....	223
Quadro 28 - Esquema montagem da peça.* .....	231
Quadro 29 – Variáveis da Investigação: Comunidade participante do CTO.....	240
Quadro 30 - Perfil grupo “ <i>Marias do Brasil</i> ” .....	248
Quadro 31 - Histórias de vida, condicionantes familiares: Marias do Brasil. ....	254
Quadro 32 - Motivos que levaram a o grupo a participar do C.T.O.	263
Quadro 33 - Aquisições/ competências adquiridas com as atividades do TO.....	266
Quadro 34 - Pontos de Ligação das ações sócio educativa da Pedagogia e Teatro do Oprimido.....	308

## 14. BIBLIOGRAFIA

### A. LIVROS

1. ABELLÁN, J. *Boal conta Boal*. Institut del Teatre. Barcelona, 2001
2. AGUIAR, M. *O psicodramaturgo: J.L. Moreno (1889-1989)*. Casa do Psicólogo. São Paulo, 1990.
3. ARNAL, J. I. *Altres: Investigación Educativa*. Labor. Barcelona, 1992.
4. BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. Edições 70. Lisboa, 1997.
5. BARTHES, R. *Mitologias*. . Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 1993.
6. BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Hucitec. São Paulo, 1990.
7. BECKER, H. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*.. Hucitec. São Paulo, 1994.
8. BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política; Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense. São Paulo, 1994.
9. \_\_\_\_\_. *Historias y relatos*. Muichnik Editores, S.A. Barcelona, 2000.
10. BERGSON, H. *Contos, conferências e outros escritos*. Os Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1984.
11. BERICAT, E. *Métodos cuantitativo e cualitativo en la investigación social*. Ariel. Barcelona, 1998.
12. BERTAUX, D. *Fonctions Diverses de Récit de Vie dans les Processus de recherche*. *Revue des Sciences Humaines et Sociales*, 1988.

13. BOAL, A. *Arena conta Tiradentes*. Sagarana. Rio de Janeiro, 1967.
14. \_\_\_\_\_. *Crônicas de nuestra América*. Codecri. Rio de Janeiro, 1977
- \_\_\_\_\_. *Murro em ponta de faca*. Hucitec. São Paulo, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Milagre no Brasil*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1979a.
- \_\_\_\_\_. *Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. Hucitec. São Paulo, 1979b.
18. \_\_\_\_\_. *Stop: c'est magique!* Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1980.
19. \_\_\_\_\_. 200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1983.
20. \_\_\_\_\_. *Teatro de Augusto Boal*. Huditec. São Paulo, 1990.
21. \_\_\_\_\_. *O teatro do oprimido e outras poéticas, políticas*. Civilização Brasileira. São Paulo, 1991.
22. \_\_\_\_\_. *Teatro legislativo: versão beta*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1996 a.
23. \_\_\_\_\_. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1996b.
24. \_\_\_\_\_. *Jogos para atores e não-atores*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1998.
25. \_\_\_\_\_. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Record. Rio de Janeiro, 2000.
26. \_\_\_\_\_. *O teatro como arte marcial*. Garamond. Rio de Janeiro, 2003.

27. \_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Civilização Brasileira (Edição revista). Rio de Janeiro, 2005.
28. BOAL, Julián. *As imagens de um teatro popular*. (Tradução Augusto Boal) Hucitec. São Paulo, 2000.
29. BOGDAN, R. e BIKLEN, S. *A investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto Editora. Porto, 1994.
30. BOLIVAR, A. *La evaluación de valores y actitudes*. Grupo Anaya, S.A. Madrid, 1995
31. \_\_\_\_\_. y otros. *La investigación biográfico-narrativa en educación. Guía para indagar en el campo*. FORCE. Granada, 1998.
32. BOURDIEU, P. *Questões de sociologia*. Marco Zero, Rio de Janeiro, 1983
33. \_\_\_\_\_. *La distinción. Criterios y bases sociales Del gusto*. Taurus. Madrid, 1988.
34. \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Difel. Lisboa, 1989.
35. \_\_\_\_\_. *Coisas Ditas*. Brasiliense. São Paulo, 1990.
36. \_\_\_\_\_. *A reprodução*. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1992.
37. \_\_\_\_\_. *Escritos de Educação*. Vozes, Petrópolis, 1998.
38. BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. T.A. Queiroz. São Paulo, 1979.
39. BRANDÃO, C. *O que é método Paulo Freire*. Brasiliense. São Paulo, 1981.
40. BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1978.

41. CARBALLEDA, A. J. *La intervención en lo sociocultural: exclusión e integración en los nuevos escenarios sociales*. Paidós Saicf. Buenos Aires, 2002.
42. CHIZOTTI, A. *Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais*. São Paulo. Cortez, 1991.
43. COHEN, L. y MANION, L. *Métodos de Investigación Educativa*. Editorial La Muralla. Madrid, 1990.
44. COLÁS, M. P. y BUENDÍA, L. *Investigación Educativa*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1992.
45. COLOBRANS, J. *El doctorado organizado*. Mira Editores. Zaragoza, 2001.
46. COOK, T. D. Y.; REICHARDT, C. H. S. *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Ediciones Morata-Madrid, 1986.
47. EAGLETON, T. *Ideologia*. UNESP/Boitempo. São Paulo, 1997.
48. FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Vozes. Petrópolis, 1987.
49. \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Graal. Rio de Janeiro, 1989.
50. FREIRE, P. *Alfabetização e conscientização*. Emma. Porto Alegre, 1963.
51. \_\_\_\_\_. *Educação como prática da liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1966.
52. \_\_\_\_\_. *Cartas a Guiné-Bissau: registros de uma experiência em processo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
53. \_\_\_\_\_. *Método Paulo Freire: processo de aceleração de alfabetização de adultos*. In: Tecnologia, educação e democracia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
54. \_\_\_\_\_. *Conscientização – Teoria e Prática da Libertação*. Editora Moraes. São Paulo, 1980 a.

55. \_\_\_\_\_. *Vivendo e aprendendo*. Brasiliense. São Paulo, 1980b.
56. \_\_\_\_\_. *Educação como prática da liberdade*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1984 a.
57. \_\_\_\_\_. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1984b.
58. \_\_\_\_\_. *Por uma pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1985a
59. \_\_\_\_\_. *Pedagogia: diálogo e conflito*. Cortez. São Paulo, 1985b.
60. \_\_\_\_\_. *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1987 a.
61. \_\_\_\_\_. *Medo e ousadia - o cotidiano do professor*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1987b.
62. \_\_\_\_\_. *Aprendendo com a própria história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987c.
63. \_\_\_\_\_. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1989.
64. \_\_\_\_\_. *Educação e atualidade brasileira*. São Paulo: Cortez/Instituto Paulo Freire, 1990.
65. \_\_\_\_\_. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra. São Paulo, 1992.
66. \_\_\_\_\_. *Política e educação: ensaios*. São Paulo: Cortez, 1993.
67. \_\_\_\_\_. *Professora sim, tia não – Cartas a quem ousa ensinar*. Cortez. São Paulo, 1995.
68. \_\_\_\_\_. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

69. \_\_\_\_\_. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outras escritas*. São Paulo: UNESP, 2000.
70. \_\_\_\_\_. *À sombra desta mangueira*. Olho d'Água. São Paulo, 2001.
71. GADOTTI, M. (org.). *Paulo Freire: uma bibliografia*. Cortez: Instituto Paulo Freire. Brasília, DF: UNESCO, 1996.
72. GARDAMAR, H.-G. *Verdad y Método*. Sígueme. Salamanca, 2001.
73. GASSNER, J. *Mestres do Teatro I e II*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1974.
74. GIALDINO, Y. V. *Métodos cualitativos: los problemas teóricos metodológicos*. Centro de Cultura Latina. Buenos Aires, 1993.
75. GÓMEZ, G. R. Y. Jiménez E. *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe. Barcelona, 1999.
76. GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1982.
77. GUASCH M. Y CARMEN P. *¿Qué significa intervenir educativamente en desadaptación social?* ED. Ice- Horsori. U. B. Barcelona, 2002.
78. HAGUETTE, T.M.F. *Metodologias Qualitativas na Sociologia*. Vozes. Petrópolis, 1987.
79. HAMEL, J.; DUFOUR, S.; FORTIN, D. *Case Study Methods*. Sage publications. 1993.
80. HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Vozes. Petrópolis, 1999.
81. HUBERMAN, M. *Trabajando con narrativas biográficas*. En H. McEwan y K. Egan (comps.), *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*. Amorrortu Ed. Buenos Aires, 1998.

82. JOLONCH, A. *Educació i infància en risc: acció i reflexió en l' àmbit social. Temes Contemporanis*. Barcelona. Pòrtic,2000.
83. LAKATOS, E. ; MARCONI, M. A. *Fundamentos de metodologia científica* ATLAS. São Paulo, 1985.
84. LARROSA, J. *Linguagem e educação depois de Babel*. Autêntica. Belo Horizonte, 2004.
85. LEFEBVRE, M. *Pratiques sociales pour sortir de la crise, contradictions*. Presses Universitaires de France. Paris,1997.
86. LIMA, L.O. *Método Paulo Freire, processo de aceleração da alfabetização de adultos, em: tecnologia, educação e democracia*. Civilização Brasil. Rio de Janeiro, 1979.
87. \_\_\_\_\_. *Pedagogia: reprodução ou transformação*. Brasiliense. São Paulo, 1984.
88. MARINAS, J. M. y SANTAMARINA, C. *La historia oral: métodos y experiencias*. Debate. Madrid, 1993.
89. MONDRAGÓN, J. Y Trigueros. *Intervención con menores. Acción socioeducativa*. Narcea, S. A. de Ediciones. Madrid, 2002.
90. MOTOS. T., LAFERRÈRE. *Palavras para la acción –Teorias de teatro en la educación y en la Intervención socio cultural*. Graficas Mnaya S.A.Guadalajara-Espanha,2003.
91. NÓVOA, A. y FINGER, M. *O método (auto) biográfico e a formação*. Depart.de Recursos Humanos, Ministério da Saúde. Lisboa, 1988.
92. ORTEGA E. J. *Pedagogía social especializada*. Ariel. Barcelona, 1999.
93. PANCHON, C. *Manual de Pedagogía de la inadaptación social*. Ed. Dulac Barcelona, 1998.
94. PISCATOR, E. *Teatro Político*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1968.



95. PUJADAS, J. J. *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid, 1992.
96. QUEIROZ, M.I. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: VON SIMSON (org.) *Experimentos com Histórias de Vida*: Itália-Brasil. Vértice. São Paulo, 1988.
97. RICOUER, P. *Historia e Narrativa*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1999.
98. ROSSI, W. *Pedagogia do trabalho - caminhos da educação socialista*. Moraes. São Paulo, 1982.
99. RUDIO, F.V. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. Vozes. Petrópolis, 1986.
100. SCOCUGLIA, A.C. *A história das idéias de Paulo Freire e a atual crise de paradigmas*. Editora Universitária – UFPB. João Pessoa, 1999.
101. SEN, A. *Desarrollo y Libertad*. Planeta. Barcelona, 1999.
102. \_\_\_\_\_. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
103. SOARES, L.E. *O Rigor da Indisciplina: ensaios de antropologia interpretativa*. Relume- Dumará. Rio de Janeiro, 1994.
104. STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1986.
105. STEIN, E. *A questão do método na filosofia. Um estudo do modelo heideggeriano*. Movimento. Porto Alegre, 1983.
106. THOMPSON, P. *A voz do passado: história oral*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1992.
107. TORRES, C. A. *Estudios Freireanos*. Editor Coquena Grupo. Buenos Aires, 1995.

108. TRILLA, J. *Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos*. Editorial Ariel S.A. Barcelona, 1997.
109. TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução á pesquisa em ciências sociais: pesquisar qualitativa em educação*. Atlas. São Paulo, 1989.
110. ÚCAR, X. *Teoría y Práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal*. Revista Interuniversitaria, Salamanca: Ediciones Universidad, v.11, p.217-255, Barcelona, 1999.
111. \_\_\_\_\_. *La animació sociocultural* –Ediciones CEAC S.A.,1992
112. \_\_\_\_\_. et al. *Carmel Amunt- Anàlise i propostes de futur per un barri* Editat per Carmel Amunt. Barcelona, 2001.
113. \_\_\_\_\_. El porqué y el para qué de la pedagogía social: Intervención socioeducativa y vida social. Pp. 233-271, en PLANELLA, J. /VILAR, J. (Coord.) *La pedagogía social en la sociedad de la información*. Editorial UOC. (84-9788-431), Barcelona, 2006.
114. VELHO, G. Observando o Familiar. In: NUNES, E.O. (org.) *A Aventura Sociológica*. Zahar. Rio de Janeiro, 1978.
115. VIEITES, M. *Animación Teatral torias, periencias, Materiais*. Conselho Cultura Galega. Santiago Compostela, 2002.

## B. REVISTAS ESPECIALIZADAS

1. AMARAL, M., et al. “*Boal Exilado*”. Caros Amigos. V. 4, n.48, p.21-22, São Paulo, 2001.
2. BOAL, A. Entrevista. In: *Pasquim*. Nº. 11. Rio de Janeiro, 5 a 12 de dezembro de 1969.

3. \_\_\_\_\_. ”*Governo paralelo popular* (s.n.). Cópia. Material de circulação interna do C.T.º-Rio Rio de Janeiro, 1989.
4. \_\_\_\_\_. “*Arsenal do Teatro do Oprimido*”. (s.n.). Cópia. Material de circulação interna do C.T.º- Rio de Janeiro, 1990.
5. BRIOSCHI, L. R. e TRIGO, M. H. B. *Interação e Comunicação no Processo de Pesquisa*. In: LANG, A. B. da S.G. (org.). Reflexões sobre a pesquisa sociológica. CERU nº3, p.30-41. 2a série, Coleção Textos, São Paulo, 1992.
6. CAMARGO, A. *Os Usos da História Oral e da História de Vida: trabalhando com elites políticas* - Revista de Ciências Sociais. V.27, n.1, p.5-28. Rio de Janeiro, 1984.
7. DEMARTINI, Z. B. F. *Trabalhando Com Relatos Oraís: Reflexões a Partir de Uma Trajetória de Pesquisa – Reflexões Sobre a Pesquisa Sociológica*, CERU, Coleção Textos, n.º3. São Paulo, 1992.
8. FREIRE, P.”*Educação e atualidade brasileira*”. Recife, (mimeografado) 1959.
9. \_\_\_\_\_. “*Conscientização e alfabetização*”. Revista Estudos Universitários, Recife, Nº4, 1963.
10. \_\_\_\_\_. SAVIANI, Dermeval et al. (S/d) Documento interno do Partido dos Trabalhadores (mimeografado), Nº. 4. São Paulo, 1985 a.
11. \_\_\_\_\_. “*Caminhos de Paulo Freire*” (Entrevista). Revista Ensaio, São Paulo, n.14, 1985b.
12. \_\_\_\_\_. “*Debate em João Pessoa no Mestrado em Educação*”. UFPB,(mimeografado). João Pessoa, 1986.
13. \_\_\_\_\_. *Um legado de luta e de esperança*. Pátio Revista Pedagógica. Artes Médicas Sul. Porto Alegre, V.1, n.2, ago./out.1997.

14. \_\_\_\_\_. Entrevista. In: *Pasquim*. Rio de Janeiro, maio 1998.
15. GADOTTI, M. “*Para chegar lá juntos e em tempo: caminhos e significados da educação popular em diferentes contextos*”. 21ª Reunião Anual da ANPED. Caxambu, 1998.
16. HEIDEGGER, M. *Um discurso de Martin Heidegger* Trad. Maria Aparecida Viggiani Bicudo. Revista Leopoldianum, V. 10, 1983.
17. LARROSA, J. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação, Nº. 19, p. 20-28, jan./abr., 2002
18. SAEZ J. “*La intervención socioeducativa: entre el mito y la realidad*”, pp. 69-107, en *Revista de Pedagogía social* Nº. Marzo .ED. Universidad de Murcia, 1993.
19. ÚCAR, X. “*La Animación teatral: los procesos de evaluación de intervenciones socioculturales implementados por medio de técnicas y elementos teatrales: teoría de la educación*”. Revista Interuniversitaria, Ediciones Universidad, v.5, p.159-177. Salamanca, 1993.
20. \_\_\_\_\_. “*La modernización de la educación básica en El Salvador: el diseño de una investigación para la adecuación en áreas rurales*” pp. 393- 423. Revista de educación. Nº. 320. Septiembre - Diciembre, 1999a.
21. \_\_\_\_\_. “*Animación teatral: concepto, situación actual y perspectivas*”. Actas del Encuentro Internacional sobre Animación Teatral. Consello da Cultura Galega, 1999b.

### C. DOCUMENTOS DIGITAIS

1. BOAL, J. Éléments de reflexion sur le joker. Paris: 2004. Disponível em: [www.theatreoftheoppressed.org/uploads/library/evaluations/Elements](http://www.theatreoftheoppressed.org/uploads/library/evaluations/Elements). Acesso em 27 mar. 2006
2. GÓMEZ J. L. M. Paulo Freire y su proyecto liberador en un contexto digital: una pedagogía para la liberación. 2001. Disponível em: <http://www.usuarios.ecos.es/marccioni>. Acesso em 5 jul. 2004.
3. IBGE-Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: Disponível em: [www.ibge.gov.br/populacao/default](http://www.ibge.gov.br/populacao/default) censo 2003. Acesso em 10 jul. 2006.
4. MACHADO, E. M. Pedagogia e a Pedagogia Social: Educação não formal In: Pedagogia em Debate on Line. Livro Virtual, Curitiba- U.T.P. Disponível em: <http://www.utp.br/mestradoeducacao/pedagogiaemdebate.html>. 2003. Acesso em 11 abr. 2005.
5. O.I.T- Organização Internacional do Trabalho- Disponível em: [www.oitbrasil.org.br/info/publ.php](http://www.oitbrasil.org.br/info/publ.php)- Gênero, raça, pobreza e emprego: o programa no Brasil. 2006. Acesso em abril 2006.
6. WAGNER, C. Paulo Freire 1921-1997. Disponível em: <http://www.inwent.org>. Acesso em 10 jul. 2004.

### D. TESES

1. FREIRE, P. *Educação e atualidade brasileira*. Tese de doutoramento de concurso para a Cadeira de História e filosofia da educação na Escola de Belas Artes de Pernambuco, da Universidade do Recife. Recife: 1959. 123 f.

2. NUNES, S. B. *BOAL E BENE: Contaminações para um teatro menor* -Tese Doutorado Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC/SP. São Paulo, 2004
3. ÚCAR, X. *La Animació sociocultural i teatre: avaluació de la intervenció sociocultural amb tècniques i elements teatrals*. Tesi Doctorat. U.A.B. Barcelona,1992

**15. RELAÇÃO DE DOCUMENTOS ANEXOS  
(APRESENTADO VOLUME EM  
SEPARADO)**

- ANEXO I.** Termo de consentimento esclarecido.  
**ANEXO II.** Entrevistas
- Entrevista Augusto Boal
  - Entrevista Coringas
  - Entrevista Grupos Comunitários
- ANEXO III.** Ficha inscrição oficina C.T.O.  
**ANEXO IV.** Programa oficina C.T.O.  
**ANEXO V.** Diário de participação oficina C.T.O.  
**ANEXO VI.** Atividades realizadas C.T.O.  
**ANEXO VII.** Carta Boal para Freire  
**ANEXO VIII.** Paulo Freire na visão de Boal  
**ANEXO IX.** Artigos: revistas, jornais