

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA COGNITIVA

EMANUELLE VIANA PONTUAL

Produção de Sentido em Teatro do Oprimido: Uma Experiência de Construção do modelo de
cena de Teatro Fórum com um Grupo de Idosas

Recife, 2013

Emanuelle Viana Pontual

Produção de Sentido em Teatro do Oprimido: Uma Experiência de Construção do modelo de
cena de Teatro Fórum com um Grupo de Idosas

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de
Pernambuco, orientado pela professora **Sandra
Patrícia Ataíde Ferreira** para a obtenção do título de
mestre em Psicologia Cognitiva.

Área de concentração:
Cultura e cognição

RECIFE,

2013

Catálogo na fonte
Bibliotecária Divonete Tenório Ferraz |Gominho, CRB-4 985

P818p Pontual, Emanuelle Viana.
Produção de sentido em teatro do oprimido: uma experiência de construção do modelo de cena de teatro fórum com um grupo de idosas / Emanuelle Viana Pontual. – Recife: O autor, 2013.
157 f. il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Sandra Patrícia Ataíde Ferreira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2013.
Inclui bibliografia e apêndices.

1. Psicologia. 2. Psicologia – Cultura. 3. Sentido (psicologia) – Produção. 4. Teatro e idosos. 5. Conceitos. I. Ferreira, Sandra Patrícia Ataíde. (Orientador). II. Título.

150 CDD (22.ed.)

UFPE (CFCH2013-55)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Emanuelle Viana Pontual

"Produção de Sentido em Teatro do Oprimido: uma experiência de construção do modelo de cena de Teatro Fórum com um grupo de idosas"

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: Psicologia Cognitiva

Aprovado em: 28 de fevereiro de 2013

Banca Examinadora

Dra. Sandra Patrícia Ataíde Ferreira
Instituição: U.F.PE

Assinatura _____

Dr. Everson Melquíades Araujo Silva
Instituição: U.F.PE

Assinatura _____

Dra. Luciane De Conti
Instituição: U.F.PE

Assinatura _____

Quem ainda for vivo, não diga "nunca"!

Neste mundo não há certezas.

As coisas não irão ficar como estão.

Quando os opressores tiverem falado

Falarão os oprimidos.

Quem se atreve a dizer "nunca!"?

De quem é a responsabilidade se a opressão continuar?

É nossa.

Bertold Brecht (1931) Em *A mãe*.

Dedicatória

Dedico este o presente trabalho a toda a minha família, que tanto me apoiou nesta longa caminhada de anos de estudo e dedicação. Dedico pincipalmente a meus pais, Graça e José Pontual, por todos os sacrifícios, dedicação e empenho em nos dar a melhor educação possível. Dedico em especial este trabalho a memória de minha avó, Maria das Neves Viana, que cuidou de todos nós desde nosso nascimento. E por me ensinar tanto sobre a importância do trabalho e da dedicação. Eterna saudade!

Dedico também este trabalho a memória de um grande professor que conheci no curso de arte-educação, Marco Antônio Camarotti Rosa. Com ele aprendi muito sobre arte, educação e ética profissional. Marco é até hoje um maior exemplo de professor que pude conhecer por sua generosidade e conhecimento da arte.

Agradecimentos

Ao Nosso Senhor Jesus Cristo,

Que nos criou a sua imagem. Que nos deu o dom da imaginação para fazermos teatro, para nos tornarmos humanos. A Nossa Senhora de Fátima por todas as graças alcançadas durante todos estes anos.

A meus pais, pelo amor, carinho dedicação, sacrifício e apoio. Sem o amor e apoio de vocês eu não alcançaria metade das conquistas que alcancei.

À professora doutora Sandra Patrícia Ataíde Ferreira, por sua paciência e pelo apoio dado desde o início do mestrado em psicologia cognitiva. Também por ser esta pessoa maravilhosa e sempre aberta ao diálogo e ao novo. E por sua enorme generosidade.

A meu irmão Emmanuel Pontual pela ajuda prestada, pelo apoio e pelo carinho.

A minha irmã Amanda Pontual pelo incentivo dado durante todos esses anos.

A minha prima Maria de Fátima Coelho que eu amo como a uma irmã, obrigada por me incentivar a entrar nesta pós-graduação.

A minha tia Sônia Pontual pelo incentivo e apoio dado em tantas noites que dormi em sua casa para estudar no dia seguinte.

A minhas tias maternas Carmen Lucia Viana e Zilda Viana por todo o carinho e apoio.

A Margarita Rodrigues, minha prima.

A toda a minha família pelo incentivo dado.

Aos meus professores da Universidade Federal de Pernambuco.

A James e Cristina Madden meus professores de inglês duas pessoas maravilhosas.

Aos funcionários da Pós graduação em Psicologia Cognitiva.

A Claudio Rocha, por todo apoio e incentivo dado durante tantos anos. Por me apresentar ao Teatro do Oprimido.

A Patrícia Barboza, uma grande amiga de todas as horas e uma excelente parceira de publicações. Obrigada por toda ajuda que você me deu revisando meus trabalhos e me incentivando a dar o melhor de mim, ouvindo minhas muitas dúvidas e choradeiras.

A Marília Justino por sua amizade e companheirismo nos estudos diários. Juntas pesquisamos tanto sobre as normas da APA. Nossas conversas sempre foram muito frutíferas para mim, admiro muito seu empenho e inteligência. Juntas nos divertimos muito e trabalhamos muito.

A Thaís Furtado, uma amiga muito cara e com quem enfrentei a seleção do mestrado.

A Flávia Melo, outra amiga descoberta no momento da seleção de mestrado, juntas socializamos o material dos estudos, com você aprendi o real significado da palavra altruísmo.

A Ludmilla Villas-Boas por ler tão cuidadosamente meu trabalho. Pela amizade partilhada nos encontros do GEPELLL.

A Matheus Sales, grande amigo e companheiro para assuntos nerds de alta complexidade. Obrigada por ler com tanto carinho meu trabalho inicial. Sua ajuda foi de grande importância para redação final deste trabalho, sempre lembrarei de suas dicas!

A Fabiane Gonçalves uma amiga realmente singular que me enganou em meu aniversário.

A Mônica Campello uma grande mulher que admiro demais.

A Sabrina Rocha uma grande batalhadora que também admiro muito.

A Rebeca Duarte uma mulher muito inteligente que nas aulas me deu algumas ideias maravilhosas.

A Natalia Santos uma menina muito doce e inteligente com quem fiz meu primeiro trabalho na PPG de Cognitiva.

A Winnie Gomes uma verdadeira ativista em prol do meio ambiente, sua amizade é muito importante para mim.

Aos meus colegas do GEPELLL Cristiano Cavalcanti, Fabíola Gonçalves, Eline Melo, Rozângela Maria Silva, Rochelane Santana, Airma Farias, Ana Raquel, Fátima Amorim, Alexsandra Silva, Tacinara Queiroz.

A Joaquim Torres que cuida com tanto cuidado da saúde do meu computador.

Ao grupo de idosas da Unidade de Saúde da Família que me recebeu com tanto amor e carinho e do qual eu me considero como parte dele.

Muito Obrigada!

Resumo

Pontual, E. V. (2013). Produção de Sentido em Teatro do Oprimido: Uma Experiência de Construção do modelo de cena de Teatro Fórum com um Grupo de Idosas. Dissertação de mestrado. Departamento de Psicologia Cognitiva. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

O Teatro Fórum é uma das modalidades de Teatro do Oprimido em que os participantes espectadores/atores são convidados ao final da apresentação do modelo de cena a interferir no andamento desta e encontrar uma solução ao problema proposto pelos atores. Neste teatro o signo linguístico é constantemente utilizado para a produção de sentidos, de modo que se torna uma permanente construção, modificando-se de acordo com os diversos contextos sociais em que é apresentada. Segundo Vygotsky os sentidos são produzidos através da interação entre emoção e significado em um contexto histórico e cultural. À luz da teoria de Vygotsky, podemos compreender não só o Teatro Fórum, mas o Teatro do Oprimido como um todo, como parte de um rico processo de formação e criação de sentidos. Vygotsky afirma que os sentidos das palavras são reelaborados pelas necessidades do contexto em que aquele discurso se insere. Partindo desses pressupostos, podemos analisar o Teatro Fórum como um tipo de espetáculo/jogo em que atores e espectadores produzem sentidos em uma situação/problema até a chegada de uma solução viável a todos. Com base nesses pressupostos, a pergunta a ser respondida com o presente estudo é: como ocorre a produção de sentido na elaboração de um modelo de cena de Teatro Fórum. O objetivo geral da pesquisa é verificar como a atividade do teatro contribui para a produção de sentidos acerca da opressão de uma mãe que deseja a paz na família em um grupo de idosas durante a criação do modelo de cena de Teatro-Fórum. Os objetivos específicos da presente pesquisa são: (i) identificar os sentidos gerados com a montagem do modelo de cena do Teatro Fórum; (ii) compreender o contexto criador do modelo de cena; (iii) enumerar que emoções são utilizadas para criação do modelo; (iv) comparar os sentidos presentes no discurso das participantes antes e depois dos ensaios. Os participantes da presente pesquisa foram quatorze mulheres ligadas a um Posto de Saúde da Família da zona norte da cidade do Recife. O grupo foi dividido em duas equipes encarregadas de construir desenhos acerca das histórias. Foi gerado um modelo de cena que apresenta uma mãe com problemas de relacionamento entre um casal de filhos. Posteriormente, os ensaios foram gravados e transcritos. A análise foi feita com base nos núcleos de significação de Aguiar e Ozella (2006). Os aspectos analisados foram o sentido dos conflitos em família no dia-a-dia da mãe e as mudanças ocorridas na auto conceituação à partir da mudança dos sentidos.

Palavras chave: Psicologia histórico-cultural, Produção de Sentido, Formação de Conceito, Teatro do Oprimido, Teatro Fórum.

Abstract

Pontual, E. V. (2013). Sense Production in Theatre of the Oppressed: An Experience of Putting Together A Scene Model of Forum Theatre In An Elderly Group. Master degree dissertation. Departamento de Psicologia Cognitiva. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

The Forum Theatre is one of the varieties of Theatre of the Oppressed in which the participants, spect-actors, are invited to interfere in the scene to change a problem situation in the end of the presentation of the scene model and find one possible solution. In this kind of theatre the lexical sign is constantly used to elaborate the word's meaning, in this way it becomes a permanent building, modifying itself according to the different context in which is presented. According to Vygotsky, the senses are re-elaborations based on the interaction between the emotion and the meaning in one historical and cultural context. Though his theory, is possible to understand not only the Forum Theatre, but all Theatre of the Oppressed, as part of a rich process of conformation and production of senses. Vygotsky believes the senses on the speech are elaborated according to the needs of the context in which that speech emerge. Following this prior conjecture, is possible to analyze the Forum Theatre as a kind of game/spectacle in which the actors and spectators negotiate the senses in their speeches in one problematic situation until they find a viable solution for all. Based on those premises, the question of the following study is: how has been happening the production of sense on the elaboration of a scene model of Forum Theatre. The main goal from this research is to verify how the activity of theatre contributes to the production of senses about the oppression of a mother who what's peace in her family in an elderly crew during the creation of the scene model of Forum Theatre. The specific goals in this study are: (i) identify the senses created with the putting together of the Forum's Theatre scene model; (ii) understand the context in which is created de scene model; (iii) recite which emotions are been used to create the scene model; (iv) compare the senses that appeared in the speeches of the participants before and after the rehearsals. The participants in the present study were fourteen women linked to a Family Health Unit of Care on the Westside of Recife. The group was been divided in two teams engaged in make a piece of art based in one oppression history. Afterword was created a scene model the shown a mother with relationship problems between her son and daughter. After that, the rehearsals were captured in video and transcript. The analyses were based on the meaning core from Aguiar & Ozella. The analyzed aspect was the sense of the conflict in the mother's day-to-day and the changes on the self-concepts on this women's life that can improve their life quality.

Keywords: Historical and Cultural Psychology, Sense Production, Concept Formation, Theatre of the Oppressed, Forum Theatre.

Lista de figuras

Figura 1 – Peça de teatro realista.....	25
Figura 2 – Peça de teatro brechtiano	28
Figura 3 – Palco à italiana	37
Figura 4 – Peça de Teatro-Fórum.....	45
Figura 5 – Esquema de mediação proposto por Vygotsky (1935/2010, p.33)	54

Lista de tabelas

Tabela 1 Pré-indicadores levantados durante as leituras flutuantes	103
Tabela 2 Lista dos Pré-indicadores Agrupados em Indicadores e seus Conteúdos Temáticos	105
Tabela 3 Lista dos Indicadores e seus Conteúdos Temáticos Grupados em Núcleos de Significação.....	108

Lista de Siglas e Abreviaturas

ACS	Agente Comunitárias de Saúde
CAPS	Centro de assistência psicossocial
CPC	Centro Popular de Cultura
CTO-Rio	Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro
IESA	Idoso educador em saúde
MCP	Movimento de Cultura Popular
PCB	Partido Comunista Brasileiro
TO	Teatro do Oprimido
UNE	União Nacional de Estudantes
USF	Unidade de Saúde da Família

Sumário

Dedicatória.....	iv
Agradecimentos	v
Resumo	vii
Abstract.....	viii
1. A Introdução Sobre as Regas do Jogo.....	14
2. Aquecimento da Plateia à Partir do Marco Teórico	20
2.1 Teatro: Uma Linguagem Exclusivamente Humana	20
2.1.1 Origens do teatro: a arte do ritual	21
2.1.2 O ator e as linguagens teatrais contemporâneas	23
2.2 Visão de Teatro Segundo a Ótica de Augusto Boal.	29
2.3 O Teatro do Oprimido	35
2.3.1 Um breve histórico do Teatro do Oprimido (TO)	36
2.3.2 Bases teórico-epistemológicas do Teatro do Oprimido.....	40
2.3.3 Algumas técnicas de Teatro do Oprimido	44
2.4 O Teatro e a Experiência Estética	48
2.4.1 Lev Vygotsky e a Psicologia Sócio-histórica: Mediação, Estética e Significação.....	53
2.4.2 Augusto Boal e a Estética do Oprimido: Uma Visão Transformadora de Arte.....	73
2.4.3 Estética na Visão de Lev Vygotsky e Augusto Boal: um possível diálogo.....	84
3. Apresentação do Modelo de Cena: “Minha Vida, Meus Dilemas”: O Método e a Análise de Pesquisa de Um Melodrama Social em Quatro Atos	91
3.1 Personagens	91
3.1.1 Bianca, a dona da história.....	92
3.1.2 Teresa, a doce mãe.....	93
3.1.3 Aurélia, o Augusto filho.	93
3.1.4 Lídia, a santa irmã.....	94

3.1.5 Patrícia, Anita e Marília, três atrizes, uma amiga.....	95
3.1.6 Emanuelle, a diretora.....	96
3.2 O cenário.....	97
3.3 Prólogo.....	103
3.4 Primeiro Ato: Religião como forma de conforto e ponto de atrito.....	109
3.5 Segundo ato: Relações de Poder na Família.....	118
3.6 Terceiro ato: “A confusão quem faz é ela!”.....	128
3.7 Quarto ato: “Tudo sou eu!”.....	135
4. O Fórum: Considerações Finais.....	140
Referências.....	144
Apêndice A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ÀS PARTICIPANTES DA PESQUISA.....	148
Apêndice B – Plano de Oficina de Teatro do Oprimido.....	150
Apêndice C – Desenho da Família, Bianca.....	155
Apêndice D – Desenho da Família, Marimar.....	155
Apêndice E – Desenho da família, Telma.....	156
Apêndice F – Colagem da casa, criado por Tereza, Aurélia, Gabriele e Hortênsia.....	156
Apêndice G- Mala Básica.....	157

1. A Introdução Sobre as Regas do Jogo

A arte é uma poderosa ferramenta de desenvolvimento. Segundo Aristóteles (335 a.C./2004), através das artes de mimese, ou imitação, o homem aprende e se desenvolve. Dentre as artes de mimese, o teatro tem espaço especial por ser um tipo de arte capaz de condensar todas as linguagens artísticas na forma de espetáculo. Para Suassuna (2009), o teatro também é uma arte baseada na linguagem em sua forma de texto. É também uma arte cuja característica mais marcante é a de ocorrer diante do público. O teatro é a arte do encontro. Entretanto, nem sempre é a arte do diálogo. Na maior parte das poéticas teatrais, a comunicação entre público e palco é intransitiva. Como, por exemplo, no teatro realista no qual simplesmente rir fora de hora é visto como desrespeito à cena.

O Teatro do Oprimido (TO) é uma forma de teatro que prima pelo diálogo entre o espectador e o elenco. No Teatro do Oprimido a distância que separa esses dois polos deixa de existir (Boal, 2002a) e uma das técnicas que proporciona este diálogo é o Teatro-Fórum. No Teatro-Fórum, o espectador tem a oportunidade de entrar em cena e interferir na ação. O TO tem como base teórica o materialismo dialético de Marx e Engels (Boal, 2000) e apresenta comunhão com as premissas de Paulo Freire (2011) acerca de propostas dialógicas de educação popular.

O TO trabalha com as opressões (Boal, 2002a). Elas são entendidas como todas as situações que cerceiam a liberdade do sujeito. Segundo Boal (2002b), as opressões podem ser externas e fruto de pressões sociais, como o racismo, ou internalizadas e subjetivas, como a solidão. No presente trabalho, acredita-se que cada pessoa tem um modo de significar a opressão que sofre, seja ela interna ou externa. Assim, a presente pesquisa visa compreender o modo como as opressões são significadas para poder, a partir de vivências teatrais, ajudar o sujeito a libertar-se delas. Vygotsky (1934/2010) explica que os sentidos que os sujeitos dão ao seu discurso modificam-se com as interações com os outros e o modo como às palavras ganham significados é dado pelo contexto sócio-histórico e cultural dos sujeitos. Vygotsky (1926/2010) acreditava que a arte possui o poder de auxiliar o homem a aprender e se desenvolver. Para ele, a experiência estética tem o poder de “organizar o nosso comportamento” (p. 343), através da produção de sentidos que se realiza entre obra e sujeito, tanto durante a sua criação quanto durante sua apreciação. A arte tem a capacidade de dialogar com o homem no nível da imaginação e da subjetividade. E a forma como a mesma dialoga com o sujeito é diferenciada em relação a outras formas de conhecimento, pois passa

também pela emoção. Vygotsky (1925/2001) ainda complementa ao dizer que a arte se realiza como conhecimento e na forma de obra.

O presente trabalho comunga com a ideia de que através da arte o homem pode ressignificar a opressão que sofre e modificar esta situação através do discurso. A educação pela arte é uma poderosa forma de desenvolvimento, por ser uma forma de educação capaz de promover a autodescoberta. Boal (2009) comenta que dentro de cada ser humano existe um artista. E compartilhando desta mesma proposição, Vygotsky (1926/2010) afirma que se um ser humano é capaz de fazer arte todos são igualmente capazes. A arte, em especial o teatro, é uma vocação humana, pois o homem é o único animal capaz de significar seus sentimentos e emoções através dela. Ao praticá-la, o homem liberta-se, porque esta prática leva-o à autorreflexão, podendo torná-lo, ainda, mais humano e complacente com a dor do outro. É importante salientar que através da autodescoberta pelo Teatro do Oprimido é possível construir novos sentidos para opressões antigas. O TO é um método eficaz de luta e mudança social. É uma ferramenta poderosa e legítima de luta, pois ao compartilhar sua opressão com o outro, o sujeito ao mesmo tempo em se conscientiza liberta-se dela.

O Teatro-Fórum promove o “ensaio” da solução para um problema cotidiano, permitindo ao sujeito reformular seu discurso em interação com o outro de modo a aprender a lidar com situações de opressão. Nas situações do cotidiano, cria-se um discurso essencialmente de opressão intransponível e as soluções solitárias, muitas vezes, estão pautadas em resoluções que privilegiam o opressor. Na interação com o outro, é possível reformular os sentidos deste discurso de forma a vislumbrar que nenhuma opressão é absoluta, revertendo-a através da reelaboração do discurso. Assim, uma solução pensada pode ser refutada por outro que a vivenciou e não percebeu seu efeito, ou corroborada por outro que a viveu e comprovou. Portanto, a interação entre sujeitos com vivências de opressões semelhantes pode sofisticar o conceito que se tem daquela opressão e ressignificá-la de modo a achar soluções. Neste âmbito, a produção de sentidos vem como meio de dar novos significados para opressões antigas ou recorrentes e encontrar novas soluções. O Teatro do Oprimido figura como umas das formas de reestruturação dos sentidos das opressões tomando como base a produção de sentidos.

A motivação para que este trabalho fosse desenvolvido nasceu do fato da pesquisadora ser arte-educadora com habilitação em teatro e trabalhar com o TO desde a época de sua graduação. Foi na prática pedagógica enquanto facilitadora de oficinas de Teatro do Oprimido que surgiu tanto a inspiração quanto os questionamentos que deram origem ao presente trabalho. Este trabalho foi inspirado, também, pela leitura dos livros “O Arco-íris do Desejo”

e “A Estética do Oprimido”, ambos de Augusto Boal (2002b, 2009). Foi, ainda, baseado na crença da pesquisadora de que o TO é capaz de melhorar a qualidade de vida das pessoas, independente de sua origem. Outra motivação para a produção do presente trabalho é o fato do Teatro do Oprimido ser uma linguagem teatral nova e desafiadora. Mas que vem se espalhando muito rapidamente pelo mundo. O Teatro do Oprimido vem sendo praticado em mais de setenta países ao redor do globo, tais como: Moçambique, Guiné-Bissau, Porto Rico Estados Unidos da América, França e outros (Boal, 2009). Também existem pesquisas científicas sendo empreendidas em alguns destes países.

Foi feito um levantamento bibliográfico junto às fontes do Scielo e Google acadêmico, mas, pouco foi encontrado em termos de pesquisa científica sobre o Teatro do Oprimido. Boa parte do material encontrado está ligada ao estudo pedagógico do TO. Muitos dos estudos foram empreendidos em países da Europa e nos Estados Unidos da América. Pouca foi a bibliografia encontrada de origem brasileira. Apenas uma das linhas de pesquisa encontrada faz a ponte entre o Teatro do Oprimido e a Psicologia, e mesmo assim, no âmbito da psicologia do desenvolvimento. Devido a pouca pesquisa científica em termos de TO, torna-se relevante um estudo brasileiro dentro dessa temática tão interessante. Assim, é importante um estudo orientado no sentido da psicologia cognitiva tanto pela pouca bibliografia na área, como em razão de compreender os efeitos desta forma de teatro na cognição humana. O Teatro do Oprimido é uma forma rica de desenvolvimento, pois trabalha a cognição de modo a superar as limitações dos sujeitos.

Sendo assim, serão enumeradas algumas das pesquisas encontradas para nortear o presente trabalho. Uma delas foi desenvolvida por uma equipe multidisciplinar da Universidade de Ohio, em Miami, chamado Project Rainbow (Wilson II e colaboradores, n. d.), que consiste em uma série de pesquisas em psicologia social e do desenvolvimento envolvendo Teatro do Oprimido. O projeto é composto de uma série de pesquisas orientadas para compreender o efeito da prática do Teatro do Oprimido nas pessoas. O grupo tem como meta a formação de novos grupos universitários de TO e a promoção da conscientização crítica. Também é objetivo deste projeto pesquisar o TO enquanto terapia e responsabilidade social. Os estudos do Project Rainbow estão baseados no estudo das técnicas do Arco-íris do Desejo¹ em diversos campos da psicologia. Os trabalhos encontrados nesse sentido ainda figuram enquanto revisões de literatura. Um dos estudos empreendidos diz respeito ao uso das

¹ O Arco-íris do Desejo constitui a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido baseia-se na improvisação teatral como forma romper com discursos nocivos à pessoa, ou como Boal (2002b) chama opressões internalizadas, ou ainda “o tira na cabeça”.

técnicas do Arco-íris do Desejo em pacientes com deficiência física crônica. Assim, traz a tese de que o Arco-íris do Desejo pode ser uma poderosa ferramenta para auxiliar os participantes a superar a deficiência física contribuindo inclusive no processo de reabilitação psicológica. Os conceitos tratados neste artigo são autoconceito, autoestima e ressignificação dos conceitos de deficiência e habilidade.

O Project Rainbow (Harris, 2004) ainda conta com um estudo acerca das opressões geradas a partir de conceitos ligados à religião e a espiritualidade. Segundo o artigo, a opressão aconteceria em uma série de estágios desde a infância até a vida adulta. A religião é apontada como uma das fontes de opressões auto impostas. Harris acredita ser possível reverter às opressões geradas através da prática das técnicas do Arco-íris do Desejo. Ele acredita que através da prática teatral a pessoa pode se libertar gradativamente das opressões impostas pela religião, bem como encontrar formas menos opressivas de vivenciar a religiosidade.

Louis (2002) trata de analisar o Teatro do Oprimido como veículo de aprendizado do inglês como segunda língua. Este trabalho trata do uso do Teatro do Oprimido na pedagogia performática enquanto forma de aprendizado do inglês por imigrantes falantes de línguas oriundas do Latim. O estudo tem como participantes um grupo de imigrantes de países de língua latina em aulas de Inglês como Segunda Língua, no estado norte-americano da Luisiana. Louis acredita que o TO pode ser usado para gerar performances em sala de aula, auxiliando os alunos do curso a se expressar na língua inglesa. O estudo mostrou que as técnicas de TO se adequaram bem à pedagogia performática.

Foram encontrados uma série de estudos sobre o projeto do Centro de Teatro do Oprimido de TO nas prisões. Um deles é o trabalho de Thompson (2000). O estudo comenta como a prática de Teatro do Oprimido nas instituições de encarceramento modifica os sujeitos no momento de sua liberação, além de praticá-la em suas comunidades ao serem libertados. Ainda na mesma linha, Santos (2007a, 2007b), Conceição (2007) e Sá e Silva (2007) comentam o panorama do projeto Teatro do Oprimido nas prisões no Brasil e em Portugal. Estes estudos também concluem que a prática de TO com encarcerados confere novo direcionamento aos mesmos, bem como os torna mais conscientes de seu papel no mundo, levando-os a lutar para modificar suas realidades de vida.

De todos os estudos encontrados nenhum deles aborda a produção de sentidos em Teatro do Oprimido. Mesmo aqueles voltados a estudar o sentido psicológico do TO não trabalham diretamente com a produção de sentidos. Assim sendo, compreender como o sujeito se constitui a partir do seu discurso ressignificado, pode ser importante para

compreender como a pessoa muda sua opinião acerca de si mesma e de sua vida social. Todas as pessoas tecem conceitos acerca de si e do ambiente e compreender como estes conceitos, no caso as opressões, são ressignificados pode ser importante para entender o efeito do Teatro-Fórum tanto na audiência quanto no elenco.

Boal (2009) acredita que quando uma opressão ganha novo sentido para o oprimido, ele pode passar a se tornar agente de mudança social. Portanto, compreender como uma catarse orientada para estimular o pensamento crítico age sobre os sentidos construídos pelo sujeito, pode ser importante para tomar ciência do processo de ressignificação da opressão. A produção dos sentidos da opressão é o passo inicial para uma transformação social.

Boal (2009) acreditava que quando o oprimido se liberta da opressão que sofre, ele se torna capaz de modificar a realidade em que vive. Compreender como a prática do Teatro do Oprimido em comunidades modifica os sentidos das opressões é socialmente relevante, pois o estudo pode proporcionar a criação de políticas públicas em educação popular visando à difusão do Teatro do Oprimido para as diversas camadas da sociedade. Uma sociedade mais consciente de suas opressões se torna capaz de lutar por seus direitos e trabalhar para a construção de uma realidade mais justa.

O presente estudo baseia-se na perspectiva da psicologia histórico-cultural de Lev Vygotsky devido à importância que ele dá a linguagem verbal enquanto forma de desenvolvimento humano, bem como a forte crença da pesquisadora no poder da linguagem como meio de evolução do pensamento humano. A linha de pesquisa a qual este trabalho busca filiar-se dentro do Programa de Pós-graduação em Psicologia Cognitiva é a de Cultura e Cognição buscando fazer interlocução com a arte-educação. Deste modo, o presente trabalho tem como tema central a produção de sentidos em atividades de construção do modelo de cena de Teatro Fórum, buscando-se respostas para a seguinte questão: como ocorre a produção de sentido em Teatro Fórum a partir da montagem de um modelo de cena?

Desta forma, tem-se como objetivo geral verificar como a atividade do teatro contribui para a produção de sentidos acerca da opressão de uma mãe que deseja a paz na família em um grupo de idosas durante a criação do modelo de cena de Teatro-Fórum. E, como objetivos específicos, busca-se: (i) identificar os sentidos gerados com a montagem do modelo de cena do Teatro Fórum; (ii) compreender o contexto criador do modelo de cena; (iii) enumerar que emoções são utilizados para criação do modelo; (iv) comparar os sentidos presentes no discurso das participantes antes e depois dos ensaios.

O presente estudo foi desenvolvido em uma Unidade de Saúde da Família (USF) situada em uma comunidade de baixa renda da Zona Norte de Recife. A escolha da instituição

de pesquisa se deu pelo fato da pesquisadora já ter desenvolvido trabalhos anteriores naquele local desde a época de sua graduação. A pesquisadora iniciou sua vida profissional na USF em questão. O primeiro trabalho realizado foi com os Agentes de Saúde da Família para a montagem e apresentação de uma cena de Teatro Fórum foi o problema da dengue em 2004. Alguns dos agentes envolvidos na peça sobre a dengue estiveram presentes também no estudo em questão. Outro trabalho anteriormente desenvolvido pela pesquisadora na mesma USF foi referente ao grupo de travestis. Tal trabalho tinha o objetivo de realizar oficinas de TO para a formação de um grupo de teatro.

Foi devido a essas experiências anteriores que a instituição foi selecionada para abrigar a presente pesquisa. O grupo de idosas foi selecionado entre os grupos em funcionamento na instituição por estar sem nenhuma atividade ou oficina sendo desenvolvida no momento da pesquisa. Tal disponibilidade foi importante para a implantação de atividades de teatro, sendo todos os exercícios foram às limitações e possibilidades corporais das participantes de modo a se adequar a suas necessidades.

O presente trabalho está dividido da seguinte forma: O primeiro capítulo trata do levantamento teórico apelidado gentilmente de Aquecimento da plateia a partir de marco teórico. O primeiro capítulo está subdividido com o objetivo de estudar em primeiro lugar o teatro enquanto linguagem. E, em seguida, serão estudados o TO e as técnicas utilizadas no presente trabalho. Numa etapa posterior, se estudará o acontecimento estético em relação à produção de sentido, a formação de conceitos e outros pressupostos de Vygotsky.

O segundo corresponde a uma descrição do método seguida de uma análise dos achados de pesquisa, foi apelidado de apresentação do modelo de cena: “Minha vida, meus dilemas”. Este capítulo conta com uma descrição dos participantes e do contexto em que ocorreu a pesquisa, bem como a análise em si. A metodologia analítica escolhida foi a dos Núcleos de Significação de Aguiar e Ozella (2006) por se adequar a desvendar os sentidos. O terceiro capítulo apelidado de “O Fórum” trata das considerações gerais e os avanços e possíveis desdobramentos da pesquisa. Tais títulos foram concedidos de modo a homenagear a arte teatral, em especial o Teatro Fórum.

2. Aquecimento da Plateia à Partir do Marco Teórico

2.1 Teatro: Uma Linguagem Exclusivamente Humana

O teatro remonta a épocas tão longínquas quanto a humanidade (Berthold, 2004). De acordo com a proposta trazida por Margot Berthold, pode-se inferir que as histórias do teatro e da humanidade se confundem em sua gênese. Não se sabe ao certo quando o homem começa a fazer teatro, sabe-se apenas que juntamente com os indícios mais antigos de comunidades humanas, são encontrados também registros de formas teatrais primitivas. Toda sociedade humana tem pelo menos uma forma de teatro. As mais remotas tribos indígenas e tribos de nativos africanos possuem formas ritualísticas de teatro. Povos europeus possuem várias poéticas teatrais, como o Teatro Naturalista. Povos asiáticos possuem linguagens diversas, como o Kabuki japonês. Todos fazem teatro. Não é possível imaginar um povo no mundo sem teatro, onde há o homem o teatro também está.

Patrice Pavis (2008) argumenta sobre a dificuldade de se conceituar a arte teatral dada a sua complexidade estrutural. A linguagem teatral tanto se sustenta enquanto forma artística autônoma como na forma de arte de síntese. No teatro, sobrevivem a música, a pintura, a poesia e tantas outras expressões artísticas e, ao aglomerar diversas formas de arte, ele herda delas suas características e especificidades. É difícil falar de teatro como uma única linguagem, visto que diferentes teóricos o priorizam em diferentes formas. Ariano Suassuna (2009) afirma que além de ser uma arte de síntese, o mesmo é, por um lado, uma arte de espetáculo visual e, por outro, de ação e desempenho de papéis. O mesmo autor ainda coloca que a importância do espetáculo visual é menor em teatro que a ação narrada através dos personagens.

Para Suassuna (2009), mesmo que a peça teatral só se concretize com a encenação, o texto dramático por si só sobrevive enquanto obra de arte. Um exemplo disso seriam as peças de Shakespeare, em que a simples leitura de um *Hamlet* já nos evoca as imagens da representação teatral. Ele ainda descreve o teatro como uma arte mais verbal e literária que visual e plástica, embora contemple um pouco de ambas. Com efeito, na arte teatral, o que perdura de geração a geração é a dramaturgia. O texto dramático encerra em si todas as

indicações de ação, interpretação, cenário, figurino e, às vezes, iluminação. Em outras palavras, ele carrega em si indicações de encenação².

Diferentes linguagens teatrais privilegiam diferentes artes dentro do teatro. O Ballet clássico é um exemplo disso, seu embrião foi o *Ballet de cour*. Na França renascentista, Baif (Berthold, 2004) e seus colaboradores criaram o que para eles seria a fusão perfeita entre música, poesia, dança e pintura. O mesmo tornou-se, então, uma forma de divertimento sofisticado produzido para a corte e foi evoluindo até chegar ao que hoje conhecemos como Ballet clássico ou acadêmico.

Assim, cada encenador, traz uma concepção distinta de teatro. Por exemplo, para Gordon Craig (Pavis, 2008), ele deve utilizar toda a parafernália e tecnologia disponível em sua época. Em contraponto, Jerzey Grotowski (Pavis, 2008) declarava que teatro não precisa de nenhum aparato cênico rebuscado, prédio específico, mesmo que o foco principal não seja a arte do ator, mas sim a própria ação do ator teatral no momento em que ela ocorre diante de um público (Pavis, 2008). O fato inegável em teatro é que, seja visto como for, ele possui grande impacto sobre o homem e que é uma manifestação artística que acompanha a humanidade desde seus primórdios.

O prazer estético acompanha a arte teatral, talvez por ter sua origem no ritual ou talvez por sua semelhança com o jogo, não se sabe ao certo. Assim, dois aspectos do teatro carecem de uma análise mais detalhada, a saber: a origem enquanto ritual e o acontecimento estético. Mais adiante será feito um breve comentário sobre as origens ritualísticas do teatro. A reação estética é um dos pontos centrais do presente trabalho e será examinada um pouco mais à frente quando for estudada a perspectiva sócio-histórica de Vygotsky.

2.1.1 Origens do teatro: a arte do ritual

O ritual era um forte acontecimento para o homem pré-histórico (Berthold, 2004; Camarotti, 2001). As populações uniam-se ao redor das fogueiras para compartilhar seus medos e histórias. Camarotti (2001) argumenta que o teatro tem origem nestes rituais. Em sua obra, o ritual é compreendido não somente como conjunto de práticas religiosas, mas também como ações do cotidiano que integram uma comunidade e criam uma unidade cultural. Esse autor ressalta que o teatro possui aproximações com o ritual no tocante à integração e à

² Segundo Pavis (2008), encenação é a concepção criada em torno de todo o espetáculo e que irá englobar o modo de construir e significar cada uma das partes deste. A encenação se ocupa de criar desde o corpus físico da peça, como cenários e figurino, por exemplo, até a interpretação dos atores.

criação de uma identidade cultural compartilhada, mas se diferencia dele pelo simples fato de se tratar de uma representação da vida real e não da realidade em ação. Afinal, em teatro, as ações representadas são imitações de ações reais ou imaginárias.

A palavra teatro origina-se do termo grego *theatron* que na antiga Grécia era usado para designar o prédio destinado à ação teatral (Pavis, 2008). Em geral, os teóricos de teatro concordam que a origem do teatro foi o ritual. Entretanto, alguns apontam a Grécia como o berço das artes teatrais no ocidente.

Aristóteles (335 a.C./2004) e Platão (380 a.C./2004) concordam em definir a arte teatral, na época apelidado de drama, como uma arte mimética. A mimese ou imitação tem a função de fazer o homem aprender a agir em sociedade. Por outro lado, uma diferença básica no ponto de vista desses dois filósofos está no fato de Platão ver a arte mimética como uma arte de menor valor. Para ele, o teatro é a imitação do mundo real, que, por sua vez, é uma imitação do mundo das ideias puras, sendo assim, uma imitação em terceiro grau. De acordo com esse filósofo, as artes de mimese são uma cópia de uma realidade que por si só é imperfeita, sendo a imitação de uma imperfeição.

Platão (380 a.C./2004) e Sócrates pregavam uma hierarquia nas artes, na qual as artes não miméticas, como a música e a arquitetura, eram superiores às artes de mimese, como a pintura e o teatro. Ainda sobre a mimese, Sócrates e Platão afirmam que o mundo real nunca é igual a si mesmo e está sempre se modificando de acordo com o passar das horas e do ponto de vista do observador. Deste modo, uma imitação de uma realidade que se modifica nada mais é que a imitação da aparência de uma realidade em determinado momento e de acordo com a ótica que é vista. Tal arte não pode representar, assim, toda verdade daquele momento. O problema da visão de Platão e Sócrates está no fato de não reconhecerem o valor artístico e pedagógico da imitação.

Aristóteles (335 a.C./2004), por outro lado, vê a mimese na arte como uma característica natural do ser humano e dá à arte mimética um *status* de arte enquanto forma de aprendizado. Para o presente trabalho este estado da arte enquanto forma de aprendizado é importante, embora Boal seja contrário a muitos pressupostos da teoria de Aristóteles acerca da catarse. No entanto a catarse será estudada mais à frente no presente trabalho. Sobre a mimese, Aristóteles (335 a.C./2004) acreditava que cada manifestação artística tem uma forma particular de imitação, pois cada uma imita coisas diferentes do cotidiano. Este filósofo foi um dos primeiros estetas a lançar as bases para se discutir o belo nas artes (Suassuna, 2009). Quando se fala em drama, Aristóteles (335 a.C./2004) o define como a arte de imitação de uma ação. Além disso, define duas formas de linguagem dramática, ambas com origens e

funções distintas, a tragédia e a comédia. A tragédia seria para Aristóteles como a imitação de homens superiores, exemplos de virtude. Na tragédia clássica, são traçados modos de conduta ética e moral a serem seguidos por todos. A comédia seria a imitação de homens inferiores, mas somente aqueles cujos defeitos são inofensivos. O gênero trágico clássico foi berço de muitos dos gêneros dramáticos da atualidade, assim como, a comédia clássica abrange desde a comédia política até a comédia de costumes e foi responsável por originar muitos dos gêneros cômicos atuais (Berthold, 2004).

Aristóteles teve o mérito de devolver às artes miméticas o status de obras de arte. Muitas vezes, há certa confusão quanto às ideias desse filósofo (Suassuna, 2009). Muitos pensam que ele normatiza a arte teatral, mas em sua obra o que ele faz é uma análise das formas artísticas existentes na antiguidade clássica (século IV a.C.). Por séculos, sua definição de teatro foi a mais aceita em oposição à teoria Platônica da beleza. O estudo que ele faz do teatro é um dos mais antigos e fundamentais estudos sobre a arte teatral. Entretanto, em sua obra é analisado muito mais o texto que quaisquer um dos outros elementos essenciais do teatro, como, por exemplo, o ator e o público, que são citados, mas pouco analisados.

Adiante serão feitas algumas considerações sobre o ator, algumas visões sobre o seu trabalho de criação e sua relação com o público. Serão analisadas as óticas do realismo russo e do materialismo dialético, bem como as origens da profissão de ator.

2.1.2 O ator e as linguagens teatrais contemporâneas

Uma importante invenção do teatro grego foi o ator. Interessante notar que, mesmo o teatro existindo enquanto acontecimento estético há algum tempo, o ator só passou a existir quando Téspis (um grande ator da ilha de Icária, Grécia) destacou-se adiante do coro e a ele respondeu, em março de 534 a.C., em Atenas (Berthold, 2004). Antes de Téspis, o teatro era uma forma comunal e ritualística de integração entre o homem e a divindade. Inicialmente, o povo reunia-se em semicírculo e recriava mitos e lendas da tradição oral, bem como cantavam e dançavam. Posteriormente, começaram a haver festivais, um deles chamado de grandes Dionisíacas, nos quais havia orgias e apresentações teatrais. No teatro das Dionisíacas, o texto era predefinido, mas não havia divisões de papéis, o coro narrava toda a história.

Posteriormente, Ésquilo, um dos três grandes dramaturgos da tragédia grega ao lado de Sófocles e Eurípedes, cria em suas peças um segundo personagem que se contrapõe ao protagonista, este personagem passa a ser conhecido pela designação de antagonista (Berthold, 2004). Assim, junto com a função de protagonista, foi criada a profissão de

hypokrites ou respondedor, mais tarde conhecido como ator. Segundo Aristóteles (335 a.C./2004), a tragédia foi originada dos solistas do coro ditirâmico e a comédia originada dos solistas dos cantos fálicos. A partir da criação do ator, as peças se tornam cada vez mais complexas e os conflitos mais bem definidos. Também, com a invenção do ator, tornou-se cada vez mais difícil falar de teatro sem mencionar a importância desta figura.

Desde meados do século XIX diferentes poéticas artísticas privilegiaram diferentes características teatrais. Entretanto, é inegável a importância da figura do ator para o acontecimento teatral. O ator carrega consigo a função de tornar possível o espetáculo, ele se converte no porta-voz do dramaturgo e traz vida ao texto, mesmo que este texto seja apenas um roteiro de improvisação. Durante um grande período da história do teatro, o trabalho do ator foi algo pouco estudado e por muitos anos o texto teatral perdurou enquanto soberano (Berthold, 2004). O ator, muitas vezes, era um profissional à margem da boa sociedade, um pária, que aprendia sua profissão no convívio com atores mais antigos. A arte do ator permaneceu sem um estudo aprofundado até que em 1897 Constantin Stanislavski e Vladimir Nemirovitch-Dantchenko fundam o Teatro de Arte de Moscou (TAM). O primeiro ficou encarregado da direção artística e cênica, enquanto que o segundo se dedicou à direção literária (Berthold, 2004). Stanislavski passa, então, a estudar a arte do ator e desenvolve um conjunto de técnicas que ficou conhecida como o método das ações físicas.

Para Stanislavski (1936/1989), o ator era o centro do acontecimento teatral. Ele inicia o teatro naturalista na Rússia defendendo que a interpretação deveria ser o mais natural possível e livre de qualquer clichê. O ator deveria viver a emoção do personagem em toda a sua plenitude não uma única vez, mas em todas as apresentações daquela peça. Tal feito se devia ao controle corporal e emocional conseguido à custa de muito estudo. Havia uma preocupação em traçar um perfil psicológico do personagem que abrangia desde sua história de vida até seu modo de agir e pensar.

Segundo Matteo Bonfido (2002), Stanislavski se apoiou na psicologia experimental, principalmente Rubenstein e, posteriormente, em Pavlov, para validar cientificamente as próprias pesquisas e práticas teatrais. Sandra Meyer comentando o trabalho de Stanislavski afirma: “Em seu percurso investigativo por uma unidade psicofísica do ator, Stanislavski ressaltou o método das ações físicas como chave para que a criação e a emoção surgissem, já que não poderiam ser despertadas inteiramente pela vontade ou consciência.” (Meyer, 2010, p. 3). Stanislavski acreditava ser possível gerar emoções genuínas a partir do controle corporal. A naturalidade da interpretação pode ser vista na Figura 1.

Figura 1 – Peça de teatro realista.



Cena do primeiro ato da comédia *Um mês no campo*, de Turguênev, estreada em 1972. (Berthold, 2004). Note a riqueza de detalhes na construção dos cenários e na postura natural dos atores.

Ele acreditava também que a encenação deveria ser construída de modo a proporcionar ao espectador uma visão da cena como se este estivesse assistindo-a de fora (Bonfido, 2002). Na encenação naturalista, os atores agiam como se estivessem vivenciando uma situação real, agiam como se entre o público e o palco houvesse uma quarta parede invisível. Os atores naturalistas deixavam de se comunicar com a audiência por meio de falas à parte e a relação que, a partir de então, estabelece-se com a plateia não é mais de cumplicidade personagem/audiência, mas sim uma espécie de voyeurismo. Passa a haver uma clara divisão na sala de teatro. Sobre tal relação, Boal (1996) comenta:

No teatro convencional existe uma relação intransitiva: do palco tudo vai à sala, tudo se transporta, transfere — emoções, idéias, [sic] moral! — e nada vice-versa. Qualquer ruído, reclamação, qualquer sinal de vida que faça o espectador é contramão: perigo! Pede-se silêncio para que não se destrua a magia da cena. [Itálicos originais] (p.46).

O método das ações físicas de Stanislavski é um dos mais consistentes e completos métodos de interpretação, servindo de base para qualquer poética teatral. No entanto, para o presente estudo, Stanislavski foi abordado apenas para fazer um contraponto com a teoria de Boal, não sendo um teórico de base para o presente estudo. Isto porque: “Stanislavski ensinava que encontrar a verdade dos sentimentos em cena é uma justificativa interna de cada

forma cênica de comportamento.” (Vygotsky, 1932/1999³, p. 242). Este autor defendia que o psicologismo na representação stanislavskiana estava a serviço de certa ideologia, assim como a emoção do ator. Havia um interesse em que a emoção do ator contagiasse a plateia de modo a gerar um efeito catártico que purgasse as emoções do público. No entanto, oficialmente, o realismo não possuía uma conotação política declarada. Vygotsky aponta que, diferentemente do que Stanislavski preconizava, a emoção do ator não era uma emoção verdadeira, mas uma emoção artificial e socialmente contextualizada. Por isso, fundamentada em ideologias políticas e culturais. Não era a emoção pura de uma pessoa, nem ao menos se podia analisar o personagem da mesma forma que se fazia com uma pessoa real. O personagem teatral, para Vygotsky, nada mais é que um reflexo dos caracteres encontrados em sua sociedade.

Vygotsky (1932/1999), ao tratar da psicologia no trabalho do ator, comenta que ela está ligada a uma ideologia sócio histórica muito mais que a um dado biológico naturalista. O trabalho de criação do ator é influenciado pelo contexto sócio histórico em que este se insere. O autor salienta a representação cênica como um acontecimento socialmente contextualizado de acordo com certa época e situação sociocultural. Vygotsky ressalta que nas peças de Sófocles, na antiga Grécia, já havia a preocupação em tratar da psicologia do personagem, mas o modo como ela era tratada é diferente do modo como Stanislavski propunha, da mesma forma como seus próprios discípulos, como Meierhold, trataram da psicologia no TAM.

Desta forma, Vygotsky (1932/1999) concebe que a psicologia do trabalho do ator tem um objetivo socialmente determinado, não sendo puramente um divertimento sem compromisso. Lembra também que, pelo caráter sócio histórico do trabalho do ator não é possível falar em contexto psicológico individual em teatro e sim do contexto sociopsicológico, visto que é fruto de um texto socialmente contextualizado e interpretado por atores pertencentes a uma dada realidade social. É justamente nesta perspectiva, que o trabalho do ator está sendo concebido para o presente estudo.

Um marco importante para a transição da visão stanislavskiana de ator para o ator politicamente consciente, foi a revolução russa de 1917. Os revolucionários russos tiveram a ideia de usar o teatro como forma de propaganda política, aparecendo, assim, o que ficou conhecido como *agitprop* (Berthold, 2004, p. 494). No *agitprop* não havia uma preocupação estética, o trabalho criador do ator, nesta forma de teatro, era menos importante que a

³ Segundo Achilles Delari Junior, na apresentação da tradução de Vygotsky (1932/1999), este foi um texto escrito por Vygotsky em 1932. Foi originalmente lançado como um capítulo do livro “Psikhologuia stsenitcheskikh tchuvstv aktiora” (Psicologia dos sentimentos cênicos do ator) de I. M. Iakobson, publicado pela primeira vez em 1936. O texto foi novamente publicado em 1984 no tomo 6 das Obras Escolhidas, volume ainda não publicado em língua espanhola.

mensagem política a ser repassada. Os *agitprops* russos foram um marco na história do teatro engajado, ou seja, em todo teatro fundamentado no materialismo dialético (Berthold, 2004). No entanto, o valor artístico dos *agitprop* é questionável dado o cunho puramente propagandístico de suas peças.

Também, mais ou menos nessa época, surge Meierhold, pupilo de Stanislavski e o criador do método da biomecânica. Meierhold teve a preocupação de desenvolver um método que tinha por objetivo preparar o ator enquanto agente politizador. Ele pregava, diferentemente de Stanislavski, que o ator deveria ser um ser racional e que cada gesto e movimento do ator deveria estar carregado de um significado simbólico (Berthold, 2004, p.495). Meierhold afirmava que, em teatro, nenhum gesto deve ser aleatório, mas sim premeditado, pois o ator deve ter consciência do significado por trás de cada gesto.

Além disso, ao expor a ideia de que a função do teatro “não era apresentar uma obra acabada, mas, antes, tornar o espectador cocriador do drama” (Meierhold citado em Berthold, 2004, p. 494); ele foi um dos primeiros a defender que o teatro deveria estar a serviço do povo e não de uma ideologia “acima” dos interesses populares. Inspirado no teatro oriental sobre a ideia de gesto, principalmente a escola de Bali (Bonfio, 2002), defendeu que o corpo tem sua própria linguagem. Meierhold foi um dos precursores do estudo do trabalho do ator em teatro engajado, bem como um dos grandes expoentes do teatro materialista ao lado de Bertolt Brecht (Pavis, 2008).

Brecht foi o criador do Teatro Épico ou Dialético (Berthold, 2004). Ele defendia que o teatro deveria despertar o pensamento crítico do homem sem, no entanto, deixar de ser prazeroso (Brecht, 1964/2005). Assim como Meierhold, ele se inspirou no teatro oriental, principalmente, no teatro chinês, para desenvolver sua técnica de distanciamento. O distanciamento brechtiano preconizava um modo de fazer teatro divergente de Stanislavski, no qual o espectador não poderia “conectar” diretamente sua emoção à emoção dos personagens. Brecht desenvolveu um método de encenação cujos recursos buscavam, a todo o momento, lembrar ao público que este estava numa sala de teatro e que a cena que se passava diante dele não era real. Brecht se opõe à ideia da encenação de Stanislavski por achar que ao se unir ao personagem por um sentimento puramente empático, o senso crítico do espectador ficaria embotado pela emoção. O público não poderia ser um mero *voyeur* da ação, ele deveria poder participar ativamente do processo de criação da cena.

Em sua encenação, Brecht (1964/2005) preconizava que o teatro não deveria fornecer ideias acabadas, elas deveriam ser uma coconstrução entre o espetáculo e a imaginação do público. Os cenários, por exemplo, eram inacabados e davam apenas uma indicação de

cenário que o espectador deveria completar com sua imaginação, por exemplo, uma casa poderia ser representada por uma porta e todo o resto, paredes e janelas, seria criação da imaginação do espectador. Brecht comenta que a diferença entre o teatro convencional e o teatro épico está no fato do espectador e do ator sofrerem junto com o personagem, o que no teatro épico não deve acontecer. “O público já não pode ter, assim a ilusão de ser espectador impressentido de um acontecimento em curso.” (p.77) O público tem que ser capaz de diferenciar a realidade do espetáculo. Este é um ponto importante para a teoria de Boal (2002a), no entanto, ele discorda da concepção brechtiana de que a emoção ainda deve ser vivida de forma vicária pelo espectador. Um exemplo de encenação brechtiana pode ser vista na Figura 2.

Figura 2 – Peça de teatro brechtiano



Peça *A opera dos três vinténs*, de Brecht, 1929 (Berthold, 2004). Note como as paredes originais e os instrumentos musicais ficam à mostra.

Brecht (1964/2005) defendia, ainda, que o teatro é didático, que o conhecimento científico é necessário para se fazer bom teatro. O bom teatro na concepção dele deve instigar a pesquisa e o estudo e, ainda assim, ser divertido. O teatro precisaria inspirar o homem a buscar sua melhoria intelectual, ser um meio de tornar o aprendizado prazeroso. Isso porque o teatro para Brecht é conhecimento. Não o conhecimento científico, mas sim um conhecimento social, cultural e histórico. O bom manejo deste conhecimento habilita a pessoa a lidar com as situações cotidianas de forma crítica. Brecht acreditava que se fosse possível fazer o indivíduo refletir através da arte teatral, seria possível torná-lo ativo na vida em sociedade.

Esse autor acreditava que esta disposição de espírito seria alcançada com o efeito de distanciamento (Brecht, 1964/2005, pp.75-88). Defendia que o ator ocidental tinha muito a

aprender com o ator chinês no que concerne a interpretar uma emoção de forma menos óbvia e orgânica possível. Ao interpretar a emoção de forma orgânica, como a ira, o ator contagia a audiência com uma ira idêntica. Já se este mesmo ator interpreta a ira de um modo que cause estranheza na audiência, sem que isso pareça uma falha em sua técnica, a emoção sentida pelo público não seria a mesma ira, mas estaria condicionada à função daquele personagem em cena, no caso de um antagonista ser o portador da ira, o público sentiria repulsa. A emoção do espectador não pode ser um espelho da emoção do personagem e, sim, uma emoção condizente com o contexto em que ela se insere.

Brecht defende que o ator deve interpretar por meio de símbolos, o gesto deve ser intencional e carregado de significado social, como na obra de Meierhold. Brecht (Bonfito, 2002) desenvolve a ideia de *gestus* ou gesto social e defende que para cada situação existe um *gestus*. Este gesto social é um conjunto de características físicas e psicológicas socialmente contextualizadas que corporificam não só o personagem como também a cena. O *gestus* não é só o gestual, é a linguagem teatral da cena como um todo: há um gesto social para a música, outro para a iluminação, há inclusive um para cada personagem.

Quanto à relação com o espectador, em Brecht, há uma tentativa de torná-lo coautor do espetáculo teatral, mas ainda há uma clara separação entre palco e plateia. O público ainda permanece sentado confortavelmente em sua cadeira assistindo a um espetáculo do qual ele só participa passivamente com sua mente. Boal (1991) comenta que Brecht não é contrário à catarse aristotélica, mas sim ao que ele chama de orgia emocional, porque defende que a emoção deve estar ligada a um tipo de conhecimento. Boal, por outro lado, coloca seu teatro à parte deste modo de ver a emoção. Embora entenda que é necessário não misturar a emoção do ator com a emoção do personagem e a emoção do espectador, defende que o espectador deve participar ativamente do processo de criação e ressignificação da peça. Outra divergência entre o modo de fazer teatro de Brecht e Boal é o fato de o primeiro ter criado um teatro de classes e o segundo ter criado um teatro dos oprimidos como um todo. Este ponto será abordado quando forem feitas explicações sobre o que vem a ser Teatro do Oprimido, proposto por Augusto Boal, no subtópico que se segue.

2.2 Visão de Teatro Segundo a Ótica de Augusto Boal.

Arte não sacia a fome, nem a sede. Entretanto, como visto em tópicos anteriores, o fazer artístico acompanha o homem desde a pré-história (Bertold, 2004). Antes de inventar a escrita o homem inventou o desenho. Do ritual nasceu o teatro, ou assim se acredita. Para

Boal (2002a), o homem, ou melhor dizendo, a mulher descobre o teatro no ato de observar a si mesma. Para explicar isso, o autor se vale de uma antiga lenda chinesa em que Xuá-Xuá, uma fêmea pré-humana anterior ao *Homo habilis*, descobre-se um indivíduo. Ao ver partir o filho que ela deu à luz e julgava como parte de si, Xuá-Xuá se percebe. Ela vê a si mesma sentindo a dor de ver o filho partir e passa a prestar atenção a si enquanto age. Ela se dicotomiza. Ao descobrir o “eu” apartado do “outro”, Xuá-Xuá descobre o teatro. Ao ver-se no ato de ver, ao dicotomizar-se Xuá-Xuá descobre a arte teatral. Para Boal (2002a), teatro é capacidade que o homem possui de ver a si mesmo em ação.

Para esse autor (2002a), o teatro pode ser entendido semanticamente de diversas formas: pode ser o prédio onde acontecem os espetáculos, pode ser apresentações teatrais, pode ser até mesmo um evento do dia a dia, como a inauguração de um prédio. Termos de teatro são cotidianamente usados para nomear situações. Quando uma criança faz birra, a mãe logo diz que ela está fazendo cena ou dando espetáculo, ou ainda, fazendo drama. Segundo Boal (2002a), em seu sentido mais arcaico, teatro seria a capacidade humana de observar a si mesmo em ação. “Os humanos são capazes de se ver no ato de ver, capazes de pensar as emoções e de se emocionar com seus pensamentos.” (p. XIV) A capacidade humana de se observar leva o homem a imaginar ações, cenas e situações, sendo o único animal a representar a realidade.

O elemento básico do teatro é a representação. São representações de sentimentos, ações, pensamentos. Em teatro representamos a realidade para melhor compreendê-la e significá-la. “O teatro é a primeira invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas.” (Boal, 2002b, p.27). Para o autor, o teatro é uma arte de todos os homens, todos podem fazer teatro porque todos são capazes de observar a si próprios em ação.

A ideia de teatro envolve uma parafernália extensa. Quando se fala em teatro vem à mente cenários, figurino, maquiagem, iluminação e tantos outros elementos que criam o espetáculo teatral. Para Boal (2002a), o teatro sem cenário ainda é teatro, pois é possível desnudar o espetáculo teatral de todos os elementos que criam a sua magia, só não se pode privar o teatro de três elementos essenciais: o ator, o texto e o espectador. Sem esses três elementos, não se pode falar em teatro. O espetáculo teatral segue o esquema básico da comunicação em que há sempre alguém com uma mensagem a ser passada. Um exemplo desta ideia seria uma conversa entre dois amigos em que um deles narra um fato ou anedota ao companheiro, o primeiro se vale de toda a sua imaginação para contar o ocorrido da forma mais ilustrativa possível, contando com um gestual elaborado e diferentes entonações de voz.

O segundo completa a cena com sua imaginação e a ressignifica. Nesta relação, o primeiro amigo seria o ator, o fato narrado seria o texto e o segundo amigo, o espectador. Na visão de Boal, isto já é teatro, porque o ato de compartilhar um fato já constitui a menor unidade possível de cena. Nela já há uma preocupação de se valer de toda uma técnica de imitação para se recriar o fato, bem como aquele que narra para ter o controle do como narra, precisa prestar atenção a seus atos em cena. Boal (2002a) vai ainda mais além, e fala que o ato teatral não requer que haja um interlocutor físico: ator e espectador podem estar presentes no homem que observa a si mesmo.

Ainda sobre a conceituação de teatro, Boal concorda com a definição do dramaturgo Lope de Vega (século XVII, citado por Boal, 2002b, p.30), o qual afirma que teatro nada mais é que “um tablado, dois seres humanos e uma paixão”. Desta afirmação Boal retira três unidades para explicar o acontecimento teatral: a primeira são os seres humanos, sendo estes a figura de atores e espectadores; a segunda é a paixão, na forma de ação e conflito, e a terceira, um tablado, que ele chama de espaço estético.

Boal (2002b) define características específicas para cada um destes componentes. Quanto ao primeiro deles, o ser humano, Boal ressalta que todos os homens são atores em potencial. A profissão de ator não está restrita a um seletivo grupo com habilidades especiais, pois todo homem é capaz de fazer teatro. Boal quebra a divisão entre palco e plateia. Nesse aspecto, ele evolui para além das ideias de Brecht e transforma o espectador em ator, ou como ele mesmo definia, espect-ator. O ator de Boal nada mais é que um ser humano igual aos outros, descrito a partir de cinco propriedades humanas.

A primeira delas é ser sensível, que se refere à percepção sensorial física do mundo. A maioria dos humanos têm cinco sentidos físicos que possibilitam a apreensão do mundo e a interação com ele. Desde o nascimento o homem sente o mundo e passa a significá-lo. Mas Boal atenta para o detalhe de que os estímulos são muitos, mas que a pessoa só pode trabalhar com uma quantidade reduzida de estímulos por vez. Por isso, ela filtra aqueles mais relevantes em sua concepção, perdendo informações, às vezes, importantes. Por isso, é importante, na visão dele, exercitar os vários sentidos para que não haja perda de informações vitais para o funcionamento social. Boal também descreve que os sentidos possuem uma memória, e é assim que o homem guarda uma lembrança relativa a um cheiro, um som ou uma imagem. Esta memória auxilia na criação teatral, pois a partir de uma memória dos sentidos o ator pode recriar uma situação passada. Esta também é vital para a vida cotidiana como forma de evitar situações prejudiciais ou meio de recriar situações prazerosas.

A segunda peculiaridade do humano é ser emotivo: todas as sensações humanas desencadeiam uma emoção, na concepção de Boal (2002b). A terceira característica é a razão, a capacidade humana de pensar abstratamente sobre um fato e construir sentidos e significados. O autor relaciona de perto sensação, emoção e razão. Ele fala que estas três propriedades “não são como países em um mapa, cada qual com sua cor, suas fronteiras: entre elas o trânsito é livre e o fluxo constante: sensações se transformam em emoções e estas têm suas razões” (p.46). Estes três primeiros aspectos são, para Boal, os principais geradores de consciência. Consciência que, para ele, é a capacidade que os seres humanos possuem de explicar por palavras, verbalizar um acontecimento.

O quarto aspecto diz respeito à ideia de que o homem é um ser sexuado, que o sexo interfere na forma como o mundo trata esta pessoa e, socialmente, há um conjunto de práticas e condutas aceitáveis diferentes para homens e mulheres. A quinta propriedade se contrapõe à quarta, e diz que o homem possui a capacidade de agir e se movimentar no mundo, portanto, aceitando a determinação social ou agindo contra esta. Embora o ser humano seja um resultado destas cinco propriedades, como Boal (2002b) explica, ele constitui uma unidade. Não é possível separar as instâncias e processos humanos, pois os limites entre eles não são precisos e estão, de tal forma, imbricados que se separados o todo deixa de existir. O ser humano não está constituído enquanto dualidades, tais como razão e emoção, mas sim como uma totalidade contraditória. E no teatro, estas cinco características são utilizadas pelo ator para criar a imagem dos personagens em cena; bem como a contradição que elas encerram constituem o material para gerar o conflito.

Sobre a segunda unidade teatro, a paixão, Boal (2002b) fala que é ação e conflito em teatro. Teatro pressupõe ação, conflito, não há como fazer teatro sem o confronto de forças opositoras. Mesmo quando se fala em monólogo, o outro, o antagonista está presente na fala do protagonista. Sem o confronto de forças antagônicas não há ação, e sem ação o teatro perece. A ação teatral nasce do embate de duas vontades, “o teatro estuda as múltiplas relações entre homens e mulheres vivendo em sociedade, e não se limita à contemplação de cada indivíduo solitário vivendo isoladamente.” (p.30) O teatro reúne em si o embate entre forças sociais e desejos pessoais, o confronto interpessoal.

A terceira unidade teatral é o espaço estético. Boal (2002b) define três características básicas do espaço estético, são elas: plasticidade, capacidade de ser dicotômico e dicotomizante e a tele-microscopicidade. Sobre a plasticidade, o autor argumenta que o espaço estético, diferente do espaço físico, tem a capacidade de “ser sem existir”, ou seja, o espaço físico existe enquanto espaço delimitado e limitado por sua fisicalidade, já o espaço

estético pode ser qualquer lugar e qualquer tempo, não se limita às propriedades físicas. Um tablado de três metros quadrados pode ser uma floresta de mil hectares sem que isso implique no aumento físico de seu tamanho. Todos os objetos existentes neste espaço estético são transformados por esta plasticidade de modo que uma cadeira de plástico pode se tornar um cavalo ou um carro. Nele tudo se transforma sem deixar de ser o que é na realidade. Neste sentido, o espaço estético libera a imaginação e a memória. Boal fala que a memória pode ser entendida como o registro dos acontecimentos, embora o autor atente para o detalhe de que o ato de recordar é um ato solitário.

Quanto à imaginação, Boal (2002b) a compreende como “um processo amalgâmico de todas as idéias, [*sic*] emoções e sensações.” (p.35) Ou seja, imaginação é fruto da criatividade. Boal compreende memória e imaginação como processos contrários, enquanto a memória é um processo de recuperação perceptiva, a imaginação é a criação de uma realidade idealizada. Contudo, o autor atenta para o fato de que os dois processos estão intimamente imbricados, não é possível pensar em imaginação sem memória, e nem o contrário. Novamente, neste ponto, memória e imaginação para ele não constituem uma dicotomia, mas sim uma unidade contraditória. Estes processos não existem separados um do outro. Ele as classifica como fazendo parte de um mesmo processo psíquico. No entanto, o palco tem a capacidade de alargar a distância entre imaginação e memória de tal forma a criar a ilusão que estes processos foram separados. Sendo assim, a memória e a imaginação contribuem pra criar as dimensões subjetivas do espaço estético. As dimensões subjetivas são as responsáveis pela plasticidade do tablado. São elas a dimensão afetiva e a dimensão onírica, que criam espaços diferenciados dentro do espaço estético: o espaço afetivo e o onírico. Estes espaços, embora dentro do espaço estético, não se identificam com ele. Pois um anula o outro e ambos modificam o espaço estético de uma forma diferenciada. Ao ser criada, cada uma dessas dimensões, a onírica e a afetiva, pode conferir ou suprimir propriedades do espaço estético de acordo com cada situação. O espaço estético comporta apenas uma dimensão por vez.

A primeira dimensão, a afetiva, tem a capacidade de despertar emoções, sensações e pensamentos, bem como reveste o espaço de significado. Ela cria no espaço estético, o espaço afetivo. O sujeito no espaço afetivo é, ao mesmo tempo, aquele que observa e aquele que sente, é quem lembra e pensa, bem como é quem imagina. Assim, o espaço afetivo, segundo Boal, é dicotômico e assíncrono, “*ele é o que é e é o que foi* ou o que poderia *ter sido*, ou poderia *vir a ser*.” (Boal, 2002b, p.35, itálicos originais). Em outras palavras, uma cena que se desenvolve na dimensão afetiva é passado, presente e futuro ao mesmo tempo. Ela contempla

a recordação ao mesmo tempo em que simula o futuro, e tudo isso acontece no tempo presente.

Em contrapartida, a dimensão onírica abrange a dimensão da fantasia. Nesta dimensão, quebra-se a dicotomia, pois se perde a consciência da realidade: no sonho tudo pode. O sonhador permanece imóvel enquanto as imagens giram ao redor dele, esteja ele dormindo ou acordado. Na dimensão onírica, o observador é arrastado para um mundo imaginado. A dimensão afetiva refere-se à memória e a dimensão onírica, à imaginação. Estes dois processos, imaginação e memória, foram de grande importância para o desenvolvimento da presente pesquisa e serão abordados mais adiante sob a ótica de Vygotsky (1925/2001; 1931-1933/2010; 1930/2009).

A segunda propriedade do espaço estético é ser dicotômico e dicotomizante (Boal, 2002b). O espaço tem natureza dúbia, é ao mesmo tempo real e imaginário, possui fisicalidade e é etéreo, é o aqui e agora e ao mesmo tempo a Verona renascentista. O espaço estético são dois espaços em um, e quem nele penetra se dicotomiza, é ator e é personagem, é o “eu agora”, o “eu antes” e o “não eu”. Como visto, o ser humano é uma totalidade indivisível, embora possua diferentes facetas, que não possuem uma clara separação entre si. Para Boal (2002b), o espaço estético possui a capacidade de separar tais capacidades, dicotomizando, assim, o psiquismo humano. Isto porque por mais que o ator utilize suas emoções para compor o personagem, ele jamais o será verdadeiramente. Boal fala que em teatro existe uma relação de repulsa e atração entre personagem e ator. Ressaltando, por outro lado, que em algumas formas de teatro a separação entre ator e personagem é maior que em outras: em uma tragédia ao estilo de Stanislavski, por exemplo, a distância é menor, já em uma comédia brechtiana, é maior.

Sobre o ator, Boal (2002b) comenta: “Um ator, em cena, inteiramente mergulhado em suas profundas emoções, tem, no entanto, inteira consciência de suas ações.” (p.37) Desta afirmativa pode-se concluir que, mesmo imbuído do êxtase de uma forte emoção, o ator possui completo domínio de seu corpo, e tal domínio é racional, metódico, calculado. Boal afirma que somente na patologia é possível quebrar esta dicotomia e perder o controle sobre as emoções, no palco. O ator em cena mantém-se sempre no comando de sua emoção. Esse autor fala que esta propriedade do espaço estético não está somente circunscrita ao palco convencional, mas ela se estende também ao palco terapêutico. Na verdade, é na dicotomia do palco e em sua capacidade de dicotomizar quem nele pisa, que se encontra a propriedade terapêutica do teatro.

A terceira propriedade do espaço estético, Boal (2002b) chama de tele-microscopicidade. Esta é a capacidade que o tablado possui de tornar visíveis situações e dilemas tão pequenos que se tornam invisíveis. O teatro age como uma lente de aumento revelando microcosmos. Também dentro desta propriedade está a capacidade que a arte dramática possui de aproximar eventos que estavam cronologicamente distantes e fatos ocorridos em distintos locais, uma vez que o palco tem a capacidade de aproximar e redimensionar a realidade. Na pesquisa em questão, as três propriedades do espaço estético foram importantes para gerar as interlocuções entre atrizes e personagens durante a pesquisa. Embora cada uma com menos ou maior destaque, sendo a tele-microscopicidade a propriedade que mais se destacou.

Como se pode perceber, Boal possui uma visão bem diferenciada de teatro e a linguagem teatral desenvolvida por ele possui algumas peculiaridades que valem a pena ser analisadas. Portanto, a seguir serão tecidas algumas considerações sobre a poética do Teatro do Oprimido, explicando-se sua origem histórica e suas principais técnicas.

2.3 O Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido (TO) é um conjunto de técnicas desenvolvidas desde a década de 70 pelo teatrólogo, dramaturgo e ator Augusto Boal (1980). Ele comenta que seu teatro difere de outras formas de teatro político por não ser um teatro de classes. O autor defende a ideia de que mesmo em uma classe específica como, por exemplo, a classe operária, há sempre oprimidos e opressores. Um operário, que é oprimido por seu superior, oprime seus subalternos, os operários subalternos oprimem suas esposas, que, por sua vez, oprimem seus filhos, que acabam por oprimir seus irmãos mais jovens e seus colegas mais frágeis. A opressão ocorre em teia seguindo uma hierarquia de poder, quanto mais poder, maior o alcance da opressão. Um oprimido acaba sempre oprimindo o segmento mais frágil, e assim por diante. Boal defende que é preciso inverter a teia de opressão, por este motivo ele não elege uma classe social e sim os oprimidos como um todo. Em sua tese, o oprimido deve tomar ciência da opressão que sofre e lutar para inverter a teia, em lugar de oprimir o mais fraco, impedir a opressão do mais forte.

O Teatro do Oprimido (Boal, 2002b) possui três vertentes básicas: a terapêutica, na forma das técnicas do Arco-íris do Desejo; a pedagógica, que não compreende uma técnica específica, mas sim um modo de utilização do Teatro do Oprimido; e a social, que pode ser vislumbrada em particular nas técnicas de Teatro Legislativo, na qual o espectador se torna

legislador. Tais técnicas foram desenvolvidas ao longo de um percurso histórico desenvolvido por Boal. Para o presente trabalho, foram utilizadas técnicas condizentes com a vertente pedagógica do TO, uma vez que o trabalho foi desenvolvido em um grupo de Idoso Educador em Saúde (IESA) que tem por objetivo formar idosos com a função de fomentar ações de saúde na comunidade (Santos, 2009). A vertente pedagógica do Teatro do Oprimido pode ser representada pelas técnicas de Teatro Fórum, Estética do Oprimido, Teatro Imagem e os exercícios e jogos do arsenal de Teatro do Oprimido.

O Teatro do Oprimido é uma linguagem jovem em relação à história do teatro em si, entretanto, já foi desenvolvida há algum tempo. Para compreender do que se trata, bem como dar um panorama das principais técnicas, será feito um apanhado histórico desde a década de sessenta com a gênese da ideia do Teatro do Oprimido até os tempos atuais para situar a função e os objetivos do TO.

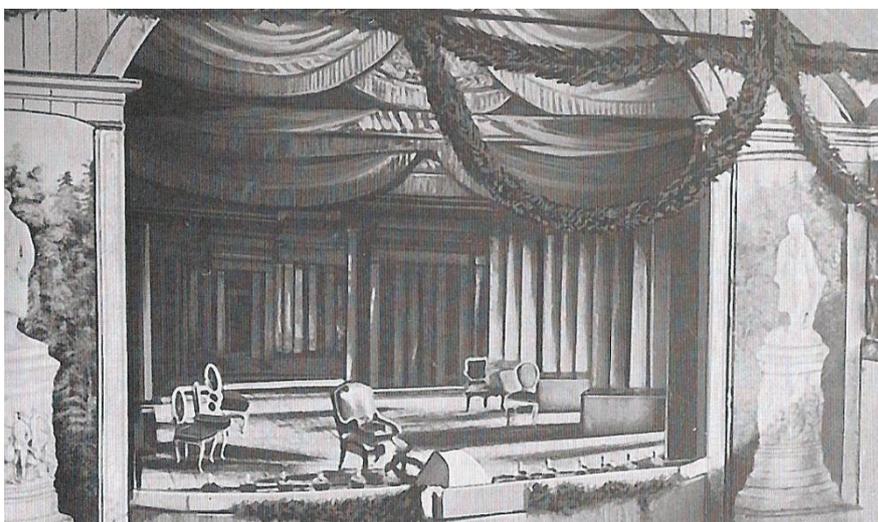
2.3.1 Um breve histórico do Teatro do Oprimido (TO)

Embora a primeira técnica de Teatro do Oprimido (Teatro Jornal) só tenha surgido no ano de 1970, o embrião do TO surgiu ainda na década de 60 quando surgiu o Sistema Coringa no Teatro de Arena de São Paulo. No ano de 1956, Boal recebeu o convite de Sabato Magaldi para se tornar diretor do Teatro de Arena de São Paulo (Boal, 2000), com um grupo formado entre outros nomes por Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Nelson Xavier. Inicialmente, entre os anos de 1956 e 1960, o Arena seguia uma linha realista nos moldes de Stanislavski. Mesmo assim, Boal (1991) ressalta que diferente de outros grupos de teatro, o Atena era desde sua formação um grupo revolucionário. Ele, assim, classifica o grupo pelo caráter inovador de seus membros. Segundo o autor, o teatro de Arena não seguia os moldes de uma técnica de interpretação cristalizada. O grupo era a favor da inovação cênica e dispunha de um laboratório de interpretação. A disposição da cena também não era convencional, de fato o grupo acreditava, contrariando os pressupostos de Stanislavski, que para conferir maior realismo à peça seria melhor utilizar um palco em formato de arena em lugar do palco à italiana⁴, pois todos os

⁴ Palco com visão frontal, em formato de caixa em que a plateia fica à frente da cena. (Pavis, 2008) O palco à italiana, ou palco italiano, ou ainda cena italiana, tem este nome por ser uma estilização do palco desenvolvido pelos arquitetos italianos do período barroco. No palco italiano, deve haver espaço acima, dos lados e atrás da cena para que as trocas de cenário possam ocorrer. (Berthold, 2004)

espectadores teriam uma mesma visão privilegiada da cena. Na Figura 3 podemos ver um exemplo de palco à italiana.

Figura 3 – Palco à italiana



Palco e teatro de Lauchstädt, 1802 (Berthold, 2004).

Nota-se a lateral do palco é coberta por anteparos que não fecham a entrada de cena. O mesmo ocorre em

Por sua escolha de formato de palco, o grupo recebeu o nome de Arena. O Arena tinha outra característica básica: ser um teatro de cunho nacionalista, havia a preocupação de encenar peças de autores nacionais, como Nelson Rodrigues. Quando havia a encenação de obras clássicas da literatura dramática, as mesmas eram adaptadas para corresponder à realidade do público nacional (Boal, 1991). Paralelo a isso, o teatro Arena montou diversos espetáculos musicais que recebiam a denominação de “bossarena”. Estes eram espetáculos de cantores e instrumentistas que ocorriam sempre às segundas-feiras. No entanto, Boal ressalta a importância de um musical em especial para o desenvolvimento de seu método. Este espetáculo chama-se “Arena conta Zumbi”, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edu Lobo (Boal, 1991).

Após a montagem de “Arena conta Zumbi”, Boal (2000) defende que era preciso “destruir” a forma teatral existente e criar algo novo, o teatro não mais poderia ser feito da mesma forma. Para a montagem desta peça, Boal e colaboradores criaram o que eles chamaram de sistema coringa. A partir de então, a interpretação passa a se aproximar do ideal brechtiano, em que atores e personagens aparecem desvinculados, podendo cada ator interpretar qualquer personagem a qualquer momento da cena.

No sistema coringa a encenação apresenta uma estrutura dicotômica, em que há o embate de forças opostas (Boal, 1991). O sistema coringa se presta a apresentar cenas nas

quais não há a necessidade de interpretar o conflito subjetivo dos personagens, mas sim o jogo em que o poder seja privilegiado. Ator e personagem não são mais um único ser, mas assumem uma postura distanciada. Para que o efeito do distanciamento fosse alcançado no sistema coringa, os atores criavam um vocabulário gestual para cada personagem e em dado momento os atores trocavam personagens entre si, de tal forma que o gesto era a única coisa que fazia referência àquele determinado personagem. Assim, os atores passaram a ser chamados de coringas.

O sistema coringa (Boal, 1991) rompia com a unidade de tempo aristotélico existente no teatro realista, havendo multiplicidade de tempos: parte do elenco agia como narrador, em tempo presente, interagindo com a plateia, e parte, no tempo passado. A peça era narrada do ponto de vista do grupo e não de cada personagem. Ainda havia a multiplicidade de estilos reunidos em uma só encenação, a peça continha cenas que apresentavam estilos que iam desde o melodrama até a chanchada, em que o objetivo era criar o caos em cena. Ainda sobre a encenação, no sistema coringa havia a dicotomia protagonista/antagonista, em que os personagens representavam sempre duas faces de um mesmo conflito, o bem versus o mal.

Há que se notar que no teatro realista os personagens não são de todo bons ou maus, eles guardam todas as discrepâncias de caráter encontradas no ser humano, mas no sistema coringa a preocupação não era salientar tais discrepâncias psicológicas, mas sim demonstrar o jogo de poder em cena (Boal, 1991). Os personagens representavam muito mais seus papéis sociais do que seus conflitos interiores. O objetivo deste sistema era criar o caos e levar o espectador a fazer uma reflexão crítica acerca dos temas mostrados em cena. Sobre o sistema coringa, Boal (1991) comenta: “Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido, é súplica do já acontecido.” (p.204). O sistema coringa passa então a ser amplamente utilizado nas montagens subsequentes do Arena.

Entre os anos de 1961 e 1964, a União Nacional dos Estudantes (UNE) cria o Centro Popular de Cultura (CPC) (Boal, 2000). O CPC foi um movimento político vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) cujo objetivo era proporcionar cursos profissionalizantes e fomentar atividades culturais, com a participação de estudantes universitários, intelectuais e artistas. Augusto Boal participou do CPC com seu grupo de teatro, quando houve a oportunidade de trabalhar em diversas regiões do Brasil. Mais ou menos nesta época, o grupo vem para o nordeste, trazido pelo Movimento de Cultura Popular (MCP), movimento local semelhante aos CPCs. O MCP também trabalhava com educação popular e é neste período que o autor conhece Paulo Freire que, naquela época, iniciava suas pesquisas com

alfabetização solidária no MCP. O grupo encena então no sertão de Pernambuco uma peça sobre a reforma agrária em que os atores incitam os trabalhadores rurais a se insurgir contra os coronéis. Ao final da peça, um espectador chama Boal e os outros atores a entrar em confronto armado contra os coronéis; Boal argumenta que não pode entrar em luta armada contra os coronéis, pois é um ator e não guerrilheiro. O espectador se enfurece e acusa o teatrólogo de hipocrisia. Boal (2002b), então, chega a uma conclusão: a de que a solidariedade leva o homem a correr o mesmo risco. Nisto, ele vislumbrou, na época, uma discrepância em seu modo de fazer teatro: ele incitava à revolução e nada fazia para concretizá-la.

Após a vinda para o Nordeste e de tais encontros, Boal (2000) passa a desejar criar uma nova forma de teatro. Um teatro dialógico em que houvesse participação popular. Em 1964, acontece o golpe militar e a censura é instaurada tempos depois. Em 1970, o autor juntamente com Cecília Thumin (sua esposa) e Heleny Guariba organizam uma oficina de interpretação que gerou o Núcleo Dois do Teatro de Arena. A partir de experiências com o Núcleo Dois e na impossibilidade de realizar grandes montagens, pois nada passava pelo crivo da censura, surge a primeira técnica de Teatro do Oprimido, o Teatro Jornal. No Teatro Jornal era criada uma cena a partir de uma notícia escolhida pelo elenco durante o período da manhã e a mesma era encenada à noite ou à tarde, em praça pública, ou em qualquer outro lugar. Quando a censura e a polícia chegavam à cena, a peça já teria tido fim. Em 1971, Boal é preso sob a acusação de atos subversivos, é torturado e exilado na Argentina.

Durante o exílio, ele viaja por toda a América Latina, fugindo das ditaduras que se instauravam em todo continente. É neste período que desenvolve diversas técnicas de Teatro do Oprimido, como o Teatro-Imagem, que será discutido posteriormente, e a Dramaturgia Simultânea, na qual o público intervém na cena sugerindo o que os atores devem fazer em cena. Estas duas técnicas foram utilizadas para a criação do modelo de cena do presente estudo. No Peru, Boal (1991, 2002b) encena uma peça, em especial, de Dramaturgia Simultânea, em que uma jovem analfabeta é traída pelo marido, e este a ludibria dizendo que tem usado o dinheiro do casal para comprar uma casa, entregando-lhe o que supostamente seriam as notas promissórias. A jovem descobre que na verdade as promissórias são cartas de sua amante e que o marido tem dado o dinheiro deles para outra mulher. A jovem se vê num impasse, pois não pode se sustentar sem o marido e nem pode exigir dele respeito. O grupo prepara uma cena com o problema, os espectadores sugerem diversas soluções sem sucesso até que uma senhora diz para a atriz ter uma conversa séria com o marido. Os atores não compreendem direito, a atriz/esposa chama o ator/marido para uma conversa séria em que expõe não aceitar aquela situação, o marido sustenta que nada vai mudar e pede que ela sirva o jantar. A cena

não surtiu efeito e por mais duas vezes é repetida, mudando levemente as palavras. A senhora espectadora se enfurece por não ser compreendida e começa a se retirar. Boal, então, pede que ela entre em cena e mostre sua ideia. Ela entra em cena e diz que uma mulher abandonada pode não ter valor, mas viúva tem e pede que ele sirva o jantar. Assim nasce o Teatro-Fórum.

Durante os anos seguintes, Boal (1991, 2000, 2002a, 2002b) viaja pela Europa fazendo teatro. Na França, desenvolve as técnicas do Arco-íris do Desejo a partir de suas experiências em dois hospitais psiquiátricos. De volta ao Brasil, após o fim da ditadura em 1986, Boal cria a Fábrica de Teatro Popular e o Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio) com o objetivo de difundir o Teatro do Oprimido no Brasil. Em 1993, torna-se vereador do Rio de Janeiro e desenvolve o Teatro Legislativo, cuja finalidade é criar projetos de lei e discutir a legislação existente a partir de uma cena de Teatro-Fórum. No Teatro Legislativo ocorre a criação de núcleos e elos de Teatro do Oprimido. Nestes elos e núcleos ocorrem oficinas e encenações de Teatro-Fórum com problemas de uma comunidade de um bairro ou pessoas que comungam das mesmas opressões, mas não são necessariamente vizinhas, como, por exemplo, grupos de mulheres, negros ou homossexuais. Ligados diretamente ao vereador, há um gabinete de assessoria jurídica e um de assessoria artística, no caso o CTO-Rio.

Através das atividades propostas pelos núcleos e elos de teatro são criados projetos de lei que retornam ao gabinete e são levadas à Câmara dos vereadores para votação. A partir desta linguagem teatral, foram aprovadas 13 leis municipais durante o mandato de Boal. Uma destas cenas inspirou a Lei Federal de Proteção à Testemunha.

No terceiro milênio, Boal inicia estudos que culminam com a criação da Estética do Oprimido, o último estudo de teatro feito em vida por esse teatrólogo. Seu último livro foi publicado em 2009, meses após seu falecimento, a dois de maio deste mesmo ano, devido a um quadro de leucemia. O Teatro do Oprimido é hoje praticado em mais de setenta países em todo o mundo e os coringas do CTO-Rio são hoje os responsáveis por dar continuidade à obra iniciada por Augusto Boal.

Para compreender a ideologia por trás do Teatro do Oprimido serão tecidas, em seguida, algumas considerações acerca do aporte teórico que dá suporte à poética de Boal.

2.3.2 Bases teórico-epistemológicas do Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido tem sua origem ideológica em movimentos de cunho materialista dialético. Como já explicado, os MCPs e os CPCs tiveram sua gênese ligada ao Partido Comunista Brasileiro, e o Teatro do Oprimido herda esta influência ideológica (Boal,

2000). Entretanto, Boal define seu teatro como sendo um teatro popular, no qual o povo interfere inclusive no desenvolvimento de suas técnicas. O autor defende que a idealização de seu método e a sistematização de seus exercícios e jogos ocorreram sob a influência do contato com diferentes povos e culturas, e argumenta que seu teatro foi mais uma descoberta por meio da prática que uma invenção por meios teóricos pré-existentes. Contudo, é possível se delinear teorias que de alguma forma deram suporte epistemológico às “descobertas” de Boal, quer seja pela negação de seus pressupostos, ou comunhão de ideais.

Um dos pressupostos mais notáveis do Teatro do Oprimido é o materialismo dialético. Boal, assim como Marx e Engels, acredita que o homem é um ser político por natureza e que nenhum ato humano é destituído de um sentido político (Boal, 1996), mesmo a neutralidade é um posicionamento dessa natureza. Marx e Engels (1848/2005) defendem que a história da humanidade é a história da luta de classes, em que uma classe oprimida chega ao poder se insurgindo contra uma classe opressora. Boal comunga deste pensamento e é a favor da revolução, entretanto, ele atenta para o fato de que, ao chegar ao poder, a classe oprimida, ciente das opressões as quais foi submetida, permanece oprimindo as classes subsequentes. Por isso, Boal se distancia do pensamento marxista no tocante à luta de classes, defendendo que é preciso acabar primeiramente com o ciclo de opressões, para com isso, acabar com o sistema de classes, do contrário, a tomada do poder por uma classe subalterna nada mais seria que a troca de um opressor por outro.

Marx ainda acreditava que o homem é capaz de modificar a natureza pela ação do seu trabalho. Marx e Engels (1832/2005) consideram que a partir do trabalho em sua forma criativa de meios de produção, os homens se desenvolvem e evoluem. Esses autores explicam que o trabalho diferencia o homem dos animais, sendo o trabalho compreendido como atividade criadora. Para Boal (2002a), este trabalho criativo seria o trabalho do ator, que, segundo ele, também se diferencia do dos animais, e que dá ao homem a capacidade de prestar atenção às próprias ações. Tal trabalho possui uma dimensão não puramente física, mas também intelectual, assim como o teatro.

Pino (2002) explica que o trabalho para Marx consiste em um processo complexo e singular composto de três elementos básicos: 1. os objetos modificados pelo agir deste homem; 2. os meios, ou ferramentas, dos quais ele se vale para agir sobre o meio; 3. a atividade pessoal de cada homem. O primeiro deles, os objetos a serem modificados pelo Teatro do Oprimido, são as situações de opressão em geral, sejam elas por meios legais, originadas por preconceitos sociais ou opressões internalizadas. Boal (1991, 1996, 2002a, 2009) afirma que o teatro pode tanto ser usado como forma de coerção ou como ferramenta de

transformação social, que são os meios ressaltados por Marx. Por fim, por acreditar no pressuposto marxista de que é a ação do homem sobre o mundo que modifica a realidade, de acordo com o terceiro elemento defendido por Marx, Boal defende que o simples ato de tornar o espectador de teatro protagonista da ação o leva a ter atitudes e ações mais críticas no seu cotidiano. Boal (1996) defende seu ponto de vista afirmando:

Esta possibilidade de sermos, ao mesmo tempo, o protagonista de nossos atos e nosso principal espectador, nos proporciona a possibilidade de pensarmos virtualidades, imaginarmos possibilidades, fundirmos memória e imaginação – que são dois processos psíquicos indissociáveis – de, no presente, reinventar o passado e inventar o futuro. Aí reside a imensa e poderosa força que tem o teatro. (...) O Teatro do Oprimido, tenta sistematizar essas potencialidades e torná-las acessíveis e utilizáveis por todos e cada um. (p.30)

O teatro seria, então, capaz de potencializar as funções psicológicas superiores e com isso equipar o homem de estratégias capazes de romper suas opressões. Boal desenvolve a partir deste pressuposto a teoria dos neurônios estéticos (Boal, 2009), que será discutida no próximo tópico quando forem abordadas as questões estéticas do Teatro do Oprimido. Por hora basta falar que, de modo geral, esta teoria prevê que a estimulação da criatividade humana através da prática da arte torna o sujeito mais consciente e crítico em relação à realidade que o cerca.

Outra influência importante na teorização do Teatro do Oprimido foi a teoria de Paulo Freire (2011) acerca da educação. Boal se ancora na teoria de educação dialógica de Freire que se opõe a uma educação em que o educador deposita conhecimento sobre um educando vazio de ciência. A este modelo de educação de mão única, Paulo Freire chama de educação bancária. Boal também se apoia na teoria freiriana de que apenas o oprimido é capaz de libertar seu opressor. Freire defende que o opressor é uma pessoa presa a condicionantes sociais e que dificilmente seria capaz de libertar-se de sua condição. Isto porque o opressor é incapaz de perceber que oprime um segmento mais fraco. O oprimido, em contrapartida, pode tomar ciência de sua condição de oprimido e com isso insurgir-se contra seu opressor e destituí-lo do poder. No entanto, Freire (2011), assim como Boal, acredita que se o oprimido não se libertar por completo da opressão, pode vir a tornar-se opressor. Por isso, é necessário primar pelo diálogo e o pensamento crítico.

No Teatro do Oprimido, como na Pedagogia do Oprimido, a relação espectador/ator é dialógica, o público tem a liberdade de intervir na cena e modificá-la. Ambos, Freire e Boal, acreditavam que através da problematização e do diálogo o homem age sobre o mundo modificando a realidade, e que o exercício do discurso de forma crítica auxilia o sujeito a ter uma atitude insubmissa no seu cotidiano. Freire (2011) argumentava que: “Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho e na reflexão.” (p. 108). Freire acreditava que o homem se modifica pelo seu discurso, mas apenas se este estiver imbuído de sentido e pautado na verdade e na justiça. Para ele, a palavra não é privilégio de um homem apenas, mas sim de toda humanidade, o discurso livre, crítico e verdadeiro é um direito do homem. Para Freire (2011), “o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens.” (p.109). O homem se torna humano pela capacidade de dialogar em igualdade com outros homens. Este é um ponto importante para a atual pesquisa, o diálogo enquanto formador de pensamento crítico. Isto porque é através deste diálogo que é possível revelar as opressões e encontrar soluções viáveis.

É por comungar do pensamento freiriano que Boal (1980) defende o dialogismo no teatro. Segundo suas premissas, o teatro deve primar pelo diálogo, porque o espectador mudo em seu pensar constitui uma ideia “imoral e ditatorial”. Boal era a favor do que ele chamava de democracia no teatro, assim como Paulo Freire era a favor da democratização da educação. Boal (2002a) acreditava que quando é dado ao espectador o direito de intervir na cena para modificá-la, ele passaria a intervir de modo crítico na vida cotidiana.

Boal utiliza a teoria de Freire para explicar a diferença entre sua visão de teatro e o modo habitual de se fazer arte teatral. Paulo Freire (Boal, 1996) desenvolveu uma teoria de educação em que o conhecimento não seria apenas algo que o educador “deposita” no educando, ao contrário, o conhecimento seria uma busca compartilhada de ambos. Freire preconizava o diálogo e a democratização do saber, o educador ensinaria aprendendo e vice-versa. Boal explica que, inspirado na Pedagogia do Oprimido, buscou desenvolver um teatro em que a relação palco-plateia não mais seria uma relação intransitiva como no teatro convencional no qual o discurso vai da cena ao público, mas o contrário não ocorre.

Pensando nessa relação dialógica, ao longo dos anos, Boal desenvolveu técnicas de construção teatral que primavam justamente pelo diálogo entre plateia e palco. A seguir serão focadas algumas destas técnicas, em particular as que foram utilizadas no presente estudo.

2.3.3 Algumas técnicas de Teatro do Oprimido

As diversas técnicas de TO desenvolvidas ao longo dos anos se sobrepõem e se complementam. Será feito um recorte incluindo as técnicas de Teatro-Imagem e Teatro-Fórum, as quais foram utilizadas no desenvolvimento desta pesquisa.

O Teatro-Imagem consiste em um conjunto de técnicas que têm por objetivo treinar a visão (Boal, 1980). Segundo o pensamento de Boal (2002a, 2009), o homem encontra-se tão submerso em sua própria realidade que deixa de enxergar a realidade à sua volta. O teatrólogo acreditava que era preciso exercitar, através de arte, o sentido da visão. O teatro é uma forma de tornar visível o que originalmente passa despercebido através de sua propriedade de tele-microscopicidade. O Teatro-Imagem tem dupla utilidade: a primeira consiste em utilizar técnicas de criação de imagens para treinar o olhar dos atores. Os atores são estimulados a usar a imaginação e a memória para criar imagens que por si só comuniquem uma opressão. Boal acreditava que as imagens por si contavam sozinhas toda a história daquela situação porque elas guardam em si o contexto de opressão que revelam.

A segunda utilidade do Teatro-Imagem é criar a imagem das cenas em Teatro do Oprimido. Boal (2002a) descreve uma série de exercícios e técnicas cuja finalidade é criar a imagem da cena teatral. O Teatro-Imagem é utilizado para criar desde a cenografia até o figurino e a maquiagem dos personagens. Também é utilizado para guiar a imagem corporal dos atores. Geralmente, não se cria peças de Teatro-Imagem unicamente, mas ele é indispensável para a preparação dos atores e da cena como um todo. É o Teatro-Imagem que torna possível no Teatro-Fórum a entrada dos espectadores, pois o Teatro-Imagem cria uma identidade visual de cada personagem. Sobre isso Boal (2002a) comenta: “O Teatro-Imagem é uma ferramenta essencial para envolver o espectador, estimulando a sua criatividade.” (p.27).

No entanto, a técnica mais importante do Teatro do Oprimido talvez seja o Teatro-Fórum. O Fórum é uma forma de fazer teatro em que o espectador entra em cena e modifica a situação. Ele foi desenvolvido originalmente nas oficinas de teatro ministradas por Boal (2002a) em diversos países da América Latina. Em tais oficinas, o público e os atores se conheciam, podiam ser operários da mesma fábrica, ou moradores da mesma comunidade. Ao ser exilado para a Europa, Boal passa a criar peças de teatro baseadas no Fórum e apresentá-las para plateias desconhecidas dos atores. Boal separa esses dois tipos de Fórum com a nomenclatura de Oficina-Fórum e Teatro-Fórum, respectivamente. As oficinas geram apresentações de Fórum e até mesmo grupos de Teatro-Fórum, como é o caso da Figura 4.

Figura 4 – Peça de Teatro-Fórum



Grupo de Teatro do Oprimido Marias do Brasil (Boal, 2006). Note o uso de objetos feitos a partir de material reciclado. Todo o cenário e figurino são construídos pelas atrizes.

O autor descreve o Teatro-Fórum como sendo um espetáculo-jogo (Boal, 2002a). A comparação com o jogo vem pelo fato do Teatro-Fórum ter regras muito precisas descobertas ao longo dos anos. Há regras para a dramaturgia, encenação, para a conduta dos atores e da plateia, bem como para a criação do espetáculo como um todo. Para a compreensão do funcionamento do Teatro-Fórum é importante discorrer sobre essas regras.

Quanto à dramaturgia, Boal (2002a) explica que é importante que o texto defina precisamente a ideologia de cada personagem. É preciso que esteja bem claro quem são os sujeitos envolvidos desde o protagonista até o antagonista, passando pelos aliados de cada um. O texto tem que apresentar com clareza o oprimido e seu opressor, não deve haver dúvida sobre quem é cada um deles. O contexto da peça deve girar em torno de opressões de preferência sociais. Embora haja estudos recentes do CTO-Rio iniciados por Boal para a criação de Fóruns a partir de opressões internalizadas, estas, como é o caso da solidão e das fobias, são mais bem trabalhadas com as técnicas do Arco-íris do Desejo.

Boal (2002a) comenta que na formulação do texto de Fórum deve haver pelo menos uma falha política ou social que servirá de mote para o debate. Deve ser possível generalizar o tema tratado no Fórum para uma população. A peça de Teatro-Fórum deve apresentar uma questão problemática relevante, basear-se sempre em fatos reais ocorridos com um ou mais participantes do grupo e estar muito claro quais foram as alternativas que falharam para o oprimido durante o acontecimento real. Há no Teatro-Fórum a preocupação de apresentar o problema, não a solução. A peça é criada como um modelo de cena a ser completado ou modificado durante o espetáculo. Para tanto, Boal explica que o estilo do texto pode variar

desde o naturalismo stanislavskiano até o simbolismo, e o estilo da peça pode variar de acordo com o gosto dos participantes. Os únicos estilos que não se aplicam bem ao Teatro-Fórum são os baseados no surrealismo, como é o exemplo do teatro do absurdo, pois nesta dramaturgia frequentemente ocorre a desintegração do sentido da peça, ou das personagens, ou ainda do contexto (Pavis, 2008).

No que diz respeito à encenação de Teatro-Fórum é preciso criar um gestual específico para cada personagem (Boal, 2002a). Este deve ter uma identidade gestual clara para que o espectador no momento da substituição possa personificar com facilidade aquele personagem. Neste ponto, o Teatro do Oprimido se assemelha ao teatro Épico de Brecht. Assim como em Brecht, o personagem deve ter um *gestus* que o defina tanto na interpretação como no figurino. Os personagens devem ter partes do figurino que o personifiquem de maneira tal que quando passados ao espectador carreguem em si a identidade do personagem.

Em Teatro-Fórum nada é aleatório, cada objeto e cada gesto devem ter seu significado, à semelhança da biomecânica. Cada cenário deve comunicar, apenas por sua imagem, do que se trata, assim como a imagem de cada personagem deve falar por si só. Por isso, é importante utilizar o Teatro-Imagem no Fórum. O Teatro-Fórum por ser um espetáculo-jogo necessita apresentar toda a informação que se tem da situação, precisa ser autoexplicativo. Devem-se dar subsídios suficientes para que o espectador possa interferir e modificar a cena. Assim como Brecht, Boal (1980) acreditava que o teatro deveria ser instrutivo sem deixar de ser divertido, ou seja, o espetáculo de Teatro-Fórum deve ser belo, colorido e estimulante. O cenário e o figurino devem ter um tratamento estético, deve cativar pelo visual, pela imagem e pelo significado. Se possível, deve ter música e dança também. Deve-se estimular o público a participar. Ambos, Boal e Brecht, idealizaram teatros participativos (Pavis, 2008). Entretanto, é justo neste ponto que o primeiro se desvencilha da ideologia brechtiana. A interação em Brecht é apenas por meio da imaginação. Já Boal propõe a interação física entre a cena e a audiência. Brecht ainda fazia um teatro em que o público é sujeito passivo, enquanto Boal abre espaço para o público dialogar.

Em termos de estrutura, o espetáculo de Teatro-Fórum é um tanto diferente do teatro convencional. Em uma peça de teatro convencional há a divisão entre atores e os técnicos que controlam luz, som e as trocas de cenário. E os atores ainda estão divididos por importância de papéis. Em Teatro-Fórum, além desses papéis, há também a função de coringa (Boal, 2002a). Atualmente, a função do coringa é um pouco diferente daquela dos anos 60. Nas apresentações de Teatro-Fórum, o coringa é o mediador do espetáculo, é aquele que tem a função de aquecer a plateia, apresentar a cena, gerir o debate e mediar a interferência do

público. Ele é o mestre de cerimônia do espetáculo. Cabe ao coringa apresentar as regras do jogo e garantir que o público as siga.

Um espetáculo de Teatro-Fórum possui três momentos básicos em sua estrutura (Boal, 1980; 2002a). O primeiro se inicia com uma série de exercícios de Teatro-Imagem e/ou jogos rítmicos. Estes jogos têm a finalidade de aquecer e preparar a plateia para a encenação. O coringa ainda anuncia quais são as regras de conduta do jogo. A segunda parte é a apresentação do modelo de cena do modo como foi ensaiada pelo elenco. A terceira parte é o fórum propriamente dito. Há duas formas de realizar o fórum. Na primeira, o coringa faz perguntas à plateia acerca do tema e, então, fala que a cena se reiniciará. Ele ainda explica ao público que este pode pedir a qualquer momento para parar a cena e trocar de lugar com os personagens. A cena reinicia e os espectadores vão entrando em cena. Na segunda forma de fazer o fórum, a cena não se reinicia. O coringa pergunta quais as possíveis soluções para o problema, o público tenta respondê-las verbalmente, então, o coringa chama os espectadores a apresentar suas soluções no teatro e, assim, estes trocam de lugar com os atores. Ambas as formas de intervenção são utilizadas. O uso vai depender do contexto em que aparece a cena e do momento do espetáculo, cabendo ao coringa encontrar a melhor forma de gerir o espetáculo-jogo. Como visto, o papel do coringa é fundamental em um espetáculo de Teatro-Fórum.

Portanto, este é um teatro interativo, que faz uso da improvisação e se presta ao uso pedagógico do TO. Mas, vale ainda salientar que Teatro-Fórum não é psicodrama (Boal, 1980). Embora haja semelhanças, o Teatro-Fórum não é totalmente espontâneo. Há a preparação da cena como um todo, bem como a preparação dos atores. A improvisação no Teatro do Oprimido é no momento do fórum. O modelo de cena possui um texto pré-determinado, mesmo que seja esquemático. Possui marcação de cena. Além disso, o objetivo do Teatro-Fórum não é estimular a criatividade, como no psicodrama, mas visa desenvolver o pensamento crítico e treinar a atenção dos participantes com relação às opressões sociais.

Como visto neste tópico, Boal dá grande importância à estética na arte. Assim, na seção seguinte, tratar-se-á da estética tanto na visão de Boal como na de Vygotsky. Também será feita uma explanação acerca da produção de sentidos, que é foco deste trabalho, em acontecimentos estéticos.

2.4 O Teatro e a Experiência Estética

Como visto em seções anteriores, o teatro pode ser descrito como arte de síntese, arte de espetáculo, ou ainda, “um tablado, dois seres humanos e uma paixão” (Lope de Vega, século XVII, citado em Boal, 2002b, p.30). Boal (2002a) acreditava que através da experiência estética o homem poderia aprender e evoluir; que ao vivenciar o mundo através da arte, o homem poderia tomar consciência das opressões que sofre. Ele também defendia que esta mesma experiência estética seria responsável por ressignificar esta opressão e corroborar para solucioná-la.

Mas o que vem a ser estética? A estética, na definição grega clássica, é um ramo da filosofia que se ocupa de estudar o Belo, sendo assim conhecida como a “Filosofia do Belo” (Suassuna, 2009). Hegel e os idealistas alemães foram de encontro à definição clássica de Estética, pois acreditavam que deveria haver uma diferenciação entre o Belo na arte e o Belo da natureza. Eles acreditavam que o Belo na arte seria superior ao Belo natural, já que o Belo natural é nascido apenas uma vez; o Belo da arte é duplamente recriado: uma vez na produção artística e outra na sua fruição. Hegel, então, definiu Estética como a “Filosofia da Arte”.

Os filósofos pós-kantianos (Suassuna, 2009), como Fechner e Lipps, discordavam de ambas as definições. Kant (1790/2012) definiu o Belo apenas como uma categoria do campo estético, juntamente com o Sublime, o Cômico e outras. Os pós-kantianos (Suassuna, 2009) também achavam errôneo pensar que a Estética se ocupava apenas do estudo da arte. Eram igualmente contrários a caracterizar a estética no campo da filosofia. Eles acharam por bem definir a estética como a “Ciência do Estético”. O campo estético passou a ser dividido em categorias, sendo algumas delas destinadas a estudar a arte.

Luigi Pareyson (1966/1989), assim como os filósofos pré-kantianos, afirma que a Estética não pode ser compreendida de outra forma se não enquanto filosofia. Para ele, não é dever da Estética normatizar a arte, a beleza ou a fruição. Tratar a estética enquanto ciência, como fizeram os filósofos após Kant, é conferir ao campo da estética a responsabilidade de investigar verdades acerca da arte. A estética não deve se comprometer em ditar padrões. Ela deve se ocupar de refletir sobre a arte e formular conceitos. “A estética é filosofia justamente porque é reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda experiência que tenha a ver com o belo e com a arte” (pp.17-18). Se compreendida enquanto ciência, a Estética incorreria no engano de normatizar a arte e, de acordo com Pareyson, tal normatização é trabalho da poética e não da estética.

A poética encerra em si o modo de fazer de cada arte, suas regras e conjunto de técnicas; ela situa a obra de arte em uma determinada escola e em um tempo definido, em um contexto histórico. Existem várias poéticas, como, por exemplo, o teatro Épico de Brecht, definido como poética política. Por outro lado, segundo a visão do autor, a Estética deve ir além e estudar toda a arte sem a barreira do tempo ou da ideologia, ela deve estudar a reação estética. Outro erro da visão de estética enquanto ciência é a possibilidade de gerar juízos de valor acerca da arte. Pareyson (1966/1989) defende que igualmente não é trabalho da estética julgar a arte, para tanto existe a crítica. É dever da crítica artístico-literária julgar o valor artístico de uma obra de arte.

Kainz (Suassuna, 2009), diferente de Pareyson, adota o critério pós-kantiano de categorização estética. Entretanto, ele atenta para o fato de que definir Estética como a “Ciência do Estético” nada mais é que incorrer em uma definição tautológica. A definição não explica o objetivo da estética, não sendo uma boa definição. Por um lado, não se pode definir Estética como a Filosofia do Belo pelo perigo de se deixar de fora as demais categorias estéticas, muito menos como Filosofia da Arte por não haver reação estética apenas na arte. Como Pareyson, ele acreditava que a Estética é uma filosofia. Mas qual seria então a definição mais apropriada? Suassuna (2009) define Estética como a “Filosofia da Beleza”. A Beleza é um termo que engloba diferentes categorias estéticas, incluindo o Risível, a Beleza do Feio e a Beleza do Horrível, entre outras.

Assim, de acordo com este autor, a Estética tem por objeto de estudo, entre outras coisas, as relações entre arte, conhecimento e natureza. Ela se ocupa em compreender a essência da Beleza em suas várias manifestações e o efeito que tal Beleza causa nas pessoas (Suassuna, 2009). Ainda que o campo estético seja definido em função da beleza, isso não o torna facilmente compreensível, pois há diferentes formas de ver a relação entre beleza, objeto e observador. Relativo a esta tríade, existem duas maneiras de ver a estética: um grande ramo conhecido como a estética objetiva e outro conhecido como a estética subjetiva. O primeiro ramo tem origem no idealismo platônico. Platão (380 a.C./2004) acreditava que a beleza é propriedade do objeto na forma de uma reminiscência de uma beleza ideal existente no mundo das ideias puras. Mas ainda assim a beleza era parte integrante do objeto.

Aristóteles (Suassuna, 2009) evolui tal conceito ao explicar que a beleza do objeto é fruto da relação entre três propriedades do mesmo: harmonia, proporção e grandeza. O conceito de Belo aristotélico depende que estas três características estejam de acordo com certos padrões para que ele possa ser tido como tal. Em primeiro lugar, é importante que as partes do objeto sejam harmônicas entre si e em relação ao todo. Qualquer desarmonia no

objeto coloca-o em outra categoria diferente de Belo (Aristóteles 335 a.C./2004). É preciso haver proporção entre as partes e o todo. E, por fim, é necessário que o objeto possua certa grandeza, o objeto nem pode ser pequeno ao ponto de dificultar a visualização das partes, nem grande ao ponto de dificultar a visão do todo. Aristóteles parece não diferenciar muito bem Belo de Beleza. Entretanto, ele enumera algumas categorias de beleza ao falar da Beleza da comédia. Ele a define enquanto Grotesco, ou Risível em algumas traduções. Sobre o grotesco, Aristóteles (335 a.C./2004) comenta que, “é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e disforme, mas sem expressão de dor.”(p.42) O autor não descarta a possibilidade de beleza fora dos padrões do belo, embora a beleza permaneça enquanto propriedade do mesmo.

O segundo ramo da estética, a estética subjetiva, considera a beleza como atributo conferido ao objeto pela apreciação do observador (Suassuna, 2009). Este ramo é influenciado principalmente pelas ideias de Immanuel Kant acerca do julgamento. Para Kant (1790/2012), os conceitos que são provenientes do objeto são os conhecimentos que se pode apreender dele, tais como cor, peso e forma. Características abstratas, como beleza, são atributos conferidos ao objeto pelo gosto do observador. “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo.” (Kant, 1790/2012, p.38).

Como consequências da concepção de beleza kantiana, surge o movimento da estética experimental de Gustav Theodor Fechner. Ele foi o responsável por tratar dos problemas da estética com o rigor do estudo científico e retirar a estética do campo da filosofia. Ao fazer isso ele a transforma em uma ciência psicológica (Suassuna, 2009). Fechner passa a usar o método dedutivo e experimental para estudar a reação estética. Ele acreditava ser possível estudar o campo estético de modo científico e assim sistematizar o fenômeno da apreciação estética. Este autor critica o que ele chama de visão filosófica da estética por apoiar-se, segundo ele, em princípios metafísicos superiores para explicá-la. Tal movimento ele chama de estética de “cima para baixo”. Fechner se opõe ao pensamento de que a obra de arte possui uma beleza inerente a sua forma. Ele julga que a beleza da obra de arte é conferida por uma atividade do observador sobre a obra.

Esse autor propõe um estudo da estética que chama de estudo de “baixo para cima”, ou seja, aquele que estuda as reações aos objetos em particular e não a partir de uma explicação abstrata e filosófica do acontecimento estético. Deste modo, faz um estudo empírico sobre a reação estética a formas geométricas simples, retângulos e quadrados. Descobre, então, que os sujeitos vivenciavam sensações prazerosas ao se deparar com uma forma geométrica simétrica

em particular, um conceito desenvolvido pela matemática e arquitetura, conhecida como o “retângulo áureo”⁵. Com isso, esse autor desenvolveu a ideia de que a beleza é uma unidade na variedade. Em outras palavras, ele descobriu que as pessoas têm a tendência de rejeitar formas que se aproximem dos extremos, quadrados e retângulos com extremidades finas. Segundo Fichner, retângulos estreitos exageram na variedade e quadrados exageram na unidade. O olho humano preferiria o equilíbrio entre unidade e variedade. Em resumo, para Fechner (Suassuna, 2009), a Beleza tem a propriedade de suscitar um prazer de origem superior, este prazer não é unicamente sensível, mas é resultado direto do próprio sensível.

Em contrapartida, Pareyson (1966/1989) retoma o conceito de belo na arte como sendo um atributo do objeto. Ele não desconsidera o conteúdo estético inerente à obra e não delega unicamente ao observador o resultado da reação estética. Pareyson discorda de Fechner dizendo que a obra de arte é tudo o que deve ser em sua forma. Em outras palavras, a obra de arte é conhecimento histórico acerca de seu tempo e seu autor. Na mesma medida, a arte é expressão do pensamento do artista e, ainda, um fazer artístico. É tudo isso subordinado por uma forma. A forma artística que amalgama todo o contexto em que a obra é concebida e a subjetividade do artista criador. Mas Pareyson alerta para o fato de que mesmo finalizada, a obra de arte ainda não está completa, porque ela se completa e se recria pela atividade do espectador sobre a obra.

Pareyson (1966/1989) compreende a obra enquanto um fazer artístico sob a designação de formatividade. Esta é tanto a atividade estética do artista sobre sua obra no momento de construí-la, como também, a atividade do espectador ao fruir. Dentro da teoria de formatividade, a arte é compreendida como um todo em constante construção. Nunca está totalmente acabada, pois se completa no olhar do outro. Se para Fechner (Suassuna, 2009), a fruição depende do olhar do espectador, para Pareyson (1966/1989) o prazer estético depende de um diálogo entre a forma e o conteúdo da obra, o fazer artístico e o contexto do observador. Para este último autor, a arte possui sim um conteúdo cognoscível capaz de sensibilizar o homem. Assim, ele explica que mesmo se passando eras, uma obra pode emocionar o público, não puramente influenciado pelo gosto da época, mas sim, porque toda arte carrega em si conceitos inerente a uma ideia que tende a ser universal. O presente estudo comunga desta ideia de Pareyson sobre arte enquanto conhecimento. Isto porque pelo fato da

⁵ O retângulo áureo é um conceito geométrico amplamente difundido na arquitetura para explicar noções de proporção e espaço. O triângulo áureo ao ser dividido em um quadrilátero regular e um retângulo, a forma retangular restante será proporcionalmente igual à forma original. Tal efeito se repete infinitamente. (Lauro, 2005)

arte carregar em si todo o contexto de uma época, subentende-se que ela traz consigo ideias e conhecimentos humanos. Tais conhecimentos são repassados de geração a geração através da fruição da obra de arte, constituindo-se, assim, como uma forma lúdica de difusão do saber.

Em relação à reação estética, Fechner considera o prazer estético complexo, uma aglutinação de pequenos prazeres em lugar de uma forma particular de prazer. No entanto, segundo a definição aristotélica (Aristóteles, 335 a.C./2004), o prazer estético experienciado em uma tragédia é a catarse. Para ele, a catarse é um fenômeno complexo. Sendo assim, uma teoria como a da estética experimental não explicar e compreender de forma apropriada um fenômeno como a catarse.

O teatro traz um agente complicador no estudo da estética, pois o seu objeto de estudo é efêmero e fugaz. Muito da análise da reação estética está pautada na análise da literatura dramática. (Suassuna, 2009). Aristóteles foi um dos primeiros a estudar a reação estética do teatro ao explicar o mecanismo catártico da tragédia grega. O filósofo define a tragédia como a imitação de homens superiores. Em outras palavras, o herói trágico é um homem cujos propósitos e a moral são elevados (Aristóteles, 335 a.C./2004). Para ele, o protagonista deveria ser um homem virtuoso de modo que se pudesse sentir pesar de seu sofrimento. Ao mesmo tempo, deveria ter uma falha trágica que justificasse o seu pesar e causasse horror e compaixão. A catarse aristotélica é a purgação das emoções.

Para tanto, Aristóteles defendia que era preciso criar a verossimilhança no teatro de modo que personagem, ator, autor e expectador pudessem vivenciar juntos a mesma emoção por meio da empatia. O personagem corporificaria a emoção a ser vivenciada por todos em conjunto, o protagonista se uniria por empatia ao público através de sua *harmatia*, que nada mais é que sua falha trágica. Um defeito moral que leva o protagonista a cometer uma transgressão a algum tipo de lei humana ou divina.

No enredo (Aristóteles, 335 a.C./2004), primeira parte da tragédia, os personagens são apresentados ao público em seu ápice com toda a sorte que sua posição privilegiada confere. E a *harmatia* é estimulada tanto nos personagens quanto no público durante o enredo. O elemento trágico para o filósofo não está necessariamente na punição sofrida pelo personagem, mas sim no reconhecimento de sua falha, a *anagnorisis* ou reconhecimento. A peripécia é o momento em que a trajetória de sucesso do protagonista inverte seu caminho e se inicia seu declínio. O protagonista trágico acredita que está agindo corretamente, mas na peripécia, ele descobre ter cometido um grave erro e é pelo reconhecimento deste erro que o protagonista cai em desgraça.

A partir da *anagnorisis* o protagonista aceita a punição relativa ao seu erro e se inicia a catástrofe (Aristóteles, 335 a.C./2004), o momento em que ao reconhecer seu erro o protagonista abraça seu destino trágico. A tragédia se divide em duas partes: o enredo, já mencionado, e o desfecho, quando acontece a catástrofe. O enredo compreende o início da cena até a peripécia, já o desfecho se inicia com a peripécia e põe fim à peça. O sofrimento vivenciado em conjunto por personagem e espectador os redime e os purifica de suas *harmatias*.

Aristóteles (335 a.C./2004) enumera três partes principais da tragédia como sendo a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. A peripécia e o reconhecimento são fundamentais para o surgimento do sentimento de terror ou piedade. Sobre a relação reconhecimento/peripécia, o filósofo fala que a mais perfeita fábula contempla ambas as coisas acontecendo ao mesmo tempo. “Quando há peripécia, o reconhecimento produzirá terror ou piedade; e estes sentimentos, como demonstramos, são despertados pela imitação de ações, que é a essência mesma da tragédia” (p.50). A catástrofe nada mais é que a consequência do reconhecimento e da peripécia; ela vem para redimir o protagonista de sua *harmatia*. Segundo Boal (1991), este mecanismo da catarse aristotélica tem a função de “domesticar” o espírito humano e torná-lo mais submisso. Este autor é contrário à forma como o teatro era utilizado na Grécia antiga como modo de dominação pelo terror.

Como foi discutido acima, a forma como a reação estética é vista pode gerar diferentes pontos de vista acerca da arte, bem como pode gerar diferentes poéticas artísticas. Deste modo, discutir-se-ão nos próximos tópicos, as visões estéticas de Vygotsky e Boal com a posterior comparação entre os paradigmas propostos entre ambos os autores. Em primeira instância serão estudados os conceitos de Vygotsky acerca da psicologia, da arte e da estética. Posteriormente, será estudada a Estética do Oprimido de Augusto Boal e, por fim, os entrecruzamentos das duas teorias.

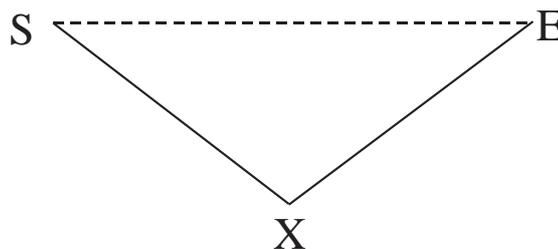
2.4.1 Lev Vygotsky e a Psicologia Sócio-histórica: Mediação, Estética e Significação.

Antes de prosseguir com as considerações estéticas de Vygotsky é importante frisar alguns pressupostos de base em sua teoria. A psicologia histórico-cultural possui diversos conceitos importantes para explicar o modo como o homem aprende e interage com a natureza. O primeiro deles é a mediação (Vygotsky, 1935/2010). Van der Veer e Valsiner (2009) definem a mediação como sendo um processo de autorregulação complexo. A mediação é um conjunto de estratégias psicológicas desenvolvidas para regular os processos

psicológicos próprios (Vygotsky, 1935/2010). De acordo com a psicologia histórico-cultural, a criança jovem reage diretamente aos estímulos do ambiente. Durante seu processo de desenvolvimento físico e psicológico, o sujeito passa a desenvolver estratégias para lidar com as situações ambientais. A estas estratégias ele chama de mediação. O homem é ao mesmo tempo um ser social e singular (Aguiar e Ozella, 2006; Vygotsky, 1935/2010); e a ponte entre o particular e o social é feita pelas mediações sociais. Toda ação do homem é mediada por instrumentos.

Para compreender o mecanismo da mediação é importante compreender como funciona o psiquismo humano. Sendo assim, Vygotsky (1935/2010) distingue dois tipos de funções psicológicas, as psicológicas superiores e as elementares. As funções elementares são caracterizadas por serem reações diretas a situações exteriores. O comportamento aqui é reflexo de situações ambientais. Entretanto, o autor aponta que seres humanos possuem um psiquismo mais elaborado, não agindo unicamente por meio de reflexos, mas tendo sua atividade mediada por ferramentas psicológicas. Portanto, neste caso, a ação deixa de ser uma resposta direta a estímulos ambientes, tornando-se mediada. Para explicar o mecanismo da mediação, Vygotsky (1935/2010) esquematiza esta atividade a partir da seguinte representação:

Figura 5 – Esquema de mediação proposto por Vygotsky (1935/2010, p.33)



Na figura, pode-se observar uma linha pontilhada unindo o estímulo (S) à resposta (E). Este é o esquema clássico de estímulo/resposta na reflexologia, em que a reação é resultado direto do estímulo. Ele também serve para explicar parcialmente o funcionamento das funções elementares. Note que na figura ainda há duas linhas contínuas que ligam S e E ao elemento mediador (X). No esquema proposto por Vygotsky (1935/1010), a ação do homem não é uma resposta direta a um estímulo, mas ela é mediada por uma ferramenta X. A ferramenta, ou instrumento psicológico, constitui um elo entre o estímulo e a resposta. “Os instrumentos psicológicos são criações artificiais: estruturalmente, são dispositivos sociais e não orgânicos

ou individuais: destinam-se ao domínio dos processos próprios ou alheios” (Vygotsky, 1934/2004, p.93).

Pode-se notar aqui que tais ferramentas influenciam na forma como o homem lida não só com o outro, mas consigo mesmo. A ferramenta psicológica altera o funcionamento das funções não por sua complexidade estrutural, mas sim porque é um elemento artificialmente criado pelo homem para regular seus processos psicológicos (Vygotsky, 1934/2004). É possível notar que o ato instrumental é uma construção não natural, criada pelo homem social. Portanto, pode-se concluir que o ato instrumental é voluntário, pois o ato de operar com ferramentas mediadoras é um processo ativo (Vygotsky, 1935/2010). Para tanto, o homem deve se engajar ativa e voluntariamente no processo.

Sobre isso, Vygotsky (1934/2010) atenta, ainda, para o fato de que toda função superior tem sua gênese no social. Para ele, todo tipo de comportamento superior aparece na vida de uma pessoa duas vezes. A primeira delas é na relação com o outro e depois como comportamento internalizado. Todo ato humano surge em primeira instância na interação entre duas pessoas. Atividades humanas são aprendidas no convívio com os outros. Posteriormente, é internalizado e funciona como forma de autorregulação. É um comportamento interpsicológico em princípio e se torna intrapsicológico. Um exemplo disto é a aquisição de linguagem. Inicialmente, a criança não tem domínio da linguagem, mas ela nasce imersa em uma sociedade falante e aprende a falar com a fala dos adultos a sua volta. A linguagem passa, então, a ser um meio de comunicação da criança com o adulto cuidador. Posteriormente, é utilizada pela criança como forma de regular seu próprio comportamento. Assim, surge a fala externa, que é uma forma de fala interpsicológica, acontecendo entre duas ou mais pessoas.

Com o passar dos anos, a criança começa a apresentar uma nova forma de linguagem, a egocêntrica. Esta forma de linguagem serve, entre outras coisas, para planejar ações (Vygotsky, 1934/2010). A criança fala consigo como se orientasse o outro a realizar tal tarefa. Ao cabo de alguns anos, a fala egocêntrica se torna cada vez menos visível, vai-se internalizando. Ao atingir certo nível de desenvolvimento, ela se transforma na linguagem interior. Tendo sua gênese na fala egocêntrica, a linguagem interior é uma forma de fala que diverge da linguagem exterior tanto em sua função como em sua forma e até mesmo em sua sintaxe. A linguagem interior é abreviada, pois aquele que pensa tem consciência do que está pensando sem haver a necessidade de comunicar a ideia por completo. Vê-se aqui que a linguagem é um processo que nasce da interação com o outro e vai-se desenvolvendo até se tornar um processo interno totalmente novo.

No decorrer do desenvolvimento, a fala egocêntrica não desaparece por completo. Ela pode reaparecer em certos momentos na fase adulta. Um exemplo disso ocorre quando um homem encontra-se em seu carro dirigindo e se perde. A fala egocêntrica reaparece na forma de questionamentos acerca do caminho a tomar. Entretanto, há que se notar uma diferença entre a linguagem egocêntrica da primeira infância e a da idade adulta. Na idade adulta esta linguagem é abreviada, diferentemente da linguagem egocêntrica das crianças pequenas que surge completa em sua sintaxe. Na infância, a fala egocêntrica apresenta frases que possuem sujeito, predicado e objeto, sendo compreensíveis para o observador, porque, nesta fase, ela se assemelha à linguagem exterior. Já a do adulto, é predicativa e abreviada. Ela surge de forma fragmentada sendo compreensível apenas para o sujeito falante, ou sujeitos cientes do contexto da fala.

Vygotsky (1934/2010) ainda comenta que embora a fala egocêntrica seja dirigida para o próprio sujeito, ela é uma fala social. Em suas pesquisas, foi observado que crianças deixadas sozinhas ou na companhia de sujeitos com um idioma diferente do seu, apresentavam menor frequência de fala egocêntrica. Tal fala parece necessitar do contato com a alteridade para surgir, mesmo que seu destino não seja o outro. E o outro precisa ser capaz de compreender esta linguagem para que a criança a apresente. É como se fosse preciso um outro físico, corporificado e capaz de responder à fala da criança para que esta se expresse. Com o avanço do desenvolvimento, esta linguagem vai se tornando cada vez mais predicativa e a alteridade vai sendo internalizada. A fala egocêntrica medeia o comportamento da criança, assim como a fala interna o faz com o comportamento adulto. Ambas modificam o modo de agir das pessoas.

Contudo, Vygotsky (1934/2004) atenta para o fato de a mediação modificar o funcionamento dos sistemas psicológicos humanos não em sua forma orgânica, mas sim nas relações entre tais sistemas. O desenvolvimento filogenético humano já havia sido completado quando surgiu o ato instrumental. Ele explica que o homem primitivo e o homem moderno não diferem em sua biologia. O suporte neurológico é o mesmo, entretanto, as conexões criadas entre as funções psicológicas variam de acordo com o contexto. Vygotsky denomina como sendo sistemas psicológicos as relações que se estabelecem entre as funções psicológicas superiores. A chave para a mudança nesses sistemas está na interação entre as diferentes funções psicológicas.

Um exemplo prático ocorre entre as funções de pensamento e linguagem. Segundo Vygotsky (1934/2010), em uma fase inicial do desenvolvimento humano as crianças possuem uma forma de pensamento e linguagem semelhantes as dos primatas. Nesta fase inicial, não

há uma conexão entre o pensar e o falar. Pensamento e linguagem são processos distintos e separados. Entretanto, em certa fase do desenvolvimento ocorre a congruência de tais processos e, ao ocorrer o encontro, as funções se alteram mutuamente, o pensamento se torna verbal e a linguagem se torna intelectual. Após a congruência, os dois processos permanecem distintos, entretanto, estão de tal forma imbricados que se torna difícil precisar onde finda um e se inicia o outro.

A congruência entre as duas funções resulta em um sistema psicológico (Vygotsky, 1934/2004). Assim como o pensamento e a linguagem, os demais processos interagem e se modificam mutuamente formando sistemas psicológicos cada vez mais complexos. Vygotsky chama atenção para o fato da dificuldade de se estudar um processo apartado do outro, visto que estes se inter cruzam e influem um no outro. Todo este processo de inter cruzamento das funções ocorre por meio de ferramentas.

A noção de ferramenta aqui citada é uma referência à teoria de Marx e Engels (1832/2005). De acordo com o ideal marxista, o homem modifica a si e a seu entorno pelo uso de ferramentas idealizadas para promover a mudança através do trabalho. Segundo Vygotsky (1935/2010), tais instrumentos podem ser objetos, desenhos, arte ou qualquer outra ferramenta capaz de mediar e modificar a ação do homem. Newman e Holzman (2002) ilustram a questão fazendo analogia à manufatura de ferramentas. Eles diferenciam a fabricação industrial destas, da criação por um ferramenteiro. Na primeira, o operário responsável pela manufatura conhece apenas a operação básica da máquina para produzir aquela parte da ferramenta, o todo da ferramenta não é do conhecimento do operário, muito menos o seu destino final e seus usos. A ferramenta, então, encontra-se apartada do contexto em que foi gerada. Ela carece de um sentido sócio-historicamente contextualizado (Newman & Holzman, 2002). Já o ferramenteiro tem total consciência do todo da ferramenta, de seu uso e seu significado, ela é ao mesmo tempo ferramenta e produto. Para que esta ferramenta fosse construída foi necessário o planejamento da totalidade do produto, havendo a consciência do todo.

O homem, assim, cria ferramentas para modificar a natureza e, ao mesmo tempo em que modifica a natureza, altera também seu próprio psiquismo (Vygotsky, 1935/2010). A ferramenta é criada para facilitar a ação do homem sobre a natureza. Entretanto, ao mesmo tempo em que a constrói o homem deve se adaptar a usá-la. A ferramenta existe enquanto processo ativo de criação e produto. Vygotsky (1934/2004) caracteriza a arte enquanto um dos instrumentos psicológicos. Contendo, pois, todas as características e potencialidades de tais ferramentas. Neste raciocínio da arte enquanto ferramenta psicológica está uma

importante descrição acerca do significado do fazer artístico para o presente trabalho. Ao se compreender a arte enquanto ferramenta, confere-se tanto ao seu fazer quanto ao fruir a capacidade de alterar processos psíquicos humanos. Segundo o autor, a inclusão de um instrumento psicológico na atividade humana gera um conjunto de novos processos psicológicos. Muitos desses processos são evoluções de processos mais “primitivos” que tomam nova dimensão com o uso do instrumento.

Newman e Holzman (2002) afirmam, dentro do paradigma marxista, que a ação revolucionária é a verdadeira atividade humana. Visto que tal atividade tem a capacidade de modificar realidades em constante processo de mutação. Segundo eles, esta ação é capaz de modificar totalidades porque ela é ao mesmo tempo uma ferramenta de mudança e a mudança em si. Ela é o meio e o fim, não o meio para alcançar uma finalidade. Nesta atividade, quebra-se a dualidade entre instrumento e produto, o produto é o instrumento e vice-versa. Ambos de forma contextualizada. Por ser passível de mudança, a obra de arte nunca está completamente acabada, mas está, pelo contrário, constantemente sendo ressignificada em sua fruição. A obra de arte é como a ferramenta do ferramenteiro, é o produto e o instrumento no mesmo objeto. E como tal, ela não se encerra ao ser terminada.

Dos instrumentos propostos por Vygotsky um merece especial atenção: o signo. “O signo age como um instrumento da atividade psicológica de maneira análoga ao papel de um instrumento no trabalho.” (Vygotsky, 1935/2010, p.52). Assim, o signo é um instrumento usado para substituir o objeto em sua ausência. Ele tem a função de auxiliar na solução de um dado problema psicológico. Entretanto, Vygotsky alerta que se trata apenas de uma analogia. Pois signo e instrumento têm algumas peculiaridades que os torna diferentes entre si. Por exemplo, o signo se volta para processos internos, o instrumento provoca mudanças na natureza.

O signo é o agente capaz de modificar as relações entre as funções psicológicas (Vygotsky, 1934/2004). Através das operações com signos, as funções se inter-relacionam e modificam o funcionamento umas das outras. “O uso de signos conduz os seres humanos a uma estrutura específica de comportamento que se destaca do desenvolvimento biológico e cria novas formas de processos psicológicos enraizados na cultura.” (Vygotsky, 1935/2010, p.34). Podemos notar assim que o signo seria capaz de gerar novas conexões entre as funções psicológicas e auxiliar no desenvolvimento humano. Dentro do conceito de signo, têm-se algumas peculiaridades que merecem certo destaque. São elas a noção de palavra, significado e sentido. Tais conceitos são importantes não só para compreender a noção de signo na

concepção de Vygotsky, como também são conceitos chaves para se entender o presente trabalho.

Segundo Vygotsky (1934/2010), a palavra possui certa materialidade física tanto enquanto produção sonora quanto escrita. Entretanto, ele considera que a palavra sem sua significação nada mais é que som. Para ele, o significado da palavra é tanto um fenômeno de linguagem quanto um fenômeno de pensamento. “(...) o significado é um traço constitutivo indispensável da palavra. É a própria palavra vista em seu aspecto interior” (Vygotsky, 1934/2010, p.398). A palavra assim carece do significado para existir enquanto instrumento psicológico. Ambos constituem um todo indivisível, um necessita do outro para existir. A palavra confere ao significado sua materialidade, e este último confere à palavra sua coerência interior e função. Vygotsky ressalta que o significado da palavra é ao mesmo tempo um fenômeno intelectual e de discurso.

O significado da palavra é ainda um fenômeno de pensamento. Entretanto, há uma ressalva: este o é apenas enquanto o pensamento estiver materializado na palavra e nela realizado. O autor não filia externamente o significado da palavra nem ao pensamento, nem à linguagem. Ao contrário, o significado da palavra acontece da interação de ambos, pensamento e linguagem. Ele está na unidade entre pensamento e palavra. É ao mesmo tempo o fenômeno de discurso e um fenômeno de pensamento. Ou como Vygotsky (1934/2010) caracteriza, é um fenômeno de “pensamento discursivo ou da palavra consciente” (p.398).

Vygotsky (1934/2010) salienta que o vínculo entre a palavra e seu significado não é meramente associativo. Da mesma forma, o autor nega que o vínculo entre ambos seja simplesmente estrutural. Ele considera que a palavra e seu significado são interiormente vinculados entre si. No entanto, este elo só pode ser compreendido no processo de desenvolvimento de ambos. Palavra e seu significado são, portanto, mutuamente constitutivos. O vínculo entre eles é construído de tal forma que se partido, um e outro deixam de existir. O autor ressalta ainda que o significado da palavra não é constante, mas que se modifica ao longo do desenvolvimento. Também se modifica nas diferentes formas de funcionamento do pensamento. O processo de construção do significado é dinâmico. Vygotsky (1934/2004) ressalta que em suas pesquisas iniciais o significado era considerado como sendo constante. Entretanto, esta premissa se mostrou insuficiente para compreender o paradigma da formação do significado. Segundo o autor, em seus primeiros trabalhos, ele e seus colaboradores ignoravam que o significado fosse de fato o próprio signo. Para ele, o significado “é a estrutura interna da operação do signo” (Vygotsky, 1934/2004, p. 179).

Para o autor, o significado está entre o pensamento e a palavra. Entretanto, este não define a totalidade de um nem de outro, visto que o pensamento tem uma parte de si que não pode ser definido pelo significado, mas que possui sentido. Da mesma maneira, a palavra possui um significado. A palavra é um signo, mas é algo mais que isso, bem como nem todo signo é verbal. Signo, palavra e significado são construtos unidos entre si, mas cada um possui suas peculiaridades. A função primordial do signo é formar a palavra, porém nem todo signo é uma palavra. Uma obra de arte, por exemplo, é um signo. Se tal obra for uma pintura, esta possui significado, sentido, pode ser expressa em palavras, mas não é uma palavra. É uma imagem.

Vygotsky (1934/2010) aponta que só é possível compreender a mutabilidade do processo de construção do significado ao elucidar a real natureza deste. Segundo suas premissas, a natureza do significado está no fato do mesmo tender para um conceito generalizado. Tal característica está igualmente presente na própria palavra, visto que a palavra em si já constitui uma generalização. Mas neste ponto, Vygotsky lembra que ao generalizar um conceito ele não perde força, justamente porque ao sofrer generalização, o significado é modificado para se adequar a tal conceito geral. Assim, o significado da palavra é uma generalização em si, podendo-se afirmar que ambos são sinônimos.

Vygotsky (1934/2010) ressalta que ao se modificar a natureza interna do significado da palavra, modifica-se também a relação que a palavra estabelece com o pensamento. Para compreender como se processa a mudança da relação pensamento/palavra, o autor defende a ideia de que é preciso estudar o papel funcional do significado. Para cada fase do desenvolvimento, há uma relação específica entre pensamento, linguagem e o significado da palavra. Tal desenvolvimento é compreendido não como sendo etário, mas sim funcional. Portanto, a função do significado da palavra se modifica com o passar do tempo à medida que evolui. Tal modificação ocorre também no nível do pensamento.

Para Vygotsky (1934/2010), “a relação entre pensamento e palavra é, antes de tudo, não uma coisa mas [sic] um processo, é um movimento do pensamento à palavra e da palavra ao pensamento” (p. 409). O pensamento não é palavra em si, tão pouco nela se exprime. O pensamento se realiza na palavra, a palavra materializa o pensamento. Ele afirma que para compreender a relação que se estabelece entre pensamento e palavra é importante compreender antes de tudo a função que a formação de conceitos tem. “Todo pensamento tem um movimento, um fluxo, um desdobramento, em suma, o pensamento cumpre uma função, executa um trabalho, resolve alguma tarefa.” (Vygotsky, 1934/2010, p. 409). Além disso, os processos de formação do significado são processos conscientes. Vygotsky (1934/2004)

considera a consciência como sendo uma estrutura semântica em seu conjunto, sendo compreendida como tal, pode-se inferir que a função do significado da palavra é ser um dos componentes da consciência, mas é sabido que parte da consciência não é abarcada pelo significado. Para abarcar tais processos, existe o sentido.

Aguiar e Ozella (2006) consideram o significado como sendo a reunião dos conceitos gerados histórica e socialmente por uma dada cultura. Segundos os autores, os significados podem evoluir, mas ao cabo de um longo período de tempo. Os sentidos são mais amplos que os significados. O sentido “constitui a articulação dos eventos psicológicos que o sujeito produz frente a uma realidade” (p.226). Ele se refere à construção subjetiva humana e socialmente mediada. Vygotsky (1934/2004) explica que o sentido faz parte do significado, mas não se prende ao signo. Para ele, o sentido é mais amplo que o significado porque este abarca componentes não verbais. O sentido está para além do que o signo em si abarca. O sentido é anterior à aquisição de linguagem. Ele já está presente em processos iniciais da vida humana, antes mesmo da criança iniciar suas verbalizações já há produção de sentidos. Tais sentidos iniciais são não verbais. Os sentidos e significados evoluem ao longo da história do sujeito em um constante processo de significação.

A significação é o movimento de gerar novos sentidos e significados de acordo com o contexto sócio, histórico e cultural dos sujeitos. Vygotsky (1934/2010) trata o significado como sendo algo inerente à palavra, como também um fenômeno intelectual e de discurso. O significado da palavra, muito mais que o significado puramente, diz respeito às construções geradas nos atos de fala. São criações discursivas geradas a partir de um contexto pré-estabelecido.

Vygotsky (1934/2004) elege a fala como sendo importante no processo de construção da estrutura semântica da consciência, uma vez que esta se liga ao significado e se desenvolve a partir das operações com signos. Segundo ele, o significado se torna consciência. Conclui-se daí que o processo de formação de conceitos aparece como fundamental para a estruturação da consciência.

Vygotsky (1934/2004) explica que dentre os processos e sistemas psicológicos, a formação de conceitos se destaca por proporcionar um número cada vez maior de conexões entre as funções. O conceito é aqui compreendido como o conjunto de traços abstraídos da realidade. Mas não é só isso, o conceito diz respeito também a significados para fenômenos abstratos e subjetivos da vida humana. Este possui a capacidade de não se manter estanque, uma vez formado, mas sim de agregar valores a cada nova apreciação. O conceito é para Vygotsky a chave para o desenvolvimento das demais funções. Segundo a psicologia sócio-

histórica, o conceito agrega valores dos objetos que o enquadram em determinadas classes de conceitos. Características individuais do objeto não invalidam de todo um conceito, mas contribuem e corroboram para formar uma conceituação cada vez mais complexa. A formação de conceitos concorre para a criação de certa visão de mundo. Assim sendo, Vygotsky (1934/2004) comenta:

(...) se no plano psicológico o processo de formação dos conceitos consiste na abertura de conexões dos objetos em questão em relação a outros, no encontro de um conjunto real, no conceito evoluído, encontramos todo um conjunto de suas relações, seu lugar no mundo, se assim podemos dizer. (p.121)

Deste modo, o conceito tende a se alargar na medida em que agrega sentidos. O conceito se origina no pensamento por complexos e o complexo tem sua gênese em experiências concretas das crianças. Segundo Vygotsky (1934/2010), a formação de conceitos é o processo no qual a generalização do significado da palavra atinge seu ápice. Embora a palavra seja anterior ao sujeito, o conceito ligado a ela precisa ser desenvolvido. Desde o momento em que a criança nasce ela está imersa em uma sociedade falante. A criança precisa apropriar-se tanto de uma linguagem preexistente quanto formular conceitos socialmente aceitáveis para esta palavra.

Vygotsky (1934/2010) afirma que a formação de conceitos desde o início é norteada pelos conceitos dos adultos, embora nas crianças estes tenham funções distintas dos conceitos propriamente ditos. O conceito de um objeto concreto ou abstrato é maior que suas características físicas puramente. O conceito é multifacetado. Por exemplo, o conceito de cadeira independe se é um objeto alto ou baixo. Uma cadeira pode ter quatro pernas, mas existem cadeiras com apenas uma perna. Cadeira não é definida também simplesmente por sua função. Isto porque cadeiras servem para se sentar, mas não são sofás. O conceito de cadeira é uma reunião de sua função, características físicas e outras qualidades atribuídas ao objeto.

O conceito é uma abstração das múltiplas características do objeto, entretanto, não se limita ao concreto (Vygotsky, 1934/2010). O conceito surge no processo psicológico de resolução de problemas. A diferença entre uma cadeira e um sofá é um problema. Ambos são objetos semelhantes com funções semelhantes. O conceito vem como uma maneira de resolver tal problema. O conceito define os termos em sua estrutura semântica e semiótica. Se não houvesse a necessidade de resolver problemas, o conceito não seria formado. No processo

de formação do conceito, em princípio, signo e palavra coincidem. Ambos no princípio possuem a função de formar o conceito. A posteriori tornam-se seu símbolo. No entanto, no início do desenvolvimento da pessoa, signo e palavra existem enquanto coisas separadas, embora tenham função semelhante, formar o conceito. Somente em uma fase mais adiantada é que a palavra adquire a função de signo.

A formação de conceitos é um processo de aquisição da linguagem pelo qual a língua ganha significado. Vygotsky (1934/2010) descreve três grandes momentos na formação dos conceitos. O primeiro deles é o sincretismo. No encadeamento sincrético a percepção dos objetos pela criança acontece de forma difusa. Uma palavra pode significar diversos objetos externamente relacionados. Por exemplo, a palavra “au-au” pode ser um cachorro ou qualquer outro animal de quatro patas e dois olhos. Também pode ser qualquer objeto longo como um cachorro ou que guarde qualquer semelhança externa com este. Não há sistematização do significado. Nesta fase, os significados não possuem nexos objetivos. Eles são desconexos. A criança pequena gera então uma imagem sincrética do objeto ou amontoado de objetos. Neste período, ela se aproxima dos conceitos do adulto por método de tentativa e erro. É um período em que ela aprende as palavras. As imagens sincréticas desta fase servirão para formar os complexos infantis.

A segunda fase do desenvolvimento infantil é o pensamento por complexos. Vygotsky (1934/2010) afirma que a criança passa a estabelecer vínculos entre as diferentes características concretas que ela abstrai dos objetos. Esta fase da formação dos conceitos é longa. Ela é constituída de cinco etapas, *complexos associativos, por coleção, em cadeia, difusos e pseudoconceito*. Tais etapas possuem diferentes formas da criança organizar suas impressões acerca do real. Os complexos têm relação direta com a realidade concreta e essa característica permeia todo processo do pensamento por complexos. Os vínculos que a criança forma são extraídos diretamente do mundo fático. Entretanto, Vygotsky afirma que os complexos infantis e o conceito propriamente dito coincidem em seu significado. Deste fato, surge o entendimento mútuo que ocorre entre criança e adulto (Vygotsky, 1934/2010; 1934/2004).

No entanto, a função do complexo difere completamente da função do conceito, já que os complexos são formados por abstrações fáticas do mundo e o conceito é uma generalização, que contém parâmetros não tão arraigados com o mundo concreto. O complexo difere também das imagens sincréticas. Tal acontecimento se deve ao fato de que quando a criança passa a organizar seu pensamento por complexo ela abdica do “nexo desconexo” e passa a criar vínculos entre os complexos. A criança começa a organizar grupos de

características de acordo com suas observações do mundo. Ela agrupa objetos de acordo com suas características físicas. “O pensamento por complexos já constitui um pensamento coerente e objetivo.” (Vygotsky, 1934/2010, p. 179). O pensamento por complexos passa a organizar o pensamento da criança dando significado às palavras, sendo os vínculos apreendidos do real. Contudo, Vygotsky (1934/2010) salienta uma importante diferença entre o pensamento por complexos e o pensamento por conceitos:

(...) cada elemento do complexo pode estar vinculado ao todo, expresso no complexo, a elementos particulares integrantes da sua composição, às relações mais diversas. No conceito, esses vínculos são basicamente uma relação do geral com o particular e do particular com o geral. (p. 181)

Assim, vemos que no pensamento por complexos, os objetos não são definidos conceitualmente. Não se define o que faz uma cadeira ser cadeira. No entanto, o complexo define relações de semelhança e diferença dos objetos. Os vínculos dos complexos formam grupos de complexos com os mais diversos objetos possuidores de uma característica física semelhante. Vygotsky (1934/2010) afirma que tais vínculos não definem nem diferenciam os objetos em suas particularidades. Ao contrário, os complexos são formados de modo a unir objetos em grupos de “famílias”, tais como os objetos de cor verde. Em tal formação, objetos são agrupados por semelhanças físicas que apresentem. Diferentes objetos podem fazer parte do mesmo complexo de acordo com uma característica comum. Da mesma forma, objetos semelhantes podem fazer parte de complexos diferentes de acordo com a característica elegida pela criança. Os objetos podem ainda participar de vários complexos diferentes dependendo das relações estabelecidas por ela.

A primeira forma de organização por complexos são os *complexos associativos* (Vygotsky, 1934/2010). Nesta fase, a criança associa diferentes características dos objetos para formar grupos. Tais características podem ser a cor, tamanho, números de pernas, entre outras. Vários grupos podem possuir os mais variados objetos de acordo com a característica selecionada para tal agrupamento. Uma segunda forma de agrupamento são os *complexos por coleção*. Neste agrupamento, as crianças reúnem objetos de acordo com sua função e uso. Neste caso, pode haver uma coleção de jantar, em que as peças são usadas para servir um almoço. A terceira forma de organização por complexos é a *cadeia*. Nesta forma de organização, a criança já não reúne objetos em grupos fechados. Ela passa a tecer elos entre os objetos. Primeiro, seleciona objetos de cor laranja, mas entre esses objetos existem objetos

em forma de triângulo. Deste modo, ela insere triângulos independentes da cor e vai grupando objetos em cadeia de acordo com uma diferente característica por vez. Não existe um centro estrutural do complexo; o início e o fim da cadeia podem não possuir nenhuma característica em comum.

A quarta forma de encadeamento são os *complexos difusos* (Vygotsky, 1934/2010). Nesta forma de complexo, ocorrem generalizações de ordem não-concreta e não-prática no pensamento da criança. Neste ponto, a criança começa a se distanciar das generalizações concreto-funcionais. Ela passa a raciocinar acerca dos vínculos entre os objetos. As generalizações neste ponto são difusas. Os contornos entre os vínculos vão se tornando cada vez mais tênues e fluídos. Não há mais a separação sólida entre as generalizações. Embora no complexo difuso a criança comece a se aventurar em raciocínios abstratos, este pensamento ainda permanece limitado pela experiência concreta. Ele ainda não se desliga por completo da experiência prática.

A quinta e última fase do pensamento por complexos é o *pseudoconceito*. Vygotsky (1934/2010) afirma que tal complexo se assemelha fenotipicamente ao conceito em sua atividade intelectual. As generalizações feitas pelo pseudoconceito são externamente idênticas as do conceito. Elas chegam inclusive a possuir os mesmos significados que os conceitos. Entretanto, o modo como a criança chega a tais generalizações é totalmente diferente do modo como o adulto chega ao conceito. A criança ainda se encontra enlaçada na experiência prática. Os significados são os mesmos dos adultos, mas o caminho para chegar a tais significados segue a via concreta. Vygotsky atenta para o fato de que a semelhança entre as generalizações infantis e adultas se deve ao fato da construção do significado não ser um processo livre. A criança não cria livremente seus próprios significados. O significado é criado em consonância com o outro. Desta forma, há um direcionamento externo desta construção. Na interação é que se desenvolve o conceito; de outra forma o entendimento não seria possível. Cada forma de pensamento, para Vygotsky, é uma evolução da forma anterior. Isto torna possível que o pseudoconceito se transforme em conceito na idade de transição, ou seja, na adolescência.

Vygotsky (1934/2010) aponta a adolescência como sendo um período crucial na formação dos conceitos. Ele afirma que é na idade de transição que o jovem passa a se deparar com problemas da vida adulta. Tais problemas impulsionam o desenvolvimento do jovem para que este estabeleça parâmetros funcionais de seu pensamento, para se adequar a tais questões. O jovem passa a necessitar de conceitos funcionalmente mais bem fundamentados. O conteúdo e a forma de seus pensamentos se modificam para abarcar novas necessidades conceituais. O jovem passa a fazer parte do mundo cultural, social e profissional

do adulto e tais demandas acabam por gerar a necessidade de modificação do modo como o adolescente significa suas experiências. O pensamento por conceitos se desenvolve exatamente nesta fase da vida. Esta é a terceira e última fase da formação dos conceitos. Nesta fase, o raciocínio abstrato passa a ganhar mais importância. Os conceitos não se vinculam mais tanto ao concreto e sim ao pensamento em sua forma mais abstrata. Nesta fase, a imaginação, o raciocínio e a lógica passam a ganhar maior importância nas associações da pessoa.

Vygotsky (1930/2009) dá grande valor à imaginação. O autor chama de imaginação a atividade criadora do homem. Ele destaca duas atividades importantes do cérebro. Uma delas é a memória e outra a imaginação. Pela memória, o homem se torna capaz de armazenar e reproduzir experiências vividas. Já a imaginação, dá ao homem a capacidade de resolver novos problemas, tornando-lhe capaz de criar coisas novas. A criação de novas ferramentas é fruto da imaginação. Vygotsky coloca a imaginação no centro de todos os processos criativos do homem, inclusive na significação. O processo criador humano leva o homem a se desenvolver, não se reduzindo ou se limitando às grandes invenções da humanidade. Ao contrário, ele frisa que criações coletivas são igualmente importantes. A invenção não necessita ser inusitada para ser significativa. A melhoria de um arado simples, por exemplo, é considerada um avanço e fruto da imaginação. A imaginação é um conceito importante para o presente trabalho, pois ela atua diretamente na produção de sentidos.

A imaginação aqui se refere a processos psíquicos de criação. Segundo Vygotsky (1930/2009), a imaginação se desenvolve ao longo da vida do sujeito, a partir do acúmulo de novas experiências, sendo a memória um elemento importante no processo de desenvolvimento da imaginação. Ele afirma que a imaginação atinge seu ápice na adolescência. Segundo seus estudos, diferente do que muitos pensam, a imaginação do adulto é mais poderosa que a da criança. Tal afirmação se deve ao fato de que a bagagem sócio-histórica do sujeito é responsável por alimentar a imaginação. O autor defende, ainda, a ideia de que para haver atividade imaginativa é preciso que o sujeito tenha um mínimo de conhecimento, porque a imaginação é um processo combinatório. Os conhecimentos de mundo são recombinações de formas novas e muitas vezes inusitadas, sendo a criação, segundo ele, fundamentada em realidades pré-existentes.

Mesmo uma elucubração mirabolante como a imagem de uma sereia, é fruto do real (Vygotsky, 1930/2009), pois existe o peixe e existe a mulher. Para formar a sereia, apenas se combinam duas formas existentes no mundo de uma nova maneira. A combinação de elementos pré-existentes gera não só histórias e personagens fantásticos como também novos

objetos. Para o autor, a imaginação está na base das idealizações artísticas, científicas e culturais. Por este motivo, ele diz que a imaginação do adulto é mais rica que a da criança. Ele aponta que a criança apresenta, apenas, uma capacidade de combinar mais livremente os elementos da natureza, não limitando tanto as combinações espontâneas quanto os adultos, embora sua bagagem seja insuficiente para realizar grandes feitos. Entretanto, Vygotsky (1930/2009) salienta que mesmo com um conhecimento reduzido, a criança é capaz de produzir arte de forma significativa. Ele fala também que o processo de criação na infância é importante, visto que se torna um fator de desenvolvimento de suas habilidades. Este desenvolvimento não está unicamente ligado à arte, mas à aquisição de linguagem. A criança ao produzir arte produz significados, ao mesmo tempo em que treina fala, escrita e leitura de imagens. Tudo isso permeado pelo prazer da criação artística (Vygotsky, 1930/2009). A arte se converte em aprendizado pelo prazer. Como já mencionado, Brecht (1964/2005) fala que a arte deve ser educativa sem deixar de ser divertida. Vygotsky (1930/2009) comunga deste pensamento conferindo grande importância à reação estética enquanto processo de desenvolvimento e aprendizagem.

Com efeito, Vygotsky (1925/2001) trata a arte enquanto uma forma de conhecimento semelhante à ciência. Entretanto, a arte para ele difere da ciência por sua necessidade de se expressar enquanto forma. Segundo o autor, a arte realiza-se enquanto imagem, mesmo que esta imagem seja sonora, como na poesia. Conforme afirma, “o fundamento da emoção artística passa a ter o caráter de imagem cuja natureza geral é constituída pelas propriedades comuns do processo intelectual e cognitivo.” (p.34). Sendo assim, a arte constitui-se enquanto processo de construção de conhecimento da mesma maneira que a ciência o é. No entanto, este conhecimento deve manifestar-se na forma de uma imagem, sonora ou visual, que seja capaz de suscitar uma emoção artística. Vygotsky é contrário ao pensamento de que a arte deve privilegiar ora conteúdo, ora a forma, para ele deve haver um equilíbrio entre estes dois elementos para que ocorra a reação estética.

Ao tratar da reação estética, Vygotsky (1925/2001) defende que esta é fruto de um processo envolvendo a tríade: percepção, sentimento e imaginação, sendo os dois últimos os mais importantes, isto tanto para sua teoria quanto para o presente estudo. Segundo o autor, a compreensão do que vem a ser a reação estética depende da compreensão do que vem a ser sentimento e imaginação. A imaginação, como já mencionado, é tratada enquanto capacidade de fantasiar e criar. Já o sentimento, seria tanto fruto de uma emoção baseada no biológico quanto um processo estimulado pela fantasia. Ambos os processos, imaginação e sentimento

estão de tal forma imbricados que, torna-se difícil, ou mesmo impossível, definir um apartado do outro.

Interessante notar que Vygotsky (1931-1933/2010) não diferencia sentimento de emoção e paixão. O autor considera que estes termos são sinônimos entre si. Ele ainda fala sobre as paixões que estas não se limitam a processos biológicos porque a forma como cada pessoa vivencia uma determinada emoção está ligada ao modo como ela significa suas experiências de vida. Para ele o modo como a pessoa significa uma emoção pode influenciar o efeito que esta emoção tem nas ações da pessoa. Por exemplo, o medo pode paralisar ou impulsionar uma pessoa à ação dependendo do significado que ela dá a este medo. A emoção tem ainda uma forte ligação com a história de vida das pessoas, visto que embora cada emoção seja única ela evoca lembranças de momentos passados nos quais uma paixão semelhante foi vivenciada. A paixão ainda está intimamente envolvida com o processo imaginativo.

Para Vygotsky (1925/2001), a imaginação é tanto capaz de estimular uma emoção quanto de suprimi-la. A emoção é tratada enquanto uma reação biológica que ao ter suporte da imaginação poderia aumentar ou diminuir de intensidade conforme a situação. Ele salienta que “estamos autorizados a considerar a fantasia como expressão central da reação emocional.” (p.264), e argumenta que idealizar uma emoção, como o amor, é capaz de intensificá-lo, já elaborar um sentimento de ira através da fantasia pode suprimi-lo. Isso se deve ao fato de que o sentimento é regulado pela fantasia. Vygotsky (1925/2001) chama atenção para o fato de que a emoção advinda da fruição artística é uma emoção represada, contida. Deste modo, ela se intensifica a tal ponto que, em seu clímax, torna-se mais poderosa que qualquer outra emoção do cotidiano. Comenta que a emoção artística é uma emoção central que se resolve basicamente no córtex cerebral e a classifica como uma emoção inteligente. Isto porque ela prescinde de uma ação externa para se resolver.

Quanto à emoção artística especificamente, Vygotsky (1925/2001) inicia sua análise fazendo um apanhado dos estudos sobre a estética e fazendo menção ao paradigma de Fechner. Aquele autor argumenta que não se pode dizer que a reação estética é unicamente fruto de uma atividade do observador sobre objeto, visto que a obra de arte tem uma forma socialmente contextualizada. A obra de arte, para Vygotsky, possui uma relevância e um sentido dentro das sociedades humanas. Não é possível pensar em uma obra de arte livre das influências culturais, históricas e sociais em que são geradas. Por isso, os artistas têm a necessidade de expressar através da forma artística conceitos inerentes às vivências de cada

época. É justamente por este motivo que o trabalho do ator para ele não pode ser apartado do contexto ideológico em que o profissional se insere.

Assim sendo, Vygotsky (1925/2001) aponta três falhas cometidas na teoria da estética experimental. A primeira delas e a principal: estudar a reação estética através do prazer e da avaliação estéticos, pois, para ele, este fator é o final da reação estética e não sua raiz. O segundo engano está no fato de Fechner não diferenciar a emoção estética provocada pela apreciação de uma obra de arte do prazer estético comum. A obra de arte, na visão de Vygotsky (1925/2001), deveria provocar uma reação diferenciada, complexa e mais intensa, justamente por causa de seu represamento. A terceira falha está no fato de a estética experimental explicar a reação estética complexa como um apanhado de pequenas reações estéticas simples.

O autor acreditava que era preciso estudar o fenômeno da fruição estética como um fenômeno psicológico e sociológico, não se podendo desvencilhar o psiquismo do homem da sua realidade sócio-histórica e cultural. Em suas próprias palavras “(...) a arte só poderá ser objeto de estudo científico quando for considerada uma das funções vitais da sociedade em relação permanente com todos os campos da vida social e no seu condicionamento histórico concreto.” (Vygotsky, 1925/2001, p. 9).

O modo como uma sociedade interpreta uma obra está intimamente ligada ao contexto em que o sujeito se insere, da mesma maneira em que, o modo como as obras são concebidas fazem referência ao momento histórico de sua produção. Isto porque o artista é um ser sócio-histórico, ele está sujeito aos tais condicionamentos de uma sociedade. Entretanto, o homem social não está preso a um determinismo social, este homem não é mero produto do meio em que se insere porque é capaz de dar novos significados à situação em que vive. Newman e Holzman (2002) afirmam, segundo a teoria de Vygotsky, que a atividade criativa do homem obedece a necessidades sócio-históricas, mas também é uma atividade revolucionária. Tal atividade é assim chamada por gerar novas ferramentas sociais que são ao mesmo tempo produto e instrumento de trabalho, chamando atenção para importância da *Práxis* nos trabalhos de Vygotsky. Mas aqueles autores ressaltam que nem toda atividade humana é revolucionária; muitas vezes, a atividade é mecânica e repetitiva, neste caso, é esvaziada de sentido. A repetição de moldes predefinidos sem se pensar sobre, reifica a ação do homem.

Falando sobre a teoria de Vygotsky, Newman e Holzman (2002) ainda defendem que no sistema capitalista frequentemente o homem é apartado de seu contexto histórico. Tal processo acaba por alienar o ser humano de seu papel na história da humanidade. Segundo os autores, privar o homem de sua identidade sócio-histórica o tornaria suscetível à dominação

política reacionária, como o nazi-fascismo, e as psicopatologias, como exemplo, a depressão. O senso de conexão histórica cria a identidade cultural dos sujeitos e o senso crítico. Sem a conexão histórica qualquer ideia pode ser rapidamente disseminada e gerar transformações instantâneas em uma dada sociedade. O que nem sempre é positivo, pois qualquer ideia arbitrariamente acatada pode destruir culturalmente um povo. A ausência do senso histórico torna uma sociedade vulnerável a influências políticas, culturais e ideológicas.

Segundo Vygotsky (1925/2001), a arte deve ser entendida como parte de um contexto social e também como contendo o seu conteúdo histórico, mesmo que este conteúdo seja fonte de dominação. A dominação pode estar ligada à manipulação da forma e do conteúdo da arte. Esta entendida como parte de um contexto social e não livre de um conteúdo ideológico. A arte para ele é um processo de educação. Também ele considera a arte uma forma de expressão e conhecimento. Através da arte se exprimem e se reelaboram os sentimentos. Falando da arte literária, Vygotsky (1930/2009) atenta para o fato de que se deve sempre estimular a criança a escrever sobre o que ela conhece.

Como foi visto anteriormente, a imaginação tem um efeito poderoso no desenvolvimento da vida social do homem (Vygotsky, 1925/2001), porque pressupõe criação. Também a imaginação é importante para a formação de conceitos, que gera significados intimamente ligados a fenômenos da consciência. Da mesma forma que o modo de desenvolvimento da imaginação é influenciada pelo contexto, a manipulação do contexto histórico influencia na imaginação. Assim, manipulação da imaginação pode levar a uma reação em cadeia que acaba por influir na consciência da pessoa.

Vygotsky (1930/2009) defende que a criação artística influi no desenvolvimento. Isto porque ao entrar em contato com a arte a pessoa mobiliza diferentes conhecimentos, que recombina de acordo com a imaginação, ganham novos significados. Através da arte ocorre um processo de testagem de novos significados de forma lúdica e divertida. Uma frustração transportada para o teatro não recria o contexto de uma forma dolorosa, isto porque ao fazer teatro as pessoas têm em mente a dimensão fictícia dele. Através do teatro elas podem olhar para aquela frustração com diferentes prismas, inclusive se colocar na olhar do “outro” e ver a situação frustrante com um novo olhar (Brecht, 1964/2005). Um olhar diferente, distanciado, leva as pessoas a gerar novos sentidos com relação a estas situações.

Além disso, a prática de teatro também gera experiências completamente novas e inusitadas. Ao praticar a arte, o homem se descobre tão artista quanto um profissional, só se diferenciando dos artistas pelo nível de experiência. Segundo Vygotsky (1926/2010), todos os homens possuem a mesma capacidade de gerar arte, isto porque todos os homens possuem

mais ou menos o mesmo aparato biológico. O que diferencia os artistas profissionais dos amadores é tão somente a experiência adquirida pela quantidade de tempo de prática. Em resumo, o homem ao descobrir-se artista passa a gerar novos conceitos sobre si mesmo e os outros. Este processo de ressignificação ocorre porque a imaginação passa a ser estimulada no palco de forma livre, sem as amarras que a lógica quase matemática do cotidiano impõem. No teatro, “as imagens criadas por elementos, encarnam e realizam-se de novo na vida real embora de modo condicional: o anseio de ação [sic], de encarnação, de realização contido no próprio processo da imaginação, descobre aqui a sua realização mais plena.” (Vygotsky, 1930/2009, p.88). A partir deste trecho é possível notar que ao recriar uma ação real no teatro, os condicionantes da cena são determinados pela imaginação.

A ação teatral é composta por elementos selecionados e recombinações pelos participantes através da atividade imaginativa (Vygotsky, 1930/2009). A realidade teatral é passível de ser modificada pela vontade dos atores, por isso o processo de construção de sentidos através dos praticantes de teatro é ativo. A ação teatral passa a ser um misto de ações possíveis e ações plausíveis. As ações possíveis são todas aquelas que cabem de alguma forma na realidade que as gerou, já as plausíveis são todas as ações que de fato podem acontecer dentro do contexto daquela realidade. No contexto de criação, em uma ação geram-se também sentidos. Com o teatro, as pessoas passam a gerar uma gama diversa de sentidos possíveis com relação a seus personagens em cena e destes sentidos possíveis, elas acabam por selecionar aqueles que sejam plausíveis para representar a sua realidade.

É importante lembrar que a seleção de sentidos ocorre utilizando recursos artísticos de diferentes áreas na forma de jogo dramático (Vygotsky, 1930/2009). Afinal, segundo o autor: “O teatro está mais ligado do que qualquer outra forma de criação artística aos jogos, nos quais se encontra a raiz de toda criação infantil, e é nessa medida a mais sincrética, ou seja, a que comporta em si mais elementos dos mais diversos tipos de arte” (p.89). É possível observar que no jogo do teatro diferentes habilidades são estimuladas e a imaginação acaba por se servir de diferentes recursos de imagem e palavra para expandir os limites dos sentidos.

A criação teatral além do elemento do jogo, possui um conteúdo e uma forma fortemente arraigados na cultura e eles são importantes para realizar a comunicação dos atores com sua plateia. Isto porque o teatro feito com base em uma dada realidade será mais significativo para a audiência se a realidade da peça coincidir com a realidade do público. O teatro de um povo faz parte de sua identidade cultural. E mesmo a cultura, segundo Vygotsky (1930/2009), é criação da imaginação. Ele salienta que um estudo científico sério acerca da imaginação deve levar em consideração que esta não é desprovida de valor prático. A

atividade criadora está presente em todas as instâncias da vida social, sendo a produção artística o exercício da atividade criadora, e, por conseguinte, da imaginação. Segundo o autor, o drama é a criação literária típica da idade infantil, sendo assim, todo homem que um dia jogou dramaticamente, reencontra no teatro a vitalidade da infância. O retorno ao jogo dramático promove um rejuvenescimento da imaginação no sentido de torná-la mais flexível. Com o passar dos anos, o homem engessa sua habilidade criadora ao rigor de sua realidade, mas com o exercício da arte, este rigor é quebrado e a imaginação é exercitada. Ao exercitar a fantasia, o homem renova seus sentidos. No entanto, há que se notar que apesar do teatro estar presente enquanto jogo dramático na vida das pessoas desde a infância, o conteúdo e a forma das obras geradas a partir da idade adulta, diferem das infantis. Isto porque o acúmulo de experiências modifica o conteúdo e o gosto artístico das pessoas.

O gosto de uma época pode não coincidir com o de outras, ou até em uma mesma época o gosto de diferentes camadas da sociedade divergem (Vygotsky, 1925/2001). O mesmo ocorre com o conteúdo, ele também varia de acordo como contexto em que foi gerado. Sendo assim, o gosto de uma dada população irá gerar arte com diferentes formas e conteúdos. Entretanto, vale salientar que na relação conteúdo e forma da obra de arte é importante que haja um equilíbrio entre ambos para que a arte não perca tanto seu sentido histórico quanto seu valor artístico. Sobre a forma da obra de arte, Vygotsky (1925/2001) comenta que cada linguagem artística possui uma estrutura própria, que atende cada uma a seu próprio léxico. Uma tragédia, por exemplo, possui uma retórica rebuscada e apresenta um tema em um tom sóbrio, enquanto uma comédia possui uma linguagem leve e apresenta um mesmo tema em tom jocoso. A poesia tem uma métrica definida, de acordo com os padrões da escola em que se insere; já a prosa possui uma estrutura mais livre. Vygotsky atenta para o fato de que cada obra de arte tem também um conteúdo próprio e este conteúdo traz em si uma bagagem de conhecimentos relativos à dada época.

O conteúdo de uma obra de arte pode ser entendido como o conjunto de conceitos que tanto o artista quanto o espectador associam àquela obra. O conteúdo está ligado às concepções de mundo que dão sentido à obra. Toda obra de arte é fruto de uma conceituação, mesmo sem a consciência plena do ato por parte do artista. O artista desde o ato criador gera sentidos a partir de uma obra de arte. Os sentidos gerados na obra podem ser captados ou mesmo ignorados pelo observador. A obra de arte ao ser lida, em diferentes épocas, é contagiada com os sentidos e significados produzidos pelas vivências de cada sociedade. A forma da obra de arte sozinha não a define por completo, mas sim, há um diálogo entre a

bagagem histórica da obra e a bagagem histórica do espectador. Alguns sentidos são universais, mas a leitura que se faz deles é diferenciada em cada contexto.

O conteúdo e a forma são dados pelo artista enquanto ser social, histórico e cultural. Vygotsky (1932/1999) comenta que o artista, no caso ator, é parte do contexto de uma determinada comunidade e como tal ele carrega consigo uma bagagem socialmente contextualizada. Ser artista não o aparta da realidade, muito menos o coloca em um patamar exterior ao momento histórico do qual ele saiu. Ser artista não pressupõe transcender a condição humana, até mesmo porque o artista cria justamente por ser humano. Mais adiante serão tecidos alguns comentários sobre a visão de Boal quanto ao artista, a arte e a estética.

2.4.2 Augusto Boal e a Estética do Oprimido: Uma Visão Transformadora de Arte

Para Boal (2009), “*ser humano é ser artista*” (p.22, itálicos originais) e a pessoa se torna ser humano pela sua capacidade de fazer arte. Boal (2002a) defende que o homem só é capaz de fazer arte por ser capaz de observar seus próprios sentimentos e sua própria ação. Talvez isso explique a necessidade que o homem possui de fazer arte. O homem pode não comer ou beber arte, mas a atividade de observar a si mesmo em ação gera conflitos emocionais. Conflitos estes que muitas vezes são solucionados pela arte. Quando o homem pré-histórico desenha um bisão na parede de uma caverna, ele busca uma forma de capturar um animal que é maior e mais forte que ele. Ao dançar ritualisticamente ao redor da fogueira uma maneira de capturar o tal bisão o homem ensaia uma ação futura. Ele faz arte para encontrar soluções para problemas que ele vivencia. Ele come o bisão, não a arte, entretanto, a arte é uma ferramenta usada para planejar a caça. Ele não vive de arte, mas a arte é necessária à vida.

Boal (2009) acredita que a arte não é puro deleite. Arte gera prazer, mas não é só isso. A arte é pedagógica, arte é terapêutica e arte socializa. Sobre isto Boal (2009) comenta: “Arte não é adorno, palavra não é absoluta, som não é ruído, e as imagens falam, convencem e dominam. A estes três Poderes – Palavra, Som e Imagem – não podemos renunciar, sob pena de renunciarmos à nossa condição humana.” (p.22). Ele acredita que a atividade artística modifica o modo de operar do homem. Ao praticar a arte, o homem se liberta. Este não é um pensamento unicamente de Boal. Schiller (1795/2010) considerava a atividade lúdica da arte como sendo libertadora. “O impulso sensível, portanto, precede o racional na atuação, pois a sensação precede a consciência, e nesta *prioridade* do impulso sensível encontramos a chave de toda história da liberdade humana.” (Schiller, 1795/2010, p.97 itálicos originais). Pode-se

notar que a ideia de arte enquanto libertação não é nova. Também se pode notar que o meio pelo qual a arte liberta é a sensação e a sensibilidade.

O único animal a conscientemente produzir arte é o homem. Ele o faz nas mais diversas culturas e povos. A arte existe desde os primórdios da humanidade (Bertold, 2004). Sabe-se apenas que quando o homem aparece surge com ele a arte. Boal (2009) acredita que ser artista é uma vocação humana. Ninguém ensina uma criança pequena a pintar paredes, ao contrário, este é um comportamento indesejável para muitos pais. Mas ela o faz, ela cria sua arte nas paredes da casa, da mesma forma que os antigos humanos pintavam as paredes das cavernas. O impulso criador faz parte da natureza humana desde o princípio. Parece haver certa necessidade humana de se expressar através da arte. O homem se liberta através dela.

Boal (2009) defende que privar o homem do fazer artístico é tão prejudicial quanto privá-lo da palavra escrita. Segundo ele, o analfabetismo é instrumento de dominação de classes. Ao privar o homem da leitura e da escrita, os poderosos reprimem, isolam, oprimem e exploram os mais desafortunados. Entretanto, ele afirma também que pior que ser iletrado é ser analfabeto estético. Este tipo de analfabetismo atinge inclusive a população letrada. Uma das razões para Boal (2009) fazer tal afirmação é o fato de a arte exercitar os sentidos. A percepção humana é melhorada com a prática da arte. Em arte, como já dito, três instâncias são fundamentais: a palavra, a imagem e o som (Boal, 2002a). Imagens, sons e palavras criam ideologias. Elas geram a identidade cultural de um povo. Estes três poderes são capazes de criar verdades. Segundo Boal (2009), a verdade é determinada pela cultura. Como existem várias culturas, as verdades são igualmente múltiplas. Assim sendo, para ele, o Belo é definido como sendo “o reluzir da verdade através dos meios sensoriais” (p.32). Nota-se aqui a importância do conceito de verdade para Boal.

Se por um lado existe a verdade dos opressores, de outro existe a verdade dos oprimidos. Aí reside o poder libertador da arte. Ao revelar a verdade do oprimido, o Belo da arte liberta a pessoa de seu silêncio imposto. Outro ponto importante a ser tratado é a natureza cultural da verdade. Por cultura, Boal (2009) entende como sendo “a soma ativa de todas as coisas produzidas por qualquer grupo humano em um mesmo tempo e lugar, em sua relação com a natureza e outros grupos sociais” (p.32). Nota-se que a noção de cultura de Boal envolve um certo momento histórico e geográfico. Também se pode notar que a cultura faz referência a grupos de pessoas, não necessariamente países ou sociedades, mas grupos sociais. Assim sendo, pode-se concluir que em uma cidade é possível encontrar diferentes culturas, pois os grupos sociais serão variados. Boal explica também que cultura não é apenas a soma das coisas, mas as condições sociais, hábitos, crenças, rituais, costumes, valores éticos, moral

e outras práticas sociais. Além disso, cultura é, para ele, o conjunto de todas as ideias, ideais e práticas geradas por um grupo social em um tempo e lugar. E cada cultura gera diferentes verdades. E estas verdades nortearão o modo de vida das pessoas.

Entretanto, Boal (2009) atenta para o fato de que no mundo atual nenhuma cultura é pura. O mundo é pluricultural e as culturas se tornaram híbridas. Não é possível viver plenamente duas culturas, porque as suas verdades se conflitariam. Mas, atualmente se vive em “quimeras culturais” (Boal, 2009, p.35) em que verdades conflitantes se debatem diariamente. Um exemplo claro disso é o fato de se viver em uma sociedade cristã em que a lei é não matar. Entretanto, há a “cultura” de se matar em nome da honra. No sertão do nordeste, devotos religiosos fazem romaria às igrejas e os mesmos devotos matam por brigas entre famílias. Tem-se aí duas culturas conflitantes: a da religião, que é contra o assassinato, e a da honra, que é contra levar desaforo para casa. Outro exemplo são os partidos políticos, como o Partido Socialista Cristão, que ora prega o ateísmo, ora prega o amor a Deus. Ser cristão e ser socialista é uma incongruência, mas tal discrepância faz sentido pelo fato da cultura ser híbrida. Esta contradição cultural que o homem moderno vivencia não o torna dual, longe disto, tal contradição é parte integrante das unicidades humanas. Como já visto, o conflito é parte integrante do ser humano e o elemento que torna possível a ação teatral. A contradição gera o conflito necessário à vida, isto porque sem a luta e forças opostas não há movimento. Se no embate entre bem e mal, uma das facetas da unidade contraditória for suprimida, a outra deixa de existir. Entretanto, é preciso que uma das facetas se sobressaia à outra, não a extinguindo, mas sim impondo uma condição de supremacia. É preferível que a supremacia de uma faceta obedeça a certos condicionantes éticos e morais.

Acerca dos valores éticos e morais, Boal (2009) descreve como sendo instâncias distintas. Moral seria o conjunto de regras culturalmente determinadas, e Ética, “o caminho por onde se pretende chegar ao sonho de humanizar a Humanidade” (p.39). Ética e moral na visão dele não são a mesma coisa. A moral é uma verdade estabelecida. A ética é um ideal a ser alcançado. Tal definição de ética foi inspirada nas ideias de Aristóteles (335 a.C./2004), em que a ética é também a supressão do instinto predatório humano. A moral determina, a ética idealiza. Boal (2009) defende que através da educação estética pode-se construir uma sociedade mais ética. Ao revelar as verdades opressoras, podem-se encontrar caminhos para se libertar delas. Através de uma nova ideia de estética, pode-se reconquistar o som, a palavra e a imagem.

Voltando aos sentidos, Boal (2002a) afirma que a mais antiga de todas as estimulações sensoriais é o som. Boal (2009) defende que desde a vida intrauterina a pessoa é estimulada

pelo som. Em princípio, pelos sons do corpo de sua mãe, coração, pulmões, e, com o passar do tempo, outros sons que invadem o corpo do feto: a música que a mãe escuta, as vozes de outras pessoas, a palavra. O som é o mundo exterior que invade o homem. Não há meios de deter a influência do som. Mesmo diante da surdez, as vibrações das ondas sonoras invadem o corpo e provocam modificações. O autor defende que em casos de surdez tardia, como no caso de Beethoven, a lembrança do som um dia escutado permanece no cérebro. Segundo ele, a memória sonora causaria praticamente os mesmos efeitos do som em si. A música, uma vez escutada, dificilmente será esquecida. Seu efeito perdura no cérebro.

Boal (2002a) defende que a mais antiga de todas as artes é a música. Isso porque o homem é capaz de apreciar a música antes mesmo de nascer. Na vida intrauterina os outros quatro sentidos estão dormentes. Dormentes não pela falta de suporte neurológico, mas pela falta de meios para comparar. Sabe-se o que é som porque se conhece o silêncio. Por comparação, o homem distingue sons, imagens e sensações. Em um mundo onde só há escuridão, não é possível discernir luz. Também não se pode dizer o que é a própria escuridão.

Ao nascer, o bebê passa a desenvolver os outros sentidos (Boal, 2009). Ele começa a discernir as imagens por comparação; começa a visualizar o mundo que o circunda. As imagens passam a fazer parte do cotidiano do bebê. Ele passa a tocar o mundo com seus olhos. Entretanto, Boal (2009, 2001a) comenta que existe uma diferença entre olhar e ver. O homem não é capaz de ver tudo que olha. Ele olha o mundo e o percebe de forma geral. Os detalhes e as minúcias não são percebidos. O mundo está repleto de detalhes que não são vistos pelo homem. Ele defende que este é um processo natural de seleção da percepção. Do contrário, o mundo cheio de detalhes não poderia ser compreendido em sua totalidade. A visão do homem é seletiva. Ele seleciona as informações principais. Da mesma forma, o homem ouve desde antes de nascer. Entretanto, as pessoas não escutam tudo que ouvem. A audição também é seletiva. Só uma pequena parte do que se ouve é escutado, percebido. Todo resto é ruído ambiente.

A percepção é exercitada na criança desde uma tenra idade, de modo a levá-la a prestar atenção em certos estímulos e descartar outros (Boal, 2009). Por exemplo, uma criança que tem um dos pais deficiente físico se acostumará a ver a deficiência do pai e achará natural. A deficiência só se torna aparente quando se tem a “normalidade” para lhe fazer contraste. Da mesma forma, o preconceito racial só surge quando é inculcado na criança. Em princípio, para a criança não há diferenças entre negros e brancos. Todas as pessoas são pessoas, mas os pais podem “ensinar” a criança a ver diferença étnica. Ela passa a captar o que foi educada ou exercitada a perceber. Boal (2009) defende que através da arte é possível

treinar o olhar para ver o que se esconde nas imagens e sons cotidianos. Treina-se o olhar e a audição para ver e escutar certas minúcias da realidade, para perceber os jogos de poder e preconceito que se escondem nas imagens e discursos.

Boal (2002a) afirma que visão e audição são os principais sentidos da arte. Há ainda um terceiro sentido que ele define como sendo sentido artístico: o tato. Ele traz a importância do tato principalmente para o teatro. Aqui a importância do sentido está no fato deste auxiliar o homem a se posicionar em cena. Entretanto, é possível extrapolar para as artes visuais, visto que muitas das instalações e pinturas em tempos atuais fazem uso de técnicas que privilegiam os cinco sentidos. Em seus escritos, Boal (2002a) caracteriza o paladar e o olfato como sendo sentidos mais ligados à vida animal. Entretanto, há que se convir que o homem utiliza artifícios para encantar até mesmo estes sentidos. Um exemplo disso é a arte culinária que se vale de especiarias capazes de gerar sabores e aromas inusitados.

Deste modo, Boal (2009) define a estética como sendo a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade. Ele confere grande importância à percepção sensorial em sua obra. Para ele, arte começa pelos sentidos. Não é a toa que muitas de suas técnicas são desenvolvidas com o intuito de exercitar os sentidos. Em especial, visão e audição. No entanto, a que se notar que a palavra sentido para Boal designa o que comumente em psicologia se chama percepção. Não se trata aqui de um fenômeno linguístico, mas sim da apreensão do mundo por parte dos cinco sentidos. Este não é o significado que o presente trabalho elege para a palavra “sentido”. Ele foi trazido para o presente texto como forma de ilustrar como o pensamento humano se diferencia do pensamento de outros animais, para Boal.

Boal (2009) acredita que os sentidos são fundamentais pra a formação do psiquismo e que o homem possui duas formas de pensamento interligadas. Seriam o pensamento sensível e o simbólico. O pensamento sensível é uma forma de pensamento ligada aos sentidos. É a mais básica forma de pensamento, é inato. Todas as pessoas possuem esta forma de pensar desde o nascimento. Isto porque todos, bem ou mal, possuem sentidos, mesmo que nem todos possuam todos os sentidos com perfeição. Assim como todos os outros animais possuem igualmente pensamento sensível, pois também possuem a capacidade de perceber o mundo através dos órgãos dos sentidos.

O pensamento sensível é estimulado desde a vida intrauterina através dos órgãos dos sentidos em formação. “Os sentidos são enlace entre corpo e subjetividade, caminhos da inserção do indivíduo na sociedade – primeiras fontes de opressão e libertação.” (Boal, 2009, p.50) Segundo ele, o corpo humano é social desde o nascimento. A socialização do homem se

inicia no ventre materno e continua após seu nascimento. O homem sozinho, abandonado ao nascer, dificilmente se tornará humano. O homem precisa do convívio com outros homens. Neste convívio, ele se torna humano. Boal define as sensações como processos neurológicos capazes de gerar “clarões” cerebrais. Estes clarões são a atividade neuropsicológica do cérebro. Para ele, tal atividade é física e ao mesmo tempo psicológica. Não há como separar as duas instâncias, porque ambas são parte de um processo único e indissociável. Por isso, os sentidos ganham tamanha importância, pois, embora, aparentemente, sejam processos físicos, tais processos físicos possuem relevância psicológica.

A valorização dos sentidos em arte não é nova. Em teatro, desde os estudos de Stanislavski (1936/1989), acredita-se que os sentidos possuem uma forma especial de memória, por exemplo. Ele defende a existência de uma memória dos sentidos. A estimulação desta memória é extremamente importante no trabalho do ator. Tal memória auxilia-o no momento de interpretar a emoção do personagem. Através dela se torna possível criar a verossimilhança na interpretação teatral. A memória dos sentidos é descrita por Boal (2009) como sendo uma das manifestações do pensamento sensível e tem grande importância nos escritos deste autor. Isto porque uma sensação vivida causa marcas na lembrança capazes de influir na vida cotidiana. Tudo vai variar de acordo com o modo como o homem interage com esta memória. O pensamento sensível traz consigo uma bagagem de conhecimento sensível, que é um apanhado de todos os aprendizados advindos dos sentidos.

Boal (2009) considera o pensamento sensível como a primeira forma do homem se relacionar com o ambiente e com outras pessoas. As sensações são as primeiras formas de comunicação. Ele caracteriza o pensamento sensível como sendo uma forma não verbal de pensar. Pensamento sensível é ainda estético, pois se baseia na comunicação pelos sentidos. É ainda uma forma de linguagem. Entretanto, pensamento sensível não é língua. Ele é a base para a língua, mas não é verbo. Boal atenta para o fato de que é na sensação que nasce a palavra. A palavra em sua concepção é um híbrido de som e imagem. A palavra nasce do grito do animal humano, que vai se estilizando até ganhar a forma de vogais, consoantes e fonemas.

Entretanto, este grito evoca uma imagem que pode ser concreta ou abstrata. Mesmo para pessoas letradas, a palavra suscita tais imagens. Isto porque a palavra possui grande carga de significado. A palavra sem seu significado nada mais é que ruído, grito. Segundo Boal (2009), o animal humano, diferente de seus irmãos símios, possui a capacidade de agregar significados específicos a um grito. O orangotango é capaz de ver o perigo em uma árvore e soltar um grito de alerta. Mas este alerta está ligado a uma situação específica. Ele não se generaliza para situações semelhantes. Ele não ganha significado. Já com o homem a

palavra se generaliza cada vez mais para diversos contextos. O significado é importante para que o ser humano saia do domínio do sensível e alcance certo grau de desenvolvimento psíquico. O significado aqui é um conceito importante para o presente estudo, pois ele é o motor capaz de produzir novos conceitos e sentidos.

Assim sendo, segundo Boal (2009), o pensamento sensível é a base para o pensamento simbólico, o qual surge com a aquisição da palavra. Ele é um pensamento noético, é língua. Tal forma de pensar se desprende dos limites da sensação para um nível abstrato de conhecimento, o conhecimento simbólico. O pensamento simbólico sobrevive das abstrações geradas por conceitos e significados amalgamados à palavra. Tal forma de pensamento extrapola os limites do que pode ser sentido. O conhecimento simbólico é gerado a partir dos usos da palavra. Está na base das metáforas e metonímias. Boal atenta para o fato de que o pensamento simbólico não se contrapõe ao sensível. Ambos se complementam e se inter cruzam. Mesmo após a aquisição da palavra existe o pensamento que não pode ser exprimido por palavras. “Palavra é meia verdade: a verdade inteira inclui meus olhos, mão e boca, o tom da minha voz.” (Boal, 2009, p. 65). A compreensão do discurso vai além das palavras. Inclui também elementos da ilocução. Um simples “não é nada” pode significar a raiz de um problema maior. As palavras podem unir ou separar pessoas pelo modo como são pronunciadas e interpretadas.

Segundo Boal (2009), a palavra não pertence nem ao sujeito que fala nem ao que ouve. Ela pertence a ambos. Tudo o que se fala é ouvido e interpretado. Segundo ele, na solidão morre não só a capacidade neural do homem, como também suas palavras. A palavra surge com o outro e se desenvolve com ele. “A palavra é axial entre sensível e simbólico” (p.64). Boal compara a palavra a meios de transporte. Isto porque a palavra vem carregada de significados e imagens. Entretanto, ele atenta para o fato de que, se por um lado a palavra desenvolve o pensamento, por outro, ela pode aprisioná-lo. A verdade é libertadora, entretanto, a palavra pode se metamorfosear em mentira. O autor classifica a mentira como sendo uma categoria da verdade criada pelo homem como instrumento de engodo e dominação.

Uma mentira proclamada em larga escala e difundida no seio de uma cultura pode tornar-se um discurso aprisionador (Boal, 2009). Um exemplo deste tipo de mentira é a superioridade da raça ariana proclamada pelo nazismo. Ora, sabe-se que a raça humana possui basicamente o mesmo aparato biológico, não sendo possível precisar limites de superioridade entre os grupos humanos. No entanto, uma mentira revestida com um discurso científico foi o suficiente para que se tornasse lícito dizimar grupos humanos em nome de ideais eugênicos.

Tais ideais surgiram para mascarar interesses financeiros e de poder e, a arte foi subvertida a estes interesses. Boal fala que a arte utilizada como meio de disseminar uma mentira ocorre quando as pessoas são alienadas de seu contexto histórico de modo a perder a noção de historicidade. Esta noção de historicidade só pode ser readquirida através do fazer artístico.

Boal (2009) caracteriza o fazer artístico enquanto atividade revolucionária. Ao tratar a arte desta forma, o autor afirma que, ao fazê-la, o homem se torna ativo em sua vida cotidiana. Segundo o pensamento da Estética do Oprimido, ao fazer arte o homem exercita seus sentidos no nível neurológico. “O processo estético é expansivo porque cada estímulo em uma área cerebral estimula as áreas subjacentes, nelas se expande e com elas se estrutura: o cérebro é um ecossistema, não um disco duro de computador.” (Boal, 2009, p.114). O autor acredita que o fazer artístico exercita a percepção humana de forma a tornar o homem mais criativo e consciente de suas atitudes no mundo. O exercício mental provocado pela arte seria capaz de liberar a mente humana dos condicionamentos sociais. Para Boal (2009), a arte “é forma de conhecer, e é conhecimento, subjetivo, sensorial, não científico.” (p.111). Isto porque a arte vai além da ciência, revelando imagens e emoções presentes no contexto e gerando o que ela chama de unicidades. Para ele, a realidade é uma, embora seja composta de conjuntos de elementos. Estes conjuntos são formados a partir de diferentes contextos e a mudança em um elemento do conjunto modifica completamente a estrutura uma. A arte assim tem o poder de mudar elementos nas unicidades e alterar a realidade. Por isso, para Boal, a arte é importante não só em sua apreciação, mas também em sua *Práxis*.

Sobre a relação entre a prática artística e a arte por encomenda, Boal (2002b) descreve duas hipóteses ligadas à reação estética, a da osmose e da *metáxis*. A hipótese da osmose esta fundamentada na apreciação estética segundo os moldes da catarse aristotélica, na qual o homem torna-se receptor passivo da emoção dos personagens. Segundo ele, a catarse por osmose é desmobilizadora porque a pessoa ao ligar-se ao personagem por simpatia confere a ele a responsabilidade de sofrer por ambos, personagem e pessoa. A postura passiva quanto à arte e ao fazer artístico exercita uma postura passiva em outras instâncias da vida. Ela ainda paralisa o desenvolvimento da imaginação, pois delega ao dramaturgo o trabalho de surpreender a plateia. Em oposição à hipótese da osmose, Boal desenvolveu a hipótese da *metáxis*, atingida a partir da *práxis* em teatro.

O autor acredita que ao assistir um espetáculo o espectador, geralmente, absorve por osmose todas as emoções da peça. Ele vivencia de forma vicária a realidade do espetáculo, tal como o consumidor se apropria da ferramenta da loja. O espetáculo se esvazia de significados e tão logo termina seu efeito vai se esvaindo. Já no Teatro do Oprimido, o espectador ao se

tornar ativo se torna também artista. Boal (2002b) defende que ao se tornar artista o oprimido irá produzir em arte imagens de suas opressões reais. Tais opressões são “esteticamente transsubstanciadas” para uma realidade fictícia. Ao fazer isso, o oprimido-artista ao mesmo tempo passa a pertencer simultaneamente a dois mundos, o real e o fictício.

A atividade artística tem essa capacidade de ser ao mesmo tempo produto e agente de mudança por ser um instrumento psicológico. Boal (2002b) defende que esta capacidade de alterar a percepção humana se deve às propriedades do espaço estético. Ao gerar novas realidades, geram-se também novos sentidos. Novas verdades. Tal fato repousa na capacidade do espaço estético ser dicotômico e dicotomizante. O espaço estético modifica também o sujeito que participa deste espaço, mesmo que temporariamente. Entretanto, mudanças temporárias podem se tornar permanentes após certo período de exposição. E é assim que a atividade estética pode ser compreendida enquanto revolucionária.

Ao se dicotomizar através da arte, o homem passa a ter uma visão distanciada e, ao mesmo tempo, ampliada da realidade, a tele-microscopicidade (Boal, 2002b). Passa também a pertencer a dois mundos distintos pelas propriedades plásticas do espaço. Ao pertencer a dois mundos, o real e o imaginado, o oprimido-artista começa a se perceber de forma plena, ele vislumbra a totalidade da realidade. Ao processo de pertencer a dois mundos de forma simultânea, Boal chama de metáxis. Sobre a hipótese da metáxis o autor comenta:

A segunda hipótese (metáxis) pode ser formulada da seguinte maneira: se o oprimido-artista for capaz de criar um mundo autônomo de imagens de sua própria realidade e de representar sua libertação na realidade dessas imagens, poderá extrapolar, em seguida, para sua própria vida, tudo o que tiver realizado na ficção. A cena e o palco tornam-se campo de prova para a vida real. (Boal, 2002b, p.57)

No dia-a-dia, as pessoas não se dão conta das opressões que sofrem (Boal, 2002b). Entretanto, ao transferir esta realidade para o teatro passa-se a prestar atenção nelas. Recriar o contexto em que ocorre a situação lança nova luz sobre o fato. Da mesma forma que a cena gera a conscientização, também pode servir como forma de modificar esta realidade de forma verossímil. O teatro revela contextos escondidos. O contexto social é importante porque ele serve como cenário para o nascimento de práticas culturais (Boal, 2009). Quando se tem a consciência do contexto, torna-se possível se contrapor a este. Daí a importância do senso de realidade histórica para Boal, já que ele dá sentido à opressão. Ele é capaz de revelar verdades

escondidas. A destruição do senso histórico através da manipulação artística é uma perigosa forma de dominação.

Boal (2009) atenta para o fato de que dois dos responsáveis pela destruição do senso histórico nos dias atuais são a mídia e a cultura de massa. O autor chama este movimento de “a invasão dos cérebros”. Tal invasão ocorre por meio da manipulação da sensibilidade humana. Boal aponta que os cérebros dos espectadores são invadidos por um bombardeio violento de imagens violentas desprovidas de um significado sócio-histórico. Em nenhuma outra época houve uso da violência, física e verbal, em artes desprovidas de um sentido. O autor aponta que violência por si só não é boa, nem ruim. A história da arte está repleta de dramaturgias violentas. Entretanto, o uso indiscriminado da violência em filmes, novelas e outras mídias sem um contexto norteador pode anestesiar a sensibilidade do espectador, o que pode ser caracterizado como uma manipulação do senso estético.

A violência na mídia é compreendida também enquanto a sucessão rápida e descontrolada de imagens (Boal, 2009). São tantas perseguições frenéticas, tiros e explosões sucessivas que não resta tempo para pensar sobre as causas que geraram tal violência. “Não é a violência em si que causa irreparáveis danos neurológicos à hipnotizada plateia: é a carência de pensamentos e motivações para estas atividades físicas.” (Boal, 2009, p.150). A violência apartada do senso histórico é que causa o real dano. Se o homem se encontra imerso em brutalidade, tal convívio se apodera de sua subjetividade e ele se torna brutal. O autor comenta também que a violência não se limita unicamente às imagens. Ele acusa formas musicais modernas de possuir um efeito alienante. Uma delas é o *Techno* e seus desdobramentos. O autor argumenta que músicas do tipo “bate estaca” atordoam os sentidos. Isto porque a falta de um encadeamento melódico e a sucessão de sons que se assemelham a “pancadas” possuem efeito semelhante ao causado pela violência nas imagens.

Um segundo meio da invasão dos cérebros acontece por meio do consumo. Uma vez tendo bombardeado a subjetividade humana com violência se parte para a dominação do mercado. É possível notar na televisão que logo após a cena de perseguição do filme se iniciam os comerciais com seus locutores gritando as promoções. Tal tática tem igualmente a finalidade de desnortear o espectador e torná-lo consumidor passivo de produtos que possivelmente ele nunca necessitaria. É necessidade do mercado capitalista vender, manter o capital em circulação, seja como for.

A dominação da subjetividade humana pela perda do senso histórico tem o poder de manter esse capital girando, pelo simples fato de gerar no público necessidades que este não possuía à priori (Boal, 2009). A mensagem da televisão é: compre. Neste sentido, a arte feita

para corroborar com tal sistema não se afasta muito da arte de propaganda dos *agitprop*. A manipulação do senso estético do homem desde tenra idade pode ser responsável por anestesiar a sensibilidade humana. Do mesmo modo que a arte pode libertar a subjetividade, ela também pode aprisionar, tudo vai depender do contexto em que aquela atividade artística se insere.

Boal (2009) comenta que o senso histórico humano se encontra tão abalado que, muitas vezes, uma cena da vida cotidiana como um incêndio em uma fábrica é presenciado in loco, mas os espectadores correm para frente da TV para ver se é verdade e veiculado pelo noticiário. O que pode ser caracterizado como perda do senso de realidade. A realidade é aquela que a televisão apresenta, sendo isso considerado como perda do senso histórico. O autor ressalta a necessidade de se libertar os pensamentos simbólico e sensível da influência da subcultura de massa. A arte de massa tem sido utilizada para escravizar a subjetividade humana, através da alienação. Os jesuítas ao educar os índios buscavam em primeira instância despi-los de sua linguagem e cultura. O autor atenta para o fato de que mesmo as palavras têm perdido o sentido na vertiginosa manipulação estética que se tem feito por meio da mídia. A perda do significado das palavras não é acidental, mas um jogo de poder.

Tal jogo se dá na manipulação da forma artística (Boal, 2009). A mídia dita os moldes do que é Belo, do que é moral. A mídia dita comportamento e atitude. O senso estético tem sido moldado de forma a tornar o espectador passivo e dominável. Segundo Boal (2009), ao olharmos uma obra de arte partimos de um olhar contextualizado com uma cultura e uma realidade social. Se a sensibilidade e a percepção sensorial perdem o senso histórico qualquer ideologia pode ser injetada para suprir esta falta de contexto. E assim a arte passa a ser utilizada como meio de dominação.

Boal (1991, 2009) defende que assim como a ferramenta do ferramenteiro, é necessário em artes que o homem tenha consciência do todo da obra. Ao se tornar agente criador, o homem gera significados acerca daquela obra e do contexto em que ela se insere. Ele afirma que a arte pode ser utilizada enquanto modo de dominação por tal alienação. Para ilustrar tal fato, ele utiliza o sistema trágico coercitivo de Aristóteles. Segundo Boal, o sistema aristotélico seria responsável por desmobilizar o público e torná-lo submisso através do terror. O temor em relação à desgraça seria responsável por alienar aquelas pessoas dos fatos históricos relevantes ao futuro delas. Entretanto, o sistema aristotélico parece não chegar a ser tão nocivo quanto modos mais recentes de manipulação estética. Isso porque as verdades de cada cultura não eram de todo perdidas (Boal, 2009). Com a globalização da cultura acontece o movimento de inculcar verdades culturais. As culturas acabam perdendo força e significado.

A perda do senso histórico acarreta também a perda da identidade cultural de um povo. Para povos guerreiros, como os gregos, era necessário manter a identidade. Afinal um soldado dará a vida por seu povo apenas se ele se sentir ligado àquele povo. Já atualmente não se tem mais o senso de identidade. O individualismo prende as pessoas em suas realidades cada vez mais idiossincráticas. O individualismo oprime e desmobiliza.

Sendo assim, o homem não pode ser compreendido como desprovido de um contexto sócio-histórico e cultural. Ele é parte ativa de um “todo” que é social e sua arte é fruto de suas experiências dentro desta ideia de totalidade. Embora haja uma similaridade entre este discurso e as teorias de Vygotsky, essa aproximação não é feita nos textos de Boal. A aproximação dos dois teóricos é uma tentativa do presente trabalho de articulá-los para compreender como a atividade do teatro modifica os sentidos que as pessoas constroem. A seguir serão enumerados alguns pontos de congruência entre os dois teóricos.

2.4.3 Estética na Visão de Lev Vygotsky e Augusto Boal: um possível diálogo

Boal (2009), em consonância com Vygotsky (1925/2001), comenta que o prazer estético é uma sensação rica e complexa, fruto da interação entre o objeto e observador. Ele diz que uma obra pode ser lida de diferentes formas por diferentes pessoas em contextos diversos, bem como de formas divergentes pela mesma pessoa em diferentes épocas. A arte compreendida como em Vygotsky (1925/2001) e Boal (2009), pode ser interpretada como uma manifestação do pensamento humano. As artes condensam em si as visões de mundo de diferentes épocas, como também os sentimentos e significados atribuídos por diferentes artistas a um fato em particular. Assim como Vygotsky, Boal (2009) também defende a ideia de que a obra de arte é fruto de um contexto específico. Esta é significada por uma visão particular daquele contexto. Ambos compreendem de maneiras semelhantes que arte é conhecimento. No entanto, ambos admitem que é um conhecimento diferente da ciência, é um conhecer ligado a uma forma, uma imagem, seja esta imagem sonora ou visual.

Sendo assim, Vygotsky (1925/2001) aponta que a obra de arte não encerra em si toda a realidade dos acontecimentos de uma época, mas, ao contrário, ela faz um recorte da realidade mostrando os sentidos gerados pelo autor. Na obra de arte encontram-se valores sociais de uma época, sendo combatidos ou corroborados por um sujeito. Ela apresenta uma visão unilateral da realidade, que é ressignificada no momento da fruição, quando a arte recebe por empréstimo do observador os contextos, sentidos e moral da sua época. Boal (2009) concorda

com esta premissa e vai além dizendo que os significados agregados à arte dependerão das diferentes verdades culturais inseridas no contexto.

Vygotsky (1925/2001) afirma que a reação do espectador a uma obra de arte pode ser intensificada ou diminuída pelo equilíbrio entre forma e conteúdo. Muitas vezes, a forma da obra de arte ofusca seu conteúdo. Brecht (1964/2005) já apontava para este ponto e, por isso, preconizava que a forma artística deveria primar por gerar o pensamento crítico e não unicamente promover uma orgia sentimental. Teatro deve ser divertido, deve ser capaz de mobilizar a sensibilidade do espectador. Entretanto, a função de diversão não deve mascarar o sentido político da arte. Boal (1991) chama atenção para este fato ao tratar do teatro grego. Ao mobilizar sentimentos e sensações, o teatro forma opiniões, gera conceitos de mundo. Modos de pensar pela arte são intensificados pelo represamento de emoções descrito por Vygotsky (1925/2001). Tal intensificação pode ser responsável por gerar novas ideias de mundo e inserir novos valores em uma determinada comunidade. A arte promove um diálogo de ideologias capaz de penetrar o homem através da emoção.

Boal (2009) atenta para o fato que é pelo modo como a forma artística é utilizada que a televisão manipula o senso estético do espectador. É pelo uso de certo tipo de iluminação, som e imagens que o espectador é alienado. Neste sentido, a forma aqui referida tem um peso superior ao conteúdo. O conteúdo de tais obras de arte, segundo Boal (2009), é pobre e desprovido de senso crítico. É desmobilizador. O espectador através da empatia passa a reproduzir comportamentos apresentados nas teledramaturgias.

Entretanto, Vygotsky (1925/2001) afirma que, se por um lado, a empatia leva o espectador a viver uma emoção semelhante a do certo personagem, há também uma co-emoção gerada no espectador pela peça, mas que não tem relação direta com as emoções do personagem. Vygotsky explica que certo personagem pode gerar no espectador, por exemplo, sentimentos de pena por seu destino ou temor por sua situação, mesmo que estes não sejam sentimentos vivenciados pelo personagem. A co-emoção é um sentimento do próprio espectador para com o personagem. É genuíno, foi gerado pela peça, mas é uma construção do próprio espectador. Este pressuposto pode ser responsável por conferir ao espectador certa autonomia em relação à emoção vivenciada com uma dramaturgia. Decerto, é ingênuo pensar que a arte sozinha seria capaz de moldar por completo uma sociedade. Mas certamente ela é parte deste processo. Em diferentes épocas, obras teatrais foram escritas com o intuito de divulgar valores morais e condutas em sociedade.

Sobre o efeito moral da arte, Vygotsky (1926/2010) comenta que há que se atentar para o fato de que não é dever da arte moralizar: “é indispensável abrir mão da concepção

segundo a qual as emoções estéticas têm alguma relação com as morais e toda obra de arte encerra uma espécie de impulso para o comportamento moral.” (p.325). Vygotsky argumenta que o efeito moralizador da arte perde força ao ser interpretada pelo outro. Ele diz que o sentido moralizador pretendido pelo autor esbarra na leitura feita pelo espectador. Uma obra de cunho moralizador pode ter uma leitura imoral dependendo do contexto sócio-histórico ou da idade do espectador.

Sobre isso, Boal (2009) comenta que a finalidade da arte não é corroborar com uma moral, mas uma educação estética promove uma aproximação do homem com princípios éticos. Como visto anteriormente, a moral se baseia em verdades culturalmente determinadas, não existindo uma moral única, uma vez que ela varia com o contexto. Por este motivo, a arte não deve se filiar a um código moral; deve sim ter compromisso com princípios éticos, porque a ética é um ideal de humanidade. Para Boal, a arte aproxima o homem do ideal de humanidade, já que a arte tem a capacidade de libertar o homem de suas opressões e amarras. O oprimido que não se libertou de sua opressão reproduz as opressões que sofreu. Por outro lado, ao se libertar, ele rompe com a cadeia de opressões.

A libertação do oprimido se inicia, segundo Boal (2009), pela via do pensamento sensível. Ao treinar visão e audição para vislumbrar as nuances da realidade, o homem toma consciência das próprias opressões. A consciência da opressão pode levar a pessoa a procurar soluções para se libertar da situação. Assim, a libertação se inicia pela libertação das amarras dos sentidos, haja vista o pensamento sensível ser constituinte do pensamento simbólico. A via artística promove uma vivência ampliada da realidade.

Vygotsky (1926/2010) se aproxima de Boal falando do sentido biológico da reação estética na arte. Ele argumenta que na arte a percepção que se tem de um discurso ou imagem é complexificada e ampliada. Em arte, pode-se ver uma realidade com todas as suas facetas e de modo amplificado. Para Vygotsky (1930/2009), tudo que é imaginado tem relação com o real; teve que ser visto ou ouvido, sendo a memória a base para a imaginação. Mas aqui a memória não é simplesmente a coleção de eventos vividos. Ela tem base semiótica, embora a apreensão dos fatos ocorra pela via dos sentidos também. Vygotsky (1925/2001) não faz esta analogia, mas em seus escritos, ele admite que a reação estética é fruto também da percepção. Embora ele não dê o mesmo destaque à percepção sensorial, como o faz Boal. É preciso esclarecer neste momento que o que Boal chama de sentido não encontra um correlato no sentido para Vygotsky. Este ponto, os sentidos de Boal (2009) são similares ao conceito de percepção de Vygotsky (1925/2001). Boal, assim como Vygotsky, admite que o significado não é capaz de abarcar tudo, entretanto ele não denomina uma instancia que o faça. Ele

admite que existe algo para além do significado, mas não possui um termo que o expresse. Por este motivo o presente estudo abraça o conceito de sentido descrito por Vygotsky (1934/2010) para expressar o fenômeno estudado. Sendo assim, serão tratados no estudo os sentidos gerados no processo de criação artística.

Isto porque, Vygotsky atenta para o fato de que o processo de criação artística é necessário para dar conta de um excedente de modalidades inferiores de energia psíquica que necessita ter vazão e, de outra forma, seria vicioso para o sujeito. A arte “sublimaria” esta energia psíquica que, de outra forma, entraria em contradição com o psiquismo do homem e o levaria a patologias psíquicas. Ao falar do sentido psicológico da reação estética, Vygotsky se apoia na teoria aristotélica para explicar a importância de se dar vazão a sentimentos que seriam nocivos ao homem na fruição da arte, não só em sua produção. Mas há que se atentar para o fato de que Vygotsky, diferente de Aristóteles, propõe que estas emoções devem ser vivenciadas por simpatia, o que difere da vivência por empatia.

Boal (2002b) diferencia a empatia da simpatia. A empatia acontece quando o espectador é penetrado pela emoção do ator e vivencia a ação de forma vicária. Na reação empática, o espectador fica completamente à mercê da ação. A empatia, na opinião de Boal, desmobiliza o espectador, pois este acaba se tornando vítima dos acontecimentos da peça. Já na vivência simpática, o espectador não se une completamente ao herói, mas experiencia a peça junto com os personagens, ao lado deles. Significa que haverá a emoção estética, mas que também haverá espaço para se problematizar a emoção. Neste caso, o contágio não é direto, mas sim uma consequência da ação cênica. Para Boal (2002b), a experiência catártica, quando bem orientada, leva o sujeito a pensar criticamente sobre o assunto. Em outras palavras, um espetáculo de Teatro do Oprimido pode tornar o espectador mais consciente das opressões que sofre. A arte vivenciada desta forma leva o homem a repensar seus conceitos.

Para Boal (2002b), diferentes tipos de catarse servem a diferentes propósitos. Alguns priorizam a purificação pelo terror, como é o caso da aristotélica. Outras priorizam a emergência do pensamento crítico, como é o caso da catarse em Brecht. O autor ressalta que a catarse do Teatro do Oprimido, assim como a brechtiana, prioriza o pensamento crítico. Entretanto, a diferença é que na catarse do TO a participação do público não acontece apenas de maneira vicária. O público entra em cena e reconstrói os sentidos desta. A emoção catártica que acompanha esta forma de teatro se realiza no espectador na intenção de torná-lo mais ativo em suas decisões no mundo. O homem toma consciência de si e do sentido das opressões que sofre. Este sentido tem sua expressão mais poderosa na palavra com significado. Assim, a palavra torna-se meio de aprendizagem.

Sobre isso, é interessante notar que em ambos os autores, Boal (2009) e Vygotsky (1934/2010), há a valorização da palavra enquanto meio de desenvolvimento humano. Ambos consideram que o uso do signo linguístico modifica o modo de operar do homem. Boal (2009) considera a palavra “a mais grandiosa invenção humana” (p.64). Vygotsky (1934/2004) considera que a formação de conceitos é importante para o desenvolvimento das funções psicológicas. Boal (2009) descreve todo um percurso de desenvolvimento humano através do desenvolvimento da linguagem, inclusive distinguem duas formas de pensamento, à semelhança de Vygotsky (1934/2010). Seriam eles o pensamento sensível e o pensamento simbólico. O pensamento sensível está ligado às sensações e emoções, e funcionando na forma de resposta quase imediata ao estímulo do ambiente, podendo ser compreendido como o pensamento elementar de Vygotsky (1934/2010). Nesta forma de pensamento, há a priorização do biológico, é o pensamento quase reflexo. Ambos consideram também que a palavra preexiste à pessoa. Sendo parte do ambiente em que a criança se insere, a palavra é adquirida no contato com o outro falante. Deste modo, o pensamento simbólico de Boal (2009) é um pensamento que surge após a introdução do signo na vida da criança. Ele nada mais é que uma reelaboração do pensamento sensível por meio da interação com a palavra. Vygotsky (1934/2010) descreve um caminho semelhante ao falar que o pensamento elementar torna-se pensamento superior ao encontrar a palavra. Para ambos a palavra com seu significado é capaz de ocasionar um desenvolvimento na forma de pensamento das pessoas. E, embora eles assumam termos diferentes, a ideia por trás deles é semelhante.

A catarse no TO seria assim responsável por estimular os sentidos através do pensamento simbólico ou verbal. Ao estimular tanto o pensamento crítico quanto a sensibilidade, a arte seria capaz de revelar certas realidades encobertas por opressões veladas. Cada opressão tem seus sentidos sociais e históricos bem definidos, mas nem sempre as pessoas conseguem ver o que se esconde atrás delas por estarem intimamente envolvidas pela situação.

De posse de tudo isso, no presente trabalho, o foco recai nos sentidos existentes acerca da opressão de ter os filhos constantemente discutindo entre si. É sabido que os sujeitos estão imersos em situações de opressão e todos possuem sentidos pré-estabelecidos sobre elas. Segundo Boal (2002a), tais sentidos podem corroborar com a propagação de cadeias de opressão e que através do estudo de sua resignificação por meio do teatro, pode-se compreender o processo de autorreconhecimento e transformação das pessoas. Segundo Vygotsky (1934/2010), embora os significados sejam mais ou menos constantes, os sentidos variam de acordo com o contexto. Os sentidos construídos através das vivências em grupo

podem ser benéficos de modo a ressignificar a consciência que se tem do “eu”, de suas possibilidades corporais e os sentidos gerados acerca dasavenças em família. Muitas vezes, em um discurso, temos opressões veladas imperceptíveis até mesmo para o sujeito falante. Boal considera o Teatro-Fórum um ensaio da realidade e ao ensaiar uma cena desse teatro, o participante estuda também os sentidos daquele discurso em um contexto recriado, à semelhança do real. Aqui se pode dizer que as propriedades de tele-microscopicidade e dicotomização do teatro serão importantes para tornar visíveis os sentidos da opressão no sujeito falante. A dicotomia gerada pelo teatro dá à pessoa a oportunidade de ver-se falando, ver seu próprio discurso dentro do contexto em tempo real.

Vygotsky (1925/2001) fala que uma obra de arte sobrevive aos tempos não pelos sentidos literais que carregam e sim por aqueles que podem ser agregados a ela. Ao agregar novos sentidos a uma situação de opressão no teatro, pode-se ressignificar aquela opressão na vida real. Ao se ressignificar uma opressão é possível produzir sentidos e adequar o discurso para romper com uma opressão. A arte, mais especificamente o teatro, tem a capacidade de revelar uma situação sob diversos prismas. Vygotsky (1925/2001) comenta acerca dos sentidos gerados no discurso e na arte: “Ao ouvir e compreender os discursos do outro, nós nos apercebemos de suas palavras e de seu significado, e o sentido do discurso será sempre, para cada um, nem mais nem menos subjetivo que o sentido de uma obra de arte.” (p.49)

O teatro tem a capacidade de tornar o próprio discurso estranho ao falante. Segundo Brecht (1964/2005), ao tornar uma situação estranha, distante, pode-se pensar criticamente sobre ela. Vygotsky (1925/2001) chama a atenção para o fato de que a linguagem cotidiana apresenta normalmente sentidos sintéticos que não exigem muita elaboração. Já a arte oferece a oportunidade de extrapolar os limites daqueles sentidos cotidianos e encontrar novos sentidos. No discurso poético, é possível encontrar sentidos não literais para as situações. Com isso, se torna possível vislumbrar sentidos que se encontram na periferia da situação e, muitas vezes, a diferença entre se aperceber de uma opressão ou não, está em interpretar tais sentidos velados. Por exemplo, a assertiva “foi para seu próprio bem” pode ter diferentes sentidos em diferentes contextos.

Às vezes, pode ser a justificativa para um ato de violência que de outra forma seria injustificável. Outras vezes, é uma lição dura que se teve de aprender. De uma forma ou de outra, para que este dado sentido seja legítimo é preciso analisar o contexto em que ele ocorre. Através do teatro, pode-se recriar a cena do acontecimento com todas as suas nuances, pois nos ensaios de uma cena reaparecem os fragmentos de contexto não percebidos durante o acontecimento real e são estes detalhes que servirão de pano de fundo para analisar a

propriedade dos sentidos gerados na situação real. A partir de tal análise pode-se revelar a opressão.

No Teatro-Imagem há exercícios que proporcionam a criação de imagens estáticas e/ou dinâmicas da opressão. Muitas vezes, somente pela análise dos sentidos destas imagens pode-se visualizar uma opressão (Boal, 2002a). Assim, a produção de sentidos no Teatro do Oprimido pode acontecer em diversas instâncias do processo e não somente no Teatro-Fórum. Varias técnicas de Teatro do Oprimido poderiam se prestar ao mesmo tipo de análise. Entretanto, para este trabalho será estudada a produção que ocorre prioritariamente na construção do modelo de cena do Teatro-Fórum.

Será utilizada, apenas, a vertente pedagógica do Teatro do Oprimido. Sendo priorizados os sentidos gerados por moradoras de uma mesma comunidade. Cada comunidade gera seus próprios sentidos acerca das opressões a que estão sujeitas. Apenas a partir do estudo de como o sentido é produzido em lócus pode-se fazer comentários genuínos acerca dos significados da opressão daquela comunidade. Para tanto, será empreendido um estudo com base na pesquisa-ação, sendo realizadas as considerações acerca do método utilizado no presente trabalho, no capítulo seguinte.

3. Apresentação do Modelo de Cena: “Minha Vida, Meus Dilemas”:

O Método e a Análise de Pesquisa de Um Melodrama Social em Quatro Atos⁶

3.1 Personagens

A cena de Teatro Fórum foi criada⁷ a partir da história de uma das participantes da oficina. Inicialmente, surgiram duas temáticas para servir de pano de fundo para a cena. A primeira delas foi a história de Teresa, que desejava ter uma casa própria. Aurélia partilhava com Teresa do sonho de ter sua própria casa também. A segunda história surgiu do desejo de Bianca de ver seus filhos unidos. Ela tem problemas com os filhos que não podem se ver sem que comecem a brigar entre si, causando um grande desconforto na família.

Foi feita uma votação entre as participantes e a maioria escolheu a história dos filhos de Bianca. Ela conta que tem dois filhos em casa: uma filha evangélica e outro, denominado por ela, inicialmente, de deficiente. Ela narra eventos que ocorrem corriqueiramente com o filho e é questionada sobre qual seria a deficiência dele. Ela explica que o filho fazia abuso de álcool, mas que já abandonou o vício. Ela também fala que o filho tem o hábito de jogar baralho. Bianca conta em detalhes sua vida em família e estes detalhes foram utilizados para criar o contexto do modelo de cena. Há que se notar que os detalhes da história não foram dados por ela em um único momento. As informações foram sendo repassadas ao longo de quatro dias de ensaio. Entretanto, as informações iniciais foram importantes para a criação do contexto inicial do modelo de cena e para a criação dos personagens. A partir da história inicial surgiu o seguinte elenco:

Personagens:

Augusto – irmão que foi/é alcoolista

Liete – irmã mais velha que é evangélica

Lurdes – a mãe

Amiga da mãe – interpretado por mais de uma pessoa

O Elenco:

Aurélia interpreta Augusto

⁶ Título e gênero teatral surgidos como resultado da oficina de Teatro do Oprimido. O título aqui dado foi sugestão de um dos agentes de saúde e o gênero teatral foi definido pela dinâmica das atrizes em cena. Os atos correspondem ao número de núcleos encontrados na análise.

⁷ Todos os nomes dos participantes foram trocados aleatoriamente pela pesquisadora visando manter o critério de confidencialidade da pesquisa.

Lídia interpreta Liete

Teresa interpreta Lurdes, a mãe.

Patrícia, Anita e Marília interpretam a amiga de Lurdes.

Bianca, a dona da história

Emanuelle a diretora

Além das participantes descritas, havia ainda mais três agentes de saúde e outras quatro idosas que permaneceram interagindo na função de plateia.

3.1.1 Bianca, a dona da história

Bianca é uma dona de casa. Na época da construção dos dados, ela tinha setenta e três anos. Ela é uma senhora muito alegre, mas que teve uma vida difícil. É proveniente de uma família muito pobre e recebeu uma educação moral muito rígida de seus pais, baseada nos ensinamentos da igreja católica. O respeito à propriedade alheia é muito importante, não só para Bianca como também para as outras mulheres. Bianca casou-se duas vezes e teve oito filhos, dos quais seis chegaram à idade adulta. Uma filha faleceu com poucos meses e outro foi um aborto espontâneo. Dos filhos que sobreviveram quatro são homens e três são mulheres.

Dos oito filhos de Bianca, dois são de seu primeiro marido e os outros seis do segundo. Quando ela separou-se do primeiro marido, o segundo filho ainda tinha meses de vida. Todos os seus filhos foram criados como filhos de Jonas, seu segundo marido. Bianca já é viúva duas vezes, tendo o primeiro marido falecido depois do segundo. Ela vive com dois de seus filhos mais jovens, Daniele e Romero. Esta filha é evangélica e não se dá com seu irmão Romero, que fazia uso abusivo de álcool. Segundo Bianca, Romero largou a bebida há alguns anos, mas nunca mais foi o mesmo e ela fala que ele se tornou deficiente por causa do álcool. Segundo sua descrição, o filho gosta ainda de jogar baralho e tal atividade não é bem vista pela irmã Daniele, que por sinal é mais velha que Romero.

No modelo de cena, Bianca aparece como a personagem Lurdes. Ela é descrita como uma mãe doce que deseja ver seus filhos unidos e vive o drama de ter um filho alcoolista. Ela é interpretada por Teresa.

3.1.2 Teresa, a doce mãe.

Tereza é uma mulher muito batalhadora, que à época da construção dos dados, tinha cinquenta e seis anos. Ela nasceu no sertão da Paraíba e começou a trabalhar ainda com dez anos de idade. Na Paraíba, trabalhou no roçado e quando veio para Recife começou a capinar, passando, pouco tempo depois, a trabalhar como empregada doméstica. Após anos de trabalho duro, Tereza desenvolveu hérnia de disco e hoje vive o dilema de não possuir uma casa própria. Ela vem tentando aposentar-se por invalidez, visto ainda não poder aposentar-se por idade.

Tereza vive ainda com o marido e a mãe, Hortênsia. Esta tem oitenta e três anos e fazia uso abusivo de álcool e de tabaco. Ela fumou por um longo tempo, segundo Tereza, desde quando esta pode se recordar. Hortênsia parou de beber e fumar a cinco anos, quando Tereza a acolheu em sua casa. A filha teme que se deixar de cuidar da mãe esta volte a beber e a fumar. Tereza cuida da mãe como se esta fosse uma filha, percebendo-se na obrigação cristã de assumir a responsabilidade por ela, visto que é uma mulher católica. O fato de ser responsável por um parente com problemas de alcoolismo aproxima Tereza de Bianca e ambas possuem um discurso semelhante quanto a seus parentes. Para ambas, o parente que fez uso abusivo de álcool é considerado deficiente.

O alcoolismo surge como uma temática muito forte na história, um reflexo do drama enfrentado por ambas as mulheres. Na peça, o parente que faz uso abusivo do álcool é o filho Augusto. O personagem Augusto foi inspirado no filho de Bianca, Romero. Ele é descrito com um dependente de álcool, por vezes, tendo-o largado, outras vezes, ainda fazendo uso dele. Esta contradição da situação de Augusto se revela desde as primeiras cenas, visto que após as brigas ele sempre ameaçava voltar para o bar. Na cena, a atriz responsável por viver seu papel é Aurélia. É ela que constantemente mostra em seu discurso que o vício de Augusto ainda está presente, mesmo que este esteja mascarado pelo jogo de baralho.

3.1.3 Aurélia, o Augusto filho.

Aurélia é uma mulher de setenta anos, muito alegre e cheia de vida. Desde muito jovem, teve graves problemas de saúde, tendo passado grandes períodos de sua vida muito debilitada. Muitas vezes, ela ficou acamada por causa de episódios de doença: problemas de fígado, baço, hemorragias, entre outros. Entretanto, isso não abala a sua fé, muito menos sua vitalidade, ela tem muita vontade de viver e experimentar coisas novas. Aurélia é católica e

faz questão de deixar claro que o grupo de idosas é constituído em sua maioria de pessoas dessa religião.

Aurélia foi empregada doméstica e, atualmente, é aposentada. Ela nunca se casou, nem gerou filhos, entretanto, teve namorados e adotou uma filha. Esta se casou, teve filhos e não tem muito contato com a mãe. Hoje, Aurélia vive com uma irmã mais nova e duas sobrinhas, mas deseja morar sozinha. Sua família não gosta que ela saia sem companhia e há reclamações regulares sempre que ela demora a voltar para casa. Sua irmã e sobrinhas não se comunicam com as pessoas do bairro e vivem reclusas. Aurélia, ao contrário, gosta de manter contato com os vizinhos, embora esse comportamento desagrade aquelas. As parentas de Aurélia são muito protetoras com relação a ela e não lhe permitem viver livremente, alegando que seu estado de saúde é delicado.

Entretanto, Aurélia afirma ser capaz de se cuidar sozinha. Os atritos surgem justamente por ela ser muito independente e ativa, e por não permitir que nenhuma limitação a impeça de realizar seus projetos. Ela é uma mulher muito inteligente, embora nunca tenha conseguido aprender a ler. Além disso, é uma atriz bastante criativa e foi responsável por muitas das ideias para a cena. Ela é muito comunicativa e exerce naturalmente grande liderança sobre o grupo.

Na cena, seu personagem possui uma irmã, Liete, uma evangélica, interpretada por Lídia.

3.1.4 Lídia, a santa irmã.

Lídia tem setenta e seis anos, é uma mulher bastante quieta e reservada. Ela vive sozinha, é aposentada e católica. Ela não fala muito sobre sua vida pessoal, diz apenas que é muito ruim viver só, sem ter com quem conversar. Reclama todos os dias de solidão e diz que gostaria de morar com os parentes. Diferentemente das outras, Lídia não pensa muito no passado, ela vivencia o presente. Ela é uma mulher um pouco frágil, mas bastante saudável.

Como Lídia tem problemas para recordar eventos recentes, frequentemente, nas improvisações, ela confundia o contexto da cena e a função dos personagens. Com a prática, isto foi se atenuando, mas como foi um período de ensaios relativamente curto, os esquecimentos perduraram até a última gravação, embora menos frequentes. Além disso, sempre que ela chegava às oficinas, ela se queixava de ser velha demais para realizar os exercícios, de não ter mais vigor físico para continuar. Com o desenrolar do trabalho, foi-se percebendo que ela precisava de certos estímulos para continuar, que precisava sentir-se

querida no grupo. Quando a diretora começou a incentivá-la a continuar e passou a lhe dar mais atenção, Lídia foi se tornando mais ativa e presente nas oficinas.

Durante as oficinas, ela se destacou por conseguir interpretar personagens briguetos com muita facilidade, mesmo sendo bastante retraída. Por causa disso, foi escolhida para dar vida à Liete, a irmã evangélica. Na história, Liete está constantemente provocando Augusto, não se conforma com o fato do irmão não fazer nada o dia inteiro e ainda beber. Não se conforma também com a proteção que a mãe dá a Augusto. Por isso, Liete está constantemente tentando tomar o lugar da mãe e sua autoridade sobre a casa. Um dos dilemas que a mãe divide com a amiga é justamente o fato de não ter esse controle sobre o que acontece na família.

3.1.5 Patrícia, Anita e Marília, três atrizes, uma amiga.

Patrícia é uma mulher de sessenta e quatro anos, viúva, que tem dois filhos. É católica e aposentada, no passado trabalhou como empregada doméstica. Juntamente com Aurélia, foi uma das primeiras a participar da oficina. Patrícia é muito ativa, gosta de praticar exercícios e de dançar. Nas aulas de educação de jovens e adultos, revelou talento para escrever poesia e adora escrever tudo o que vivencia em seus cadernos.

Patrícia vive com uma filha e confessou muitas vezes que preferiria viver só, especialmente, porque tem alguns atritos com aquela. Durante as oficinas, foi bastante participativa, entretanto, próximo ao final, começou a ter severos problemas de artrose no joelho e perdeu muito de sua mobilidade. A perda da mobilidade e do vigor que apresentava deixara-a muito abatida e ela saiu do grupo quando o médico contou que seu problema tinha tratamento, mas não tinha cura.

Na peça, a personagem de Patrícia deveria ser uma amiga que escuta os problemas de Lurdes, a mãe. Mas Patrícia usa seu personagem para aconselhar a mãe a crer em Deus e se apoiar Nele para conversar com seus filhos e fazer a paz em casa. Com a saída de Patrícia começou a haver a busca por outra atriz para o papel da amiga. Anita foi a primeira a se oferecer para o papel.

Anita é uma das agentes comunitárias de saúde (ACSs) presentes na oficina. Ela tem trinta e nove anos, é solteira e não tem filhos. Sua função no grupo é mantê-lo funcionando. Como ACS, Anita conhece todas as famílias de uma determinada área da comunidade. Foi treinada para ser uma educadora social e uma conselheira de prevenção de doenças, atuando

no sentido de possibilitar a construção de interlocução entre os profissionais de saúde, educadores ligados ao posto e a comunidade.

Anita é especialmente muito atenciosa com as pessoas, ela percebe facilmente o que os outros precisam ouvir. Ela tem um talento especial para aconselhar. Como a amiga da mãe, também aconselha Lurdes a conversar com seus filhos, mas não se apoiando na religião. Ela aconselha a mãe a falar com cada um em separado, apoiando-se no bom senso. Anita preferiu, no ensaio seguinte, ceder o papel a uma das idosas e Marília a substituiu.

Marília é uma senhora de setenta e cinco anos, casada, com filhos e católica. Também é aposentada e já trabalhou como empregada doméstica. Ela é proveniente de uma grande família, constituída de doze filhos, contando com ela, de pai carpinteiro e de mãe dona de casa, com uma infância muito pobre, cheia de privações. Marília se orgulha de ter tido uma educação moral rígida e de ter passado esses valores a seus filhos. Ela é muito satisfeita com a vida que tem e teve, e se queixa apenas de ainda ser financeiramente responsável por alguns dos filhos. Ela gosta muito de aconselhar as pessoas e como a amiga da mãe, voltou a aconselhar, baseando-se na religiosidade.

A presente pesquisa foi fruto da necessidade da arte-educadora Emanuelle Pontual de compreender os processos pelos quais as pessoas aprendem com o Teatro do Oprimido. A seguir será feito um breve histórico do processo pelo qual tal pesquisa foi elaborada.

3.1.6 Emanuelle, a diretora.

Emanuelle é uma arte-educadora com ênfase em artes cênicas, graduada pela Universidade Federal de Pernambuco. Ainda em sua época de graduação, foi integrante de um grupo de Teatro do Oprimido chamado Pressão no Juízo, no qual trabalhou por quatro anos. O Pressão no Juízo era parte de um projeto maior chamado “Pátio da Fantasia”, coordenado, desenvolvido e idealizado pelo professor doutor Marco Camarotti. O Pátio tinha a finalidade de desenvolver ações de arte-educação em diferentes seguimentos de educação em artes. No entanto, a participação de Emanuelle limitou-se aos trabalhos desenvolvidos com o grupo de TO Pressão no Juízo não tendo tomado parte das demais atividades do Pátio.

O grupo de teatro tinha como seu fundador um dos hoje coringas do CTO-Rio, Claudio Rocha. Neste grupo, foram feitas diversas oficinas com outros coringas do CTO-Rio. O trabalho com o grupo de TO foi objeto de estudo em seu trabalho de conclusão de curso na época da especialização em arte-educação. O presente trabalho foi inspirado parcialmente nas

experiências da Especialização, quando na época os integrantes do grupo tiveram acesso aos estudos preliminares de Boal acerca da Estética do Oprimido.

Inicialmente, a pesquisa deveria se situar em uma escola da cidade do Paulista. No entanto, devido a diversos contratemplos, foi movida para Recife. A escolha da instituição foi feita pela pesquisadora pelo fato dela ter uma relação de muitos anos com a instituição em foco. Tendo o percurso contemplado momentos de sucesso, como é o caso da peça da dengue, e momentos não tão bem sucedidos, como o trabalho com travestis, que contribuíram muito para seu amadurecimento profissional. Infelizmente, esse último trabalho não gerou muitos frutos devido à escolha do local das oficinas que era distante do local onde as travestis moravam.

Tal relação longa de trabalho foi o motivo pelo qual a pesquisadora decidiu-se por tornar este grupo sede de sua pesquisa, ou seja, pelo longo tempo de experiência com as pessoas da instituição. Mais adiante, será visto mais pormenorizadamente as circunstâncias que envolveram a metodologia de pesquisa escolhida, o processo de coleta e análise dos dados.

3.2 O cenário

O presente estudo foi fundamentado no método qualitativo de pesquisa-ação, que, segundo Thiollent (2009), caracteriza-se por ser de cunho social e baseado na pesquisa empírica, que se presta a estudar soluções para as áreas de educação, organizacional e tecnológica. Apresenta compromisso social e ideológico, havendo, por sua vez, um engajamento social por parte do pesquisador. Assim, por ser o Teatro do Oprimido uma linguagem teatral de cunho pedagógico que tem compromisso social, a pesquisa-ação foi vista como um método apropriado ao estudo que se pretende empreender. Como meio de captar a natureza efêmera do teatro, foi pensando em um método de coleta baseado na videografia. Segundo Meira (1994), a videografia tem a propriedade de capturar mudanças sutis que ocorrem durante certo período de tempo. A videografia se mostrou um meio bastante eficaz de captação do acontecimento efêmero que é o teatro, pois não é possível prever com acuidade o que acontecerá em cada momento. Sendo assim, o vídeo tem a propriedade de dar materialidade ao momento passageiro, bem como permite que este momento seja revisitado diversas vezes.

O presente estudo teve a preocupação de responder a seguinte pergunta de pesquisa: como ocorrem as trocas de sentido na elaboração de um modelo de cena de Teatro Fórum?

Tal pergunta surgiu à partir de inquietações pedagógicas da pesquisadora em sua prática de arte-educação.

A partir da pergunta de pesquisa chegou-se ao seguinte objetivo geral: verificar como a atividade do teatro contribui para a produção de sentidos acerca da opressão de uma mãe que deseja a paz na família em um grupo de idosas durante a criação do modelo de cena de Teatro-Fórum. O modelo de cena de Teatro Fórum deve manter semelhança com a realidade das participantes e ao mesmo tempo ser passível de se comunicar com sua plateia. Por isso é importante se chegar a uma forma teatral que seja passível de ser generalizado, mas que mantenha um elemento particular. Para suprir responder a estas questões do objetivo geral foram elencados os seguintes objetivos específicos: (i) identificar os sentidos gerados com a montagem do modelo de cena do Teatro Fórum; (ii) compreender o contexto criador do modelo de cena; (iii) enumerar que emoções são utilizadas para criação do modelo; (iv) comparar os sentidos presentes no discurso das participantes antes e depois dos ensaios. Para responder cada um dos objetivos era necessário acompanhar o processo de montagem do modelo de cena desde o momento de escolha da história destinada a inspirá-lo.

Sendo assim foi realizada uma oficina de Teatro Fórum sob a responsabilidade da pesquisadora (Breakwell, Hammond, Fife-Schaw e Smith, 2010). A oficina conteve quarenta e três horas ao todo, sendo estas divididas em dezoito dias com duas horas e meia cada dia. A abordagem de construção de dados para o presente estudo é produto das vivências das próprias mulheres com técnicas de Teatro-Fórum, Teatro Imagem e Estética do Oprimido. Antes do início da pesquisa o projeto foi submetido e aprovado pelo comitê de ética da Universidade Federal de Pernambuco. Bem como o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Apêndice A) foi realizada uma reunião especial com o grupo na qual foi elucidado do que se tratava a pesquisa e a coleta, também foram sanadas todas as dúvidas das participantes e a assinatura dos Termos.

As oficinas tiveram por pano de fundo uma comunidade da zona norte de Recife, situada em um dos Altos da cidade. Ocorreu em um grupo com predominância de idosas, mas com a presença de algumas não idosas. O grupo está ligado à Unidade de Saúde da Família (USF) da comunidade e conta com o apoio de quatro Agentes Comunitários de Saúde (ACSs). O posto é dividido em três equipes, contendo uma médica, uma enfermeira, uma técnica em enfermagem e vários ACSs em cada equipe. Por motivo de falta de espaço físico no posto, as reuniões do grupo ocorreram no clube existente ao lado daquele. Tal clube é constantemente cedido pelos donos para a realização de atividade da USF, tais como os eventos semanais de acompanhamento de hipertensos e diabéticos conhecidos como Hiperdia. Ao todo, acontecem

três hiperdias por semana, em dias e turnos diferentes. Os agentes presentes no grupo são representantes das três equipes médicas, sendo dois da equipe II, e um das equipes I e III.

O bairro apresenta grandes problemas ligados ao uso de álcool e drogas, sendo muito comum encontrar famílias que vivenciam o drama do alcoolismo. Ainda há problemas relacionados à violência gerada pela venda e uso de narcóticos. Por outro lado, o bairro vivencia uma contradição, pois possui parte de sua comunidade vivenciando a religiosidade de forma fervorosa. O fervor religioso de uns e a entrega a prazeres mundanos de outros, é um ponto de conflito entre os moradores da comunidade e isto se reflete no embate entre os irmãos da cena de Teatro Fórum.

Para lidar com estes e outros problemas da comunidade nas USFs há grupos de apoio a diversas camadas da comunidade, tais como jovens, homens, mulheres, idosos, entre outros. Os grupos devem fornecer às pessoas da comunidade instruções de prevenção de doenças, educação social e atividades que melhorem a qualidade de vida. No caso da presente pesquisa, foi escolhido o grupo de idosas por este estar necessitando de uma atividade que mantivesse o interesse das idosas em permanecer no grupo da USF. O grupo passou por um período de seis meses estagnado, retornando às atividades no final de maio de 2012. O retorno foi difícil, pois o longo período de estagnação fez com que as participantes evadissem do grupo, sendo necessários meses de divulgação sobre as reuniões com a pesquisadora para que se iniciassem as gravações.

A coleta dos dados aconteceu durante as oficinas de Teatro do Oprimido (Apêndice B), tendo ocorrido da seguinte maneira: a primeira parte da oficina dedicada à preparação das atrizes, totalizou onze encontros. Importante frisar que as atividades presentes no plano de oficina são aquelas que ocorreram nos dias enumerados. Sendo este um momento preparatório o grupo participou de vivências com exercícios gerais de Teatro do Oprimido, que tiveram por objetivos desmecanizar o corpo, liberar as emoções, a imaginação e a memória, sendo uma preparação para o trabalho de ator. Para tal, foram realizados alguns exercícios, tais como “hipnotismo colombiano”. Este exercício tem o objetivo de tornar o corpo mais expressivo. É realizado em duplas. Na data uma das pessoas usa sua mão direita para hipnotizar o companheiro. O hipnotizador faz o hipnotizado andar pela sala ora na ponta dos pés, ora agachado no chão. Este exercício foi adaptado para as limitações físicas das idosas, os planos explorados foram apenas aqueles cuja configuração de seus corpos permitia, a saber: de pé, na ponta dos pés e levemente agachado. Aliás durante toda a oficina a pesquisadora fez questão de frisar que as idosas fizessem apenas o que seus corpos permitiam.

Um exercício que foi muito bem aceito pelo grupo foi “a cobra de vidro”. O exercício faz parte da terceira série de exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido intitulada “Ativando os sentidos”, da subseção da “série dos cegos”. Ele conta como apoio a lenda Maia da cobra de vidro. Conta à lenda que o povo Maia era protegido por uma cobra de vidro que em certo momento se partiu e seus estilhaços se espalharam pelo mundo e, até os dias atuais tentam se reunir. Segundo a lenda quando a cobra estiver completa novamente o povo Maia triunfará. O exercício se inicia com esta história e as participantes são instruídas a formar uma fila na qual a primeira pessoa é a cabeça da cobra e o restante o corpo. Das partes apenas a cabeça enxerga o restante deve aprender a reconhecer a pessoa da sua frente apenas com o tato. Em certo momento a cobra quebra-se e as partes locomovem-se cegas pelo ambiente. Ao final aicineira dá um comando e as partes saem à procura do seu local original na cobra. As participantes não pareceram sentir dificuldades em realizar esta atividade tendo a maioria acertado seu lugar na cobra desde a primeira execução. Elas adoraram esta atividade e sempre pediam para repeti-la em outros encontros.

Outro exemplo de exercício foi um de Teatro-Imagem chamado “homenagem a Magritte”. Este exercício se baseia em um quadro do pintor surrealista René Magritte chamado *Ceci n'est pas une pomme*, que significa isto não é uma maçã. Neste exercício as participantes receberam uma garrafa e tiveram que, com o corpo apenas, dar novo sentido àquela garrafa. Através da mímica tiveram que transformar a garrafa em novos objetos, tais como vassouras, carros, motos, instrumentos musicais e outros. As demais participantes tiveram que adivinhar que novo objeto é esta garrafa (Apêndice B). Este exercício foi muito bem sucedido no grupo que o realizou rapidamente, também houveram poucos participantes neste dia.

Nesses momentos, também foram propostos exercícios de familiarização com a linguagem de Teatro-Fórum; um exemplo disto é o exercício chamado de “fórum relâmpago”. Neste exercício a pesquisadora convidou uma das participantes a executar uma cena simples. Foi dito à participante que o personagem dela era uma amiga da pesquisadora e que a vê depois de muito tempo. A participante teve apenas que cumprimentar a pesquisadora. Cada uma se posicionou em um canto da sala e encontraram-se no meio da mesma. As duas se posicionaram e caminharam em direção uma a outra. Entretanto, ao chegar ao centro, a pesquisadora se recusou a falar com a voluntária. Neste momento a pesquisadora lançou a seguinte pergunta: “ela tem o desejo de falar comigo, o que ela deve fazer para satisfazer este desejo?” Com esta pergunta se iniciou o fórum onde as participantes se revezaram no lugar da primeira participante para dar sua opinião. Logo na primeira intervenção uma das idosas

encontrou uma solução viável, ao oferecer um presente imaginário à pesquisadora. Este e outros exercícios semelhantes auxiliam o grupo a se preparar para o momento do fórum. Este primeiro momento foi de preparação dos atores, por isso foi interessante que houvesse uma certa privacidade. Nem todos os grupos se sentem confortáveis de ser filmados ou fotografados logo de início. Portanto, o registro deste momento foram os diários da pesquisadora. Com os roteiros de exercício e as observações dos acontecimentos de cada dia.

No décimo segundo dia houve um exercício de criação de cena. Para este momento foi utilizado um aparelho de mp4 Philco PH-308, 4G e os itens da mala básica (Apêndice G). O roteiro do modelo de cena de Teatro Fórum “Minha vida, meus dilemas” iniciou-se com uma dinâmica de grupo no qual as participantes deveriam contar histórias de opressão para uma companheira e dela ouvir a história. Formaram-se, então, duplas as quais teriam que compartilhar suas histórias. Depois, as díades escolheram a melhor história, a que conduziria a um melhor modelo de cena e também aquela que fosse mais importante para a díade. Posteriormente, as díades foram unidas em quartetos e novamente houve a escolha entre as duas histórias de cada díade. Neste dia, a oficina contou com oito participantes que ficaram divididas em dois quartetos. As histórias geradas foram uma sobre o desejo de possuir uma casa própria e a segunda, uma que tratava dos problemas dos filhos que não se podem ver que começam a discutir, como já referido antes.

Foi pedido que as participantes criassem uma obra de arte, desenho ou escultura, ilustrando o problema. O estilo de criação foi de livre escolha das participantes. Nessa situação, foram-lhes ofertados papéis coloridos, lápis de cor, cola, tesouras e giz de cera. Foi realizado, então, um exercício de criação de três desenhos (Apêndices C, D, E) e uma colagem (Apêndice F) inspirados nas duas histórias. As obras foram acompanhadas de relatos das participantes acerca dos significados presentes nas imagens por eles geradas e tais relatos foram gravados em áudio. A análise das imagens pode ser feita pelos Núcleos de Significação, pois segundo Aguiar e Ozella (2006), um desenho pode ser usado como instrumento de coleta para a análise dos Núcleos de Significação desde que estes contemplem os discursos dos participantes. Assim sendo, após a confecção das imagens e coleta dos depoimentos acerca destas, houve uma votação e a história escolhida foi a da família cujos filhos discutiam entre si.

Os Núcleos de Significação é um método de pesquisa baseado nos pressupostos de Vygotsky acerca da psicologia histórico-cultural (Aguiar; Ozella 2006). O método surgiu pela necessidade de psicólogos sócio-históricos brasileiros de desenvolver uma perspectiva de pesquisa pautada nos ideais teórico-metodológicos de Vygotsky. O objetivo dos Núcleos é

tecer uma reflexão sobre a produção, negociação e apreensão dos sentidos gerados pelas pessoas. Este procedimento de análise tem certa semelhança com a análise de conteúdo temático de Bardin, mas diferencia desta por estar ligada a uma ideologia claramente marxista. A análise feita com base nos núcleos não é imparcial, mas sim, política e socialmente crítica. Este foi um fator importante para a escolha dos núcleos, pois todo o aporte teórico para o presente trabalho não se isenta de um posicionamento político-crítico, sendo coerente a escolha de um método de análise que igualmente não se furte a tal posicionamento. No presente trabalho, foi contemplada a produção de sentidos das participantes acerca da opressão de uma mãe que deseja a paz entre seus filhos durante a montagem do modelo de cena de Teatro Fórum.

Seguiram-se, então, quatro dias de ensaios que foram gravados em vídeo e transcritos posteriormente. As gravações foram semanais, obedecendo à disponibilidade das participantes. As gravações em vídeo foram realizadas no final de outubro e início de novembro de 2012 (Apêndice B), tendo gerado duas horas e trinta e nove minutos de gravação. Foram gravados apenas os ensaios da cena de Teatro Fórum, embora inicialmente houvesse a ideia de ser gravada também a sua apresentação. A apresentação aconteceria para o público presente durante um dos dias de hiperdia. Neste dia, o modelo de cena seria apresentado para pessoas exteriores ao grupo, que também entraria em cena, apesar de exteriores ao grupo de idosas. A gravação da apresentação não foi realizada, primeiro, por esta apresentar a complicação de introduzir no grupo pessoas estranhas ao seu contexto, as quais teriam um contexto de vida desconhecido para a pesquisadora, o que dificultaria a análise, visto que o conhecimento do contexto é fundamental para a análise dos Núcleos. Segundo, porque seria difícil fazer a coleta das assinaturas dos termos de consentimento livre e esclarecido de sujeitos exteriores ao grupo.

Sendo assim, optou-se por transformar parte do grupo em plateia. As intervenções no modelo de cena seguiram o formato de técnicas de ensaio, na qual as produções de sentido aconteceram como consequência de trocas de atrizes durante os ensaios e por uso da técnica de Dramaturgia Simultânea (Boal, 1991; Boal 2002b). Este tipo de técnica ocorre quando os espectadores instruem os atores a tomar certas atitudes e se comportar da forma que eles acreditam ser certo.

Após a construção dos dados, iniciou-se a análise dentro da perspectiva dos Núcleos de Significação de Aguiar e Ozella (2006), como será relatado adiante.

3.3 Prólogo

Todo material em vídeo foi cuidadosamente transcrito com todas as falas, entonações de voz, gestos corporais e configuração dos objetos de cena no espaço e, posteriormente, foram realizadas leituras flutuantes⁸ das transcrições, de acordo com as orientações dos Núcleos de Significação (Aguiar & Ozella, 2006). A partir das leituras foi observado que os gestos das atrizes ora corroboram com o discurso proferido, ora o completam e o reforçam, ora, algumas vezes, opõem-se a ele. O gestual das atrizes em questão foi uma extensão não verbal do discurso, optando-se, portanto, por se utilizar a mesma metodologia de análise dos núcleos de significação para analisá-los.

Sendo assim, a partir das leituras foram levantados cinquenta e três pré-indicadores, que correspondem a discursos recorrentes, com carga emocional significativa, como encontrados na Tabela 1, a seguir:

Tabela 1

Pré-indicadores levantados durante as leituras flutuantes

1. Alcoolismo encarado enquanto deficiência ou doença;
 2. Alcoolismo encarado como vício ou safadeza;
 3. Jogo encarado enquanto vício;
 4. Jogo encarado como substituto do álcool;
 5. Virtude moral e religiosa enquanto fator de status na família;
 6. Vergonha causada pelo alcoolismo;
 7. Proteção para com o parente alcoolista;
 8. Alcoolismo como ponte para outros vícios, tais como jogo e maconha;
 9. Omissões e mentiras sobre a quantidade de álcool ingerida;
 10. Religião como forma de superioridade moral;
 11. Divisão entre trabalhos femininos e masculinos;
 12. “Eu sou homem, você é mulher, não pode ser igual a mim!”
 13. Deus e ou Jesus enquanto únicos aliados;
 14. Religião encarada como hipocrisia social;
 15. “É um na igreja e o outro na cachaça, quando chegam é essa confusão!”
-

⁸ Leituras flutuantes neste caso são leituras corridas e recorrentes do material transcrito com o fim de levantar os pré-indicadores (Aguiar e Ozella, 2006). Note-se que o sentido empregado para o termo em questão não faz referência com as leituras feitas em psicanálise.

-
16. Desejo de ver a família unida;
 17. “A mãe sua tem medo de você!”
 18. Ciúmes entre irmãos;
 19. Falta de sossego em família;
 20. Divergências de concepções e vivências como motivo para brigas;
 21. “A confusão quem faz é ela”;
 22. “Ela diz que quem manda na senhora sou eu!”;
 23. Conformismo por parte da mãe quanto aos conflitos em família;
 24. As brigas em família como normais, corriqueiras;
 25. Angústia pelas desavenças dentro de casa
 26. Senescência encarada como deficiência;
 27. Idade avançada encarada como parte da vida;
 28. Senescência encarada como sabedoria de vida;
 29. Idade avançada como fator de perda de autoridade;
 30. Idoso enquanto provedor monetário;
 31. Idoso enquanto incapaz de tecer juízos acerca das coisas;
 32. Envelhecimento como perda de capacidade física e cognitiva;
 33. “Eu sou muito velha” X “Eu sou a mais velha daqui mesmo!”
 34. Diferença de idade como indicador de poder;
 35. Ideia de que o trabalho remunerado ou não concedendo o direito à liberdade de fazer o que quiser com tempo livre;
 36. Dinheiro como forma de conseguir poder na família;
 37. “Eu dou dinheiro a ela!”
 38. “Por que você não trabalha?”
 39. Posse sobre a casa determinada por quem paga as contas;
 40. Sentimento de solidão nos momentos de resolver os problemas;
 41. Sentimento de que os outros não se importam;
 42. Filhos ignoram o que a mãe fala;
 43. Posse da casa enquanto poder sobre as decisões em família;
 44. Casa vista como bem familiar comum;
 45. “a casa é da minha mãe, não é sua!”;
 46. Sentimento materno de proteção quanto aos filhos;
 47. A mãe enquanto culpada dos problemas de relacionamento na família;
-

-
- 48. Chantagem emocional como forma de manter o lugar na família;
 - 49. Necessidade materna que haja respeito entre os filhos;
 - 50. Sentimento filial de necessitar de apoio e acolhimento não importando as circunstâncias;
 - 51. Sentimento filial de que a mãe superprotege o (a) irmão (ã);
 - 52. “Ela (a mãe) parece que tem medo de você!”
 - 53. “Que eu não quero que nenhum dos dois saia de casa.”
-

Os cinquenta e três pré-indicadores foram agrupados em nove indicadores temáticos e seus conteúdos (ver Tabela 2). Tais pré-indicadores foram agrupados por conter relações de complementaridade, contraposição ou similaridade entre si. Como a história girava em torno de um conflito definido, que vinha a ser a desunião dos filhos, todos os temas e conteúdos estão, de alguma maneira, atrelados à situação conflituosa original. Tudo isso tendo em vista os objetivos da pesquisa. Procurou-se compreender como as atrizes produzem sentidos para a criação do modelo de cena. Para tanto, analisou-se os sentidos gerados por elas, o contexto em que estes sentidos são gerados e os sentimentos e emoções atrelados a estes. Isto tudo porque, segundo Vygotsky (1954/2010), os sentidos são gerados a partir de uma interação entre a emoção, conhecimento e o contexto. Os indicadores e seus conteúdos temáticos foram:

Tabela 2

Lista dos Pré-indicadores Agrupados em Indicadores e seus Conteúdos Temáticos

Indicadores	Pré-indicadores
Vício X Virtude	<ul style="list-style-type: none"> 1. Alcoolismo encarado enquanto deficiência ou doença; 2. Alcoolismo encarado como vício ou safadeza; 3. Jogo encarado enquanto vício; 4. Jogo encarado como substituto do álcool; 5. Virtude moral e religiosa enquanto fator de status na família; 6. Vergonha causada pelo alcoolismo; 7. Proteção para com o parente alcoolista; 8. Alcoolismo como ponte para outros vícios, tais como jogo e maconha; 9. Omissões e mentiras sobre a quantidade de álcool ingerida; 10. Religião como forma de superioridade moral;

Diferença entre gêneros;	11. Divisão entre trabalhos femininos e masculinos; 12. “Eu sou homem, você é mulher, não pode ser igual a mim!”
Religião como alento X religião como intolerância social;	13. Deus e ou Jesus enquanto únicos aliados; 14. Religião encarada como hipocrisia social;
O “outro” enquanto causador do conflito;	15. “É um na igreja e o outro na cachaça, quando chegam é essa confusão!” 16. Desejo de ver a família unida; 17. “A mãe sua tem medo de você!” 18. Ciúmes entre irmãos; 19. Falta de sossego em família; 20. Divergências de concepções e vivências como motivo para brigas; 21. “A confusão quem faz é ela”; 22. “Ela diz que quem manda na senhora sou eu!”; 23. Conformismo por parte da mãe quanto aos conflitos em família; 24. As brigas em família como normais, corriqueiras; 25. Angústia pelas desavenças dentro de casa
Papel do envelhecimento em relação à família e ao status pessoal;	26. Senescência encarada como deficiência; 27. Idade avançada encarada como parte da vida; 28. Senescência encarada como sabedoria de vida; 29. Idade avançada como fator de perda de autoridade; 30. Idoso enquanto provedor monetário; 31. Idoso enquanto incapaz de tecer juízos acerca das coisas; 32. Envelhecimento como perda de capacidade física e cognitiva; 33. “Eu sou muito velha” X “Eu sou a mais velha daqui mesmo!” 34. Diferença de idade como indicador de poder;

O dinheiro e o trabalho vistos como forma de aquisição de poder sobre a família;	<p>35. Posse sobre a casa determinada por quem paga as contas;</p> <p>36. Dinheiro como forma de conseguir poder na família;</p> <p>37. “Eu dou dinheiro a ela!”</p> <p>38. “Por que você não trabalha?”</p> <p>39. Ideia de que o trabalho remunerado ou não concedendo o direito à liberdade de fazer o que quiser com tempo livre;</p>
Sentimentos de solidão e isolamento;	<p>40. Sentimento de solidão nos momentos de resolver os problemas;</p> <p>41. Sentimento de que os outros não se importam;</p> <p>42. Filhos ignoram o que a mãe fala;</p>
A casa vista enquanto bem materno em oposição à posse pelo provedor da família;	<p>43. Posse da casa enquanto poder sobre as decisões em família;</p> <p>44. Casa vista como bem familiar comum;</p> <p>45. “a casa é da minha mãe, não é sua!”;</p>
Cuidado materno encarado como causador das desavenças entre irmãos.	<p>46. Sentimento materno de proteção quanto aos filhos;</p> <p>47. A mãe enquanto culpada dos problemas de relacionamento na família;</p> <p>48. Chantagem emocional como forma de manter o lugar na família;</p> <p>49. Necessidade materna que haja respeito entre os filhos;</p> <p>50. Sentimento filial de necessitar de apoio e acolhimento não importando as circunstâncias;</p> <p>51. Sentimento filial de que a mãe superprotege o irmão;</p> <p>52. “Ela (a mãe) parece que tem medo de você!”</p> <p>53. “Que eu não quero que nenhum dos dois saia de casa.”</p>

Muitos destes indicadores são geradores do conflito familiar descrito no modelo de cena de Teatro Fórum, sendo o principal deles relação entre vício e virtude. Embora haja outros conflitos tais como: “O dinheiro e o trabalho vistos como forma de aquisição de poder sobre a família” e “Diferença entre gêneros”, mesmo assim, o conflito maior ocorre pelo embate ideológico entre o vício e a virtude. Estes outros pontos de atrito corroboram com a situação conflituosa principal. Outros, por sua vez, constituem a consequência dos conflitos

da família, sendo o principal “Sentimentos de solidão e isolamento”. Lurdes, a mãe, acaba por ficar presa no conflito entre os filhos sem poder escolher um lado. Ela tenta servir de mediadora entre os filhos e acaba por não ser ouvida por nenhum deles. Então, acaba por sentir-se só e isolada dos/pelos filhos.

Há que se notar que os personagens gerados nas improvisações guardam semelhança com pessoas presentes na vida das atrizes. Nuances do contexto social das participantes aparece no modelo de cena, sendo, portanto os indicadores relativos à próprias vidas destas mulheres e não só à peça.

Após serem gerados os indicadores, estes foram articulados em núcleos de significação. Os próprios núcleos guardam entre si elos de sentido. Portanto, as articulações dos indicadores e seus conteúdos geraram quatro núcleos, a saber:

Tabela 3	
Lista dos Indicadores e seus Conteúdos Temáticos Grupados em Núcleos de Significação	
Núcleo de Significação	Indicadores
Religião como forma de conforto e ponto de atrito;	<ul style="list-style-type: none"> • Vício X virtude; • Religião como alento X religião como intolerância social;
Relações de Poder na Família	<ul style="list-style-type: none"> • Diferença entre gêneros; • O Dinheiro e o Trabalho vistos como forma de aquisição de Poder sobre a família • A casa vista enquanto bem materno em oposição à posse pelo provedor da família • Papel do Envelhecimento em relação à família e ao status Pessoal
“A confusão quem faz é ela!”	<ul style="list-style-type: none"> • O “outro” enquanto causador do conflito; • Cuidado materno encarado como causador das desavenças entre irmãos;
“Tudo sou eu!”	<ul style="list-style-type: none"> • Sentimentos de Solidão e isolamento

Dentro de cada núcleo, encontram-se questões vivenciadas tanto pelas atrizes quanto pelos personagens do modelo de cena de Teatro Fórum. A linha que separa realidade e ficção é bastante tênue e, por vezes, quase inexistente. As improvisações acabam retratando de forma amalgamada as realidades de todas as atrizes. Segundo Boal (2002a), esta é justamente

a função do Teatro do Oprimido. Em todas as técnicas de TO, o contexto do elenco é contemplado, pois, do contrário não seria Teatro do Oprimido e sim teatro para o oprimido. E mesmo não possuindo um texto formalmente escrito, possui um roteiro de cena com as situações, entradas e saídas de personagem predefinidas. Possui início, meio e fim, podendo também ser dividido em atos como uma peça tradicional.

Sendo assim, como o presente trabalho explora os sentidos dentro de uma peça teatral, toda a estrutura de tópico do presente capítulo acerca da análise, foi construída fazendo referência às partes de uma peça teatral. Os núcleos são os atos do espetáculo que se inicia a seguir.

Bom espetáculo!

3.4 Primeiro Ato: Religião como forma de conforto e ponto de atrito

No modelo de cena “Minha vida, meus dilemas”, uma das questões que primeiro chama à atenção é o conflito entre os irmãos, visto que este foi o ponto inicial para a criação do modelo. Segundo Bianca, dona da história, seus filhos não se podem ver que, logo, iniciam uma discussão sem motivo aparente. Segundo seu primeiro relato, o filho é deficiente e a filha evangélica. Quando questionada qual era a deficiência, respondeu que se tratava de abuso do álcool. Entretanto, foi enfática ao relatar que o filho havia parado de beber. Ao se perguntar o que ele consumava fazer em casa ela respondeu que ele jogava baralho.

Ao iniciar a criação da cena, o motivo da briga era o fato do irmão jogar baralho o dia inteiro e a irmã chega da igreja e vê aquela cena. Já no início da criação da cena, nota-se o embate entre o vício do irmão e a virtude da irmã. Na primeira improvisação, Augusto/Aurélia usa o jogo de cartas como um suporte que o impede de “lembrar-se do álcool”, como é possível visualizar no extrato de fala a seguir:

LIETE	(Sentada) E vai jogar?
AUGUSTO	E isso é da tua conta?
LIETE	É sim da minha conta.
AUGUSTO	É não da sua conta não!
LIETE	É da minha conta sim. (apontando para si) (...) Eu sou sua irmã mais velha, posso resolver esse negócio.
AUGUSTO	Vá pra sua igreja, mulher e me deixe em paz! (fala enfatizando as palavras

	colocando energia no ato de manusear as cartas.)
LIETE	Deixo nada!
AUGUSTO	Deixe sim! Me deixe com meu baralho. (fala mostrando as cartas) Eu tou tão quietinho aqui e você vem me aperrear. (ênfatisa levando as mãos para o alto e balançando a cabeça quase em desespero) Você não sabe que eu não posso me aperrear?
LIETE	Se não pudesse se aperrear não tava jogando o dia todinho! (fala apontando as cartas)
AUGUSTO	(começa a falar por cima de Linete) Eu tou jogando pra não me aperrear! Pra a minha cabeça ficar...
LIETE	(fala por cima de Augusto) O dia todinho jogando! Aqui.
AUGUSTO	Já tou jogando pra isso. Pra não me aperrear pra botar meu juízo pra outras coisas. Você quer que eu volte a beber de novo?
LIETE	Beba aí! O caso é seu!
AUGUSTO	É, mas eu vou te dar muito trabalho se eu voltar a beber. Você não sabe disso?

Como é possível visualizar neste extrato, o irmão utiliza o jogo de cartas para esquecer a dependência do álcool. Esta relação não foi tecida por Bianca em nenhum momento, na verdade, foi uma leitura feita por Aurélia para a construção de seu personagem, Augusto. Ela tira do baralho o sentido de pura diversão para tratá-lo enquanto um substituto para o vício do alcoolismo. Quando ela diz que está jogando para “botar o juízo pra outras coisas”, coloca o baralho no mesmo patamar de importância do álcool. Um evento simples como jogar baralho pode ser tomado como fato corriqueiro, mas ao ser colocado no espaço cênico este fato passa a ser analisado sob um olhar ampliado, permitindo ao ator retratar o contexto sócio-histórico e cultural em que se insere (Boal, 2002b; Vygotsky, 1932/1999), como aconteceu com as atrizes de “Minha vida, meus dilemas” que, em um curto período de ensaio, conseguiram criar um retrato fidedigno de sua realidade.

Sobre Augusto é interessante frisar, ainda, que no primeiro dia de ensaios o foco em seu vício encontra-se nas cartas, mas é dito que ele não mais bebe. Inicialmente, o jogo tinha uma função lúdica que afastava Augusto da bebida, levando-o a vivenciar uma experiência estética com ele e, neste ato de jogar, era suplantado o desejo de beber (Vygotsky, 1926/2010). O jogo estava substituindo a bebida, mas o ato de jogar era menos nocivo à vida dele e dos outros do que a bebida. De certa forma, o lúdico no jogo de baralho estava agindo

em Augusto de modo terapêutico, neste momento, o jogo torna-se uma forma de contemplação (Schiller, 1795/2010). A falta do álcool parece deixar um vazio em Augusto que parece ser bem preenchido pelo baralho. Neste caso, o jogo está tornando Augusto pleno.

Liete, por sua vez, não compreende a necessidade de Augusto de jogar. Ela toma esta atividade como mero vício ou fruto de preguiça. No primeiro dia, é dito que o lugar da irmã, Liete/Lídia, é a igreja. O desejo dela é ver o irmão ajudando em casa e não se rendendo ao vício do jogo ou do álcool. Por pertencer a uma comunidade religiosa, Liete/Lídia encara o jogo de Augusto como algo nocivo e moralmente repreensível, gerando sentimentos negativos sobre essa atividade a partir da interação entre suas emoções e seus conhecimentos intrinsecamente relacionados ao contexto religioso em que está inserida (Vygotsky, 1934/2010).

Desde o primeiro ensaio, Liete se mostrou uma personagem bastante austera e sisuda. Sua vida se resume à igreja, ao trabalho e à vida em casa. Em oposição Augusto que é mais mundano, Liete é muito centrada e vive esperando uma promessa divina de felicidade. Quando questionada pelo irmão do por que dela orar na igreja ela diz: “Pra ser feliz! E não viver lá nas cachaças que nem você!”. Nota-se aqui outra forma de contemplação, não pelo jogo, mas sim pela fé. Liete agarra-se às suas convicções religiosas como um meio de complementação, que, neste momento, está ligada ao ritual, que promove um poderoso efeito catártico, aristotelicamente falando (Boal, 1991).

Tanto Augusto como Liete experienciam formas de contemplação e catarse, que levam a um efeito benéfico desejado, mas que se chocam porque estão fundamentadas em vivências opostas, revestidas de visões de mundo com ideologias mutuamente excludentes e intolerantes. Deste modo, o jogo em si não é ruim, mas este ganha um sentido de perversão por conta das concepções religiosas da irmã. É tanto que mesmo sendo igualmente religiosa, a mãe, Lurdes, não possui a mesma convicção acerca do jogo que a filha, uma vez que não partilhar da mesma visão religiosa que esta. O jogo de baralho possui conceitos diferentes gerados por experiências de vida diferentes (Vygotsky, 1934/2010). Para a mãe trás a ideia de diversão, para Augusto é um substituto para a bebida alcoólica e para Liete é um vício.

Jogo e a religiosidade em questão geram um forte ponto de atrito na família, isto porque os conceitos gerados a partir de cada vivência religiosa acabam por se contrapor. O conflito torna-se tão tenso que Augusto começa a tentar afrontar a irmã, relembrando o álcool. É tanto assim que, no segundo dia, é dito que ele joga para esquecer, mas se ele sair irá beber novamente. Augusto tenta reafirmar sua posição em casa através de um ato de rebeldia retornando à bebida. Ele percebe que a irmã se recente com sua atitude de jogar e para incitar

a contenda, traz de volta a cachaça ao incluir o copo e a garrafa como objetos de cena. Este movimento torna-se mais óbvio no terceiro dia: enquanto joga e a irmã reclama, ele troca ainda em cena o baralho pela garrafa, mas quando sai, ainda carrega consigo o baralho, como se pode observar no extrato de fala a seguir:

AUGUSTO (faz gesto de quem brinda) Eu vou dar essa em intenção a você. À minha irmã querida! (fala e bebe. Ao engolir faz careta e se treme)

LIETE Para com isso se não eu jogo isso fora!

Nota-se que Augusto sabe que sua bebida é uma afronta à moral da irmã, então, vale-se da ironia e do sarcasmo para insultá-la. Ele sabe que a irmã não tolera seus vícios e mesmo assim, brinda a ela com forma de ironizar a intolerância dela. Entretanto, é preciso recordar que a análise em questão é de uma cena de teatro, mesmo que ela tenha congruência com a realidade, ainda é uma obra de arte. Sendo assim, nota-se que as atrizes neste ponto da construção da cena já desenvolveram seus papéis ao ponto de conhecer bem as nuances de personalidade dos personagens alheios. Elas já possuem uma fluência neste jogo teatral de modo a conhecer o contexto no qual se desenrola a cena e quais são as regras deste jogo. Por isso, Aurélia sente-se mais à vontade para ousar no papel de Augusto e provocar certas reações na personagem de Lídia. Elas são cocriadoras deste contexto fictício, e como tal, elas sentem-se à vontade para inserir qualquer ação e sentido que elas julgarem adequado (Boal, 2002a). Esta é uma peculiaridade da dramaturgia de Teatro do Oprimido, o texto pertence igualmente todas as atrizes, mesmo que a história que a gerou seja de uma delas, ao final, a cena resultante pertence a todas. Talvez por este motivo Aurélia tenha transgredido a história original e tenha incluído novamente a bebida na vida de seu personagem. A partir deste dia, a história não é mais somente dos filhos de Bianca, mas sim do grupo como um todo. Partindo deste ponto, Augusto liberta-se do modelo real que o gerou e Aurélia ganha o direito de modificá-lo conforme a sua vontade.

Tanto é verdade que, no quarto dia, Aurélia o interpreta trocando completamente a bebida, que no caso é cachaça, pelo baralho. Ao sair de cena, Augusto leva apenas a garrafa na qual a atriz Aurélia colocou um rótulo de Pitu. Por iniciativa própria, esta inseriu a garrafa na cena no terceiro dia e também por sua vontade, trouxe o rótulo para colar na garrafa. Nota-se que, ao fazer isso, ela conferiu um sentido especial a uma garrafa pet comum. O objeto que inicialmente representava Augusto em sua ausência, era o baralho, após a customização da

garrafa, é esta que passa a simbolizar o personagem em si (Boal, 1995), da mesma forma que o objeto que representa Liete é a bíblia, e o que representa a mãe, é o terço que ela carrega consigo.

A partir da troca do baralho para a garrafa como objeto representativo de Augusto, a contenda entre os irmãos torna-se mais acirrada. Ao acontecer à troca, Augusto passa a provocar mais a irmã, diferentemente de quando utilizava o baralho e se mostrava mais pacífico. Observa-se que à medida que a bebida ganha espaço, o baralho perde. Isso é algo que confirma a posição do baralho de substituto da bebida: à medida que o desejo de beber vai sendo suprido, a necessidade de jogo diminui. Quando Augusto volta a beber seu comportamento se torna, por vezes, mais agressivo para com a irmã. Interessante notar o que ocorre com o conceito acerca do personagem Augusto trajetória, ela passa de “Augusto, o deficiente” para “Augusto, o cachaceiro” (Vygotsky, 1934/2010). Aurélia nos primeiros ensaios discorda da concepção de Lídia sobre o seu personagem possuir um vício. Para Aurélia seu personagem era um deficiente e como tal deveria ser cuidado e protegido. Ele deveria poder jogar sempre que quisesse, pois era doente. Lídia/Liete com seu discurso retira de Augusto o conceito de deficiente e passa a incutir nele o rótulo de “viciado”. Com a repetição das cenas Aurélia vai cada vez mais adequando a postura de seu personagem a este conceito. O conceito que se tem de uma personalidade é semelhante ao que se tem de um objeto, com uma peculiaridade, pessoas podem acatar o conceito que se gera sobre elas e passar a agir de acordo com o conceito. Foi o que ocorreu com o personagem de Augusto, Aurélia acata uma concepção acerca de seu personagem que ela não possuía *a priori* e passa a se comportar de acordo com este novo conceito. No caso, o personagem mudou por completo, tanto em seu gestual, quanto em suas reações.

No entanto, este retorno de Augusto para a bebida não era algo presente na história original e, neste ponto, a história muda de foco. Como a opressão original era a falta de entendimento entre irmãos, neste momento, a audiência pode tentar resolver o problema da dependência do álcool. No entanto, o problema real da dependência do álcool já foi sanado, mesmo que parcialmente. O filho de Bianca não mais bebe, mas os desentendimentos ainda permanecem. Desta forma o problema dos conflitos entre irmãos corre-se o risco de não se encontrar uma solução (Boal, 2002a). As desavenças entre os irmãos ainda permaneceram, mas com um colorido diferente do real.

Na verdade, desde o primeiro ensaio, desenha-se a situação do antagonismo entre o vício de Augusto e as concepções religiosas de Liete. Quando Augusto fala que Liete vá para a sua igreja, ele define que o lugar da irmã é apenas orando e não se preocupando com a vida

dele. Augusto encara a cobrança da irmã como uma intolerância causada pelas concepções religiosas dela. Para ele, a irmã não tem o direito de cobrar-lhe uma participação na renda e no trabalho em família. Liete, por sua vez, é compelida a cobrar certa responsabilidade do irmão, visto que ela possui “moral” para exigir. O fato de frequentar uma igreja e andar sempre com uma bíblia confere-lhe a ideia de que está sempre certa, não importando as circunstâncias.

Esta relação se torna bastante clara no quarto dia, em um momento de discussão entre os irmãos, como mostra o extrato de fala abaixo:

AUGUSTO Eu não sei onde foi que a senhora errou não, eu só sei que ela é errada, eu também erro, que eu não sou santo!

LIETE Eu não sou errada nada viu! Eu não sou errada, que a pessoa da igreja não é errada não! Errada é da porta da barraca! (fala abanando o dedo para Augusto)

Neste ponto, é possível notar o quanto Liete se percebe virtuosa por frequentar a igreja e ler a bíblia. Tal sentimento está acompanhado de uma relação de superioridade. A irmã se julga superior e no dever de interferir na vida de Augusto ao ponto de ditar quais deveriam ser suas atitudes. Liete, então, fala no terceiro dia: “E por que não vai pra a igreja que nem eu? (fala batendo a bíblia na mesa)”. Com esta afirmação ela tenta impor suas escolhas religiosas como meio de Augusto se “libertar” do vício. Para Liete, o vício do irmão é reflexo de uma personalidade que se regozija com o “pecado”. Ainda, segundo ela, o irmão simplesmente não presta. Esta concepção de Augusto como “o errado” está fortemente arrigada nos valores religiosos da irmã.

Em contrapartida, a crença religiosa de Liete não é bem vista por Augusto, sendo por ele questionada. No segundo dia, fica clara esta discordância como apresenta o extrato de fala a seguir:

AUGUSTO Mas não tem nada não, posso até tá com cara de bebo, mas não tou bebendo. Tou jogando meu baralho aqui, quietinho, agora você tava batendo perna na rua e diz que tava na igreja. Eu sei lá se você tava na igreja! Ou se tava por aí jogando conversa fora com as suas amigas! Não venha encher meu saco não! (Liete vai para o outro lado ficando de pé ao lado da cadeira da direita.)

Aqui nota-se que Augusto acusa a irmã de usar suas saídas para a igreja como forma de fugir do serviço doméstico. Ele assume uma postura de descrença com relação à fé da irmã, taxando-a, por vezes, de hipócrita. Se por um lado, Liete é intolerante por conceber o irmão enquanto portador de grandes vícios, por outro, Augusto demonstra preconceito pela religião da irmã. O preconceito contra certas ideologias cristãs é algo bastante comum na comunidade em questão e mesmo entre as idosas do grupo, há sempre a necessidade de autoafirmação de crença religiosa, levando-as, a todo o momento, a afirmarem que o grupo é de maioria católica.

E nesta família em questão, os membros não possuem a mesma religião: a mãe é católica, a filha é evangélica e o filho acredita em Deus, mas não possui religião. Estas visões diferentes se chocam, principalmente, entre os irmãos, como é possível verificar no extrato de segundo ensaio, do segundo dia, a seguir:

AUGUSTO (movendo os dedos como quem toca piano) Teu negócio é, é trelelê, tralalá, e a bíblia na mão, é rezando, é não sei o quê! (fala agitando as mãos no ar, quando fala da bíblia junta as mãos como quem segura um livro, quando fala em rezar junta as mãos com as palmas viradas para o ar) É tetete, tetete, tetete. (neste momento Liete ri muito e olha para a plateia) Eu sei o que é que você faz lá na igreja, viu. Eu sei o que é que você faz lá! (fala apanhando as cartas no chão.) (depois começa a juntar as cartas.)

LIETE Ah é, e o que é que eu faço na igreja?

AUGUSTO (abre os braços e fala em tom de ironia) Reeza! Agora reza pra eu deixar de beber!! (fala jogando as mãos na direção de Liete). Reza pra eu deixar de jogar! (joga as mãos na direção das cartas). Reza pra eu deixar de beber! Bate assim na mesa e diz: “Jesus, tira a cachaça dele!” (quando diz “bate assim na mesa” ela bate na mesa. Quando fala “Jesus”, abre os braços para o alto) Mas cadê que você faz?

Vê-se aqui que Liete realmente acredita que seu caminho é o correto. Em contrapartida, Augusto duvida da fé de sua irmã, alegando que ela pratica a religião de forma superficial. O tom irônico que ele utiliza para se referir à fé da irmã denota que ele não acredita que esta realmente deseje seu bem ou o bem de qualquer pessoa na casa. A postura de Liete quanto ao vício de Augusto é realmente intolerante. Ela se mostra farta com a situação,

mas ela possui grande clareza sobre a situação de Augusto. Ela acredita que haverá paz apenas quando ele renunciar a seus vícios e ajudar nos trabalhos de casa e na renda familiar. Ele, por outro lado, assume uma postura defensiva, tratando os conselhos da irmã como ofensas pessoais.

Claramente, há falta de comunicação entre os filhos, bem como entre os filhos e a mãe. Lurdes/Teresa tenta a todo o momento fazer com que os filhos se entendam. Isto ocorre porque os sentidos produzidos por cada familiar não estão em consonância entre si (Vygotsky, 1934/2010). Entretanto, a mãe também está só em seu diálogo com seus filhos. É neste ponto que a religiosidade entra na vida da mãe. A fé tem para ela a função de suporte. Em sua fala, fica clara esta função no seguinte trecho: “Eu tou pedindo a Deus que ele acalme tudo e traga todos na paz de Deus pra dentro de casa!”. Esta fala ocorreu no segundo dia. Percebe-se que a voz da mãe nos ensaios do primeiro dia foi abafada pela dos filhos. É somente a partir do uso da técnica de ensaio analítico de estilo (Boal, 2002a), no estilo de novela mexicana⁹, que a mãe começou a surgir enquanto personagem. Antes do uso desta técnica, as falas da mãe eram repetitivas e enunciadas sem convicção e seus movimentos eram bastante tímidos e contidos. A mãe fica dividida entre os filhos, sendo uma situação angustiante lidar com a virtude de um e o vício do outro. O que é possível verificar no extrato a seguir:

MARÍLIA (fala sentando-se) Tá tudo bem?

TERESA Minha filha não tá bem porque, olhe aqui é uma confusão porque um vai pra a igreja, outro vai pra... (fala primeiro tirando a mão do queixo e estendendo à frente do corpo. Quando fala “pra” levanta as sobrancelhas olhando para a amiga)

MARÍLIA O... (fala levando a mão direita ao lado e levando todo o corpo junto como quem aponta para fora)

TERESA Beber. Pra o bar. (fala com força gesticulando com a mão à frente do corpo) E quando eu chego tá os dois com confusão, aí eu fico, aconselho a um, aconselho a outro.

Nesta cena, que ocorreu no quarto dia, é possível verificar o quanto a mãe sente-se incomodada por causa das desavenças entre os filhos. A atriz, Teresa, utilizou um recurso de

⁹ Esta técnica de ensaio consiste em interpretar uma cena imitando um estilo de dramaturgia específico, no caso as atrizes imitaram o estilo de interpretação utilizados nas novelas mexicanas, com movimentos e entonações exagerados (Boal, 2002a).

interpretação para intensificar a emoção causada pelo fato do filho abusar do álcool, represando-a (Vygotsky, 1925/2001). Percebe-se isto quando ela diz que um foi à igreja e “outro vai pra...”, pois ela não completa verbalmente a sentença. Em lugar disso, reforça o sentido com um olhar que corresponde a uma linguagem abreviada (Vygotsky, 1934/2010) e a amiga sabe que lugar é este ao qual ela se refere, embora ele não tenha sido expresso verbal e explicitamente, uma vez que compartilha com ela do contexto. Tanto é assim que ela responde “O...”, seguido de um movimento de apontar com o corpo. Este corte na sequência da fala, trocando voz por movimento, represa a emoção relacionada ao local e quando ela, finalmente, fala “bar”, a palavra vem carregada de um peso emocional intenso, gerando um sentimento catártico (Vygotsky, 1925/2001). Neste caso, a catarse gerada pelo discurso das atrizes, em lugar de impedir a ação, pode gerar nas participantes que permaneceram na audiência o desejo de modificar a ação (Boal, 2002b). Mas isso só acontece porque a atriz revela o desejo de modificar aquela situação e o público/participantes sentem-se atraídas por simpatia a tentar solucionar o problema.

Há que se notar que a opressão quem sofre é a mãe, Lurdes é a protagonista da história. Ela encontra-se isolada do contexto familiar, pois é possível notar que os dois filhos dialogam entre si e a deixam de fora. Ela fala e eles não prestam atenção, o discurso da mãe ficava tão encoberto pela discussão dos filhos que a partir do segundo dia foi adicionada a cena em que a mãe fala de seus problemas com uma amiga. Esta cena nasceu da necessidade de localizar o conflito como uma queixa da mãe. A amiga traz em seu discurso a ideia de que a mãe deve se apoiar na religião para superar seus problemas, como é possível visualizar no extrato abaixo:

PATRÍCIA Vai ficar [bem], é só a senhora rezar, pedir a Deus! A gente tem que confiar no recurso Dele, né! Então a senhora pedindo a ele cada vez mais, cada vez mais ele vai abençoando a sua casa. É só pedir a Deus! “Deus acalma esses filhos meus! Restaura a ordem em casa!”

Este extrato pertence ao segundo dia, quando a personagem da amiga foi interpretada por Patrícia. Tanto esta quanto Marília, atriz da amiga no quarto dia, trazem este discurso cristão para o personagem da amiga. Nele, Deus e Jesus são retratados como únicos aliados da mãe e como último recurso de auxílio. A mãe precisa acreditar que há uma força divina que a protege para continuar enfrentando os problemas em casa. Por isso, ela se apoia na religiosidade católica e traz para a cena, desde o primeiro dia de ensaios, na mão esquerda, um

terço de madeira, que representou a esperança dessa mãe em alcançar a paz dentro de casa, sendo esse objeto utilizado em todos os ensaios.

O uso do objeto terço está relacionado a uma fala social, que, ao ser repetida torna-se discurso interno ao ser internalizada pela pessoa (Vygotsky, 1934/2010). Ele simboliza uma forma específica de viver a fé, da mesma forma que carregar uma Bíblia para todos os lugares representa outra forma de vivenciar a religião, como Liete o faz. É bem isso que ocorre com este discurso religioso. A mãe já carrega consigo o símbolo de sua religiosidade na forma de um terço, que nada mais é que um lembrete de seu ponto de fé. Como se não bastasse, a amiga ainda reforça a ideia de que somente Deus será capaz de auxiliá-la. Lurdes, a mãe, a partir da repetição do discurso da amiga, vivida neste dia por Patrícia: “Jesus que há de abençoar que fique tudo na paz dentro de casa”, acaba por internalizar uma fala social (Vigotski, 1934/2010), neste caso, representada e expressa de forma não verbal pelo objeto terço. Aqui se vê a confiança que a mãe tem em que Deus ou Jesus irá de fato interceder para trazer a paz, a qual está sendo, também, ameaçada pelas relações desiguais de poder dentro de casa, as quais serão retratadas no segundo ato deste melodrama familiar.

3.5 Segundo ato: Relações de Poder na Família

Como visto anteriormente, há divergências entre os filhos de Lurdes por questões religiosas, ao mesmo tempo que a religião serve de conforto para a mãe. Entretanto, este não é o único ponto de tensão na família. Ainda no primeiro dia de montagem, no segundo ensaio, o foco se desloca ligeiramente da questão vício/virtude para a questão dos gastos em casa. O que é possível notar no trecho a seguir:

LIETE	Tu tá ganhando dinheiro com esse baralho? Quanto ganhou?
AUGUSTO	Por que você tá perguntando isso?
LIETE	Porque você não tá dando nenhum tostão a mim. (fala estendendo a mão esquerda sobre a mesa como quem pede dinheiro e logo após recolhe.)
AUGUSTO	Tu tá vendo eu jogando aqui com alguém? (fala alterado). Tá vendo dinheiro aqui na mesa?
LIETE	E como vai jogar sozinho? É louca? ? (Lídia confunde o gênero do personagem Augusto com o da atriz que o interpreta)
AUGUSTO	Isso é pra me distrair!

LIETE	É louca, é
AUGUSTO	Não, é pra não enlouquecer!
LIETE	Isso é a cachaça no quengo!

Percebe-se, por parte da irmã, que o sentido se desloca do vício para o trabalho remunerado. Não é mais puramente a dependência de Augusto que incomoda, mas sim, o fato dele não ganhar dinheiro com o que faz, o jogo. Liete também classifica o irmão de louco, por este jogar sozinho. Augusto se defende afirmando que o jogo é um meio para não enlouquecer. Neste momento, o vício de Augusto está significando doença, deficiência. Ao final do primeiro ensaio, do primeiro dia, Bianca reclama que o filho não voltou a beber, muito menos ameaçou voltar ao álcool. Assim, a partir deste discurso, o sentido de deficiência retorna a cena. Neste ponto, a história recua para seu sentido original. O filho passa a ser visto como incapaz de gerar sustento familiar por ser doente. No trecho abaixo, esta questão fica bem explicitada:

LIETE	Não trabalha porque você não procura; só procura cachaça! (fala girando o dedo indicador no ar com energia e levantando a voz)
AUGUSTO	Procuro, procuro! Agora a pessoa olha pra a minha cara e vê logo: “isso é um bebarrão! Isso não sabe fazer nada! Isso é um Zé Ninguém” (fala abanando a mão esquerda como quem enxota galinhas). Ficam me humilhando na rua, e quando aparece cachaça é pra dar! “Toma fulano uma dose, não vai fazer mal não!” Eu não tenho dinheiro, não pra comprar, nem tenho trabalho! Não vou trabalhar desse jeito. Você não me ajuda! (nesse momento a mãe entra e coloca uma cadeira atrás da mesa) Não me dá apoio!

No extrato acima, é possível notar claramente que o abuso de álcool é visto como incapacitante. Socialmente, a pessoa que abusou do álcool não está sendo levada a sério e, mesmo que o vício não exista mais, ele ainda é visto como dependente de álcool. O próprio Augusto não se julga capaz de trabalhar, pois ele é socialmente “inferior” aos outros. As atrizes trazem aqui um discurso fortemente arrigado em valores sociais que veem o usuário de álcool e narcóticos como um membro improdutivo da sociedade. Para esta família, isso significa que Augusto é um membro vulnerável a quem a mãe sente a responsabilidade de proteger e a filha sente necessidade de “regenerar”. O sentido de proteção é algo que Teresa

traz para a personagem de sua própria vida, através de sua experiência com Hortênsia, mãe de Teresa. O parente dependente de álcool torna-se, então, um membro frágil da família que necessita de cuidados e vigilância. Este sentido é fruto de uma construção social baseada no pensamento cristão de responsabilidade para com membros frágeis da família. No áudio gravado após a confecção dos desenhos que serviram de base para a criação do modelo de cena, Teresa deixa claro este sentido de responsabilidade, como é possível verificar no extrato de fala a seguir:

TERESA (...). E tomo conta dessa minha mãe que me aperreia muito pra ir-se embora. Se não fosse esse meu pobrema também, ia ser melhor, mas eu não posso deixar ela ir-se embora pra a vida que ela tinha lá, não posso deixar, porque eu não vou deixar minha mãe com oitenta e três anos ir pra lá pra beber, pra fumar. Graças a Deus já faz cinco anos que ela tá comigo e não faz nada disso e se ela for pra lá vai fazer a mesma coisa, e aí? Longe, que é seis horas daqui pra a Paraíba, o CAPS¹⁰ Esperança mandou levar minha mãe pra lá, mas de mim... e doutora Sônia (...) disse que eu não fizesse isso. Nem eu deixo, nem ninguém é louco de botar minha mãe lá no projeto. Eu não tenho, eu não posso pagar uma pessoa pra cuidar da minha mãe lá e nem posso cuidar da minha mãe daqui do Recife pra Dona Inês, Paraíba. Aí eu vou ficar aqui com a minha mãe até quando Jesus permitir, ela tem oitenta e três anos e eu vou cuidar. E peço a Deus que a pouca saúde que Jesus tá me segurando, deu, ficar com a minha mãe, que foi Jesus quem me deu, que quem me botou no mundo foi ela. E é por isso que eu tou lutando e não vou levar minha mãe pro mode ficar lá sozinha, não. Que eu não tou doida!

Percebe-se aqui que o cuidado para com o parente dependente de álcool é algo extremamente importante. Isso é possível notar pela quantidade de vezes que Teresa repete que não é “louca” de separar-se da mãe. Já o sentido de responsabilidade cristã fica claro quando ela repete que “foi Deus e Jesus quem colocaram” a mãe sob seus cuidados. Este mesmo discurso Teresa repete enquanto interpreta Lurdes, pois quando o filho fala em sair de casa, ela diz: “Mas só que eu não vou deixar! Sair pelo mundo sem ter aonde morar, que eu não sou doida!”. Para Teresa, a sua mãe está sendo representada na figura de Augusto, por este motivo, o mesmo discurso de proteção e cuidado é repetido. Ela é responsável pelo filho

¹⁰ Centro de assistência psicossocial (CAPS).

porque, para ela, Augusto não é capaz de se defender sozinho. A dependência dele não é puramente em relação ao álcool ou ao jogo, mas é uma dependência de apoio social e financeiro. E ele expressa, nos primeiros ensaios, este sentido de dependência e vulnerabilidade. Isto porque Augusto ainda é conceituado como deficiente. Ele não se julga capaz de conseguir sustentar-se sozinho, muito menos ter vida própria sem depender do conforto do lar.

Por outro lado, Liete vê a atitude dele como uma forma de tirar proveito do esforço dela e da mãe. Por esta razão, ela tenta trazer o irmão para o mundo do trabalho, tenta dissuadi-lo a contribuir com a sobrevivência do lar. Ela julga que, por ser mais velha, trabalhar e auxiliar nas finanças da família, dá a ela poder de delegar tarefas a Augusto. O trabalho nessa família é valorizado enquanto atividade dignificante e fonte de renda. Quem trabalha tem o direito de opinar sobre as decisões da casa, não necessitando ser remunerado, como retrata o diálogo que se segue:

TERESA Que confusão é essa aqui, minha gente?

AUGUSTO É ela que chegou aí, não sei de onde! (fala apontando para Liete e balançando o dedo)

LIETE É ele que chegou bêbado! (fala ao mesmo tempo de Augusto apontando para ele) E não foi fazer serviço, não.

Neste extrato, aparece o interesse da irmã Liete em fazer com que Augusto contribua nos afazeres domésticos. O “serviço” em casa seria uma compensação por Augusto não contribuir para o sustento da família. Neste caso, o trabalho doméstico traria para o irmão certa importância para a família, pois ao exercer ao menos esta forma de atividade, ele não seria puramente um fardo em casa, mas, do contrário, teria uma função na família. Interessante notar que aqui o labor pode também estar significando um afazer enobrecedor, ligado à redenção, tal como aparece na Bíblia, e que Liete parece assumir como significado, atribuindo-lhe valoração e, conseqüentemente, valorando a pessoa que trabalha, seja este trabalho remunerado ou não.

Na montagem da cena, as relações de trabalho de Augusto acabaram sendo conflituosas. No primeiro e segundo dias, ele não trabalha, apenas joga, recusando-se também a fazer atividades domésticas. No terceiro dia, ele é aposentado por invalidez, entretanto, embora seja um sentido possível para a cena, este não parece ser um sentido plausível, visto

que há caminhos burocráticos a serem seguidos para adquirir uma aposentadoria deste tipo, os quais não aparecem no discurso de Augusto. Já, no quarto dia, Aurélia opta por seu personagem fazer “bicos”. Nos primeiros dias, Augusto é visto apenas como um peso na família, principalmente, pela irmã, Liete, que paga as contas. No terceiro dia, ele alega pagar pela própria bebida com o dinheiro da aposentadoria e, no quarto, traz dinheiro para casa. Nota-se neste movimento uma tentativa da atriz de afirmar a posição do seu personagem. O filho quando não possuía emprego, dinheiro ou nenhuma forma de trabalho, também não tinha poder sobre as próprias decisões e as da família. Augusto era visto como um fardo, um problema ou um vagabundo, segundo o ponto de vista de Liete. Em termo de posição social, a situação do filho era muito desfavorável, pois por não possuir meios de se sustentar, ele deveria acatar as exigências da irmã. Ser um membro produtivo da sociedade confere a Augusto certo valor social (Marx; Engels, 1832/2005). Isto porque o trabalho é importante para o desenvolvimento de uma sociedade, não importando o quão simples seja.

Devido a estes fatores, foi por iniciativa própria que, Aurélia trouxe dois cupons com imagens: um de uma nota de cem reais e outro com uma nota de cinquenta reais. Ela utilizou estas notas como dinheiro real na cena. O dinheiro foi usado como forma de calar a irmã, como aparece no extrato a seguir:

AUGUSTO Eu não dou todo dia, mas eu não dou? (a mãe permanece imóvel) Eu tenho um bicozinho ali, que um rapaz arranhou, tomando umas cachacinha, ele arrumou. A gente fez um bicozinho e eu arrumei um dinheirinho. Eu vou lhe dar o dinheiro pra você fazer a feira, não é nem comprar um pão, uma coisa. Não é o que ela dá, as esmolas que ela dá, não! (quando diz que vai dar o dinheiro levanta-se, dá ênfase na palavra “feira” com um tom mais elevado de voz. Ainda fala girando o dedo esquerdo para o lado da irmã quando fala do dinheiro que Liete dá em casa) Ela dá esmola!

LIETE (fala chateada) Dá esmola!

AUGUSTO É, dá esmola! Quer saber! (fala vasculhando o bolso e tirando um dinheiro) Olhe, cem reais pra você! (a mãe sorri e pega o dinheiro)

TERESA Tá! (Teresa ri)

AUGUSTO Não foi roubado, nem foi do... da... foi trabalhado, que eu trabalhei! E esse aqui é pra eu beber cachaça! (fala mostrando uma nota de cinquenta reais) Tá vendo isso aí, dá isso a ela!

Nesta passagem é possível verificar, primeiro, que a situação de dar dinheiro em casa é algo raro, pois quando Augusto tenta confirmar com a mãe isso, ela nada diz. O silêncio da mãe já constitui um discurso abreviado entre eles (Vygotsky, 1934/2010). Tanto é que ao perceber o silêncio da mãe, Augusto sente-se obrigado a esclarecer a origem do dinheiro, contando acerca do “bico” que ele arranhou com um amigo. Em segundo lugar, fica claro que é raro ele trazer dinheiro para casa porque ao recebê-lo do filho, Lurdes/Teresa fica imóvel e sem saber como reagir, mostrando que o fato foi inesperado. Augusto ainda faz questão de reafirmar a origem do dinheiro, quando diz: “Não foi roubado, nem do... da... foi trabalhado, eu trabalhei!”. Assim, ele dá a entender que o dinheiro adquirido através do trabalho honesto tem mais valor do que aquele que é conseguido de forma ilícita. Isto acontece pelos mesmos motivos ligados ao desenvolvimento social (Marx; Engels, 1932/2005). O dinheiro conseguido pela atividade laboral confere a Augusto certo status na casa, ele deixa de ser um fardo e torna-se um membro digno de respeito. O ato de contribuir com a renda da casa confere a Augusto poder sobre as decisões familiares.

É importante frisar também algumas questões implícitas nessa fala de Augusto quando ele diz “Não foi roubado, nem do... da...”. Neste trecho, é possível visualizar uma linguagem abreviada (Vygotsky, 1934/2010), em que o sentido implícito refere-se à noção de que o dinheiro também não é proveniente do narcotráfico. Mais adiante nesse mesmo discurso, ele elucida que o bico ocorreu em uma construção perto de sua moradia. O que é perfeitamente plausível, visto que muitos jovens dependentes de álcool e/ou narcóticos desta comunidade em especial acabam por unir-se ao narcotráfico para conseguir dinheiro. Também é comum, por outro lado, que jovens de baixa renda se empreguem como serventes de pedreiro. Ora, ser servente de pedreiro é uma ocupação digna e útil à sociedade, em oposição ao tráfico (Marx; Engels, 1832/2005). O que ela quer com esta fala abreviada é salvaguardar a dignidade de seu personagem enquanto membro produtivo da sociedade.

Note-se que toda essa mudança da situação de trabalho de Augusto sofre as consequências da mudança do conceito que ele carrega por ser “deficiente” ou “cachaceiro”. Quando Augusto tinha atrelado a si o conceito de deficiente possuía também o de incapaz, isto porque as atrizes estão significando deficiência como sendo dependência física e psicológica. Tanto o é que Augusto fala: “Agora a pessoa olha pra a minha cara e vê logo: ‘isso é um bebarão’ (...) Não vou trabalhar desse jeito. Você não me ajuda! Não me dá apoio!”. Neste ponto Augusto está significando a si mesmo enquanto incapaz, ele necessita do apoio e auxílio dos familiares para manter-se bem. O sentido de incapaz está sendo atrelado ao personagem no intento de corroborar com o conceito de deficiente que o irmão carregava

no início (Vygotsky, 1934/2010). Isto pode estar atrelado ao fato de que ao abandonar qualquer droga o sujeito experimenta reações fisiológicas poderosas ligadas à síndrome de abstinência que, para estas mulheres, assemelha-se à incapacidade física.

À medida que o conceito sobre Augusto passa de deficiente para cachaceiro ele vai se tornando mais capaz de exercer atividade laboral. Ainda é encontrado o sentido de dependência do álcool como doença, mas não está mais atrelado ao conceito de incapaz. Uma prova disso é que Augusto acaba por declarar realizar trabalhos informais como meio de conseguir dinheiro para comprar a cachaça. Mas ele mantém a concepção de que sua dependência é doença, quando Marília pergunta se ele está doente ele responde: “Tou! De cachaça!”. Ele tem consciência de que tem um problema, mas não o encara como uma limitação, isto porque socialmente o conceito de deficiente trás consigo esta ideia de restrição. Já o conceito de doença é mais flexível quanto à limitação. Sendo assim é interessante verificar como a consciência que Augusto tem de si flutua de acordo com os diferentes conceitos que ele abraça, isto acontece pela propriedade que o conceito tem de formar significados que são a base lexical da consciência (Vygotsky, 1934/2004). Interessante notar que a própria atriz vai se modificando com a modificação do conceito de seu personagem, pois no início das oficinas ela reclamava de ser uma mulher muito doente desde jovem, com os exercícios e os ensaios ela começa a testar possibilidades corporais novas. O cambalear que ela dá ao seu personagem a partir da inserção da garrafa é um exemplo disto. No momento do ensaio ela esquece os problemas e começa a experimentar novas posturas corporais. Desde o início dos ensaios Aurélio não reclamou mais de doença, pelo contrário ela disse que mesmo doente faria um esforço para não se deixar abater e continuar no grupo.

Augusto vai se sentido mais disposto para o trabalho quando deixa de se ver como incapaz. Entretanto, ainda, é possível notar que, Augusto não aceita qualquer tipo de atividade, mas apenas aquelas tidas socialmente como “masculinas”. No trecho a seguir isso fica melhor elucidado:

AUGUSTO Eu não tou em casa? Eu não tou jogando meu baralhozinho aqui, eu não tou na rua, não tou fazendo nada e você é um...

LIETE (interrompe) Mas deixa o serviço pra fazer e fica jogando.

AUGUSTO Eu não vou fazer serviço porque eu sou homem!

LIETE E não tem serviço pra fazer? E homem não trabalha não é?

AUGUSTO Não o homem... quem vai fazer é você que é mulé! Você chegou da rua agora.

	(aponta a saída) Tá vendo? E eu tou aqui sentadinho, jogando meu baralhinho, quietinho. Você vem aqui aporrinhar a minha paciência. (...)
LIETE	Eu quero é ver os pratos tudo lavados! (fala apontando para Augusto)
AUGUSTO	Mas vou lavar muito!
LIETE	Você é homem, mas pode lavar!
AUGUSTO	Mas vou lavar muito! (fala debochando e por cima da Liete)
LIETE	Você é homem...
AUGUSTO	(Interrompe) Você não tá fazendo nada, quem lava é você!
LIETE	Você não come? Pode lavar prato! (alguém ri na plateia e a atriz ri junto fora do personagem.)

Aqui nota-se uma divisão sexista do trabalho. Augusto mesmo estando em casa recusa-se a lavar os pratos por esta ser considerada uma tarefa feminina. Este discurso embora pareça ultrapassado para os tempos atuais, é bastante recorrente em sociedades patriarcais, como a do Nordeste brasileiro, por exemplo, especialmente, no contexto em questão. Como já mencionado, as atrizes do estudo têm em sua maioria mais de sessenta anos, o que significa que elas iniciaram a fase adulta por volta da década de sessenta, antes do movimento de liberação feminina, além de boa parte delas, ter sido empregada doméstica e/ou dona de casa; estado o discurso da divisão sexual do trabalho bastante arraigado na história de vida delas. E mesmo que elas discordem desses discursos, eles aparecem. É o caso de Liete, que quando diz: “Você não come? Pode lavar prato!”, está rompendo com um discurso que é poderoso na comunidade em questão. Este já é um ato transformador, visto que ela se opõe a uma realidade existente.

Neste trecho, Augusto, por outro lado, vale-se de seu gênero para legitimar uma posição privilegiada na casa. É como se pelo simples fato de ser homem, ele devesse ter poder sobre a família. O simples fato de ser homem conferisse a ele o direito de delegar funções às pessoas da família. Entretanto, o opressor só possui a força que tem porque o oprimido confere a ele o poder para tanto (Freire, 2011). Neste ponto, a tentativa de Augusto de conseguir poder na família, por causa de seu gênero, é frustrada porque Liete rompe com o discurso sexista e alega que o ato de lavar pratos pode ser executado por ele. Ela não sede à opressão do irmão, pelo contrário, confronta-o.

Portanto, pode-se inferir que o fato de Liete não aceitar que o irmão tivesse privilégios em casa só por ser homem, é um forte candidato a causador da multiplicidade de discursos

estados acerca do trabalho de Augusto. Aurélia tenta dar status a seu personagem pelo fato dele ser homem, mas como não é bem sucedida, ela procura legitimar a posição de Augusto através da atividade remunerada. No entanto, falar de Augusto como opressor não significa dizer que Liete seja apenas oprimida. Nesta história, há dois opressores claramente desenhados na figura dos dois filhos. Estes dois opressores lutam para conseguir poder sobre a casa e a família. Ao tentar equilibrar a situação dos filhos, a mãe perde o controle sobre eles, tornando-se um joguete dos filhos, ora concordando com um, ora com outro.

Quando Lurdes/Teresa diz, no terceiro dia: “Eu vivo dando conselho a um e a outro, mas ninguém quer me obedecer!”, nota-se que a mãe não tem mais autoridade sobre os filhos. Embora ela aconselhe os dois, eles continuam a discutir, desobedecendo-a. Os filhos adultos já não respeitam a mãe da mesma forma como deveriam. A mãe vai perdendo o poder dentro da casa conforme se torna idosa. É interessante notar que a passagem dos anos parece estar conferindo poder a uns e retirando poder de outros. Isto porque Liete se vale da condição de irmã mais velha para decidir os rumos da família. Ela fala: “Eu sou sua irmã mais velha, posso resolver esse negócio.”, neste extrato, ela busca adquirir o respeito e a obediência de Augusto pelo fato de ser mais velha do que ele. A fala de Liete apoia-se na tradição judaico/cristã de direito do filho mais velho à herança do poder sobre a família, principalmente, quando este irmão se torna responsável por prover a casa. Liete além de provedora é a irmã mais velha, portanto, ela se tornaria, em sua concepção, a sucessora de sua mãe. Ela afirma ter recebido da mãe o direito de reger a casa, por ser mais velha, por trabalhar e porque a mãe teme o filho.

Mas de certa forma Lurdes/Teresa permite que sua autoridade seja tomada, porque em momento algum, ela confronta os filhos. Ela tenta mediar, mas não exerce a sua autoridade, pelo menos não enquanto Teresa a interpreta. Nota-se que à medida que Lurdes envelhece e perde poder, Liete ganha. Há uma transferência de autoridade da mãe para a filha mais velha. Entretanto, Augusto não aceita a autoridade da irmã e começa a desafiá-la cada vez mais disputando pelo poder em família. Para retirar a legitimidade do poder da irmã, ele fala: “Quem manda na casa é a minha mãe, não é tu não, que tu já mora lá de arrego!”. Nesta fala, que acontece no quarto dia, ele procura conferir a autoridade à mãe por ela ser dona da casa e a irmã não. Nesta fala, observa-se que, para Augusto, não importa se a irmã contribui financeiramente para a manutenção da família, porque, apesar disso, ela permanece uma agregada. Ele não tem o interesse de afirmar a liderança da mãe, mas sim, a subordinação da irmã. Ele acata o discurso da mãe apenas quando convém a ele, pois não parece respeitar a mãe, da mesma forma que Liete também não a respeita.

Esta situação modifica-se ligeiramente no segundo ensaio do quarto dia, quando Bianca substituiu Teresa no papel da mãe. Com a mudança de atriz, houve também a mudança na postura da mãe. Esta se tornou menos permissiva e passou a exigir mais respeito dos filhos, como mostra o extrato de fala a seguir:

LIETE Vá embora! Desaparece! (fala estendendo a mão esquerda na direção de Augusto)

BIANCA Olha, fica na tua! Deixa ele em paz! (fala em tom enérgico) (risos da plateia)

Nota-se que Bianca, diferente de Teresa, tenta conseguir o respeito da filha, não permitindo que esta fale mais alto que ela. Embora a filha ainda tente manter a supremacia sobre a mãe durante o decorrer da intervenção no modelo de cena, Bianca foi aos poucos conseguindo impor-se melhor que Teresa no papel da mãe. O problema das desavenças não foi completamente modificado, mas acabaram sendo atenuados quando Lurdes tornou-se menos passiva. De fato, uma das funções do Teatro do Oprimido é combater a passividade para que as pessoas possam tornar-se mais ativas em seu cotidiano (Boal, 2002a). Foi importante que Bianca realizasse uma intervenção enquanto a mãe, pois, enquanto público, ela estava vendo como os personagens agiam uns com os outros. Ela estava vendo com um olhar de fora, bem como, por ser a dona da história, ela também tem mais ferramentas que qualquer um dos participantes. Sendo assim, ela acabou por testar uma de suas hipóteses. Embora não tenha conseguido sucesso completo, este foi o início do caminho para a resolução.

Ainda sobre este núcleo é vale salientar alguns sentidos trazidos pelas atrizes. É curioso que o personagem de Lídia tente tomar o lugar da mãe. Isto porque Lídia via a si mesma como alguém incapaz de fazer certas atividades por sua idade. No segundo dia ela inclusive pensou em desistir do papel por achar que uma pessoa mais jovem poderia fazer melhor do que ela. No entanto ela continuou, pois as outras a incentivaram a representar o papel. Lídia dizia constantemente nas oficinas “eu sou muito velha”, com este discurso ela estava chamando pra si um conceito de incapacidade física semelhante ao que Augusto apresentou no início dos ensaios. Isto porque acompanhado deste discurso sempre vinha a recusa de se engajar na atividade.

Já sua personagem tinha um discurso um pouco diferente, Liete desde o primeiro ensaio repetia “eu sou a mais velha” e variações desta fala. Nesta fala está implícito um sentido de aptidão, pois logo em seguida ela dizia “eu posso resolver esse negócio!”. Tal discurso é oposto ao que a atriz apresentou durante boa parte dos ensaios, isto porque o da

atriz traz consigo um sentido de fragilidade e vulnerabilidade, já o da personagem trás consigo um sentido de poder. O fato dela ser mais velha confere a ela a habilidade de lidar com as situações de forma sábia. Neste sentido, “a mais velha” é também “a mais sábia”. Com o decorrer dos ensaios Lídia foi gradativamente renunciando ao conceito de “muito velha” e abraçando o de “a mais velha”. Tanto que ainda no primeiro ensaio do segundo dia ela fala: “Eu sou a mais velha daqui mesmo, parece que tá adivinhando!”. No entanto, apenas no segundo ensaio, quando ela pensou em desistir e as colegas a chamaram à ação, o sentido de “mais velha” foi abraçado, a prova disso é que ela levantou-se decidida e tomou seu lugar em cena. Desde então sempre que ela se reporta a si mesma é como “a mais velha”. Lídia produziu sentidos acerca de si mesma a partir do discurso de sua personagem. Ao colocar-se na pele do opressor ela parece tomar consciência da própria opressão e rompe com este discurso (Boal, 2002b). A personagem de Lídia a ajudou a ver-se de uma nova maneira, mesmo que ela tentasse retirar a autoridade da mãe. Isto porque esta retirada da autoridade ocorre na forma de uma tentativa de “cuidar da família”.

Até agora foi visto que além de divergências religiosas a família da peça “minha vida, meus dilemas” apresenta também uma séria disputa por poder entre os irmãos e a perda de parte do poder sobre as decisões da casa pela mãe. Entretanto, estes não são os únicos geradores de intriga entre familiares. No terceiro ato deste melodrama, será possível verificar estuda como as relações de culpa entre familiares geram conflitos, bem como, tratará do modo como um cuidado materno influi nas desavenças entre irmãos.

3.6 Terceiro ato: “A confusão quem faz é ela!”

Como dito antes, há entre os familiares um jogo de culpa, mas nenhum dos filhos assume sua parcela de responsabilidade pela manutenção da paz em casa. Desde o segundo ensaio do primeiro dia, o “outro” passa a ser culpado pelos conflitos em casa. O extrato a seguir foi gerado com a técnica de ensaio do “interrogatório”, que consiste em fazer perguntas aos atores, as quais devem ser respondidas pelos personagens.

EMANUELLE E como é que vocês dois acham, dona Liete primeiro, como é que a senhora acha que sua mãe se sente quando vocês tão brigando?

LIETE Não, eu acho que ela fica muito aperreada, mas não pode dar jeito a ele.

EMANUELLE Então o problema é seu irmão?

LIETE É!

Para Liete, o irmão com seus vícios é causador dos problemas em casa. Talvez por isso ela se sinta na obrigação de intervir e tomar o lugar da mãe no momento de resolver este problema. Liete julga que as desavenças em casa são causadas pelos vícios de Augusto, jogo/álcool. Ela não considera que sua postura de estar sempre cobrando do irmão participação no trabalho de casa, finanças e participação em um movimento religioso possam causar parte do problema. Para ela, sua postura de cobrar é correta e justa, pois ela acredita que quem está causando todos os problemas é seu irmão. A discussão entre irmãos é um ato verbal e, não há como haver um conflito verbal sem que haja a participação de duas pessoas (Vygotsky, 1934/2010). Os problemas maiores desta família centram-se na falta de entendimento entre os familiares, seja por religião ou qualquer outro fator, eles não conseguem chegar a um consenso. Sendo assim, o problema não é de um apenas, é de todos, pois todos participam do mesmo discurso que gera a discórdia. Isto tanto é verdadeiro que, no quarto dia, ficou claro que ela também é parte do problema, como o extrato a seguir mostra:

AUGUSTO (...) E aí? E aí? (Liete não responde, continua folheando o livro) (Augusto bate na mesa impaciente) Bora!

LIETE (após uma longa pausa) Não me atrapalha eu ler minha bíblia não! (risos da plateia)

Nota-se com este trecho que quando Liete ocupou-se de ler a bíblia, ignorando o irmão que bebia, a discussão foi menos acirrada. Este trecho mostra um início de caminho para a paz, embora no decorrer do ensaio ainda houve atritos, pois a irmã não manteve esta ação de ler durante todo o tempo. O que é um indício de que se ela desejasse poderia fazer a paz apenas ignorando a provocação do irmão. Os dois discutem porque ambos provocam e/ou aceitam engajar-se na discussão. No entanto, nenhum dos dois se vê culpado do desentendimento, eles estão sempre culpando um ao outro. Ainda no segundo ensaio, do segundo dia, o jogo de culpa foi um pouco mais além e incluiu a figura da mãe, como mostra o extrato a seguir, retirado de um dos momentos de uso da técnica de interrogatório:

EMANUELLE E Augusto, quem você acha que tem um problema, você ou sua irmã?

AUGUSTO O problema do vício, sou eu. Mas minha mãe protege muito ela, porque ela

não bebe e porque ela trabalha. Eu bebo e eu não trabalho. Como eu já disse, como é que eu vou trabalhar? Eu não tenho profissão, ela, desde pequeno que eu bebo, ela nunca se importou, (bate as costas de uma mão na palma de outra trocando as posições) tanto fazia como tanto fez. Às vezes tinha festa lá em casa, ela enchia de bebida, chamava as amigas e eu naquela voltava pra lá e pra cá (gira uma mão ao redor de outras) e tome, tome, tome (dobra os dedos deixando o polegar estendido levando-o na direção da boca em cada “tome”) O que é que vem? Virei um cachaceiro, um Zé Ninguém. Agora pra acabar essa confusão sabe o que é que eu vou fazer? Vou arrumar minha trouxa e vou-me embora pelo meio de mundo, ninguém nunca mais vai me ver (fala girando o dedo indicador direito voltado para cima)

Nesse trecho de fala, Augusto acusa a mãe de proteger sua irmã por ela ter emprego e não beber, o que evidencia uma rivalidade entre irmãos a partir de mais um exemplo de discurso encoberto (Vygotsky, 1934/2010). Augusto, de certa forma, parece sentir ciúmes da posição da irmã em relação à mãe. Ele se recente pelo fato da irmã ajudar com as finanças da casa e com os afazeres. Inclusive, o fato da irmã seguir uma religião e ter uma vida regrada causa nele um sentimento de diminuição. Assim, ele julga que a mãe o desconsidera e se alia à irmã pelo fato dele ser “errado”. Na verdade, ele tem consciência que tem um problema com o vício e deixa isso claro em sua fala, mas ele não assume a responsabilidade por este problema. Pelo contrário, ele transfere a responsabilidade para sua mãe e ainda a acusa de ter sido a causadora de seus vícios. Quando ele diz que a mãe fazia festas regadas à bebida alcoólica e que ele bebia livremente sem que ela o impedisse, ele a está acusando de ter induzindo-o à dependência do álcool.

Nota-se que Augusto tende a se ver enquanto vítima das circunstâncias e dos outros. Ele não chama para si a responsabilidade dos seus atos. É bem verdade que a dependência do álcool configura-se como uma patologia psicofisiológica, mas a tendência de delegar aos outros a responsabilidade de seus atos torna-o incapaz de vencer suas limitações (Boal, 1995; Freire, 2010). Enquanto Augusto não for capaz de ter uma postura proativa, é possível que não se liberte das amarras que o aprisionam. Isto porque o que o prende é um discurso internalizado que repete continuamente que ele é inferior a sua irmã (Vygotsky, 1934/2010). Este discurso o mantém girando continuamente em um ciclo de culpa e para livrar-se de sua falta, ele nomeia outros culpados, a irmã e a mãe. Claro que é possível que a mãe tenha cometido erros no passado, e sem dúvida isto pode ter iniciado o problema, mas ao aceitar

passivamente as consequências como se nada pudesse ser feito, Augusto torna-se o maior responsável por sua desgraça. Ele não parece demonstrar o desejo de mudar e culpa a mãe por seu fracasso. Liete percebe isto e explicita em sua fala:

LIETE Não tem [trabalho] porque nunca se interessou. (fala girando o dedo indicador direito) Se você tivesse se interessado, você tinha profissão.

AUGUSTO A culpa não é minha não. A culpa é de quem me criou que deixou eu beber desde pequeno.

Constata-se que a irmã percebe o jogo de Augusto e tenta deixar isto claro quando diz que ele nunca se interessou em procurar trabalho. Ela parece sentir-se frustrada com a postura do irmão de apoiar-se no conforto que ela e a mãe proporcionam. Talvez isso, em partes, tenha desencadeado a intolerância que ela apresenta quanto à postura dele, mostrando sentir-se revoltada. Para Liete, Augusto é um caso perdido, não há como “dar jeito” nele porque ele não se interessa em melhorar de vida. Ela atribui seus vícios, sua descrença e sua falta de qualificação para o trabalho ao fato de acreditar que ele não se esforça para conseguir sua independência. Ela acredita que ele é o único culpado de sua situação, pois nunca foi capaz de caminhar com as próprias pernas. Por conseguinte, ele acaba por apoiar-se na mãe a quem, ao mesmo tempo, ele culpa por sua dependência.

Ele também acaba por retirar a autoridade da mãe ao manipulá-la com chantagens emocionais. Augusto ameaça o tempo todo beber, fazer confusão e sair de casa caso seja contrariado. A forma com que retira a autoridade da mãe não é direta como o faz Liete, mas é velada através da manipulação do sentimento de proteção que a mãe nutre pelos filhos. Um exemplo do discurso de manipulação de Augusto pode ser observado no extrato que se segue:

AUGUSTO Quando eu chegar eu também entro e vou pro meu canto. Mas ela tem que tem que ficar me infernizando. (fala batendo uma mão em punho na outra aberta) Parece o capeta junto de outro. Aperreando! Aperreado! (fala socando a mão esquerda repetidas vezes) Até eu me estourar e abrir o berreiro! (fala abrindo os braços) E ela disse que ia dar em mim! (fala apontando para a irmã) Pode dizer a ela, viu! Se ela der em mim ela morre!

TERESA Dá nada!

AUGUSTO Que eu mato ela! (fala ainda apontando)

TERESA	Ela não vai dar não, porque ela nunca bateu, nem vai bater!
AUGUSTO	(fala por cima da mãe) A senhora vai me visitar no presídio porque ela vai pra a prisão. [fala proferida desta maneira por Aurélia que no calor da discussão confunde os sujeitos da sentença]
TEREZA	Nenhum dos dois tem ordem de bater no outro! Não vou consentir.

No trecho, nota-se que Augusto usa a ideia de matar a irmã e ser preso como um meio de fazer com que a mãe não inflija sua vontade à Liete. Ele tenta fazer com que a mãe se imponha perante a irmã para que seu desejo seja aceito. Ele se utiliza da possibilidade de causar à mãe dor pela perda da filha e vergonha pelo fato de ter um filho assassino e presidiário. Ele sabe que a mãe não quer apartar-se de seus filhos e usa este sentimento para manipulá-la. O sentido que ele busca imprimir para dissuadir a mãe a fazer sua vontade é fortemente influenciado pela emoção (Aguiar, Ozella, 2006). A principal emoção é o medo, mais especificamente, o medo da perda de um filho e o medo da vergonha. O que acontece é que se Augusto fosse adiante com suas ameaças, ele faria com que a mãe perdesse o convívio dos dois filhos, um pela morte e outro pelo encarceramento.

A mãe passa a temer o afastamento destes filhos, pois durante todos os ensaios ela mostrou-se igualmente apegada aos dois. Ao mesmo tempo há o medo de uma vergonha que é social. Se ter um filho envolvido com álcool é uma vergonha para Lurdes, possuir um filho que comete fratricídio seria muito pior por este ser um crime biblicamente condenável. É preciso não esquecer que Lurdes é parte de uma comunidade bastante religiosa e um crime como fratricídio em sua família seria prejudicial a sua posição social. Ela poderia ser culpada pelos vizinhos de educar mal seus filhos. Portanto, devido a tudo isso, ela reage dizendo que não consente que nenhum filho agrida ao outro. Raciocinando desta forma, é possível perceber que Liete tinha razão ao afirmar que a mãe não fala abertamente com Augusto por medo. O trecho a seguir ilustra isso:

AUGUSTO	Quem faz comida pra mim é minha mãe, quem lava minha roupa é minha mãe, quem me dá a chave pra abrir a porta é minha mãe. (fala contando nos dedos e quando fala em porta aponta para frente onde haveria uma porta imaginária) Você não tem nada com isso! (fala abanando as duas mãos na direção de Liete)
LIETE	De lesa que ela é! Ela parece que tem medo de você! (fala ao mesmo tempo em que Augusto)

Nesta fala é possível ver que Augusto mantém-se dependente da mãe em todos os sentidos. Ele precisa que a mãe lhe proporcione todos os cuidados possíveis, tais como alimentação e outros serviços. Para ele, é uma situação confortável permanecer no papel de criança da casa. Entretanto, Liete se recente com o tratamento desigual recebido pela mãe, visto que ela sente-se injustiçada e culpa o irmão de manter a mãe em um regime de medo. Para ela, a mãe sente medo de Augusto por ele ser dependente de álcool. Ela acredita que a mãe teme as reações do irmão quando alcoolizado. De fato, ela parece ter certa razão neste ponto, pois como visto, a mãe realmente parece ter medo. Entretanto, o medo da mãe é que aconteça alguma desgraça e ela acabe por perder os filhos.

Talvez por isto Lurdes sinta-se na obrigação de cuidar e apoiar o filho. Tanto na interpretação de Bianca quanto na de Teresa, a mãe protege Augusto dando-lhe cuidado e mantendo-o abrigado. Quando Augusto descreve os cuidados que a mãe lhe dispensa é possível notar a dimensão do cuidado materno para com ele. Ela realmente o trata como criança e acaba por superprotegê-lo. A relação de cuidados que a mãe dispensa para os dois filhos é diferente, pois Liete é sua companheira de serviços domésticos e finanças, enquanto Augusto é completamente dependente dela. Esta desigualdade no tratamento filial acaba por gerar certo ciúme entre os filhos. No trecho que se segue isto parece bastante claro:

AUGUSTO (...) Quem manda aqui em mim é a minha mãe! (fala abanando o dedo para Liete todo o tempo)

LIETE Sua mãe? A mãe sua tem medo de você! (fala girando o dedo na frente de Augusto)

AUGUSTO Tem medo não! Se ela tivesse medo não falava comigo, já tinha me botado pra fora!

LIETE (bate o livro na mesa) E ela bota com medo!

AUGUSTO Medo de que?

LIETE Você pode fazer o que fizer com ela e ela não bota! (fala girando o dedo na frente de si.) É mais fácil ela botar eu...

AUGUSTO Eu não faço nada com ela! (fala abrindo os braços)

LIETE É mais fácil ela botar eu, sem fazer nada com ela!

Observa-se que Liete julga que sua mãe ama mais seu irmão que a si. Esta última fala em que diz: “É mais fácil botar eu, sem fazer nada com ela!” mostra que ela acredita que não

importa o que o irmão faça a mãe sempre estará do seu lado. Ela se julga injustiçada por parte da mãe e de certa forma se recente com os cuidados exagerados dispensados ao irmão. Entretanto, ela não culpa a mãe, ela responsabiliza o irmão por coagir a mãe por meio do medo. Ela acredita que Augusto mantém a mãe refém de suas vontades e posiciona-se de modo a “libertá-la” do jugo do irmão. Entretanto, o cuidado com os filhos é uma coisa que já está presente na mãe desde antes da construção da casa. No desenho de Bianca (Apêndice A), é possível ler a frase: “cuidado com as crianças”. Nota-se que cuidar dos filhos é importante para a vida de Bianca, tanto que ela retratou isto no desenho. Em seu desenho ela descreve os cuidados com os filhos e retrata os filhos como crianças. No trecho a seguir ela narra a ação do desenho:

BIANCA (Explicando o desenho) Chama o menino pra dar o banho, né. Sei lá e a menina corre. Quando chega aqui aí o pai solta o bebê (riso) pra pegar a menina aí é uma... esse aqui ia tirar coco quando vê a bagunça aí saiu de mansinho. Esse é o meu, é! Minha casa, é! Aqui é o jardim, oh.

Percebe-se a preocupação de desenhar um quadro amplo no qual ela e o marido se dividem no cuidados de muitas crianças. Nesta fala, é possível ver que muitas vezes os pais acabam dividindo-se entre seus filhos de modo aleatório, tentando resolver os problemas à medida que eles acontecem, e, muitas vezes, a situação foge do controle. Entretanto, no tom da fala dela não há culpa pelos erros cometidos no passado, pelo contrário, ela apresenta um tom nostálgico quando fala destas lembranças passadas. Isto porque ela acredita ter feito o possível para dar a melhor educação a seus filhos. Lurdes vivencia algo semelhante, ela também acredita ter dado o seu melhor e diferente dos filhos não nomeia culpados. Pelo contrário, ela busca resolver a situação como acha possível, mas sem muito sucesso. Exatamente por isso que ela se configura como a oprimida da história, porque ela é quem não se conforma e tenta contornar a situação, mas sem sucesso (Boal, 2002a). O oprimido não é aquele que se deixa abater pelos problemas, mas sim aquele que busca soluções, mesmo que sem sucesso.

Sendo assim, a família vive um ciclo interminável de culpa, pois Liete julga seu irmão o responsável pela falta de paz em casa, Augusto culpa a mãe, já a mãe não vê culpado e sim um problema a ser resolvido. Lurdes fica perdida no meio do jogo de culpa dos filhos sem ter como solucionar o problema. Isto porque o que ela faz para agradar um desagrada o outro. Ela

tenta equilibrar a situação, mas acaba ficando presa nela e como consequência disto, acaba por sentir-se solitária.

Assim, estes três primeiros núcleos trataram dos principais fatores de desentendimento entre os irmãos, sendo a mãe tomada como o principal geradora de conflitos, sendo o principal deles as divergências religiosas. O quarto e último núcleo apresenta as consequências dos desentendimentos entre os irmãos na vida da mãe.

3.7 Quarto ato: “Tudo sou eu!”

A solidão da mãe surge já no segundo dia de ensaios quando ela começa a expressar sua opinião através das conversas com a amiga. Neste trecho da técnica de ensaio analítico de estilo, é possível visualizar a questão:

TERESA Porque um reclama de um outro, reclama de outro e por aí vai a confusão! (leva os braços para um lado e outro) Ai eu é que sou a mãe que fico com tudo, né, pra resolver com Deus e sozinha! (quando fala “eu” coloca a mão no peito, quando fala “Deus” aponta para o céu)

Nesta fala, é possível perceber que em sua tentativa de contrabalançar os lados, ela acaba ficando sozinha. Em primeiro lugar, esta solidão se dá pelo fato de que ela sente-se na obrigação de resolver os problemas da casa por sua posição de genitora e suas tentativas são frustradas, pois os filhos não a escutam. Em segundo lugar, ela se encontra em uma posição de não ter aliados para ajudá-la a resolver os problemas, visto que ela é viúva. Ela tem uma amiga para desabafar, mas esta amiga está fora do problema. Na falta de um companheiro para ajudá-la a resolver as questões, ela se volta para a religião, mas mesmo assim ela diz: “pra resolver com Deus e sozinha!”. Isto significa que por mais que ela tenha fé em Deus para ajudá-la neste momento, ainda se sente só. A mãe, ao tentar unir a família, acaba ficando isolada de ambos os filhos, pois a rivalidade entre eles leva-os a disputar a sua atenção. O discurso dela não atinge aos filhos é como se ela não possuísse interlocutores, seu discurso morre sem atingir ao outro (Boal, 2009). Ela deseja ser ouvida, mas não consegue se fazer ouvir. Ela se sente saturada por não ser ouvida, como mostra o extrato a seguir:

TERESA Eu não vou mais aguentar essa confusão aqui! Porque quanto mais eu falo, falo, e

ninguém me atende. (fala agitada balançando a cabeça) (enquanto ela fala Augusto bebe, faz careta e se treme) Mas eu não vou aguentar isso todo dia, não! Eu já tou desesperada com isso! É muita confusão dentro de casa e como é que a gente pode viver com confusão?

Neste recorte, do terceiro dia, é possível observar que a situação de não ser ouvida deixa a mãe transtornada. Ela repete nervosa e agitada que não suportará mais esta situação. As brigas de Augusto e Liette são um fator muito grande de estresse para Lurdes, e ela se vê isolada, porque, para eles, as brigas não são um fator de estresse. Tanto isto é verdade que ela fala nervosa e agitada, enquanto o filho continua a beber calmamente sem se importar com os sentimentos da mãe. Lurdes não esconde seus sentimentos, pelo contrário, ela confessa nesta fala estar desesperada. Na verdade, este é um dos problemas que Bianca disse ter com seus filhos, como mostra o recorte abaixo:

EMANUELLE Lembra que a senhora contou uma história de opressão pra mim, naquele dia? Conte pra mim de novo!

BIANCA Eita, e agora, como é que eu vou começar? (ri) quem não liga pra mim? Eita, como foi? Nem parece, quando eu tou com dor eles nem olham pra mim, nem me ajudam, nada! (...) Começa logo pela comida, tudo sou eu! Eu pago telefone, pago água, compro gás, compro feira o mês todinho. (...) Só tem eu lá! Sou pai e mãe!

Verifica-se que Bianca em seu discurso queixa-se de estar só para resolver todos os problemas, ela parece sentir falta de ter um companheiro para ajudá-la com os filhos. Uma prova disto é que em seu desenho ela representa uma figura masculina com duas crianças na parte superior do papel pairando acima da casa e o inclui em sua descrição de família. No caso dela, o sentido de solidão parece estar ligado tanto à saudade de seu marido, que é bastante presente em seu discurso, quanto à necessidade de ter que cumprir as funções de pai e mãe, como aparece em sua fala. Este aspecto da perda do marido aparece no discurso de Bianca, no entanto, ele não parece na fala de Lurdes. Contudo, ambas vivem o mesmo drama com os filhos: dos sete filhos de Bianca, dois vivem com ela, entretanto, ela reclama de saudade dos filhos que saíram de casa. Há uma contradição em seu discurso. Por um lado, ela reclama de ter que suprir todas as necessidades da casa sozinha e, por outro, ela sente a falta

daqueles que não moram mais com ela. Talvez por isso ela se apegue tanto aos que permaneceram em casa e deseje vê-los unidos.

Tanto Lurdes quanto Bianca parecem ser bastante apegadas aos filhos. Em Teatro do Oprimido, esta proximidade do contexto real ao fictício é benéfica, pois com a proximidade das histórias é possível encontrar uma solução viável para o problema (Boal, 2002a). É importante manter a semelhança de personalidade entre o protagonista e seu correspondente na realidade.

Para Lurdes e Bianca o conceito de solidão está atrelado não ao sentido de viver sozinha em uma casa, mas sim ao de não ter seu discurso ouvido (Vygotsky, 1934/2010). Note-se que embora elas vivam com duas outras pessoas ambas mantêm-se solitárias, porque ambas não participam do contexto dos filhos que vem a ser o conflito. Para os filhos este confronto está tão enraizado em suas práticas diárias que isto não tem grandes efeitos sobre eles, pois estão adaptados a situação. A solidão das mães vem justamente por não conseguirem adaptar-se a esta situação conflituosa, bem como às ameaças de ambos os filhos de deixar a casa. As mães parecem estar vivendo uma forte ansiedade da separação, pois mesmo que os filhos sejam fonte de perturbação elas não desejam que eles saiam. Ao mesmo tempo elas não estão conformadas com a solidão em que vivem e para superar este sentimento voltam-se para Deus.

Neste ponto Deus e/ou Jesus adquire o conceito de bíblico de salvação. Os sentidos de religiosidade do primeiro núcleo retornam agora para “salvar” Bianca e Lurdes da solidão. O conceito de salvação é aqui compreendido com o sentido esperança pela fé. A fé que elas possuem na providência divina as leva a crer que ao rezar logo seus problemas serão solucionados como que por milagre. Deus, ou Jesus, trará a paz que elas tanto almejam. Elas vivem um embate constante, por um lado elas creem que suas preces serão atendidas, por outro elas não suportam a ideia de esperar e procuram uma solução viável. Elas vivem um contradição, pois de um lado oram e esperam que seus problemas sejam miraculosamente resolvidos e de outro buscam sozinhas buscar uma solução para eles, embora que sem sucesso. Elas vivem uma situação limítrofe na qual ora conceituam a si mesmas como “eu sozinha”, ora como o “eu salva por Deus”. Estas duas conceituações acabam por gerar na mãe certa angustia, pois ela fica dividida entre duas formas de ser e sem saber como agir, se de acordo com premissas religiosas ou se toma a frente e tenta resolver o problema. Na dúvida ela tenta ser as duas coisas e agir dos dois modos. De fato elas estão a todo momento equilibrando forças que elas não podem controlar, tais como as vontades e visões conflitantes dos dois filhos.

As mães encontram-se em uma situação na qual sentem-se encurraladas, pois o problema delas é ao mesmo tempo complexo e simples de ser resolvido. Simples porque como visto no terceiro núcleo, bastaria que cada filho parasse de se preocupar com os problemas alheios e cuidasse de seus próprios, e complexo porque depende da vontade deles de fazê-lo. Bianca e Lurdes não sabem como convencer os filhos a entrar em acordo e cada um cuidar de seus problemas. O ruído causado pelas brigas entre irmãos acaba por abafar as vozes das mães e isolá-las em sua angústia. Para fugir da angústia as mães recorrem a sua fé em Deus e em Jesus como meio de manter a sanidade e o equilíbrio diante da situação. Tanto Lurdes quanto Bianca procuram equilibrar a situação como podem pendendo entre duas formas de ser, dois modos de agir e dois filhos. Contudo, o discurso delas só será ouvido e a solidão se dissipará quando não mais for abafado pelas discussões. Embora não se tenha encontrado uma solução viável, encontrou-se pistas capazes de apontar o caminho.

Em resumo, pôde-se observar que as atrizes produziram sentidos de acordo com suas experiências de vida e ligadas a seus contextos sócio-históricos e culturais. Uma prova disso é que os personagens tomam de empréstimo características de pessoas reais das vidas destas mulheres e se combinam com suas ideias do que vem a ser cada tipo de personalidade. Um exemplo disto é o personagem de Liete que guarda semelhança com a filha de Bianca, mas nela residem concepções de Lídia acerca do que vem a ser uma mulher “virtuosa”. Augusto, assim como Liete, foi construído de modo semelhante, tendo ele recebido de empréstimo características do filho de Bianca, mas também concepções de Aurélia do que vem a ser um “alcoolista”. Assim na construção dos personagens as atrizes tanto se inspiram nos personagens reais, como os colore com seus próprios sentidos acerca de cada personalidade.

Há ainda que se notar que essa construção do universo da peça foi um acontecimento processual. Não se está falando de um produto final, mas sim de um processo de criação que se inicia com as histórias. Assim em ordem cronológica, vale a pena amarrar as fases do processo. Inicialmente, tinha-se a história de uma mãe com um filho deficiente e uma filha evangélica que não podiam ver-se sem iniciar uma briga. A longo dos ensaios, a deficiência do filho foi revelada ser causada por um anterior abuso do álcool e que este filho apoiava-se no jogo de baralho para esquecer o álcool. A irmã insatisfeita com o jogo de Augusto tenta fazê-lo trabalhar em casa para tirá-lo do vício do jogo. Augusto tenta se impor em casa por sua posição de homem, mas a irmã derruba seus argumentos. Como seus argumentos inicia-se não surtiu efeito como meio de lhe conferir status, Augusto procura se afirmar através de uma possível remuneração por invalidez, ainda de significado como deficiente.

O argumento se mostra ineficiente por sua falta de verossimilhança, então Aurélia busca ser verossímil para com seu personagem fazendo-o realizar trabalhos temporários. Ao entrar no mundo do trabalho, Augusto deixa de ser significado como deficiente e passa a ser visto como alcoolista/doente, mas capaz de trabalhar. A mudança do seu sentido acarreta uma mudança na personalidade do personagem que se torna mais agressivo. As outras personagens, neste meio tempo, vão adequando-se as mudanças sofridas por Augusto e vão adequando o próprio discurso para dar continuidade à cena. Nota-se aqui que este processo de produção de sentidos, ocorre muito por meio de tentativa e erro, no qual as atrizes vão testando possibilidades que elas achem possíveis para seus personagens. O grau de maestria e controle das improvisações vai se sofisticando à medida em que as atrizes vão ganhando desenvoltura no palco (Vygotsky, 1925/2010). A experiência com a técnica vai fazendo com que a imaginação das atrizes torne-se mais flexível e aguçada dando-lhes subsídios para que elas inovem em seus personagens (Vygotsky, 1930/2009). Elas passam a sentir-se cada vez mais à vontade para criar.

A seguir serão tecidos alguns comentários sobre os achados da pesquisa e algumas sugestões de encaminhamentos futuros.

4. O Fórum: Considerações Finais

A opressão que gerou o modelo de cena de Teatro Fórum “Minha vida, meus dilemas” foi o conflito entre os filhos de Bianca. Tal contenda tem mantido a mãe isolada dos filhos, pois estes se mantêm discutindo continuamente enquanto ela tenta sem sucesso mediar à situação. Sendo assim, procurou-se com a presente pesquisa verificar como a atividade do teatro contribui para a produção de sentidos acerca da opressão de uma mãe que deseja a paz na família em um grupo de idosas durante a criação do modelo de cena de Teatro-Fórum. Tal objetivo está ligado à necessidade de investigar o processo pelo qual a história de um integrante do grupo torna-se uma história coletiva do grupo. Quais são os discursos que surgem e modificam-se no grupo sem haver a necessidade de uma apresentação pública.

Desta forma como meio de responder ao objetivo geral foram elencados alguns objetivos específicos, a saber: (i) identificar os sentidos gerados com a montagem do modelo de cena do Teatro Fórum; (ii) compreender o contexto criador do modelo de cena; (iii) enumerar que emoções são utilizadas para criação do modelo; (iv) comparar os sentidos presentes no discurso das participantes antes e depois dos ensaios.

Os sentidos encontrados com a pesquisa foram: religião vista como alento em contraposição a religião vista como hipocrisia social; dependência de álcool/jogo vista como vício em oposição à concepção de alcoolismo/jogo como deficiência; trabalho como atividade enobrecedora; divisão sexista do trabalho; envelhecimento como incapacitante em oposição à visão de idade avançada como parte da vida; trabalho como fonte de poder; poder concedido pela idade. Os sentidos de religião como alento coexistiram com os sentidos de religião como hipocrisia social. Este segundo sentido foi um forte causador das desavenças entre irmãos. Os sentidos de alcoolismo/jogo como vício e deficiência também coexistiram durante o decorrer da montagem. No entanto, houve uma oscilação, principalmente no personagem de Augusto. Este personagem quando substituía a bebida alcoólica pelo jogo era tratado como deficiente e se definia como tal, já quando ele volta a beber é tratado como viciado, mas não se define como deficiente e sim como doente. Quando deficiente ele não trabalha, mas quando sua definição muda ele começa a ter empregos temporários.

O trabalho durante toda a montagem foi visto como atividade enobrecedora e passível de conceder autonomia sobre as decisões da casa. Entretanto o personagem Augusto nega realizar trabalhos socialmente considerados como femininos. Não houveram muitas flutuações de sentido sobre o trabalho. Entretanto ainda com as relações de poder foram vistas

mudanças significativas principalmente sobre o sentido de envelhecimento como incapacidade. No início das oficinas Lídia negava-se a realizar boa parte dos exercícios alegando que era muito velha para isso. Com o início dos ensaios ela foi se revelando uma atriz talentosa e, embora ela ainda alegasse que era muito velha, o grupo passou a incentivá-la a continuar no papel. Com o passar do tempo Lídia parou de dizer que era muito velha e passou a falar que era “a mais velha”. Esta mudança no sentido que ela deu a seu envelhecimento teve por consequência um aumento da disposição de Lídia para realizar os exercícios e uma melhora em seu estado de humor.

Isto está muito ligado à repetição do discurso de sua personagem Liete que falava constantemente que era a irmã mais velha. No entanto, para a personagem ser a mais velha concedia a ela certo poder de decisão sobre a família. A idade pareceu ser um fator importante de aquisição de poder para a personagem Liete. No entanto, personagem Augusto negou a legitimidade deste argumento dela. Todos estes sentidos articulam-se entre si gerando conflitos em família e gerando na mãe angústia por não conseguir fazer a paz. Eles foram gerados em partes pelo contexto das participantes e, alguns deles, foram modificando-se com o decorrer dos ensaios. Foi possível notar que diferentes contextos religiosos estão influenciando o modo como as atrizes e os personagens significam suas experiências.

Com relação ao segundo objetivo específico, no geral o contexto é o da família, entretanto nenhum dos parentes do modelo de cena faz parte da mesma comunidade religiosa. Os três contextos religiosos capazes de gerar diferentes sentidos presentes no modelo foram as comunidades católica, evangélica não definida e sem religião. Foi possível observar que o embate maior é entre os personagens pertencentes a comunidades não religiosas e evangélica, isto porque estes personagens possuem ideologias muito distintas que acabam por entrar em choque. Também viu-se no núcleo três que estes personagens não buscam fazer a paz e possuem a tendência de culpar outras pessoas dos problemas aos quais eles participam. No modelo os personagens falam e significam o próprio discurso e o alheio a partir de sua designação religiosa. Isto acontece especialmente porque o discurso das próprias atrizes está profundamente arraigado em suas concepções religiosas.

Já o terceiro objetivo está ligado às emoções vivenciadas pelos personagens e atrizes do modelo de cena. Os sentimentos encontrados foram fé, angústia, saudade, solidão, culpa, apego. O principal sentimento está ligado ao apego que a mãe sente pelos filhos. Este sentimento impede que a mãe expulse seus filhos de casa para acabar com as confusões. Este sentimento é vivenciado por boa parte das atrizes e também uma forte ligação com o sentimento de saudade dos parentes que saíram de casa ou faleceram. No entanto a fé parece

ser o sentimento que mais tem influenciado a construção dos sentidos dentro e fora da cena. As atrizes e os personagens são profundamente influenciados pelas suas crenças religiosas, pois a religião possui um forte apelo social para elas.

No entanto o sentimento de fé restringe-se bastante a pontos de vista inerente a religiões bastante específicas que acabam por chocar-se entre si. Um dos sentimentos que advêm com isso é a culpa. No entanto esta culpa é gerado no “eu”, mas atribuída ao “outro” como forma de fuga da responsabilidade de seus atos. Isto ocorre principalmente com o personagem de Augusto que culpa a mãe de seus problemas como meio de se eximir de sua própria culpa. Todo este jogo de culpa, fé apego e saudade geram na mãe os sentimentos de angústia e solidão. Tais sentimentos são gerados por ela não conseguir paz em seu lar, tanto Bianca quanto Lurdes tentam incessantemente fazer com que os filhos se unam, mas sem sucesso e isto acaba por gerar nela tais sentimentos. Estes sentimentos têm relação direta com a conceituação que os personagens e atrizes fazem de si.

Sobre o quarto e último objetivo pode-se notar que a mudança mais significativa foi com relação ao discurso sobre envelhecimento. O que não ocorreu apenas em Lídia, mas em outras idosas também. Tal mudança tem consequências benéficas enormes, pois torna as pessoas mais dispostas a viver com mais qualidade de vida. Os conceitos e sentidos elencados para significar suas experiências tem forte impacto nos sentimentos e no modo de encarar a realidade (Vygotsky, 1930/2009; Boal, 2009). É importante buscar formas de significar seus sentimentos que não entrem sua ação no mundo e não o impeçam de viver de forma plena (Vygotsky, 1931-1933/2010).

Portanto, neste processo de criação, um dos grandes auxiliares pareceu ser a experiência de vida. Estas mulheres possuem grande bagagem de conhecimentos e a atividade do teatro deu-lhes a oportunidade de trabalhar para recombina-los de modo a criar uma nova realidade fictícia, mas com base no real.

Com a cena de Teatro Fórum não foi possível encontrar uma resposta viável que a levasse a acabar com o empasse dos filhos de Bianca. Em contrapartida, foram encontradas algumas pistas que apontam possíveis soluções ainda não testadas. Com relação ao problema delas o Teatro Fórum cumpriu sua função, que é a de levantar questões que ao mesmo tempo revelem o problema e instiguem a se procurar uma solução viável (Boal, 2002a). A função do Fórum não é dar respostas “corretas”, mas sim suscitar perguntas que mobilizem os participantes a encontrar possíveis respostas adequadas a cada situação. Neste sentido a possível solução para o fim da solidão de Bianca e Lurdes está em que cada filho cuide de sua vida para que seja feita a paz em casa com seus filhos para que ela volte a conseguir

comunicar-se com eles, visto que este é o motivo causador da angustia da mãe e de sua indefinição.

Também foi possível encontrar uma solução para uma auto conceituação nociva ao sujeito, a de envelhecimento como incapacitante. E isso já constitui um progresso grande, pois com a melhora do conceito que se tem sobre si é possível relacionar-se melhor com os outros. Concluiu-se com a presente pesquisa que praticar Teatro do Oprimido com idosas é bastante salutar, visto que é um período de mudanças bruscas e a improvisação teatral auxilia a lidar com o inesperado de forma lúdica.

O presente estudo chega ainda à conclusão de que dentro do programa idoso educador em saúde (IESA) aulas de Teatro do Oprimido geram muitos frutos e melhorias na qualidade de vida dos idosos, pois dão a eles a oportunidade de testar novas possibilidades físicas e novos sentidos. Aprender coisas novas e manter-se em movimento é um modo de manter-se saudável e bem por mais tempo, pois nunca é tarde demais para aprender algo novo.

Ainda existem muitas questões a serem respondidas e o presente estudo não tem a pretensão de esgotar o assunto, pois esgotar assuntos não é a função do Teatro do Oprimido. Uma delas seria acerca do efeito que tem os exercícios de preparação do ator para os praticantes de teatro e mais, especificamente, de Teatro do Oprimido. Outra questão surgida com o estudo seria: que efeitos a longo prazo teria a prática de TO na vida das pessoas? Também poderiam ser estudadas mais de perto outras técnicas como o Arco-íris do Desejo e a Estética do Oprimido. Além disso, a proposta de investigação aqui elaborada poderia ser ampliada para outras idades, tais como adolescentes, adultos e até mesmo crianças em idade escolar. Ou ainda, como uma montagem pode processar-se em diferentes contextos sociais, tais como em grupos de homens, ou classe média, entre outros?

As possibilidades são muitas e com a velocidade e abrangência que possui a linguagem de Teatro do Oprimido não seria difícil encontrar campos de estudo adequados. Os estudos possíveis são muitos, resta apenas, mais e mais pesquisadores engajem-se na pesquisa desta linguagem tão peculiar de teatro, que é o Teatro do Oprimido.

Referências

- Aguiar, W. M. J. & Ozella, S. (2006). Núcleos de Significação como Instrumento para a Apreensão da Constituição dos Sentidos. *Psicologia Ciência e Profissão*. 26 (2), 222-245.
- Aristóteles. (335 a.C./2004). *Poética*. In E. S. Cunha e F. Cardoso (Editores). Os pensadores. Traduzido de *Περὶ ποιητικῆς*. São Paulo: Nova Cultural
- Berthold, M. (2004). *História Mundial do Teatro*. (2ª. Edição). São Paulo: Perspectiva.
- Boal, A. (1980). *Stop: c'est magique*. (1ª. Edição). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1991). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. (6ª. Edição). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1996). *Teatro Legislativo: versão beta*. (1ª. Edição). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2000). *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. (1ª. Edição). Rio de Janeiro: Record.
- Boal, A. (2002a). *Jogos para atores e não-atores: edição revista e ampliada*. (5ª. Edição). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2002b) *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. (2ª. Edição). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2009). *Estética do Oprimido: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*. (1ª. Edição). Rio de Janeiro: Garamond.
- Bonfito, M. (2002). *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. (1ª. Edição) São Paulo: Perspectiva.
- Breakwell, G.M., Hammond, S., Fife-Schaw, C. e Smith, J.A. (2010). *Métodos de pesquisa em psicologia*. (3ª. Edição). Do original: *Research methods in psychology*. Porto Alegre: Artmed.
- Brecht, B. (1964/2005). *Estudos sobre teatro*. Título original: *Schriften zum Theater*. (2ª. Edição). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Camarotti, M. A. (2001) *Resistência e voz: o teatro do povo do nordeste*. (2ª. Edição). Recife: Editora Universitária da UFPE.
- Freire, P. (2011). *Pedagogia do oprimido*. (50ª. Edição). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

- Harris, K. A. (2004). *A Spirituality Perspective The Spirituality of Oppression: Stages of Life, Development, Faith, and Liberation*. Miami: <http://kaharris.iweb.bsu.edu/RainbowEssay4.htm>
- Lauro, M. M. (2005). A razão áurea e os padrões harmônicos na natureza, artes e arquitetura. *Exacta*. Centro Universitário Nove de Junho (UNINOVE). 3, pp. 35-48.
- Louis, R.M. (2002). *Critical performative pedagogy: Augusto Boal's Theatre of The Oppressed In the english as a second language classroom*. Tese de doutorado não publicada, Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Luisiana.
- Kant, I. (1790/2012). *Crítica da faculdade do juízo*. (2ª. Edição). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Marx, K., Engels, F (1832/2005). A ideologia alemã: Feuerbach – a contraposição entre as cosmovisões materialistas e idealistas. (1ª. Edição). São Paulo: Martin Claret.
- Marx, K., Engels, F (1848/2005). *O manifesto comunista*. (15ª. Edição). São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Meyer, S. (2010). A arte do ator e os processos cognitivos. In Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE (Org.). *VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas* (<http://www.portalabrace.org/vicongresso/gterritorios/Sandra%20Meyer%20A%20arte%20do%20ator%20e%20os%20processos%20cognitivos.pdf>)
- Meira, L. (1994). Análise microgenética e videografia: ferramentas de pesquisa em psicologia cognitiva. *Temas em psicologia*. 3
- Newman, F., Holzman, L. (2002). *Lev Vygotsky: cientista revolucionário*. (1ª. Edição). São Paulo: Edições Loyola.
- Pareyson, L. (1966/1989). *Os problemas da estética*. (2ª. Edição). Traduzido de *I problemi dell'estetica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Pavis, P. (2008). *Dicionário de teatro*. (3ª. Edição). São Paulo: Perspectiva.
- Pino, A. (2002). A psicologia concreta de Vigotski: implicações para a educação. Em Placco, V. M. N. S., org (pp. 33-61). *Psicologia e educação: revendo contribuições*. São Paulo: Educ e FAESP.
- Platão. (380 a.C./2004). *A república*. Traduzido de *Πολιτεία*. São Paulo: Nova Cultural.
- Sá e Silva, F. C., (2007). Arte, Educação e Direitos Humanos nas Prisões: Considerações sobre uma possível e produtiva interlocução, a partir da experiência brasileira de “Teatro

- do Oprimido nas Prisões”. Em Humana Global (Ed.) (pp. 203-208) *Educar o outro*. Coimbra: Publicações humanas.
- Santos, B. (2007a). A experiência do Teatro do Oprimido (Brasil). Em Humana Global (Ed.) (pp.189-196) *Educar o outro*. Coimbra: Publicações humanas.
- Santos, B. (2007b). A Penitenciária de Teresina: As Teresinas da Penitenciária... Em Humana Global (Ed.) (pp.197-202) *Educar o outro*. Coimbra: Publicações humanas.
- Santos, M. V. N. F. (2009). O processo participativo dos idosos na atenção básica à saúde: estudo da experiência do movimento de educador@s populares no município de Recife/pe. Dissertação de mestrado publicado online, Universidade Federal da Paraíba - UFPB Programa de Pós Graduação em Educação – PPGGE, João Pessoa. (<http://www.ce.ufpb.br/ppge/Dissertacoes/dissert09/MARIA%20VER%D4NICA%20DO%20NASCIMENTO%20FERNANDES%20SANTOS/disserta%E7%E3o%20de%20ver%F4nica.pdf>)
- Schiller, F. (1795/2010). *A educação estética do homem. Numa série de cartas*. (1ª. Edição, 4ª. Reimpressão). Título original: *Über die ästhetische erziehung des menschen. In einer reihe von briefen*. São Paulo: Iluminuras.
- Stanislavski, C (1936/1989). *A preparação do ator*. (9ª. Edição). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Suassuna, A. (2009). *Iniciação à estética*. (10ª. Edição). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Thiollent, M. (2009). *Metodologia da pesquisa-ação*. (17ª. Edição). São Paulo: Cortez Editora.
- Thompson, J. (2000). Critical citizenship: Boal, Brazil and theatre in prisons. *Annual Review of Critical Psychology*. 2, 181-191.
- Van der Veer, R. e Valsiner, J. (2009). *Vygotsky: uma síntese*. (6ª. Edição) São Paulo: Edições Loyola.
- Vygotsky, L. S. (1925/2001). *Psicologia da arte*. (1ª. Edição, 2ª. Tiragem). Título original: *Psijologuia iskusstva*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vygotsky, L. S. (1926/2010). *Psicologia pedagógica*. (3ª. Edição). Título do original. *Pedagoguítcheskaia psikhológuiya*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vygotsky, L. S. (1930/2009). A imaginação e a arte na infância. (1ª. Edição). Título original: *Voobrajenie i tvorchestvo. Psilhologicheskii ocherk: Kniga dlia Uchitelia*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- Vygotsky, L. S. (1931-1933/2010). *Teoria de las emociones: estudio histórico-psicológico*. (1ª. Edição, 1ª. Reimpressão). Madri: Akal.

- Vygotsky, L. S. (1932/1999). Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator. Traduzido de: On the problem of the psychology of the actor's creative work. Traduzido por A. Delari Junior. Em L. S. Vygotsky. *The collected works of L. S. Vygotsky* (pp. 237-244) Vol.6. Nova York, NY: Scientific Legacy. Versão digital: <http://www.scribd.com/doc/16453402/Vigotski-Sobre-o-problema-da-psicologia-do-trabalho-criativo-do-ator-1932>
- Vygotsky, L. S. (1934/2004). *Teoria e método em psicologia*. (3ª. Edição). Título original: *Sobrania sotchineni tom vtori: problemi obchei psikhologii*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vygotsky, L. S. (1934/2010). *A construção do pensamento e da linguagem*. (1ª. Edição, 2ª. Tiragem). Título do original: *Michliêníe i reitch*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vygotsky, L. S. (1935/2010). *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. (7ª. Edição, 5ª. Tiragem). São Paulo: Martins Fontes.
- Wilson, P. W.; Harris, K. A.; Jackson, Z. V.; Ordonez, M. A.; Brown, T. D., Jr., (n.d.). *Theatre, therapy, and social responsibility: an interdisciplinary critique of Project Rainbow*. Miami: <http://kaharris.iweb.bsu.edu/TheatreTherapyEssay.htm>

Apêndice A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ÀS PARTICIPANTES DA PESQUISA¹¹

Prezada Participante,

Você está sendo convidada para participar da pesquisa intitulada “**Negociação de Sentido em Teatro do Oprimido: o Fórum**”. Essa participação é voluntária e a qualquer momento você poderá desistir e retirar seu consentimento, sem qualquer prejuízo com sua relação com a pesquisadora ou com a instituição.

Caso concorde com sua participação, por favor, assine este documento. Você também receberá uma cópia contendo os procedimentos da pesquisa e os contatos da pesquisadora responsável, podendo entrar em contato a qualquer momento para tirar dúvidas sobre o projeto e vossa participação.

Muito obrigada por sua colaboração!

<p>Pesquisa: “Negociação de sentido em Teatro do Oprimido: o Fórum”.</p> <p>Pesquisadora Responsável: <u>Emanuelle Viana Pontual</u>.</p> <p>Telefone: (081)3436-0073 (81) 8838-8020 E-mail: <u>nellepontual@yahoo.com.br</u></p> <p>Orientador: Profa. Dra. Sandra Patrícia Ataíde Ferreira.</p> <p>Telefone: (081) 2126. 8323 E-mail: <u>tandaa@terra.com.br</u></p> <p>Instituição: Universidade Federal de Pernambuco – Programa de Pós-graduação em Psicologia Cognitiva.</p> <p>Endereço: Av. da Arquitetura, s/n - Cidade Universitária - CEP: 50.740- 550</p> <p>Telefone: (81) 2126.8272</p>
<p>Comitê de Ética em Pesquisa: Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600</p> <p>Telefone: 2126.8588</p>

Objetivos e Procedimentos

Esta pesquisa tem como objetivo geral compreender como as pessoas entram em acordo quanto aos sentidos que aparecem em peças teatro.

Você não será avaliada nem individualmente, nem em grupo. Terá apenas participação ativa em uma oficina de Teatro do Oprimido com uma apresentação de duas cenas teatro para um público convidado pelas próprias participantes. A oficina será dada pela própria pesquisadora, que é arte-educadora formada pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, tendo experiência de mais de cinco anos com técnicas de Teatro do Oprimido, sendo, portanto, capaz de coordenar uma oficina de teatro. A oficina terá ao todo 30 (trinta) horas de duração sendo divididas em 10 (dez) encontros. Os quatro primeiros encontros compostos de exercícios de formação de ator, que não será gravada em vídeo.

No quinto encontro será construída uma escultura acerca da história de opressão, este encontro será fotografado e áudio-gravado. Do sexto ao nono encontro serão criadas e ensaiadas duas cenas de Teatro Fórum. Estes encontros serão filmados. No décimo encontro, acontecerão as apresentações das cenas de Teatro Fórum criadas ao longo dos encontros pelas próprias participantes. Este momento também será filmado para posterior análise.

Os dias dos encontros serão combinados em grupo visando manter a comodidade de todas as participantes do presente estudo. A oficina ocorrerá nas dependências do clube próximo a Unidade de Saúde da Família.

Confidencialidade

Os dados coletados só serão utilizados para fins exclusivamente de pesquisa e os protocolos ficarão à disposição da Universidade para outros estudos, sempre respeitando o caráter confidencial das informações registradas e o sigilo de identificação de cada participante.

Esses dados serão arquivados na sala 126, ligada ao Departamento de Psicologia e Orientação Educacionais, no Centro de Educação da UFPE, Av. da Arquitetura, s/n - Cidade Universitária - CEP:

¹¹ Note-se que este Termo foi elaborado antes das sucessivas correções do texto final da dissertação e foi mantido como no original.

50.740- 550, Recife-PE, Fone/Fax: (81) 2126. 8323, sob a responsabilidade da Professora Dra. Sandra Patrícia Ataíde Ferreira; os quais serão destruídos depois decorrido o prazo de 05 (cinco) anos.

Devoluta

Quando o trabalho final estiver pronto os resultados serão apresentados de forma coletiva, através de palestra, na mesma instituição onde ocorrerá a coleta de dados, em dia e horário combinado antecipadamente com os participantes da pesquisa, havendo acordo entre os interessados acerca de um dia bom para todos.

Riscos

Há o risco de falar sobre questões de opressão presentes na vida das pessoas, sendo possível despertar sentimentos de insatisfação, revolta. Há o risco de levar as pessoas a ver opressões das quais elas não tinham consciência de ser vítima, como também o risco de ativar temas como timidez, medo de exposição, autoconhecimento corporal, levando ao reconhecimento de certas limitações.

Benefícios

Compreender como a prática de um teatro crítico altera o modo como as participantes reagem a certas situações. Outro benefício tornar a pessoa mais consciente de seu papel enquanto cidadão e agente de mudança, bem como mais seguro em seu discurso perante as situações de opressão. Por consequência desenvolvendo o pensamento crítico das pessoas.

Custo/Reembolso para os participantes

Os participantes desta pesquisa não terão nenhum gasto decorrente da sua participação, mas também não receberão qualquer espécie de pagamento ou gratificação devido à sua participação.

CONSENTIMENTO

Eu, _____, declaro que li as informações contidas nesse documento e fui devidamente informada pela pesquisadora Emanuelle Viana Pontual dos procedimentos que serão utilizados, confidencialidade da pesquisa, riscos e benefícios, custo/reembolso dos participantes, consentindo em minha participação na pesquisa. Foi-me garantido que posso retirar o consentimento a qualquer momento, sem que isso leve a qualquer penalidade. Declaro ainda que recebi uma cópia deste Termo de Consentimento.

Recife, ____ de _____ de 2012.

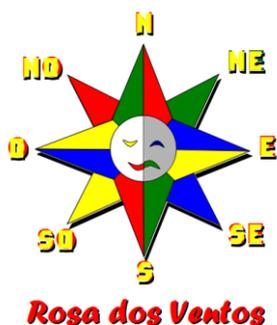
(Nome por extenso da participante)	(Assinatura)
Testemunha nº1 (Nome por extenso)	(Assinatura)
Testemunha nº2 (Nome por extenso)	(Assinatura)

Emanuelle Viana Pontual
(Pesquisadora Responsável)

Profa. Dra. Sandra Patrícia Ataíde Ferreira
(Orientadora)

Apêndice B – Plano de Oficina de Teatro do Oprimido

Plano de Oficina de Teatro do Oprimido com o Grupo de



Idosas

Dados

Oficineira Emanuelle Viana Pontual

Participantes 14 participantes

Horário Das 14 às 16:30 hrs

Legenda

- I Sentir tudo o que se toca
- II Escutar tudo o que se ouve
- III Ativando os sentidos
- IV Ver tudo o que se olha
- V Memória
- TI Teatro-Imagem
- TF Teatro Fórum

Dia 05/06/2012

Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo
Aquecimento com bolero	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	<ul style="list-style-type: none"> * Batizado mineiro (II, 1^a) * Circulo de nós * Carro cego (III) * 1,2,3 de Bradford (II,2^a) * As 3 revelações de Santa Teresa (IV) 	

Dia 12/06/2012

Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo
Aquecimento com música	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min
Aquecimento vocal	<ul style="list-style-type: none"> * Exercícios de respiração * Aquecimento facial 	

	* Vocalizes	
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	* Quantos “as” existem em um “a” (II, 2ª) * Ninguém com ninguém (I, 4ª) * Homenagem a Magritte (IV) * Ilustrar um tema com o corpo dos outros (TI)	
Dia 19/06/2012		
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo
Aquecimento com música	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	* Corrida em câmera lenta (I, 2ª) * Movimento que retorna * 1,2,3 de Bradford (II,2ª) * Espelho simples (TI) * Completar a imagem (IV)	
Dia 26/06/2012		
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo
Aquecimento com música	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	* Ponto, abraço e o aperto de mão (III) * Mimica	
Dia 03/07/2012		
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo
Fazer o cartaz coletivo chamando novos participantes	Tempestade de ideias: o que o grupo de idosas significa para vocês?	
Dia 10/07/2012		
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo
Aquecimento com música	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	* Hipnotismo colombiano (I, 1ª) * O assassino do hotel Ágata	

	<ul style="list-style-type: none"> * Sujeito e imagem trocam de papéis (TI) * Ambos são sujeito e imagem (TI) 	
Dia 17/07/2012		
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo
Aquecimento com música	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	<ul style="list-style-type: none"> * João bobo * Equilíbrio com o corpo e objetos * Corrida das cadeiras * Serie de palmas * Descobrir o objeto 	
Dia 07/08/2012		
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo
Aquecimento com música	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	<ul style="list-style-type: none"> * Massagem em circulo * A cobra de vidro (III) 	
Dia 14/08/2012		
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo
Aquecimento com música	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	<ul style="list-style-type: none"> * Dança das cadeiras * Massagem em circulo * A cobra de vidro (III) * Inclinação uns sobre os outros (I, 1ª) * O urso de Pointiers * Jogo de bolas peruano 	
Dia 21/08/2012		
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo
Aquecimento com música	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min
Aquecimento vocal	<ul style="list-style-type: none"> * Exercícios de respiração * Aquecimento facial 	

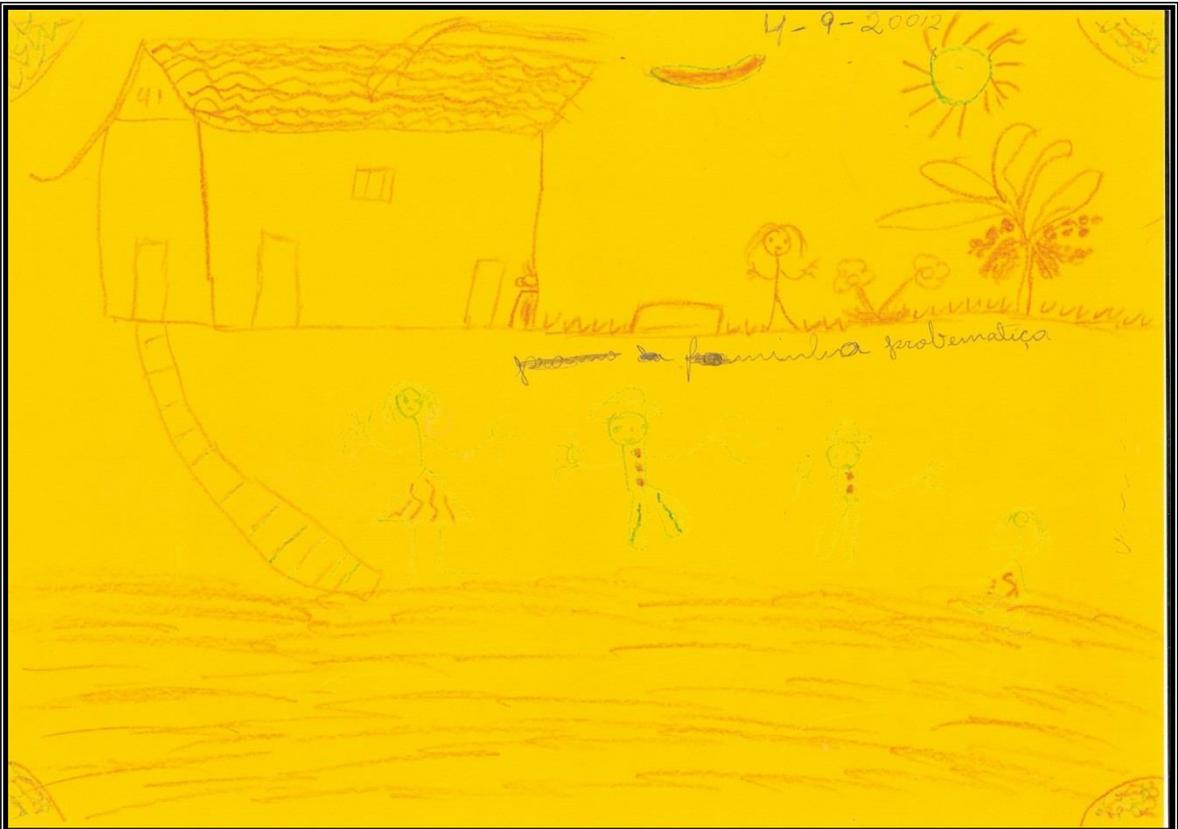
	* Vocalizes		
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	* Cruz e círculo * Ima afetivo (III) * A, E, I, O, U		
Dia 28/08/2012			
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo	
Aquecimento com música	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min	
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	* Bons dias * O vampiro de Estrasburgo (III) * Fórum relâmpago (TF)		
Dia 04/09/2012			
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo	Recursos
Aquecimento	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min	
Montagem de cena de Teatro Fórum	* Contar uma história de opressão		
Ilustrar a história através de um desenho, escultura, outros.	* Realizadas colagens e desenhos		Mala básica
Dia 11/09/2012			
Conteúdos	Procedimentos metodológicos		Obs.
Montagem de cena de Teatro Fórum	Gravação dos áudios.		Muitas faltas
Dia 18/09/2012			
Conteúdos	Procedimentos metodológicos		Obs.
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	* Jogo do Assassino do Hotel Agatha.		Muitas faltas
Dia 25/09/2012			
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo	Recursos
Aquecimento com bolero	Exercícios de alongamento como forma de	20 min	

preparar o corpo para os exercícios.			
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	* As 3 revelações de Santa Teresa (IV)		
Montagem de cena de Teatro Fórum	* Escolha da historia * 1º. Ensaio * Ensaio com a técnica de ensaio do interrogatório.		Mala básica.
Dia 02/10/2012			
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo	Recursos
Aquecimento com bolero	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min	
Montagem de cena de Teatro Fórum	3º. Ensaio Ensaio com a técnica de ensaio do analítico de estilo (novela mexicana).		Mala básica.
Dia 10/10/2012			
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo	Recursos
Aquecimento com bolero	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min	
Montagem de cena de Teatro Fórum	5º. Ensaio 6º. Ensaio.		Mala básica.
Dia 16/10/2012			
Conteúdos	Procedimentos metodológicos	Tempo	Recursos
Aquecimento com bolero	Exercícios de alongamento como forma de preparar o corpo para os exercícios.	20 min	
Montagem de cena de Teatro Fórum	7º. Ensaio		Mala básica
Exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido	Demonstração do papel do coringa Se você disser que “sim” (II)		Mala básica
Montagem de cena de Teatro Fórum	6º. Ensaio.		Mala básica.

Apêndice C – Desenho da Família, Bianca



Apêndice D – Desenho da Família, Marimar.



Apêndice E – Desenho da família, Telma.



Apêndice F – Colagem da casa, criado por Tereza, Aurélia, Gabriele e Hortênsia



Apêndice G- Mala Básica

Mala básica com material referente a uma turma de 20 participantes

Tipo de material	Quantidade
Tinta guache: vd, vm, az, am, br, pt, (pode de 500 ml)	03 de cada
Pincel P (n.º 00)	20
Pincel M (nº 12)	20
Pincel G (nº18)	20
Trincha P (25 mm)	05
Lápis de cor	02 cx
Giz de cera	02 cx
Hidrocor	02 cx
Pilot vermelho, azul, preto e verde	02 de cada
Caneta esferográfica (azul ou preta)	05
Cola com brilho	2 bisnaga de cada cor
Cola colorida	02 cx com cores variadas
Cola branca	03 garrafas de 1kg
Cola Transparente	02 bisnaga 90g
Cola quente – bastão	02 kg grossa
Pistola para cola quente	03 (Tipo profissional)
Barbante	01 rolo
Fita crepe estreita	01 rolos
Fita crepe larga	06 rolos
Fita embalagem transparente	08 rolos
Estilete	01 grandes
Tesoura p/ papel	10
Alfinete grande de fralda	02cx
Tecido colorido	10 cortes de 3m em cores e estampas diferentes
TNT (tecido não tecido)	1 m de cada cor (preto, vermelho, azul, branco, amarelo, verde)