



Departamento de Sociologia

(Des)Teatralizando a Sociedade através do Teatro do Oprimido – estudo de caso do Grupo de Teatro do Oprimido ValArt

Ana Isabel Nunes

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação

Orientador:

Professor Doutor José Jorge Barreiros

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa

Junho 2014



Departamento de Sociologia

(Des)Teatralizando a Sociedade através do Teatro do Oprimido – estudo de caso do Grupo de Teatro do Oprimido ValArt

Ana Isabel Nunes

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação

Orientador:

Professor Doutor José Jorge Barreiros

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa

Junho 2014

AGRADECIMENTOS

A José Jorge Barreiros, que nunca me abandonou ao longo deste tempo todo. Incentivou-me e deu-me a oportunidade de estudar uma das minhas paixões: o teatro.

Ao GTOLx – Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa – por toda a disposição que teve em receber-me e por todo o apoio que me deu.

Ao grupo de Teatro do Oprimido ValArt, sem o qual este trabalho não seria possível. Obrigada pela disponibilidade e pelo acolhimento caloroso.

A Jorge Listopad pela indescritível amizade e por tudo o que me ensinou. A Júlio Martín da Fonseca, a quem devo muito em todos os sentidos. A Luís Tiago Oliveira amigo que esteve sempre a meu lado e que, através de várias discussões, me ajudou a (re)pensar e a questionar este trabalho. Ao Diogo Consciência, por tudo.

À minha família: Dina, Inês, Lisete, Orlando, Emília, Rui e Joaquim, que foram o meu pilar e me incentivaram para lutar por aquilo em que acredito; apesar da distância, estiveram sempre tão perto.

Ao Halley Pontes, que confiou em mim e me fez confiar também.

A todos, um sincero obrigado.

RESUMO

O presente estudo abordou os conceitos de cidadania, cultura e espaço público através do Teatro do Oprimido (TO) que apesar de ser pouco difundido em Portugal, pode ser uma ferramenta potenciadora do debate público acerca de questões políticas e fomentar a participação dos indivíduos enquanto cidadãos conscientes na sociedade.

O TO, nomeadamente o Teatro Fórum, pode facilitar a intervenção social de vários modos através da transposição do quotidiano para o palco, onde ocorre um distanciamento do indivíduo com a sua realidade enquanto este aprende a avaliá-la de outro ponto de vista, reposicionando-se face à mesma. Neste processo o indivíduo aprende a realizar o mesmo movimento de si para a sociedade, sendo que é pela tomada de consciência da sua situação individual e social, que a sua condição poderá ser alterada.

Através de uma investigação qualitativa – estudo de caso do grupo ValArt (Grupo de Teatro do Oprimido do Vale da Amoreira) – acompanhou-se a criação e desenvolvimento da peça de Teatro Fórum “Assim quem vai querer?” sobre igualdade de género, decisões e escolhas sobre a descoberta do sexo na adolescência. Através de observações e conversas em grupo, entrevistas e diário de campo, pretendeu-se (i) avaliar o modo alguns contributos teóricos da sociologia e do teatro abordados neste trabalho, se cruzam com a prática metodológica de Augusto Boal utilizada pelo grupo em estudo, e (ii) perceber a forma como se pode fomentar a consciencialização dos indivíduos para melhor intervirem na sociedade enquanto cidadãos através do TO.

Com esta dissertação verifica-se que o TO é uma forma de potenciar o debate público acerca das questões políticas. É através de iniciativas sociais como esta que é possível reinventar a cidadania, um conceito controverso na situação actual em que o mundo se encontra.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; Cidadania; Espaço Público; Comunicação; Participação

ABSTRACT

The present study examined the concept of citizenship, culture and public space through the Theatre of the Oppressed (TO) which is little known in Portugal. The TO can be an effective way for potentiating public debates about political issues while also helping individuals to consciously engage in society.

Furthermore, the Forum Theatre (a subtype of the TO), can also promote social intervention by taking to the theatre's stage ordinary life situations while also helping individuals to step outside their own reality allowing them to assess their condition clearer from a more distant standpoint. By doing this, individuals can also learn how to do it in relation to the society they live in.

Using qualitative research methods, namely a case study of the ValArt TO group, it was possible to closely follow-up the group's creation and development through a Forum Theatre play "Assim quem vai querer?" which was about gender equality, decision making and choices toward sexual behaviour in adolescence. In addition to that, observations, conversations, group interviews and a field diary were employed to achieve the main aims of the study, which attempted to (i) assess how some of the theoretical contributes from sociology and the theatre can interplay with the TO thorough the ValArt group, and (ii) investigate how individuals can better intervene in society by increasing their consciousness via the TO.

In sum, the results suggested that TO it's a way to enhance public debate about politic questions. Throughout social movements such as the TO, it is possible to reinvent citizenship, one controversial concept in the current situation we live in.

Key-words: Theatre of the Oppressed; Citizenship; Public Space; Communication;
Participation

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: TEORIAS E CONCEITOS	5
Ordinary Culture	5
Polis.....	6
Por falar em espaço público.....	8
Capital social e cidadania	10
O habitus e a mudança.....	11
CAPITULO II: OBJECTIVO, METODOLOGIA E PROCEDIMENTOS DE PESQUISA.....	15
Objectivos.....	15
Apresentação do grupo e pessoas	15
ValArt – Grupo de Teatro do Oprimido do Vale da Amoreira	15
As pessoas	17
Tabela 2.1. – Caracterização sócio-demográfica dos membros do grupo ValArt	17
Objecto, estratégia, opções metodológicas e procedimentos seguidos	18
Objecto	18
A estratégia metodológica e os procedimentos de pesquisa seguidos	18
CAPÍTULO III: O TEATRO DO OPRIMIDO	23
Origem e contextualização	23
Propósitos e considerações	25
Técnicas.....	26
Teatro Imagem.....	26
Teatro Jornal	26
Teatro Invisível	27

Arco-íris do desejo	27
Teatro Fórum	27
Teatro Legislativo: Sessões Solenes e o Teatro Legislativo Relâmpago.....	28
Estética do Oprimido	28
Espect-actor	30
O curinga	30
CAPÍTULO IV – RESULTADOS	33
Espectáculos	33
O espectáculo X-PERAR: um exemplo de transformação na comunidade	33
O espectáculo “Assim quem vai querer?” – Uma questão de voz	34
Na voz dos entrevistados	35
Importância do Teatro do Oprimido.....	35
Escolha do tema da peça.....	37
Peça que o grupo está a trabalhar	39
O Curinga	40
Quando o público sobe ao palco	41
Tempo de duração de uma peça de Teatro Fórum	43
Competências teatrais e artísticas	44
Formações sobre sexualidade – Peça XPERAR	45
Questões de identidade.....	47
Influência e Visibilidade dos ValArt na Sociedade.....	49
Uma sugestão.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
Limitações	57
Questões para futuros estudos	57
Concluindo	58

REFERÊNCIAS	59
ANEXOS.....	I
Diário de Campo.....	I
Entrevista.....	VI
A árvore do Oprimido – Estética do Oprimido.....	VII
CV – Curriculum Vitae	VIII

LISTA DE TABELAS

Tabela 2.1. Caracterização sócio-demográfica dos membros do grupo ValArt	25
---	-----------

INTRODUÇÃO

Em Sociologia aprendemos a olhar atentamente para a sociedade, e basta ser-se cidadão para perceber que cada vez mais, existe uma facilidade de acesso aos meios de comunicação sem que isso se traduza necessariamente em maior qualidade do processo comunicacional. Esta facilidade acarreta vantagens e desvantagens, sendo uma das desvantagens mais evidentes o facto de que as pessoas têm cada vez menos contacto *face a face*. Assim, um dos principais objectivos desta dissertação é mostrar cientificamente que uma ferramenta teatral – Teatro do Oprimido (TO) – pode contribuir para um maior envolvimento e comunicação dos indivíduos enquanto cidadãos activos na sociedade. Neste sentido, parte-se da hipótese de que o TO é uma forma de potenciar o debate público acerca de questões políticas.

Vivemos numa sociedade de informação. Não há informação sem comunicação e a partilha de informação necessita de um suporte comunicacional para se efectivar como tal, uma vez que a informação só faz sentido se for partilhada. É sempre codificada e o código precisa de ser conhecido e compreendido pelo receptor da mensagem para que possa ser posteriormente usado por um emissor com propósitos comunicacionais.

A comunicação é indispensável para a sobrevivência dos seres humanos e para a formação e coesão de comunidades, sociedades e culturas em geral. Quando alguém toma a iniciativa de comunicar é porque tem uma intenção. “A comunicação liga-nos à rede de seres humanos, começando na nossa família e continuando pelos nossos amigos (cada vez mais com a ajuda dos media), pela sociedade e pelo mundo inteiro. A forma como nos desenvolvemos como indivíduos depende muito do grau de sucesso com que construímos essas redes. A comunicação não é apenas uma troca de informações “duras”, mas também a partilha de pensamentos, sentimentos, opiniões e experiências” (Gill e Adams, 1998:42, citado por Stockinger).

Em suma, vista como um processo social, a comunicação configura-se como uma relação social que cria vínculos e elos, sendo indispensável à sobrevivência do homem, individualmente e enquanto espécie, bem como à manutenção da sociedade ou, paradoxalmente, à mudança social. A comunicação é, portanto, alicerce e força motriz da sociedade e da cultura, pois é comunicando que os seres humanos constroem e reconstróem a

sua identidade, dão significados a si mesmos e ao mundo, enquanto aprendem e reformulam os seus papéis sociais (que encenam constantemente), posicionando-se na sociedade, nos grupos e em organizações sociais, adquirindo e mudando os seus valores, aprendendo as normas, enquanto negociam compromissos que lhes permitem a integração sociocultural.

O homem não é um ser isolado e precisa de comunicar, pelo que a comunicação co-determina a forma como vemos o mundo, como nos reconhecemos e nos revemos, num processo contínuo. Cada vez mais somos bombardeados com informação vinda dos mais diversos meios de comunicação social, e acabamos por ser induzidos a pensar de uma determinada maneira que, geralmente não corresponde à nossa. Com a proliferação da “era digital”, ficamos acomodados ao nosso canto e frequentemente acabamos por não entrar em diálogo, ou não dar voz àquilo que pensamos.

Os meios de comunicação de massa, nomeadamente televisão, rádio, jornais, revistas e internet podem ser usados para fornecer informações úteis e importantes para a população, mas também para sublinhar e determinar um modo de pensar, induzindo certos comportamentos. Os *mass media* têm uma influência preponderante, uma vez que através dos vários meios de comunicação conseguem transmitir e moldar a opinião social. Dadas as novas tecnologias e a capacidade de influência que os *media* têm, este problema é fundamental nos dias de hoje. A opinião pública julga pensar autonomamente, mas esquece-se que o faz em função de uma mensagem que é previamente determinada para que pense assim.

Por seu turno, o Teatro é um meio de comunicação por excelência, ainda que, pouco valorizado nos dias que correm. A modalidade do Teatro do Oprimido (TO) é um espaço onde se debatem questões das mais variadas naturezas, todas elas de cariz social, político, económico ou cultural. Além disso, no teatro é dado espaço ao cidadão para que, em rede, seja criado um espaço de partilha da informação. Nesta modalidade teatral, ligeiramente diferente da clássica, é atribuído ao teatro o poder de, através dele, se poder dizer aquilo que de outra maneira não poderia ser dito.

O conceito de cidadania está relacionado com direitos, conquistas, empenho e participação, identidade, pertença, partilha, conhecimento. Para Augusto Boal, precursor do TO no Brasil, ao fazer-se arte, inventa-se a sociedade que se quer, composta de cidadãos solidários e informados. Este olhar é importante para se pensar a arte também como possibilidade de despertar o interesse para a questão dos direitos sociais, políticos e civis. Ainda assim, há que ter em conta que o facto de informar os cidadãos não garante que a

cidadania se efective como tal. Porém, a veiculação de informações numa linguagem mais próxima do público através dos actores (sociais) oriundos do próprio universo abordado no espectáculo pode gerar mais empatia, credibilidade e resultar melhor do que informações veiculadas por meios de comunicação em massa.

Segundo Guinsburg (1988), o teatro é uma “re-presentação” que versa na representação pelos indivíduos, de situações resultantes da interacção com o mundo real. Por isso, o teatro acaba por reflectir e transmitir, em certa medida, a vida quotidiana, indo ao encontro de motivações de natureza humana ou social. Neste sentido, o teatro é então entendido e definido como um instrumento vivo de cultura e um veículo activo de educação, uma vez que, quando extravasa os parâmetros convencionais, a representação teatral é bastante valiosa.

Já se assistiram a momentos teatrais em que não existia música ou um cenário montado, porém, o “lugar” do receptor (público) nunca esteve vazio. O espectador nunca deixou de ser estimulado por aquilo que acontece, nem de receber sensações. É com a queda da “quarta parede” ou “parede invisível” (i.e., a passagem do teatro tradicional ao teatro de participação) que o contacto que se estabelece entre o actor e o público aumenta, facilitando a veiculação da mensagem para um alargamento a quase todos os sentidos. A unificação das mensagens, num momento simultâneo, proporciona uma vivência mais intensa e mais rica. Uma vez que o teatro não possui canais especializados, sujeitos a limitações restritivas das sensações, como no caso da rádio ou da televisão, pode expandir-se em múltiplas direcções sensoriais, numa verdadeira polifonia informacional, capaz de fazer atingir o clímax comunicacional.

Actualmente, o TO preocupa-se em realizar um espectáculo directamente ligado à realidade social, criando um verdadeiro diálogo entre os espectadores e o público acerca dos problemas mais urgentes e contraditórios da vivência quotidiana. Neste sentido, há um regresso “às raízes”, ao teatro como recurso à cerimónia ritual. No fundo, depois de se ter desfeito do rito e da cerimónia, o teatro procura desesperadamente reencontrar-se, mas agora através de uma forma de ritualização consciente. Por outro lado, o TO pode ser tido como unificador, fazendo com que o actor e espectador se reúnam, abolindo a distância espacial, e mesmo temporal, sempre na procura de uma linguagem comum a todos, para melhor direccionar o interesse do seu público. A “cena à italiana”, característica do teatro

convencional, impossibilita o público de participar na peça, reduzindo-o ao mero papel de impotente e distante observador. Ao invés, o “teatro verdadeiro” obriga à destruição dessa barreira que impossibilita a aproximação entre o actor e o público, fundindo o palco e a sala, criando nos actores e espectadores a referida unificação de um só grupo, colocando-os verdadeiramente “em rede”.

Em suma, tal como elucidado pelo conteúdo supracitado, numa sociedade que se afigura como “de informação”, o TO apresenta-se como veículo e instrumento dinâmico, culturalmente rico, com carácter educativo (individual e colectivamente), que se traduz numa mais-valia para potenciar o debate público acerca de questões políticas.

CAPÍTULO I: TEORIAS E CONCEITOS

“ Se é difícil entusiasmar as pessoas pela política quando ela é monopolizada por profissionais de promessas e bastidões – a política como teatro – podemos talvez fazer o contrário: recuperar o gosto da política como discussão e acção coletiva, usar a palavra e o corpo – o teatro como política.” (José Soeiro).

O trinómio cultura, arte e política

Ordinary Culture

Como disse Raymond Williams, “A cultura é de todos: devemos começar por aí”. Sugestão aceite: é precisamente por aí que vamos começar.

A sociedade humana tem forma, propósitos e significados próprios. Podemos vê-lo através das instituições, das artes e do próprio conhecimento. A criação de uma sociedade é feita através da descoberta de significados e direcções comuns, desenvolvendo-se através do debate ativo e no aperfeiçoamento do mesmo. Assim sendo, a sociedade constrói-se e reconstrói-se em cada modo de pensar individual. Na perspetiva de Raymond Williams (1958), “A formação desse modo individual é, no princípio, uma lenta aprendizagem das formas, propósitos e significados de modo a possibilitar o trabalho, a observação e a comunicação. Em segundo lugar, mas de igual importância, está a comprovação destes na experiência, a construção de novas observações, comparações e significados.” (tradução da autora de Williams, 1958:3).

Uma cultura tem dois aspetos: os significados e observações já conhecidos e os que serão ainda apresentados e testados. Estes processos são naturalmente utilizados pela mente humana nas sociedades. Através deles, podemos observar a natureza de uma cultura, onde podemos sempre identificar uma pitada de tradicionalismo como de criatividade, onde existem significados que são comuns e outros individuais. “ Usamos a palavra cultura nestes dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e para designar as artes e a aprendizagem – os processos especiais de descoberta e esforço criativo.” (tradução da autora de Williams, 1958: 3).

Tendo em conta o conceito de *ordinary culture* defendemos, juntamente com Raymond Williams, que a cultura é de todos, em todas as sociedades e em todos os modos de pensar e existir, em todas as manifestações da vivência dos sujeitos e das sociedades humanas. O desejo de conhecer está sempre lá, faz parte da natureza do ser humano. Assim sendo, induz-se que o interesse em aprender ou até o interesse pela arte é algo simples e natural.

O teatro pode ser visto como uma representação de cultura (aquilo que os indivíduos fazem) traduzindo-se na ideia de manifestação da criatividade humana. O sujeito é um actor da sociedade e representa vários papéis ao longo do seu dia-a-dia, consoante as situações (Goffman, 2005). A dimensão cultural (através do teatro) qualifica a existência desse sujeito fornecendo-lhe ferramentas que lhe permitem uma consciencialização da actualidade social¹, dado que ao distanciar-se da mesma consegue ver onde está e assim transformar a realidade, individual e/ou em grupo. Este é um dos princípios da cidadania.

Nesta linha de pensamento, é através da qualificação da existência do sujeito como ator na sociedade que este se posiciona politicamente na mesma. Verifica-se assim um registo comunicacional da cultura, que permite um ator social mais consciente e capaz de desenvolver processos de pensar e de se apropriar da e na sociedade.

Polis

Para Aristóteles: “o homem é um animal político.” Nesta dissertação parte-se da origem etimológica da palavra política, *polis*, que em grego significa cidade. O homem habita cidades e institucionaliza costumes, regras, leis, sendo a política o resultado desta capacidade instituinte. Assim, para existir ação política, basta o homem estar vivo. “Como diz Hannah Arendt no seu livro ‘A Condição Humana’, aquilo que faz do homem um ser político é a sua

¹ Relativamente aos conceitos de realidade social e actualidade social, é importante uma distinção entre eles. Bourdieu refere-se à realidade social como estruturada e estruturante (o social existe de dupla maneira, na forma de estruturas sociais externas e como estruturas sociais incorporadas). “A realidade social (...) engloba quer o actual quer o potencial, sendo que o último costuma ser menosprezado pela sociologia convencional¹.” (tradução da autora do inglês de Strydom 2013:3). Assim a actualidade social é o que é efectivamente está a acontecer e não o que é latente.

faculdade de ação; ela capacita-o a reunir-se aos seus pares, agir em conjunto e ambicionar objetivos e empreendimentos que jamais passariam pela sua mente, deixando de lado alguns desejos do seu coração ao se aventurar em algo novo.” (Freire, Roberto, 2006: 8).

“Para nós política é tudo, ou seja, o facto de eu ter um centro de saúde que eu preciso que me atenda e ele não me pode atender é uma questão política, e o facto de a minha escola não ter a melhor psicóloga para me recomendar e para me dar conselhos para eu tomar uma decisão futura é uma questão política. Depois dentro das questões políticas, estão todas as questões sociais, culturais (...)” (Entrevistada 1).

A política coloca o cidadão no centro das questões, em democracia. Como referimos anteriormente, o teatro é uma representação de cultura que esteve desde sempre associado ao homem. “Para Boal o teatro nasce quando o ser humano se observa a si mesmo em ação, capacidade ausente nos animais. O teatro está, portanto, na essência do ser humano. «Observando-se, compreende o que é, descobre o que é e imagina o que pode vir a ser. Os humanos são capazes de se ver no ato de ver, capazes de pensar suas emoções e de se emocionar com seus pensamentos. Podem ver aqui e se imaginar adiante, podem se ver como são agora e se imaginar como serão amanhã» (Boal, 2009, XIV- prefácio)” (Barbosa, 2011:62).

O teatro é um modo de vida, um fator de emancipação e intervenção e um modo de estar na vida pública, de estar em comunidade. Esta dimensão cívica do teatro provoca a capacidade de (re)pensar a realidade. Estes indivíduos com autonomia desenvolvem um sentimento de cidadania. É criado um sentido de partilha/pertença entre os sujeitos individuais. “ Ser cidadão não é viver em sociedade, mas sim transformá-la.” Esta é uma das frases mais célebres de Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido.” (Barbosa, 2011:28).

Esta capacidade de transformar a sociedade, de ser cidadão consegue-se através do debate público acerca das questões ligadas ao indivíduo (cidadania). Para isso é necessário ter voz, ter capacidade de expor as opiniões, ter consciência crítica. O TO não só é capaz de educar o indivíduo, como de capacitá-lo para o seu desenvolvimento enquanto indivíduo e enquanto cidadão. “Com a palavra, o homem se faz homem. Ao dizer a sua palavra, pois, o homem assume conscientemente sua essencial condição humana.” (Freire, 1970:7) Com o desenvolvimento de uma consciência crítica, o indivíduo possui as ferramentas para

transformar o mundo. “ (...) A verdadeira reflexão crítica origina-se e dialectiza-se na interioridade da “praxis²” constitutiva do mundo humano – é também “praxis.” (Freire, 1970:8).

Por falar em espaço público

Hoje em dia, a concepção que temos de espaço público alterou-se relativamente à clássica, teorizada por Habermas. Quando se fala de espaço público, remete-se para uma esfera de deliberação onde é possível articular o comum e onde são tratadas as diferenças. Não constitui uma realidade dada, antes uma construção frágil, atenta e variável que pressupõe um trabalho persistente de representação e argumentação. Os principais inimigos deste espaço são a imediatez de uma política estratégica, bem como a imediatez desestruturada dos espaços globais abstratos. Há uma certa dependência da capacidade de organizar socialmente uma esfera de mediação de subjetividade, experiência, implicação e generalidade.

Com a renovação do espaço público, havia a possibilidade de se tornar operativa uma cultura política aberta a longo prazo, uma formulação da responsabilidade de acordo com a complexidade das nossas sociedades comuns e uma praxis democrática capaz de construir o comum a partir das diferenças.

Um dos principais contributos da modernidade é a ideia que a política é um assunto público, no sentido do estatal, acessível a todos, que a todos diz respeito, comum ou compartilhado. O “público” caracteriza aquilo que é de interesse geral e apela para um espaço de ação em que todos os membros de uma comunidade política resolvem, através do diálogo, os assuntos que dizem respeito a toda a sociedade. O espaço público é um lugar onde os problemas são assinalados e interpretados, onde as tensões são experimentadas e o conflito se converte em debate, onde é encenada a problematização da vida social. A ideia de espaço público reúne a totalidade dos processos de configuração da opinião e da vontade coletivas.

O espaço público refere-se ao tipo da comunicação que é efetuada pelos atores sociais na esfera em que são decididos os assuntos de interesse comum. Daniel Innerarity (2010)

² A natureza adquire significado para o homem à medida que é modificada por ele, para servir aos fins associados à satisfação das necessidades do género humano.

defende que é necessária uma atualização deste conceito. Por alguns motivos, nomeadamente: as modificações da esfera pública provocadas pelas inovações técnicas na comunicação e na informação; a necessidade de se proporcionar um conceito normativo (no sentido de um discurso coletivo sobre os problemas que interessam a toda a gente) e crítico que esteja em condições de enfrentar as rotinas políticas. Os participantes deveriam ficar em condições de refletir acerca dos seus próprios interesses num espaço presidido pelos princípios de igualdade, reciprocidade, abertura e discursividade. Ainda que efetivamente não exista um espaço público, ainda que seja mais esclarecedor falar de uma pluralidade de esferas públicas. Esse espaço comum da ação política, pode constituir um ideal e um corretivo das atuais democracias que torne também possível redefinir as exigências sociais.

Espaço público ou praça pública (chamado antigamente de ágora) era o local onde os cidadãos se encontravam para discutir os assuntos respeitantes ao governo da cidade. Relativamente ao conceito formulado por Habermas, existem alguns problemas quando se fala de espaço público hoje em dia. Esses relacionam-se com a formação de espaços globais e delimitados, de maneira que o espaço público já não é somente o lugar de comunicação de cada sociedade consigo própria mas também o lugar de uma comunicação entre sociedades diferentes umas das outras. Hoje em dia, há uma perda de interesse pela política no geral. O lugar onde essa despolitização mais se manifesta é no tipo de comunicação que atinge a esfera pública: uma comunicação trivializada e sem autênticos debates. Realiza-se um tipo de confrontação onde o acontecimento está acima do argumento, o espetáculo acima do debate, a dramatização acima da comunicação, a imagem acima da palavra. A esfera pública fica reduzida a um conjunto de, utilizando as palavras de Habermas, “espetáculos de aclamação”.

O espaço público já não é o processo em que as opiniões se formam, mas o lugar onde simplesmente se tornam públicas. Com estas opiniões os indivíduos tencionam debater a realidade, ou seja, “a opinião pública pretende corresponder à “natureza das coisas”.” (Habermas, 1984:72).

Capital social e cidadania

No sentido do que acabámos de refletir acima sobre os novos contornos do espaço público, um ponto relevante a considerar é o capital social dos indivíduos uma vez que “A ideia de capital social parte da constatação óbvia que as nossas relações interpessoais contam, que a forma de nos associarmos, com quem, onde e para quê, tem influencia decisiva na nossa vida, na vida da nossa comunidade e de forma agregada na nossa sociedade.” (Almeida, 2011: 13). Facilmente entendemos que uma sociedade em que as pessoas não comunicam nem se agregam, funciona menos bem relativamente a uma em que os indivíduos desenvolvem laços comunitários entre si, participam na vida pública, e se associam para os mais diversos fins.

Muitos autores referiram e utilizaram o conceito de capital social. Lyda Judson Hanifan (1879-1932), responsável pela reforma educativa na Virgínia Ocidental por altura da I Grande Guerra, foi um dos que primeiros a utilizar a expressão capital social. Outros autores como a urbanista Jane Jacobs (1916-2006) e o economista Glenn Loury (nascido em 1948) são também considerados precursores do conceito de capital social, devido aos contributos que deram para esta temática (Almeida, 2011:19-22).

Nesta dissertação vamos fazer referência ao primeiro a definir um conceito estruturado e científico de capital social, o sociólogo Pierre Bourdieu. Defende que existem três formas de capital – capital económico, capital cultural e capital social – e que estas, podem ser convertidas umas nas outras, em certas circunstâncias, num processo que chama de transubstanciação. Bourdieu define capital social como sendo o conjunto de recursos de uma rede de contactos, ou de um grupo, que um indivíduo pode mobilizar. “O acesso a este tipo de capital, o capital social, seria obtido através da pertença a uma rede exclusiva, normalmente identificada por um nome, título ou símbolo, e através do preenchimento de uma série de actos específicos: para Bourdieu o capital social era essencialmente construído, uma vez que estas redes e conexões não são inatas mas antes laboriosamente edificadas pelos indivíduos.” (Almeida, 2011: 23-24).

O capital social pode exercer um efeito multiplicador sobre o capital económico e cultural possuído pelos membros da rede: “o volume de capital social possuído por um dado agente depende assim da dimensão da rede de conexões que pode efetivamente mobilizar e

pelo volume de capital (económico, cultural e simbólico) de cada um dos indivíduos a que está conectado.” (Almeida, 2011: 24).

Para completar este tópico acerca do capital social, refiro ainda o contributo de James S. Coleman. Desenvolveu o conceito na perspetiva do individualismo metodológico e da Escola da Escolha Racional. Para Coleman, o capital social deve ser definido pela sua função facilitadora da ação dos atores, sejam estes indivíduos ou entidades coletivas. Essa função é assegurada por diversos aspetos das estruturas sociais. Desta forma o capital social seria constituído por uma multiplicidade de entidades e não por uma única. O capital social é visto como um bem público, um tipo de bem que apresenta duas características essenciais: não rival, o que significa que a sua utilização por uma pessoa não reduz a possibilidade de utilização dos outros e não excluível, não permite que ninguém dele seja excluído.

O habitus e a mudança

Os hábitos tornam o dia-a-dia mais flexível, mas podem também tornar-se obstáculos e causar problemas. Por exemplo, há uma tendência em repetir os comportamentos dos pais e isso é um problema para os indivíduos e para a sociedade como um todo. As ações irreflexivas constituem um aspecto importante para a reprodução da sociedade.

Os tempos em que existia estabilidade passaram a tempos de estagnação. Isso requer uma mudança porque significa que alguma coisa não está a funcionar como deveria. Normalmente exige um esforço porque, em geral, quer na sociedade quer individualmente, há uma resistência à mudança. Muitas vezes até queremos mudar mas não sabemos como. Através da sua pesquisa, Pierre Bourdieu tentou perceber porque é a mudança tão difícil de alcançar. Para isso utiliza o conceito de habitus que se centra nas tradições e no estilo de vida, que acabam por ser interiorizados na mente e também no corpo. De acordo com Bourdieu o habitus é muito resistente à mudança. As experiências iniciais de vida constituem um quadro através do qual toda a nova informação, experiências, ideias e iniciativas têm de passar. Os padrões sociais são herdados e experienciamos-os como naturais, necessários e evidentes porque determinam a forma como vemos e interpretamos o mundo à nossa volta. Este fenómeno – habitus - não só inclui como excede tudo aquilo a que chamamos hábitos. “«O

habitus – narrativa incorporada, interiorizada como uma segunda natureza e tão esquecida como a história» (Bourdieu 1990, 56)” (tradução da autora de Österlind, 2008:6).

O conceito de habitus excede a dicotomia do determinismo e da vontade própria e torna possível perceber os paradoxos das sempre mutáveis e imprevisíveis práticas sociais que se repetem a elas próprias. Bourdieu desenvolveu ferramentas teóricas que revelam padrões gerais e estruturas sociais, onde Boal desenvolveu ferramentas para alcançar a mudança em situações específicas. A descrição do sociólogo francês do conceito de habitus como algo que está presente e afecta a vida inteira pode parecer determinística, mas o autor explica que a mudança ocorre como um resultado de circunstâncias extraordinárias e assim é complicado de alcançar somente através do esforço pessoal.

Depois desta reflexão, é importante olhar para duas definições de habitus de Bourdieu. Uma das primeiras definições foi “Um sistema de disposições duráveis, transponíveis que, integrando experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações e torna possível a realização inata de tarefas diversificadas, graças às transferências analógicas de esquemas que permitem a solução de problemas de forma semelhante.” (tradução da autora de Österlind, 2008:6). A sua última definição de habitus foi: “Sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas para funcionar como estruturas estruturantes, que são os princípios que geram e organizam práticas e representações que podem ser objectivamente adaptadas aos seus resultados sem pressupor uma intenção consciente no final ou uma expressão superior das operações necessárias no sentido de chegar a elas. Objectivamente “reguladas” e “regulares” sem serem um produto de obediência às regras, podem ser colectivamente orquestradas sem serem produto da acção organizada de um condutor.” (tradução da autora de Österlind, 2008:7). Destas duas definições de habitus podemos resumir que este, para além de mediador de práticas, é um sistema de disposições incorporadas e transponíveis que gera esquemas práticos de acção e atribuição de valor e significados.

Há que contrariar esta resistência e dificuldade que, no geral, temos à mudança. Como? Se relacionarmos o conceito de habitus de Bourdieu com a metodologia do TO de Augusto Boal, conseguimos perceber que o TO pode promover mudança. “Ao olhar para o método teatral de Boal à luz do conceito de habitus de Bordieu, o TO tem claramente o potencial para criar estruturas sociais, relações poderosas e habitus individuais visíveis e, ao

mesmo tempo, promover ferramentas para facilitar a mudança.” (tradução da autora de Österlind, 2008: 3).

CAPITULO II: OBJECTIVO, METODOLOGIA E PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

“Muito mais importante do que chegar a uma boa solução é provocar um bom debate.”

(Augusto Boal).

Objectivos

Este estudo teve como principal objectivo perceber se o Teatro do Oprimido (TO) pode ser uma forma de potenciar o debate público acerca de questões políticas. Como objectivos específicos pretende-se: i) compreender como se realiza o processo de construção de uma peça de TO e como é que esta metodologia se cruza com alguns dos contributos teóricos da Sociologia; ii) perceber quais as ferramentas que o indivíduo adquire que fazem dele um cidadão mais consciente e iii) entender se essa consciencialização faz com que os membros de um grupo de TO sejam indivíduos mais participativos e proactivos na sociedade e como é que se pode fomentar essa consciencialização.

Como hipótese de partida afirma-se que o TO é uma forma de potenciar o debate público acerca de questões políticas.

Apresentação do grupo e pessoas

ValArt – Grupo de Teatro do Oprimido do Vale da Amoreira

O ValArt, grupo de Teatro Fórum do Vale da Amoreira, surgiu através do projecto DiverCidade³, inserido na Iniciativa Comunitária EQUAL – Acção 3⁴, em parceria com

³ “O Projecto Diversidade que se encontra no seu ano 1 (acção 1) pretende nesta fase validar as actividades planeadas, através do aprofundamento do diagnóstico de necessidades e identificar novos parceiros, a mobilizar para a Parceria de Desenvolvimento, no sentido de fortalecer e viabilizar a fase seguinte (Acção 2). O Projecto, procura aspirar que o *empowerment* das populações imigrantes e minorias étnicas, seja potenciando, possibilitando a sua participação equitativa e igualitária na sociedade em geral e, por outro, dispor de capacidades acrescidas para apoiar os percursos de inserção socioprofissional, o que implica o desenvolvimento de instrumentos melhorados em matéria de

entidades locais, como a Iniciativa Bairros Críticos e as Associações Locais como interlocutoras da acção.

Iniciaram-se no Teatro Fórum a 15 de Maio de 2008. Quando foi apresentada esta técnica aos moradores do Vale da Amoreira que estavam presentes, houve concordância em fazer espectáculos teatrais que falassem sobre os problemas do bairro. Assim começou o desafio, e nas sessões de teatro que se seguiram debateram-se temas como: discriminação de género, conflito de gerações, abuso de autoridade dentro e fora da família, violência, sexualidade, etc.

A pessoa responsável pelo grupo é Entrevistada 1, e desde Dezembro de 2010 que faz a ligação ao GTOLx⁵, a ONG que gere o grupo e é responsável a nível de autonomia, financiamento, logística, administração e relativamente à parte criativa também. É o GTOLx que tem de fazer a linha orientadora, as investigações do contexto social, do contexto económico, que, posteriormente são apresentadas ao grupo para discussão.

acompanhamento dos percursos de inserção, de validação de competências adquiridas e de estratégias de envolvimento e (co)responsabilização dos diversos actores locais (peritos de experiência). O projecto será articulado com o projecto *Nautilus*.” (<http://www.moinhoda juventude.pt/index.php/79-moinho/176-equal-diversidade>, consultado a 25 de Agosto de 2012).

⁴ “A Iniciativa Comunitária EQUAL destina-se a eliminar os fatores que estão na origem das desigualdades e discriminações no acesso ao mercado de trabalho. Na área do desenvolvimento dos recursos humanos, a EQUAL tem por objectivo a promoção de abordagens e metodologias inovadoras com vista à promoção de um mercado de trabalho aberto a todos. Assente no trabalho em rede e na cooperação nacional e transnacional, esta Iniciativa, financiada pelo Fundo Social Europeu, é uma das componentes da estratégia europeia de emprego, e procurará beneficiar prioritariamente as pessoas que são vítimas das principais formas de discriminação.” (<http://www.qca.pt/iniciativas/equal.asp>, consultado a 25 de Agosto de 2012).

⁵ O GTO LX é uma organização não-governamental empenhada em estimular a participação activa e consciente dos cidadãos na construção da sociedade. Trabalham directamente com populações desfavorecidas, formando grupos comunitários de Teatro Fórum que criam espectáculos a partir de situações reais por si vividas, e que são, posteriormente, apresentados à comunidade. No Teatro Fórum o espectador é estimulado a entrar em cena para improvisar, como protagonista, soluções alternativas ao problema encenado.

As pessoas

Este ponto refere-se às características sociodemográficas dos indivíduos que fazem parte do Grupo de Teatro do Oprimido do Vale da Amoreira - ValArt. Devido à reduzida amostra, optou-se por realizar uma tabela para sintetizar os dados recolhidos, uma vez que um estudo estatístico dos mesmos não faria sentido.

Uma das particularidades do grupo é o facto de ser maioritariamente constituído por elementos do sexo feminino, e outra, é que as pessoas entram e saem conforme a disponibilidade, continuando sempre a pertencer ao grupo. A maioria dos membros do grupo tem uma presença regular no grupo, à excepção de dois dos membros que têm uma presença irregular no grupo de teatro porque estão a estudar fora de Lisboa.

À excepção de um dos membros, todos os outros residem no Vale da Amoreira. São naturais da zona de Lisboa e Vale do Tejo, nomeadamente de três locais – Barreiro, Almada e São Sebastião da Pedreira (Lisboa). A média das idades é de aproximadamente 21 anos. Encontram-se a completar o 12º ano ou a frequentar o 3º ano de Licenciatura. Todos os pais/mães frequentaram o ensino básico e, na maioria dos casos, também o ensino secundário. Somente três dos pais/ mães são licenciados.

Tabela 2.1. – Caracterização sócio-demográfica dos membros do grupo ValArt

Variáveis	Entrevistados						
	1	2	3	4	5	6	7
<i>Idade</i>	21	21	21	19	21	18	24
<i>Sexo</i>	Feminino	Feminino	Feminino	Feminino	Feminino	Feminino	Masculino
<i>Naturalidade</i>	Barreiro	Lisboa	Lisboa	Almada	Barreiro	Barreiro	Lisboa
<i>CR</i>	Barreiro	Barreiro	Barreiro	Barreiro	Barreiro	Barreiro	Barreiro
<i>NE</i>	12º ano ^a	3º ano ^b	3º ano ^b	12º ano ^a	12º ano ^a	12º ano ^a	1º ano ^b
<i>NEM</i>	4ª classe	2º ano ^b	3º ano ^b	8º ano	9º ano	10º ano ^a	12º ano ^a
<i>NEP</i>	4ª classe	9º ano	6º ano	11º ano	7º ano	12º ano	3º ano ^a .
<i>NAGT</i>	Regular	Irregular ^c	Regular	Regular	Regular	Regular	Irregular ^c

Notas: ^a Ensino secundário; ^b: Ensino superior; ^c: Por estudar fora de Lisboa;

Abreviaturas: **CR**: Concelho de Residência; **NE**: Nível de Escolaridade; **NEM**: Nível de Escolaridade Materna; **NEP**: Nível de Escolaridade Paterna; **NAGT**: Nível de Assiduidade ao Grupo de Teatro.

Objecto, estratégia, opções metodológicas e procedimentos seguidos

Objecto

Nesta dissertação pretendeu-se perceber se o TO pode potenciar o debate público acerca de questões políticas, sendo que por questões políticas entendem-se todas as que estão relacionadas com os cidadãos. Escolhi estudar um grupo de TO e perceber como é que funciona, como se organiza para conceber uma peça e, qual a opinião dos membros do grupo acerca da importância da metodologia para eles enquanto indivíduos e para a sociedade em que se inserem.

Dirigi-me ao GTOLx e conversei com a responsável pela Organização, G.M., acerca dos meus objectivos de trabalho. A cooperação por parte dela foi imediata. A única condição que eu tinha para escolha de um grupo de TO era que estivesse a iniciar uma peça para eu conseguir acompanhar o processo. A solução foi: o Grupo de TO do Vale da Amoreira, os ValArt.

Para a realização das entrevistas a amostra, não probabilística, não se constitui por acaso mas em função das características específicas que se pretendiam: a pessoa responsável pelo grupo (Entrevistada 1), a pessoa mais antiga no grupo e a pessoa que estivesse à menos tempo no grupo (Entrevistada 4). Como foram duas as pessoas que impulsionaram a formação do grupo, foram ambas entrevistadas (Entrevistada 2 e 3).

Foram também inquiridos 7 membros do grupo para recolha de alguns dados sócio-demográficos dos mesmos, a fim de tentar perceber melhor quem são estas pessoas. Esta amostra foi constituída pelos membros que estavam presentes quando os fui visitar depois do ensaio do dia 20 de Junho de 2012.

A estratégia metodológica e os procedimentos de pesquisa seguidos

Optou-se por fazer um estudo de caso para potenciar a viabilidade da investigação. “«O estudo de caso consiste, pois, no estudo da particularidade e da complexidade de um caso

singular (Stake, 1995), dando expressão a uma ciência do singular e do concreto.» O interesse do estudo de caso incidirá, assim, naquilo que tem de particular, de único, ainda que se possam verificar semelhanças com outros casos analisados. (Ferreira, 2003, 125) ” (Barbosa, 2011:27) Foi acompanhado o grupo de TO do Vale da Amoreira – ValArt – na criação da última peça de Teatro Fórum, “Assim quem vai querer?”.

De cariz ainda exploratório, uma vez que é o segundo trabalho científico que aborda o TO em Portugal⁶, este estudo engloba um conjunto de metodologias qualitativas complementares para uma melhor abordagem e análise do tema.

Para além das entrevistas, realizou-se uma observação (que acabou por ser semi-participante) de alguns ensaios do grupo, um diário de campo, algumas conversas no próprio contexto dos ensaios, pesquisa bibliográfica e videográfica e ainda a participação no Festival de TO – Óprima 2011⁷. Para além destas ferramentas, quando estava no contexto de ensaio do grupo de TO do Vale da Amoreira, procurei sempre estar atenta às interacções e reacções a determinadas questões, bem como a tudo o que se passava à minha volta.

Entrevistas

Realizaram-se na Biblioteca Municipal do Vale da Amoreira à Entrevistada 3, uma das impulsionadoras do grupo, e à Entrevistada 4, dois membros do grupo; e na sede do GTOLx em Lisboa à outra impulsionadora do grupo (Entrevistada 2) e à “responsável” pelo grupo

⁶ O primeiro estudo científico realizado em Portugal acerca do TO foi da autoria de Inês Barbosa “Jovens e Teatro do Oprimido: (re)criando a cidadania, (re)construindo o futuro” em 2011, no âmbito do Mestrado em Estudos da Criança – área de especialização em associativismo e animação socio cultural – da Universidade do Minho. Como a própria autora refere, no Brasil que foi o país onde nasceu esta modalidade teatral existem já vários estudos realizados em várias áreas, “Noutros países, especialmente no Brasil, de onde é originário, encontramos estudos sobre o Teatro do Oprimido em variadíssimas áreas. A título de exemplo, podemos encontrar teses académicas na área da Educação (Paranhos, 2009; Mendes, 2000; Montecinos, 2005); Educação Social (Gorchs, 2008; Teixeira, 2007); Psicologia (Nunes, 2004; Pedroso, 2006); Artes Cénicas (Colomé, 2009); Filosofia (Gokdag, 2002); Direito (Carneiro, 2006); Ciências da Comunicação (Castro, 2006) ou até de Economia (Leal, 2010).” (Barbosa, 2011:25).

⁷ O Festival de Teatro do Oprimido – Óprima – foi realizado pela primeira vez no ano de 2011 em Lisboa, na Casa da Achada.

(Entrevistada 1) enviada pelo GTOLx. Foram entrevistadas apenas quatro pessoas devido a algumas complicações que surgiram pelo meio. Ainda assim, a questão da representatividade não é relevante aqui uma vez que “o critério que determina o valor da amostra passa a ser a sua adequação aos objectivos da investigação, tomando como principio a diversificação das pessoas interrogadas e garantindo que nenhuma situação importante foi esquecida. Nesta óptica, os indivíduos não são escolhidos em função da importância numérica da categoria que representam, mas antes devido ao seu carácter exemplar.” (Ruquoy, 2005:103).

Uma vez que o guião da entrevista não foi seguido “à risca” e houve liberdade de resposta por parte do entrevistado, as entrevistas intitulam-se semi-directivas.

O propósito das entrevistas não foi exploratório, mas como elemento de complemento a confrontar com os dados recolhidos através da pesquisa documental. Foram também um meio de familiarização com a metodologia do TO e perceber mais pormenorizadamente como se desenvolve o processo de criação de uma peça de Teatro Fórum.

Observação

Optou-se por observar o grupo *in loco*, observação directa. Como principais vantagens, a observação permite uma apreensão dos comportamentos e dos acontecimentos no próprio momento em que se produzem. Conseguem-se material mais espontâneo e há também uma maior autenticidade (ainda que relativa) dos acontecimentos em comparação com as palavras e com os escritos. É mais fácil mentir com a boca do que com o corpo. “ (...) Os métodos de observação directa constituem os únicos métodos de investigação social que captam os comportamentos no momento em que eles se produzem e em si mesmos, sem a mediação de um documento ou de um testemunho. (...) As observações sociológicas incidem sobre os comportamentos dos actores, na medida em que manifestam sistemas de relações sociais, bem como sobre os fundamentos culturais e ideológicos que lhe subjazem. (...) Resumindo, o campo de observação do investigador é, *a priori*, infinitamente amplo e só depende, em definitivo, dos objectivos do seu trabalho e das suas hipóteses de partida.” (Quivy & Campenhoudt, 2003:196).

Recolha de dados documentais

Realizou-se a recolha de dados preexistentes, informação documental que foi de extrema importância para o projecto, dando informações úteis para aprofundar o tema de estudo. Forneceram contributos indispensáveis a nível teórico, para uma maior articulação entre o objectivo da dissertação e o que foi observado em campo, bem como as informações recolhidas através das entrevistas.

Análise dos dados

Depois de recolhidos todos os dados procedeu-se à análise dos mesmos. Relativamente às entrevistas realizou-se uma análise de conteúdo. Segundo Budd e Thorp (1963) são sete os elementos mais importantes que podem ser tidos em conta numa análise de conteúdo: palavras ou termos, temas, caracteres, parágrafos, itens, conceitos e semântica (Budd & Thorp, 1963: 246). Numa primeira fase, neste trabalho, as entrevistas foram analisadas tendo em conta quatro eixos: Teatro do Oprimido, transformação/mudança, identidade e educação/capacitação. Depois construiu-se uma sequência que fosse coerente com a lógica dos procedimentos metodológicos desta forma de teatro. A informação recolhida no Diário de Campo e através da Pesquisa Documental foi tratada da mesma forma, através de uma análise de conteúdo.

No tratamento e análise de toda a informação recolhida houve uma preocupação acrescida para manter uma posição neutra. Como defende Guerra (2012), “Do ponto de vista relacional, a entrevista (ou a observação) exige o mesmo que qualquer outra técnica de recolha de informação decorrente do estabelecimento de uma relação de confiança: neutralidade e controlo dos juízos de valor, confidencialidade, clareza de ideias para as poder transmitir e devolução de resultados.” (Guerra, 2012:22).

Princípios éticos

Antes de proceder à recolha de dados, todos os participantes foram informados quanto à natureza deste estudo, sendo que o consentimento informado escrito foi-lhes igualmente solicitado como condição de participação no estudo. Além disso, a dimensão do anonimato e confidencialidade dos participantes foram igualmente abordadas.

CAPÍTULO III: O TEATRO DO OPRIMIDO

“ Todo o mundo pode fazer teatro, até os actores. Podemos fazer teatro em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros.” (Augusto Boal).

Origem e contextualização

O Teatro do Oprimido (TO) é uma metodologia que nasceu no Brasil, criada por Augusto Boal. Acabou por seguir a linha de pensamento do seu amigo Paulo Freire relativamente à Pedagogia do Oprimido. “Paulo Freire inventou um método, o seu, o nosso, o método que ensina ao analfabeto que ele é perfeitamente alfabetizado nas linguagens da vida, do trabalho, do sofrimento, da luta, e só lhe falta aprender a traduzir em traços, no papel. Maiêutico, socrático, Paulo Freire ajuda o cidadão a descobrir, por si o que faz dentro de si” (Boal 2000, citado por Teixeira, 2007:75).

Para falar do surgimento do TO começo por referir alguns pontos importantes do percurso do próprio Augusto Boal.

Boal foi exilado do Brasil por motivos políticos entre 1971 e 1986. Foi neste período que as bases da metodologia do TO como hoje a conhecemos foram desenvolvidas em vários continentes como América Latina, África e em vários países da Europa, especialmente Portugal e França.

Voltando um pouco atrás: no fim dos anos 50, início dos anos 60, surge no Brasil o Teatro Arena, um grupo que se tornou um símbolo de nacionalismo e de resistência democrática, que contribuiu socialmente para muitas transformações no país. A criação do TO culmina com o momento em que começa a repressão política no Brasil nos anos 60.

Boal denomina este seu método, o TO, de intervenção social e política. Apresenta uma técnica teatral revolucionária, “que estimula os oprimidos⁸ a lutarem pela libertação: a ficção antes da realidade, a repetição antes da revolução” (Boal, citado por Teixeira, 2007:80). Por aqui podemos justificar a ideia acima já referida, que a proposta de Boal pode ser vista como uma versão teatral da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, de “socializar os meios de produção do teatro no intuito de devolver “ao povo” o que dele foi tirado ao longo da história” (Teixeira 2007:80).

Em 1971 Boal foi preso e em 1976, inicia o seu exílio europeu em Portugal. No diário que escreveu enquanto esteve preso, “Milagres do Brasil” (1979) relata que só saiu da prisão devido a uma pressão internacional. Ao fixar-se em França no ano de 1978 depara-se com algumas dificuldades relativamente à alteração de contexto, uma vez que há um confronto com outras formas de opressão que Boal ainda não tinha observado. “ Identificar os oprimidos europeus tornou-se uma actividade complexa do mesmo modo que encontrar o “povo” não foi tarefa simples. Opressão na América Latina era sinónimo de repressão e reacção estética que este teatro emitia tinha um destinatário preciso, concreto: a ditadura. O termo latino-americano perde, em parte, o seu sentido nesta emersão europeia.” (Teixeira, 2007:83).

Com esta disparidade de “opressões” surge a questão da validade do TO numa classe social diferente daquela a que método se destinava. Como resposta, Boal afirmou que o conceito do TO é “um teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior das classes.” (Teixeira, 2007:83). Ainda assim, Boal verificou que os temas de TO tratados na América Latina centravam-se nos desníveis sociais, temas políticos urgentes e colectivos e em condições de vida sub-humana, enquanto que na Europa os temas prendem-se em questões como a emancipação da mulher, solidão, direito à diferença, à questão das centrais nucleares, incomunicabilidade.

⁸ Augusto Boal quando utiliza o termo oprimido refere-se aos “cidadãos aos quais se subtraiu o direito à palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão, à sua liberdade de escolha.” (Boal 2003:173-174, citado por Teixeira 2005: 80).

Propósitos e considerações

Como principais objectivos, o TO pretende: transformar o espectador de um ser inactivo e depositário no protagonista da sua acção dramática, e fazer com que o indivíduo consiga reflectir o passado e preparar o futuro para o poder transformar.

Barbosa (2011:43) menciona alguns autores que referem o que consideram ser a finalidade do TO, nomeadamente, Patrice Davis que afirma que o TO é um teatro de intervenção que surgiu para revigorar os movimentos *agit-prop*, ligado à actualidade política e não uma actividade artística, proclamando o desejo de acção imediata e tentando criar consciência política. Nestor Canclini considera o TO uma ferramenta de acção social que leva o espectador a participar da acção dramática, dando-lhe as ferramentas dramáticas necessárias, a partir de temas que o aproximem e o estimulem a expressar a sua vivência em situações quotidianas.

Para Teixeira (2007), o TO tem os seus objectivos baseados na filosofia marxista de Karl Marx e Friedrich Engels, “desde a política e a parte sindical até a análise e interpretação de factos sociais, morais, artísticos, históricos e económicos” (Teixeira 2007: 84); representando uma variante da peça didáctica brechtiana, uma proposta que une o teatro à pedagogia da acção directa. Trata-se assim de “um movimento teatral de prática cénico-pedagógica que possui características de militância e destina-se à mobilização do público, vinculado ao teatro de resistência.” (Teixeira 2007: 85). Sociologicamente falando pode dizer-se que representa uma variação politizada do sociodrama⁹, vertente desenvolvida por Jacob Levy Moreno¹⁰ nos anos 60.

O TO “é um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos e técnicas especiais cujo objectivo é restituir e restaurar ao seu justo valor essa vocação humana, que faz da actividade

⁹ “O psicodrama visa libertar os potenciais criativos, possibilitando novas formas de lidar com conflitos e de actuar no mundo. Tem como objectivo possibilitar a espontaneidade que, para Moreno, é a nossa capacidade de dar resposta adequada a cada situação, em cada momento em que nos encontramos em função de todas as variáveis de uma situação.” (Aguiar, 1990:88 citado por Teixeira 2007:86).

¹⁰ Jacob Levy Moreno (1889 -1974) filósofo, psicólogo, médico e psiquiatra. Foi o criador do psicodrama e da sociometria. Prestou contributos no estudo da terapia em grupo e da psicologia social. (<http://www.morenoinstituteeast.org/bios.htm>)

teatral um instrumento eficaz para a compreensão e a busca de soluções para problemas sociais e intersubjectivos», desenvolvendo-se através de quatro eixos fundamentais «artístico, educativo, político-social e terapêutico.» (Boal, 2002: 12 citado por Barbosa 2011: 43).

O TO é um meio de comunicação e de linguagem, com o objectivo de desenvolver as capacidades expressivas das pessoas, transformá-las em criadoras, oferecendo-lhes simultaneamente, conhecimento de uma linguagem quotidiana e uma linguagem artística. Partidário de uma cultura popular, Boal reivindica uma arte teatral acessível a todos, profissionais ou não de teatro. “Considera que o teatro é uma linguagem apta para ser utilizada por qualquer pessoa tenha ou não atitudes artísticas, que para compreender a Poética do Oprimido deve-se ter sempre presente o seu principal objectivo: transformar o povo “espectador”, ser passivo do território teatral, em sujeito, em actor, em transformador da acção dramática.” (Boal, 1998:71 citado por Teixeira, 2007: 87-88).

Técnicas

A metodologia teatral do TO engloba várias técnicas que apareceram em situações concretas, justificando a necessidade da sua criação por Boal.

Teatro Imagem

Através de um conjunto de técnicas que transformam questões, problemas e sentimentos em imagens concretas, procura a compreensão dos factos através da linguagem das imagens. “Surgiu quando Boal trabalhou em 1973 com indígenas peruanos e teve necessidade de entender as 47 línguas diferentes”. (Teixeira, 2007: 97).

Teatro Jornal

É um conjunto de técnicas que dinamizam notícias de jornal, dando-lhes diferentes formas de interpretação. Foi criado quando o Teatro de Arena (Brasil) foi impedido de actuar pela censura política.

Teatro Invisível

Através desta técnica representam-se cenas quotidianas onde os espectadores são participantes reais daquilo que está a acontecer no momento, reagindo e intervindo espontaneamente na discussão provocada pela encenação. Foi criado por Boal na Argentina, também durante o seu exílio político. Nesta técnica de TO “o problema que os actores querem abordar é encenado diante dos espectadores que não sabem que o estão a ser, e assim a cena improvisada insere-se na realidade deixando de ser ficção.” (Teixeira, 2007:98).

Arco-íris do desejo

Surge na Europa (1976-1986), onde Boal desenvolveu técnicas que visavam teatralizar as opressões individuais interiorizadas pelos indivíduos, mais invisíveis externamente em sociedades e grupos aparentemente não-opressores. Este conjunto de técnicas foi criado com um propósito terapêutico.

Teatro Fórum

Nasceu de um episódio concreto, em 1973 no Peru, no âmbito de um programa de alfabetização integral, no decorrer de uma das oficinas. Durante a discussão da peça com a plateia, “uma espectadora entrou em cena, substituiu o protagonista e foi mostrar com uma actuação “in loco” como a cena deveria ser feita, como faria se estivesse naquele lugar, mostrou-se interpretando a si mesma, ao interpretar o personagem.” (Teixeira 2007: 88).

No Teatro-Fórum (TF), é destruída a barreira entre o palco e a plateia, implementando assim o diálogo. Produz-se uma encenação baseada em factos reais, na qual personagens oprimidos e opressores entram em conflito, de uma forma clara e objectiva, na defesa de seus desejos e interesses. No confronto, o oprimido fracassa sempre e, no fim da peça, o público é estimulado pelo Curinga (o “facilitador” do TO) a entrar em cena, substituir o protagonista (o oprimido) e procurar alternativas para o problema encenado.

Assim sendo, o TF consiste fundamentalmente numa proposta aos espectadores, desafiando-os a interpretarem o protagonista através do improvisado. “O espectador assume o papel, modifica a acção dramática, experimenta possíveis soluções, e, desta forma, prepara-se para as acções da realidade.” (Teixeira 2007:88). Foi nesta intervenção do espectador que teve origem o termo de “spect-actor”. Este termo é quase um sinónimo de “oprimido”, um

indivíduo que passa de espectador passivo para espect-actor dinamizado, transformando-se ele próprio num actor.

Teatro Legislativo: Sessões Solenes e o Teatro Legislativo Relâmpago

O Teatro Legislativo (TL) é baseado na ideia do TF. A iniciativa tem como objectivo a produção de propostas legislativas, jurídicas e/ou políticas, a partir da intervenção do público nos espectáculos, durante sessões Fórum. O TL é uma experiência sociocultural que estimula a participação do cidadão e a democratização da política através do teatro. Ainda assim, o teatro legislativo não se limita a produzir leis, o seu propósito fundamental é estimular a cidadania.

As sessões solenes pretendem reproduzir os rituais e os procedimentos das Casas Legislativas, em toda a sua solenidade, para uma plateia popular em que o cidadão comum assume o papel de Legislador, onde se encaminham e se votam as sugestões oriundas da apresentação de cenas de TF. As acções realizadas com o teatro legislativo consistem na utilização de todas as formas do teatro do oprimido com o objectivo de reflectir a realidade e transformá-la por intermédio de leis, assinalando na lei o desejo da população.

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

Estética do Oprimido

Para Augusto Boal, que desenvolveu o seu trabalho através de várias formas de arte, o Teatro do Oprimido é um método estético. Reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais que visam a “desmecanização” física e intelectual dos seus praticantes e a democratização do teatro. Escreveu dois livros que condensam todas estas metodologias: “Jogos para actores e não actores” e “200 exercícios e jogos para o actor e não actor com vontade de dizer algo através do teatro”.

Um conjunto de exercícios, jogos e técnicas teatrais com acções no âmbito das intervenções sociais, que permitem aos seus participantes, através de uma linguagem teatral, modificar a realidade. É uma metodologia centrada na ideia de que o espectador possui a capacidade de transgredir o ritual teatral convencional, entrar na cena ou na peça, e transformá-la. Possibilita o trânsito entre o mundo das ideias e o mundo da realidade.

Desenvolvida em laboratórios e em seminários, ambos de carácter permanente, para revisão, experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais, através desta metodologia, são elaborados e produzidos projectos socioculturais, espectáculos teatrais e produtos artísticos, tendo como base a “Estética do Oprimido¹¹”.

A Estética do Oprimido procura desenvolver nos participantes a capacidade de perceber o mundo através de todas as artes e não apenas do teatro, tendo a palavra, o som e a imagem como pontos centrais nesse processo. É metaforizada por uma árvore e pela multiplicação feita pelos frutos que caem na terra. A Solidariedade é a base do TO, uma vez que todos os indivíduos importam, e são conhecidas as pressões individuais de todos os membros do grupo. No tronco da árvore estão localizados os jogos com duas das características essenciais nos jogos em sociedade: regras e liberdade criativa. Os jogos têm a finalidade de “desmecanizar” o corpo e a mente para estabelecer diálogos sensoriais, podem ser vistos como uma disciplina que tem a criatividade como essência.

Outro objectivo metodológico do TO é realizar reflexões sobre as relações de poder, explorando histórias entre opressor e oprimido, onde o espectador, para além de assistir, pode participar na peça. Todos os textos são construídos colectivamente a partir de histórias de vida, baseados nas experiências e problemas típicos do grupo, como a discriminação, o preconceito, o trabalho, a violência, entre outros.

Todo este trabalho é feito com a finalidade de criar condições práticas para que o oprimido se aproprie dos meios de produzir teatro e amplie as suas possibilidades de

¹¹ “Segundo Boal a Estética do Oprimido tem como objectivo gerar a ampliação da vida intelectual e estética de participantes de “Grupos Populares de Teatro do Oprimido”, procura evitar que os participantes pratiquem somente a função de actor, da representação. Baseia-se na ideia que o TO é um teatro essencial no sentido de estar na essência própria de “ser humano”, por sua capacidade de ver-se agindo, de ser espectador de si próprio. De se separar em actor e espectador para multiplicar a capacidade de entender a sua própria acção” (Teixeira 2007: 90).

expressão, além de estabelecer uma comunicação directa e activa entre espectadores e actores. Tem como objectivos principais: a democratização do teatro e a popularização da forma de expressão artística e política. Na prática, significa uma mistura de exercícios, jogos e técnicas teatrais que proporcionem a interactividade entre público e espectador dentro da peça, provoca o questionamento, visando a melhor compreensão dos problemas sociais e a procura de alternativas para melhorá-los, mostrando-se como uma alternativa para a educação e promoção da participação popular.

Espect-actor

Como já foi anteriormente referido, o conceito de espect-actor é muito importante quando se fala de TO. Basicamente o espect-actor é um indivíduo que observa do público mas que também tem o poder de actuar. Para que aconteça esta conversão dos espectadores em actores têm de ocorrer quatro etapas: primeiro, o conhecimento do corpo (conhecimento teatral do corpo a partir dos condicionamentos e de formações sociais); segundo, tornar o corpo expressivo (exercícios que exploram as possibilidades de expressão corporal); terceiro, teatro como linguagem (exercícios teatrais que estudam o encontro de múltiplas linguagens expressivas) que é subdividido em três graus – a dramaturgia simultânea, o teatro imagem e o teatro debate; e em quarto lugar, o teatro como discurso (composição de cenas simples em que os espectadores intervêm cenicamente na apresentação teatral) que se utiliza nas seguintes variantes: teatro-jornal, teatro invisível, teatro fotonovela, quebra de representações, teatro mito e teatro julgamento.

“Dentro de todas as “modalidades” apresentadas pelo arsenal do TO, a mais recorrente nos movimentos sociais e a que favorece a entrada do espect-actor, é o TF. (...) A partir da interferência do espect-actor aparecem as diferenças do seu ponto de vista, dando início às discussões, às sugestões, às acções propostas na cena.” (Welter 2011:49).

O curinga

No TO, nomeadamente no TF, o curinga é o indivíduo que faz a mediação entre os actores e os espectadores, quando os primeiros acabam de representar a peça. Estimula o público a

participar, dando o seu contributo pessoal para enriquecimento do leque de propostas recolhidas no final do espectáculo.

“ (...) e o espectáculo só termina quando dizemos: muito obrigada por terem vindo. Depois disso as pessoas saem.” (Entrevistada 2).

A conduta do curinga foi estudada e analisada por Boal (1980), sendo que define algumas regras que são indispensáveis para o bom desempenho do curinga: “deve evitar todo o tipo de manipulação e de indução do espectador, não deve decidir nada por conta própria, enuncia as regras do jogo, a partir daí deve aceitar até mesmo que a plateia modifique essas regras, o curinga deve reenviar as dúvidas à plateia para que ela decida.” (Teixeira 2007: falta página mini artigo).

O curinga exerce uma função pedagógica, e num espectáculo de Fórum, assume, como já foi referido, o papel de mediador do jogo. Ele deve estar atento e pode interromper uma acção de um espectador quando as soluções propostas forem insuficientes. Neste caso o curinga tem o compromisso de estimular os espectadores a encontrar soluções mais activas.

“O curinga é aquela pessoa que faz a ligação entre o público e os actores (...), é aquela pessoa que também esteve no percurso do espectáculo, no contexto histórico que estamos a falar neste caso e é aquela pessoa que tenta levar o público à tal ascense¹², através do diálogo. O curinga é mais de questionar, e relativamente a emitir uma opinião, ele pode emitir uma opinião no nosso espaço, mas relativamente ao público a função dele é a de questionar.” (Entrevistada 2).

A atitude física do curinga é de extrema importância, pois tudo que acontece no palco, na cena, isto é, todas as imagens produzidas pelo corpo ou pelos objectos, são imagens significativas.

O “Curinga” é polivalente, é a única função que pode desempenhar qualquer papel da peça, podendo inclusive substituir o protagonista. A interacção palco e plateia, sob o olhar vigilante do curinga, transforma o fenómeno da representação na soma das tentativas e soluções propostas pelos espectadores, com o objectivo de lutar contra uma determinada forma de opressão. É uma figura muito importante para que o papel do TF possa ser inteiramente cumprido.

¹² O termo ascense no Teatro do Oprimido refere-se à ideia de ascensão, de ascender a um patamar mais elevado, de maior visão. “Esse movimento de ascense busca a ampliação da consciência sobre os factos sociais, no intuito de favorecer a transposição de uma consciência ingénua para uma consciência crítica.” (Marques, Emiliana 2012:71).

CAPÍTULO IV – RESULTADOS

“Eu faço Teatro do Oprimido porque acredito que através desta metodologia eu consigo mudar, e eu consigo deixar que pequenas coisas ou melhor, pequenas grandes coisas como os padrões sociais que influenciam a minha vida profissional ou o meu eu. Acredito que através do Teatro do Oprimido eu consigo mudar e consigo lutar por aquilo que eu quero.”

(Entrevistada 2).

Espectáculos

Para uma melhor contextualização da apresentação dos resultados, faz-se uma breve síntese dos dois espectáculos posteriormente abordados.

O espectáculo X-PERAR: um exemplo de transformação na comunidade

A história desenrola-se através de uma rapariga que quer entrar na vida sexual, mas o seu namorado não quer usar preservativo, por muito que ela insista. Acaba por, oprimida, ficar grávida.

Com este espectáculo, o grupo deparou-se com muitas questões e argumentações por parte do público às quais não conseguiam dar uma resposta da qual tivessem certeza. Então, concluíram que as pesquisas que tinham feito acerca do tema não eram suficientes, e entraram em contacto com a sexóloga Ana Beato e tiveram com ela uma formação de três dias, que lhes forneceu conteúdos e explicações acerca da sexologia, de acordo com as necessidades do grupo. Com todas as dúvidas tiradas e conceitos consolidados, nos Fóruns que se seguiram, o grupo estava muito mais confiante e apto para (contra)argumentar com o público. E perceberam: os elementos do público têm as mesmas dúvidas que nos tínhamos, a mesma necessidade de esclarecimento.

“Então depois pensámos, se calhar, como nós jovens também temos aquele receio, aquela vergonha de ir ao planeamento familiar porque toda a gente vai ficar a saber que nós falámos sobre isto e não sei quê, se calhar de jovens para jovens, numa conversa mais informal, expondo em conteúdos esclarecidos as dúvidas que nós tínhamos e também captando o que eles tinham, se calhar uma formação de jovens seria o ideal, e daí começamos a dar as formações. Construámos módulos através de alguns dos conteúdos da Ana Beato.” (Entrevistada 2).

O objectivo é ter impacto nos jovens. O grupo tem observado, e também através do feedback que nos têm dado, tem causado esse impacto, essas pessoas cada vez mais querem falar connosco e muitas vezes pedem esclarecimentos relativos a dúvidas que têm e é tudo feito de uma maneira informal, talvez por isso seja mais fácil obterem essa informação.

Este trabalho acaba por ser um bocado invisível, no sentido em que o grupo passa uma mensagem para determinados grupos, mas a grande maioria das pessoas com quem nos cruzamos no dia-a-dia, não sabem da existência deste tipo de trabalho. A Entrevistada 2 reconhece o facto, defendendo que esta metodologia devia ser mais expandida. “O teatro do oprimido é uma ferramenta muito importante, a meu ver, que devia ser expandido. Mas, para questões pertinentes, tem que ser uma opressão clara (...)” (Entrevistada 2).

O espectáculo “Assim quem vai querer?” – Uma questão de voz

Qual é a forma certa? De que cor é ela? Quantas escolhas fazemos em liberdade? Qual o papel social da mulher? Qual o papel que ela gostaria de definir para si? O espectáculo “Assim quem vos vai querer?” fala da história da Inês, uma adolescente de 18 anos, curiosa e determinada que descobre que a sua forma e o seu jeito de ser mulher é um obstáculo para os seus objectivos.

Eminentemente feminino, este grupo tem aprofundado a temática do papel e poder da mulher na construção do seu próprio percurso, no sentido da conquista de uma verdadeira igualdade de género. “Assim Quem Vos Vai Querer?” resulta do percurso deste grupo de jovens e de um processo de reflexão e discussão continuado sobre as aspirações e obstáculos

intrínsecos e extrínsecos com que se deparam raparigas e rapazes, mulheres e homens, nos seus relacionamentos pessoais face à estrutura social dominante. “Para tal, foi feita uma pesquisa de documentos, estatísticas para uma melhor contextualização do tema que pretendem abordar – questões de género.” (Diário de campo da autora).

Explora as expectativas de beleza impostas à Mulher desde o seu nascimento e questiona os padrões sociais que acabam por estar enraizados em muitas das expressões da nossa cultura: tradições, contos e músicas infantis, rituais sociais entre outros. Hoje, o grupo ValArt deseja contribuir activamente para a consciencialização sobre o sentido e significado profundo da igualdade de género, compreensão e reconhecimento do que é afinal “ser mulher”.

Na voz dos entrevistados

Importância do Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido (TO) é uma ferramenta que ajuda as pessoas a tornarem-se melhores cidadãos e ainda, faz com que ganhem sentido crítico perante as mais variadas situações. Isto porque neste tipo de teatro são abertas portas para que o próprio cidadão possa falar acerca do que não concorda e quer mudar. Não é alguém que o obriga a mudar, é ele próprio que depois de ter passado pelas experiências e opressões que passou ao longo da sua vida que tomou essa decisão. Na opinião da Entrevistada 1, o Teatro Fórum (TF) é considerado um meio de potenciar um debate público acerca de questões políticas, sendo que estas questões políticas aqui são questões que colocam o cidadão no centro das questões. Na opinião de uma das entrevistadas, acha esta metodologia importante porque lhe permite assumir uma posição: “Eu tenho aquele direito do, eu estou aqui, não concordo e quero mudar.” (Entrevistada 2). A entrevistada 3 refere que é uma ferramenta que traz modificações na sociedade: “Acho que o Teatro do Oprimido/Teatro Fórum é uma ferramenta muito importante para a nossa sociedade e acho que já tem trazido muitas modificações, e todos vemos essas modificações mas nem sempre sabemos.” (Entrevistada 3).

Para clarificar a noção de política utilizada pelo grupo, foi importante o contributo da responsável pelo grupo (Entrevistada 1) que esclareceu que na metodologia do TO, política é tudo.

“Para nós política é tudo, ou seja, o facto de eu ter um centro de saúde que eu preciso que me atenda e ele não me pode atender é uma questão política; o facto de a minha escola não ter a melhor psicóloga para me recomendar e para me dar conselhos para eu tomar uma decisão futura é uma questão política. Depois dentro das questões políticas, estão todas as questões sociais, culturais (...).” (Entrevistada 1).

Quando questionado acerca da importância de fazer este tipo de teatro, a Entrevistada 3 refere que este teatro a faz crescer enquanto pessoa e que a tem ajudado a mudar a maneira de pensar. E para além de a ajudar a crescer enquanto pessoa, também pode ajudar outras pessoas a crescerem também. Para a Entrevistada 2, foi um momento importante de mudança e de consciencialização da sua capacidade de “ter voz” e mudar a sua própria realidade. Nas palavras da Entrevistada 4, é um momento importante para aprendizagem e para tomada de consciência do que se passa à sua volta.

“Nós crescermos e ajudarmos outras pessoas a crescer, e por ser um teatro de interacção directa com o público, eu acho que de alguma maneira nós nos sentimos importantes na nossa sociedade, porque nós estamos a lutar para que coisas que nós achamos menos correctas se tornem mais correctas, que evoluam, que as coisas corram de uma melhor maneira. Eu gosto de fazer isso, gosto de lidar com as pessoas.” (Entrevistada 3).

“No início eu não compreendi bem que se tratava de uma técnica de intervenção. Pensei... bem, vou fazer teatro, teatro é fixe. Com o passar do tempo fui reparando que este teatro mexe com a minha cabeça, mexe comigo; e há situações que eu realmente vejo e não concordo e antes passavam-me ao lado, completamente ao lado, porque eu não tenho nada a ver com isso, ou porque indirectamente este problema não me pertence (...) sempre achei que tinha alguma coisa a dizer e que podia fazer alguma coisa para aquela situação mudar, e foi a partir daí que comecei e nunca mais parei.” (Entrevistada 2).

“Eu acho que é importante porque se não estivesse lá, se calhar não aprenderia as coisas que eu aprendo. Acho que é importante porque aprendemos a dar mais importância às coisas que...

àquilo que nós somos. (...) Porque há muita influência da sociedade nas pessoas e as pessoas acabam por ir na conversa.” (Entrevistada 4).

Segundo a responsável do grupo ValArt, esta experiência do TO marca definitivamente cada um dos membros do grupo. Através do espaço que é criado através dos ensaios, das discussões fomentadas e das actividades realizadas. A uns indivíduos mais que outros, como em qualquer grupo, como em qualquer sociedade.

Ainda na opinião da Entrevistada 1, todas as pessoas deviam ter contacto em alguma fase da sua vida, e quanto mais cedo melhor, com o TO. Por muita indiferença que fosse mostrada num primeiro momento, quando é colocado um espelho em frente do indivíduo, ele tem a oportunidade de se ver como é e reflectir acerca disso.

“A verdade é que, quando é colocado um espelho em frente de cada uma dessas pessoas e lhes é dito: “este és tu”, ou pelo menos, “esta é a pessoa que eu vejo”, “qual a pessoa que tu vês?” e “porque é que não consegues chegar àquilo que tu gostavas de ser?”. Isso cria um impacto e potencia uma reflexão do indivíduo acerca dele próprio. Depois, toda a questão do contexto, da sociedade onde vivemos, começa a influenciá-los.” (Entrevistada 1).

Escolha do tema da peça

Relativamente ao procedimento para a escolha do tema da peça, a Entrevistada 1 explicou que nas primeiras sessões o objectivo é criar um espaço de confiança em que o grupo se sinta à vontade para trabalhar naquilo que seja preciso.

“(…) às vezes é deitar-se no chão, é dar a mão, há grupos que não davam as mãos... Então é criar um espaço onde tudo aquilo que possam vir a fazer, por mais ridículo que pensem que é, por mais estranho, se sintam à vontade para fazer. Esse é o grande objectivo das primeiras sessões (...) é trabalhar a questão do corpo, de como nos vemos a nós próprios, como é que estamos em frente ao outro de maneira que nós sintamos se me sinto bem ou não, e criar um espaço de confiança.” (Entrevistada 1).

Depois de criado esse espaço de confiança, ao longo dos meses já existe à vontade, quando é feito Teatro Imagem e é iniciada uma discussão, a pessoa traz para a imagem a sua

memória, a sua vivência, aquilo que viu. Está a dar informação daquilo que é o seu dia-a-dia, está a dar informações daquilo que poderá ser algo com o qual não se sinta tão bem, de alguma coisa que veja que não está correcta. Neste sentido, vão sendo vistas quais são as questões que mais assaltam o grupo em termos de preocupação; depois chega um momento em que há várias técnicas e jogos. Segundo a Entrevistada 1, existe um jogo que é feito dependendo da maturidade do grupo; é pedido a cada indivíduo para contar uma história de opressão, um momento da sua vida em que se sentiu oprimido, que é uma coisa muito complicada de perceber para qualquer pessoa.

“Uma opressão pode ser, “ah o meu pai não me deixa sair à noite”, mas a questão tem sempre de ser analisada em termos macro sociais, isto é, se a opressão afecta mais pessoas ou se afecta somente o indivíduo. Esta análise tem de ser sempre feita. Então o tema pode surgir por observações trazidas pelos membros do grupo, que depois são potenciadas nos exercícios que são feitos, ou então ainda pode ser um tema proposto por uma pessoa que queira discutir determinado tema.” (Entrevistada 1).

No TO os ensaios são feitos através da questão teatral com ferramentas teatrais, acerca de questões relativas à sociedade.

“ (...) de quem sou eu na sociedade, qual é o impacto que a sociedade tem em mim e o que é que eu quero ser na sociedade, como é que eu posso ou não alcançar isso e o que é que tenho que fazer para poder alcançar. Sempre a pessoa com a sua comunidade, com o seu entorno de pessoas próximas, não uma pessoa que vem de fora e que só estudou a nível sociológico aquilo que tem que fazer. O Teatro do Oprimido tem várias ferramentas e vários instrumentos que permitem essa pesquisa e essa consciencialização, esse *empowerment*.” (Entrevistada 1).

A partir do momento existe confiança e abertura entre todos os membros do grupo, começa a ser trabalhada a história, depois é trabalhada uma em particular que pode ser de uma pessoa do grupo ou de outra pessoa que tenha uma história similar. A partir desse momento a história deixa de ser dessa pessoa, passa a ser a representação de uma realidade, a partir daí começa a ser o tema do grupo, o problema deles enquanto um todo.

Peça que o grupo está a trabalhar

A peça que o grupo está a trabalhar é a influência que os padrões de beleza na pessoa. Este tema surge no seguimento do espectáculo anterior que já falava sobre a sexualidade e a igualdade de género. Resultante de uma reflexão da peça anteriormente realizada, chegaram à conclusão que a maior opressão que os membros do grupo (que é maioritariamente feminino) sentem é ao nível da desigualdade de género. Então o grupo decidiu explorar um pouco mais, o porquê dessa desigualdade? Onde é que é vista essa desigualdade? Quem é que a constrói? Quais são as influências e as consequências que tem?

Na construção da história da peça “Assim quem vai querer?”, as primeiras cenas foram construídas com base nos momentos em que os membros do grupo se sentiam mal consigo próprios, situações que os levariam a ponderar o facto de deixar de comer, ou de fazer uma dieta. Os membros do grupo dividiram-se em grupos mais pequenos e cada um deles criou uma cena que representasse esse sentimento, essa sensação. As cenas são mostradas entre os grupos e a partir daí vão sendo escolhidas as melhores cenas, mais poderosas. Depois tentam construir uma linha de história, a linha de história já vem daquelas cenas existentes previamente. Está sempre presente a tentativa de voltar à realidade do grupo, tentam cingir-se à realidade do grupo porque o objectivo da história é falar sobre eles. Começam a criar cenas soltas, depois tentam juntá-las e daí vem o problema que é qual é que é realmente o objectivo, o que é que a protagonista quer, e como é que é possível evidenciar na linha de história esta opressão que o grupo quer falar.

O grupo teve um fim-de-semana intensivo para tentar pegar nestas cenas soltas e colá-las; quando têm a linha da história começam a trabalhar na questão do contexto social. Normalmente é colocado no início da história por questões de dramaturgia, ou seja, é dito e explicado ao público “isto é a nossa sociedade” ou “isto é a maneira como nós vemos a nossa sociedade”, e dentro desta dimensão macro é onde vai ser contada a história (micro). A questão do contexto social (macro) vem do questionamento por parte das formadoras ou organizadoras do grupo.

“Depois é toda uma espécie de regressão do eu: quem era eu quando era pequenina, o que é que eu fazia, quais é que eram os meus rituais na infância, quais eram os rituais da minha mãe, quais eram os rituais do meu pai, quais eram os rituais das mulheres que eu conhecia... Se se está a

falar de género, há uma diferença entre o homem e a mulher, há uma diferença, onde é que essa diferença começa, onde é que se vêem essas diferenças, de onde é que vêm? São culturais, são biológicas, são sociais? Então começam a construir com base nessa origem que entendem que vem de trás, e perceber de onde é que vem, o porquê. Então estas discussões começam a aparecer e isso começa a ser integrado na peça, essas frases ou imagens.” (Entrevistada 1).

O Curinga

Relativamente à importância do papel do curinga, ele é aquela pessoa que faz a ligação entre o público e os actores, não é como no teatro convencional, onde não aparece ninguém que, exterior à peça, fale com o público. O curinga esteve no percurso do espectáculo, portanto familiarizado com o contexto histórico que está a ser falado, e é aquela pessoa que tenta levar o público à tal ascensão. Através do diálogo, o curinga questiona, e não pode emitir qualquer opinião durante o desenrolar do espectáculo, a função dele é apenas a de questionar o público. É uma pessoa que teve de acompanhar a criação do espectáculo, não pode ser ninguém “de fora”.

Quando uma peça de TO é feita, existem vários níveis em termos da estratégia utilizada. Segundo a Entrevistada 1 existem opções directas que se relacionam com aquilo que o indivíduo deve fazer, outras que implicam a mobilização de um maior grupo de pessoas como, por exemplo, a formação de um partido. Pode dizer-se que uma é uma solução micro e a outra macro.

“Assim, no Teatro do Oprimido, o objectivo que se pretende com a existência de um curinga é que ele consiga levar o público para este nível macro. É o público que vai dar força àquilo que está a ser feito, é o público provavelmente vai depois discutir isto com alguém, e se calhar vai começar a apoiar o grupo de alguma maneira, possivelmente vai ler os manifestos e reivindicações do grupo e até pode acabar por se ser solidário e se identificar a causa e que lutar por ela. É tão importante para ele como foi para o grupo, mas este “enamoramento” só acontecerá se realmente conseguirem chegar ao nível mais alto de interacção, de comunicação com o público.” (Entrevistada 1).

Quando o público sobe ao palco

A parte mais importante da peça é quando um indivíduo do público sobe ao palco para mostrar a sua opinião e interage com o actor. Nas palavras da Entrevistada 2, com certeza não seria a mesma coisa se o público não participasse. O objectivo é fazer uma intervenção, através do teatro, que é uma maneira divertida e lúdica de o fazer. É apresentado um problema: se o público assiste, concorda e acha que devem ser feitas determinadas coisas, não passa de um “achar”.

“Agora quem faz? Quem é que faz isso que tu estás a dizer que é tão simples de se fazer? Não seria a mesma coisa. Então, vem cá, trás a tua ideia e faz, faz acontecer a tua ideia. Pode resultar, pode não resultar; não é avaliada, todas as propostas são válidas. É só vir e tentar, porque muitas vezes não é fácil, vão com a ideia de que é muito simples de se resolver, é só chegar lá e dizer que não, mas quando entram vêem que o não, não é assim tão fácil de se dizer.” (Entrevistada 2).

Relativamente à situação de estar a assistir a uma peça de TO, não se pode ficar só a olhar, as regras são: o público tem de se meter, tem de interferir, e esse poder que é dado à pessoa é realmente importante; e percebe que não é assim tão fácil defender uma posição. Isso faz com que a pessoa fique a pensar, o que é que eu poderia fazer mais. Da perspectiva do actor, cada cena tem um objectivo e a sua missão é conseguir que determinada mensagem, pergunta ou reivindicação passe para o público. Portanto quando um dos presentes no público sobe ao palco, o actor, em contracena, consegue sempre regressar a esse objectivo.

A Entrevistada 3 afirma que o factor mais importante no TO é pessoas do público puderem interagir com os actores. O facto do espectáculo de TF ser real é também um ponto relevante porque quando as pessoas vão assistir à peça, têm vontade de entrar e mudar porque lhes diz alguma coisa, é algo que realmente acontece.

O facto de o TF permitir esta interacção entre público e espectador é a parte mais importante porque, na opinião da Entrevistada 3, se não houvesse essa parte seria apenas mais um teatro convencional e não haveria a possibilidade de pensarem, discutirem e chegarem a uma conclusão em conjunto.

“Nós como temos o nosso fórum, temos o nosso espectáculo, apresentamos o nosso problema e o público tem oportunidade de debater connosco, (...) que já estamos mais aprofundados dentro dos temas que falamos e assim as pessoas têm a oportunidade de verem o nosso lado e de tentarem evoluir connosco e de tentarem ver outras maneiras de pensar, porque às vezes as pessoas estão muito fechadas dentro dos seus grupos e acabam por não pensar muito, aquilo que lhes dão é aquilo e é o que está. Nós ajudamos as pessoas a mudar um bocadinho a sua maneira de pensar, a perceberem encarar os temas, e isso é que faz com que a sociedade vá mudando. (...) A situação nem sempre é assim tão fácil, existem muitas outras coisas por trás.” (Entrevistada 3).

O objectivo é que os públicos com que o grupo dos ValArt trabalha, tomem consciência de quem são, de que são resultado de algo. Tem de ser tomada uma posição, se concordam ou não com o estado em que estão, com esse algo onde estão inseridos: se concordarem óptimo, se não concordarem, perceber o que podem realmente tentar fazer, o que é que podem reivindicar para tentar mudar. Aqui, a partir do momento em que há essa tomada de consciência, não é o responsável pelo grupo ou qualquer outro membro do GTO que vai dizer aquilo que tem de ser feito, ou qual o caminho a ser seguido. O que é feito é facultar aos indivíduos ferramentas que os possam ajudar nessa mudança e reivindicação; os formadores também não têm as ferramentas todas, há sempre algo que é descoberto em conjunto. A mudança é sempre do indivíduo e do grupo, porque o que eles vão tentar mudar é a realidade deles, a sociedade deles.

Segundo a Entrevistada 2, o actor só sai do seu papel quando o espectáculo realmente termina, e isso só acontece quando os actores agradecem a comparência de todos os presentes. Cada membro do grupo de TO representava um determinado personagem no início da peça e vai representá-la até ao fim, mesmo quando o público contracenar com eles. Os actores têm de estar preparados, com base em todas as discussões realizadas e na ascense que é feita no espaço de ensaio.

Tempo de duração de uma peça de Teatro Fórum

Um espectáculo de TF pode ficar aberto durante algum tempo. Um exemplo foi o espectáculo anterior – XPERAR – que ainda está aberto e se for necessário o grupo volta lá. Segundo a Entrevistada 2, nunca há um fim definitivo, há sempre qualquer coisa que pode ser pensada de um modo diferente, melhorada, alterada. A ideia é que se consiga notar alguma alteração na sociedade, começando pela comunidade em que o grupo se insere.

Todas estas peças/projectos têm um encadeamento. Como explicou a Entrevistada 1, por exemplo, os dois grupos mais antigos acompanhados pelo GTOLx, começaram ambos com uma peça e quer num grupo quer noutro, os temas das primeiras peças têm tido uma continuidade. Enquanto houver tema, necessidade e curiosidade de perceber exactamente até onde é que vai determinado problema e qual é o impacto que cada indivíduo pode nele, a investigação continua. Por vezes o grupo pode cansar-se de estar sempre a falar do mesmo problema através de uma determinada perspectiva, então vão ser exploradas outras maneiras de abordar essa questão. O objectivo do TF, fazer uma apresentação, é sempre um *working progress*. As falhas do grupo são percebidas pela resposta por parte do público à peça. Depois voltam a trabalhar, a investigar, a questionar e a fazer todos os raciocínios novamente; depois voltam ao público outra vez. Ou seja, uma peça de TF pode estar “aberta” durante 5 anos e vamos estar constantemente a mudá-la porque de cada vez encontram um público diferente.

“Por exemplo, no espectáculo anterior era abordada a questão da igualdade de género pela via da sexualidade, e na peça que o grupo está presentemente a trabalhar é abordada a mesma questão da igualdade de género, mas através de padrões sociais. Portanto, numa próxima peça podemos falar da igualdade de género através de outra coisa qualquer, porque vão haver sempre outras perspectivas e é realmente interessante ir sempre explorando, inclusivamente outros campos.” (Entrevistada 1).

Os membros do ValArt, vão crescendo e maturando e isso manifesta-se depois nas escolhas dessas diferentes visões de abordar o tema da igualdade de género, que é o tema mais trabalhado pelo grupo. Há dois anos, como explica a Entrevistada 1, o espectáculo “Deixa-me escolher” foi sobre as raparigas quererem usar mini-saia e os irmãos acharem que tinham opinião sobre isso; na peça do ano passado “XPERAR” incidiu sobre a questão da sexualidade, porque coincidiu com o início da fase de descoberta do corpo, e agora é a

questão da mulher que vai entrar mercado profissional, que tem restrições e não entende porquê.

“Provavelmente se os ValArt continuarem, daqui a 50 anos estarão a falar do porque das mulheres idosas não terem o direito de sair à noite ou de usar uma mini-saia, porque já são os ValArt enquanto pessoas com uma certa maturidade e experiência de vida e que agora querem reivindicar um facto da vida delas; querem mudar alguma coisa que tem a ver com a igualdade de género e que não conseguem.” (Entrevistada 1).

Competências teatrais e artísticas

No TO existe uma componente muito forte do improvisado, uma vez que a peça não está previamente feita. Contrariamente à típica metodologia de teatro, não existe previamente um guião com falas para seguir. Neste tipo de teatro, as falas e cenas da peça são criadas pelos próprios indivíduos. Segundo a Entrevistada 2, cada vez mais, existe uma preocupação acrescida com a construção do guião devido ao facto do grupo participar em encontros internacionais de TO. “Há um cuidado de limitar ao máximo as palavras porque, por vezes, nesses festivais as legendas não funcionam. É tudo uma questão de tradução, e no teatro a imagem também tem um impacto muito forte, muitas vezes maior que o “blá, blá, blá...”.” (Entrevistada 2).

Assim, as questões de expressão corporal são consideradas importantes porque, como refere a Entrevistada 2, quando é reduzida a fala, acresce a preocupação em transmitir da melhor maneira possível a mensagem que pretendem através do corpo. A expressão corporal é uma parte muito importante para a comunicação. Quando nos referimos às competências artísticas que os membros do grupo têm que ter, percebemos que têm de ter algumas noções básicas para que a apresentação da peça possa resultar melhor.

“ (...) eu quando entrei no grupo não percebia patavina de teatro, não sabia como colocar a voz, eu gritava que se farta, dava costas ao público e isso são competências que eu não tinha e que também mais de metade do grupo entra e não as tem, porque nós nunca tivemos uma formação em teatro (...), isso são coisas que nós podemos treinar mais tarde. Nós temos um objectivo e

através do teatro vamos chegar a esse objectivo, então podemos treinar depois a dicção, a postura (...).” (Entrevistada 2).

De qualquer forma, estas competências artísticas são importantes para a qualidade da performance teatral apresentada pelo grupo. Para a encenação da peça que está a ser realizada, “Assim quem nos vai querer?” o grupo convidou a encenadora e actriz Natália Luísa, uma vez tenciona apresentar pela primeira vez uma peça num espaço de teatro convencional. Esta escolha não foi por acaso, o grupo foi ver o espectáculo “Anjos com fome”, produzido pela encenadora, que tratava de assuntos ligados à mulher. Segundo a Entrevistada 2, o grupo identificou-se com a peça e acharam que o espectáculo estava muito bem conseguido.

O grupo dos ValArt faz maioritariamente apresentações para a comunidade, escolas, e associações. No entanto, chegaram a um certo ponto em que, na opinião dos membros do grupo, é preciso partilhar aquilo que sentem e aquilo que querem discutir com um público mais abrangente.

“ (...) precisamos de chegar a mais pessoas, pessoas que ainda não têm conhecimento deste tipo de teatro. Daí a importância de fazer também a apresentação do espectáculo num espaço convencional. A Natália Luísa será certamente uma grande ajuda, uma vez que ela tem a percepção do que é um bom espectáculo a nível estético e em termos de absorção do público. Não que nós não consigamos, mas o que queremos transmitir pode ser feito de uma maneira mais engraçada, mais dinâmica; nós já o fazemos, mas se calhar ainda conseguimos melhor.” (Entrevistada 2).

Tendo em conta o que acabou de ser dito, nota-se a importância da escolha de um determinado tipo de público ao qual vai ser apresentada a peça. Esta questão é discutida pelo grupo à medida que a peça vai sendo trabalhada e apresentada a uma diversidade de públicos.

Formações sobre sexualidade – Peça XPERAR

No espectáculo, XPERAR, fala de uma rapariga de cerca de 16 anos que decide iniciar a sua vida sexual, mas ela não quer correr nenhum risco de ficar grávida como as vizinhas, de deixar de estudar, porque ela é muito boa aluna. O namorado não se quer proteger, e no final

ela acaba grávida, porque gosta muito do namorado, e a pressão que ele exerce faz com que ela caía e fracasse.

Quando o espectáculo era apresentado o público tinha argumentos com os quais os elementos do grupo contra-argumentavam apesar de não terem a certeza daquilo que estavam a dizer. Chegaram à conclusão que precisavam de aprofundar ainda mais o tema, de mais informação acerca da questão da sexualidade. Convidaram a sexóloga Ana Beato para lhes dar formação durante 3 dias. “ (...) então depois tivemos uma formação de três dias com a sexóloga Ana Beato e ela, foi-se adaptando às nossas necessidades, porque nós queríamos saber muito mais do que aquilo que ela nos trazia. Então depois da formação, nos Fóruns, estávamos muito mais bem preparados.” (Entrevistada 2).

Depois deste processo o grupo sentiu que os vários públicos apresentavam as mesmas necessidades e dúvidas que eles tiveram. Depois de pensarem sobre o assunto, supuseram que os jovens também devem ter vergonha de ir ao planeamento familiar. Assim começaram a dar as formações (com base na informação e material fornecido pela sexóloga Ana Beato) aos jovens nas escolas que, na opinião da Entrevistada 2, devia chegar a mais escolas e a mais jovens. A Entrevistada 4 reconhece o poder que estas formações tiveram junto dos jovens e afirma que ela própria também teve um processo de aprendizagem relativamente ao tema. Como referiu a Entrevistada 3, as formações são também uma ferramenta importante de complemento à peça de TF. Devido à requisição das mesmas, o grupo ainda continua a fazê-las.

“Mas em relação à formação, às vezes eu acho que acaba por estar mais escondida porque nós também não temos recursos para ter acesso a mais jovens, o ideal seria conseguirmos ir a todas as escolas, dentro das nossas limitações, porque nós também estudamos, e pronto ir a mais escolas, dar mais informações, dar mais a conhecer este problema a mais jovens e associações.” (Entrevistada 2).

“Eu entrei no grupo quando já estavam a dar essas formações e houve aquele projecto da MTV e gostei de dar as formações, também haviam coisas que eu não sabia e fiquei a saber nas formações, depois encontrei também lá jovens da minha idade que também não sabiam as mesmas coisas que eu, e alguns pensavam que sabiam e não sabiam, e eu acho que isto é importante na nossa fase de adolescência (...).” (Entrevistada 4).

“ (...) tivemos essa formação, evoluímos e depois achámos que essa formação era parte do espectáculo. A formação iria ajudar a ultrapassar alguma falta de informação, e a peça XPERAR teve muito impacto por causa disso; as pessoas começaram a requisitar também a formação. Afinal, é mais uma ferramenta. Quando nos demos conta, estivemos com este espectáculo durante 2 anos, 3 anos e não queríamos largar. Aliás, as formações não foram largadas.” (Entrevistada 3).

Questões de identidade

Agressividade

Aquando das discussões no grupo, seria fácil deixar sobressair uma certa agressividade, o que não acontece porque quando todos os membros do grupo estão a lutar pela mesma causa torna-se difícil. Como elucidou a Entrevistada 2, por vezes pode existir alguma exaltação, daí a importância de o grupo ter um líder. “ (...) um líder consegue gerir a discussão, há opiniões diferentes e temos todos de nos respeitar uns aos outros e chegarmos a uma conclusão; mas claro que há sempre discordância, é impossível estarmos todos com a mesma opinião porque nós pensamos diferente.” (Entrevistada 2).

Quando existe um problema dentro do grupo, que pode ser só entre duas pessoas, mas que começa a afectar o grupo de alguma forma, é convocada uma reunião. Mesmo que tenham de perder três horas do ensaio, falam sobre isso e tentam resolver o problema logo na altura. Dentro do grupo dos ValArt as coisas foram sempre resolvidas. “E até agora, nos ValArt as coisas têm corrido sempre bem, assim.” (Entrevistada 4).

Liderança

O grupo dos ValArt teve uma primeira líder, mas devido à reestruturação do grupo foi escolhida outra. A primeira não foi escolhida pelo grupo, foi-se assumindo devido à sua personalidade, mas a segunda foi eleita pelos membros do grupo por ser uma pessoa com competências para gerir uma conversa, capacidade de liderança e organização do grupo. Um líder não é algo fixo e vai sendo alterado conforme as necessidades do grupo.

Na opinião da Entrevistada 3, que foi a primeira líder do grupo, não foi difícil assumir o cargo porque o grupo é muito autónomo e sabe o que tem de fazer. Refere também que, no fundo, todos os membros do grupo têm uma potencialidade enquanto líderes. “ (...) os ValArt são um grupo bastante autónomo, não preciso de estar sempre a chamar-lhes a atenção, já faz as coisas por si só e sabe o que é que tem de fazer, os jogos e tudo mais.” (Entrevistada 3).

“ (...) ser líder dos ValArt não é algo difícil, também porque eu nunca vi isto bem como uma obrigação e muito menos como algo difícil, nem propriamente me via muito como líder, se calhar a pessoa que orientava um bocadinho mais, mas foi algo muito natural. E existem outras pessoas no grupo que também lideram, se calhar não um liderar tão geral mas lideram em certas coisas, eu acho que existem vários líderes no grupo dos ValArt, acho que todos temos uma potencialidade enquanto líderes, e eu acho que isso nós ganhamos também através daquilo que fazemos.” (Entrevistada 3).

Formação do grupo

A criação do grupo deveu-se a duas pessoas, Entrevistada 2 e a Entrevistada 3, que depois de terem tomado conhecimento da metodologia do TO através de um *workshop* com a G.M. (a responsável pelo GTOLx), propuseram-lhe a formação do grupo. Depois da sugestão aceite pela G.M., as duas residentes do Bairro do Vale da Amoreira começaram a convidar pessoas que já conheciam e que já tinham no seu círculo de amizades.

Ao longo do tempo entraram e saíram muitas pessoas, e é algo que vai estar sempre a acontecer. Ainda assim, o grupo dos ValArt aceita sempre pessoas que se queiram juntar a eles, mas, como explica a Entrevistada 2, a pessoa tem de estar disposta a trabalhar e reivindicar com eles.

“ (...) a pessoa que entrar tem de dizer: eu concordo e também quero lutar com vocês. Nós avisamos desde o início, nós não vamos voltar atrás, nós não vamos voltar àquele processo do isto é assim e o que é que acontece... a pessoa tem de nos acompanhar. Nós ajudamos sempre a pessoa a integrar-se no grupo e a fazer aquele processo todo também.” (Entrevistada 2).

Identidade do grupo

Como foi explicado pela Entrevistada 2, o facto de o grupo ser constituído maioritariamente por mulheres, influencia a escolha dos temas uma vez que há uma maior necessidade de falar sobre um problema que as afecta mais directamente. Os membros masculinos do grupo também reconhecem as suas atitudes e encaram o problema. Pode acontecer também que seja um elemento masculino a sugerir um tema que o incomode, e se todos os membros do grupo concordarem, será tratada essa questão.

“E quando se está em cena a representar uma cena que fala da mulher, tem que aparecer a visão do homem sobre ela, e essa própria visão também é uma opressão. E muitas vezes, o facto de o homem reagir de uma determinada forma também é porque ele é vítima de determinada opressão.” (Entrevistada 2).

Influência e Visibilidade dos ValArt na Sociedade

Quando se fala acerca da influência que a existência deste grupo pode ter na sociedade, um dos membros mais antigos do grupo, a Entrevistada 2 afirma ter bastante influência. Quando o grupo se reúne não está somente a ensaiar, mas a debater e a arranjar soluções que vão ajudar não só os membros do grupo, como toda a comunidade e consequentemente a sociedade.

“(…) o facto de eu estar seis horas por semana num espaço onde muitas das vezes nem estou a ensaiar, só estou a debater o porquê de aquilo acontecer, o que é que nós podemos fazer, como é que chegamos até a este ponto, todo este contexto que eu tento perceber, que eu vou pesquisar, ajuda-me a mim e ajuda também as pessoas com as quais eu tenho contacto directo. Com amigas minhas eu também tento ter este tipo de conversas, porque se calhar já pensei como elas, e eu faço-as tentar ver que, nós indirectamente, ou eu, quando era como elas, estão a sofrer uma opressão, e nós podemos mudá-la, nós podemos dizer não, podemos mostrar que acreditamos.” (Entrevistada 2).

Relativamente à “(in)visibilidade” dos ValArt, a Entrevistada 3 refere que o grupo é constituído maioritariamente por “negros” e que isso pode influenciar, assim como o facto de

serem de um bairro social e serem poucos. “ (...) Se calhar se fosse um grupo de elite já teria outra influência.” (Entrevistada 3). Isto faz com que tenham menos visibilidade. Nota ainda que também é reduzido o número de grupos de TO que existem.

O grupo está a seguir um caminho próprio, uma vez que, nas palavras da Entrevistada 3, não quer chegar à ribalta muito rápido. “ (...) nós estamos a traçar o nosso próprio caminho, estamos a ir por onde nós queremos e estamos a chegar principalmente onde nós queremos, aos sítios que nós queremos, com alguma dificuldade, com alguns obstáculos, mas que também fazem parte do nosso trabalho.” (Entrevistada 3). Ainda assim, acredita que o trabalho dos ValArt irá ser recordado no futuro. Na opinião da Entrevistada 2 este método deveria ser mais expandido, uma vez que é uma ferramenta muito importante para discutir questões pertinentes e importantes para a sociedade. “ (...) O teatro do oprimido é uma ferramenta muito importante, a meu ver, que devia ser expandida. Mas, para questões pertinentes, tem que ser uma opressão clara, não pode ser porque eu tenho agora um Fiat e quero ter um Audi (...).” (Entrevistada 2). A entrevistada 3, por sua vez, o trabalho do grupo irá ser reconhecido mais tarde. “ (...) acredito que o Teatro do Oprimido terá mais visibilidade daqui por uns tempos e o nosso trabalho irá ser recordado.” (Entrevistada 3).

Uma sugestão

Foi referido por um dos membros do grupo, Entrevistada 3, que um dos assuntos que também é discutido pelos ValArt é outras formas de integrar a metodologia do TO nas escolas. Os alunos do secundário têm uma disciplina que se chama Formação Cívica, onde supostamente deviam ser abordados os temas relacionados com a sociedade. A sugestão do grupo é que devia integrar-se esta metodologia na disciplina, ou ainda, criar mesmo uma disciplina exclusiva para o TO nas escolas.

“ (...) nós achamos que em vez da Formação Cívica, ou dentro da Formação Cívica, devia estar o Teatro do Oprimido, devia-se fazer isso. Aliás, nós já fizemos formações em algumas escolas, e os professores de Formação Cívica pegaram em algumas coisas que nós fizemos e utilizaram. Formação Cívica acaba por não ser nada. Eu lembro-me que ia para lá fazer trabalhos de casa das outras disciplinas e coisas desse género; se

fizessem Teatro Fórum podia ser mais uma ferramenta para fazer os alunos pensar, para não serem só aquelas disciplinas tipo português e matemática. O Teatro Fórum e o Teatro do Oprimido podia ser uma disciplina mesmo na escola, porque realmente é algo muito importante, que faz as pessoas pensarem; não sou eu que chego lá e digo: “faz isto”, não. Digo: “pensa por ti sobre isso”. Depois vemos os prós e os contras, vê-se que é isto e que acontece aquilo, vamos debater e tu chegas à tua conclusão e eu chego á minha e podem ser iguais ou não.” (Entrevistada 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Teatro do Oprimido (TO) para além de ser uma ferramenta que ajuda as pessoas a tornarem-se melhores cidadãos, faz também com que adquiram sentido crítico perante as mais variadas situações. Isto acontece porque existe um espaço para o cidadão ter voz, falar acerca do que não concorda e do que quer mudar.

Como já foi referido anteriormente, a metodologia do TO utiliza o mesmo conceito de política que foi adoptado nesta dissertação. No fundo, política é tudo, este conceito está relacionado com todas as questões que estão relacionadas com o cidadão.

Para os vários membros do grupo é importante fazer este tipo de teatro. Fá-los crescer enquanto pessoas e faz com que possam ajudar outras pessoas também. Este momento da consciencialização da capacidade de “ter voz” faz com que consigam mudar a sua própria realidade.

Para a criação de uma peça de Teatro Fórum (TF), o grupo utiliza algumas das metodologias utilizadas por Augusto Boal. Nas primeiras sessões, o objectivo é criar um espaço de confiança entre os membros do grupo para que estes se sintam à vontade para discutir o que for necessário. Depois, no decorrer dos meses seguintes inicia-se uma nova fase onde cada um dos indivíduos pode estar já a dar informação daquilo que é o seu dia-a-dia e das situações com as quais se poderá sentir desconfortável. De seguida são realizadas algumas das várias técnicas e alguns jogos, dependendo da maturidade do grupo. Quando o grupo já se sente preparado, começa a ser trabalhado o tema da história e depois é trabalhada uma história em particular.

A peça que o grupo estava a trabalhar quando foi realizado o estudo – “Assim quem vai querer?” surge no seguimento do espectáculo anteriormente realizado. A opressão generalizada no grupo, constituído maioritariamente por mulheres, é relativa à desigualdade de género, então todos os espectáculos realizados acabam por estar relacionados com este tema.

Como se pode observar, existe uma componente de improvisação muito forte na metodologia do TO. A peça não está previamente feita, ao contrário do que acontece com o teatro convencional. Aqui, as falas e as cenas são criadas pelos próprios membros do grupo.

As competências teatrais são importantes, nomeadamente a expressão corporal, dicção e postura. A expressão corporal é uma parte muito importante para a comunicação porque através do corpo podem ser passadas muitas mensagens sem ser necessária a intervenção da fala. Uma vez que estas competências artísticas são importantes, o grupo convidou a encenadora Natália Luísa para ajudar na produção do espectáculo. Pela primeira vez vai ser realizada num espaço de teatro convencional, com o objectivo de chegar a um maior número de pessoas. O contributo do público é muito importante num espectáculo de TF.

Criada por Boal, a “personagem” do curinga desempenha um papel muito importante numa sessão de TF. É ele que faz a ligação entre o público e os actores, momento que não existe no teatro convencional. Através do diálogo questiona e promove o debate entre o público, com o objectivo de o levar à ascensão. A ideia é que o público suba ao palco. Esta é precisamente a parte mais importante de uma peça de TF. O espectáculo não teria a mesma força se este momento não existisse, porque o objectivo de uma peça de TF é fazer uma intervenção social através do teatro. Aqui, entra o conceito de espect-actor, criado por Augusto Boal. Não é feita a distinção entre quem observa e quem age, todos são actores da sua própria vida, todos têm voz, e podem adoptar uma atitude activa que conseqüentemente os vai levar à libertação. Como disse Rancière (2010), drama é acção. O teatro é o lugar onde uma acção é conduzida ao seu fim por corpos em movimento frente a corpos vivos que é preciso “mobilizar”. Os espectadores são convidados a participar, discutir e debater temas relevantes para a sociedade no contexto do espaço público. Hoje em dia quando se fala de espaço público, remete-se para uma esfera de deliberação onde é possível articular o comum e onde são tratadas as diferenças. Para assumir uma posição no espaço público e, conseqüentemente, social verifica-se que os indivíduos têm de lutar para atingirem uma classe social (Bourdieu) diferente da que ocupam. Através do aumento de capital cultural e conseqüentemente económico, os indivíduos podem mudar de posição dentro do espaço social e transformarem assim a sua realidade.

Do ponto de vista do actor que está no palco, cada uma das cenas tem um objectivo definido e o seu objectivo é que essa mensagem passe para o público. Portanto, cada vez que uma pessoa do público sobe ao palco, o actor não se pode desviar desse objectivo, tentando sempre regressar a ele. Esta ideia da participação do público no espectáculo vai resolver o problema de Jacques Rancière reflectiu acerca da questão da distância estética entre a obra e o

espectador, a que chamou “o paradoxo do espectador” (Rancière 2010: 8). Refere que os “acusadores” dizem que ser espectador é um mal por duas razões: “Em primeiro lugar, olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece face a uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que a aparência encobre. Em segundo lugar, olhar é o contrário de agir. A espectadora fica imóvel e passiva. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir.” (Rancière 2010:9).

Pretende-se que os públicos tomem consciência de quem são, que são resultado de algo. Esta ideia faz mais sentido à luz do que foi dito por Bourdieu acerca da resistência à mudança e do conceito de *habitus*. Explica-nos em detalhe que existe uma “improbabilidade da mudança dado o peso das disposições que incorporamos (o nosso *habitus*), seja na forma como pensamos e classificamos o mundo, seja no modo como vivemos, o género ou como funcionam os consumos culturais e a cultura escolar. Percebe-se a insistência: a consciência dos nossos condicionamentos é a primeira condição da nossa libertação.” (Soeiro 2012: 4)

A partir do momento em que há essa tomada de consciência, e se os indivíduos não concordam com o estado em que estão, são eles próprios que vão ter de escolher o caminho que querem seguir. O que é feito é facultar aos indivíduos as ferramentas que os podem ajudar nessa mudança e reivindicação. No seio do grupo de TO já tinha começado a haver este processo de tomada de consciência e de vontade de mudança, que é sempre por parte do indivíduo e do grupo, porque o que eles vão tentar mudar é a realidade deles, a sociedade deles.

Um espectáculo de TF pode ficar aberto durante algum tempo. Existe sempre qualquer coisa que pode ser pensada de um modo diferente, alterada, melhorada. As peças têm todas um encadeamento, uma vez que são quase sempre baseadas no mesmo tema. A apresentação de uma peça de TF é sempre um processo de trabalho; é na resposta dada por parte do público que as falhas do grupo são percebidas.

Depois de algumas apresentações da peça XPERAR, os membros do grupo aperceberam-se que não estavam bem preparados. Como forma de aprofundar ainda mais o tema da sexualidade, convidaram uma sexóloga que lhes deu uma formação de 3 dias. Depois de algumas discussões dentro do grupo, pensaram que talvez a maioria dos jovens também tinha as mesmas dúvidas que eles tiveram. Então começaram a dar formações (com base na

informação fornecida pela sexóloga) sobre sexualidade em várias escolas, que começaram a ser uma ferramenta importante como complemento da peça de TF. Através desta iniciativa podemos ver como o TO pode ser uma ferramenta que leva os indivíduos a serem cidadãos activos e participativos na sociedade.

Para melhor organização e controle do grupo, existe um líder que gere as discussões e as situações mais difíceis que podem surgir. Mesmo com características do grupo, não costumam existir situações complicadas, uma vez que o grupo é autónomo, organizado e sabe o que tem de fazer. Quando me refiro a características, tenho em mente principalmente o facto de poderem entrar pessoas novas no grupo a qualquer momento e o facto de o grupo ser constituído maioritariamente por mulheres.

O grupo dos ValArt acredita ter bastante influência na sociedade, uma vez que o grupo discute, debate e arranja soluções que vão ser benéficas não só para os membros do grupo, mas para toda a comunidade e conseqüentemente para a sociedade, embora nem sempre esse trabalho seja reconhecido. O facto de o grupo ser constituído por pessoas de etnia africana, assim como o facto de serem de um bairro social pode, na opinião de uma entrevistada, ser um factor que faz com que o grupo tenha menos visibilidade.

Aquando das entrevistas, foi referido por uma das entrevistadas como uma sugestão a ser tida em conta o facto da metodologia do TO ser integrada nas escolas, enquanto disciplina ou numa já existente. Por exemplo, na disciplina de Formação Cívica, deveriam ser abordados temas relacionados com a sociedade, e muitas das vezes isso não acontece. Poderia ser uma mais-valia para os alunos, incentivando-os a serem mais participativos e a preocuparem-se com o que acontece na sociedade em que vivem. Incentivando-os a discutirem assuntos políticos, tornam-se mais informados e capacitados para melhor representarem o papel de cidadãos na sua sociedade.

Ao contrário daquilo que nos é inculcado através dos *media* (e até nas escolas) que, de certa forma, manipulam a sociedade e passam somente a informação que lhes interessa, o TO tem a capacidade de estimular o indivíduo a pensar por ele próprio, a desenvolver uma consciência crítica que lhe possibilite pensar e transformar o mundo.

Boal reivindicava que a arte teatral é acessível a todos, uma vez que o teatro é uma linguagem pronta a ser utilizada por qualquer pessoa que tenha ou não conhecimento artístico

prévio. Afinal, a cultura é de todos. Cada vez mais as evoluções tecnológicas a que assistimos nesta Era da Informação nos conduzem à passividade. Como já foi referido, mudar é complicado, a transformação das situações a que estamos socialmente habituados é difícil. A nossa sociedade estagnou, não funciona, não evolui e isso significa que são necessárias alternativas. Que alternativas?

Limitações

Este trabalho teve algumas limitações e alguns pontos que poderiam ser melhorados. Relativamente às limitações, o facto de o grupo ser no Vale da Amoreira dificultou-me a presença nos ensaios, para além de ser muito moroso e complicado chegar lá, coincidia com um compromisso de trabalho que tinha em Lisboa. Ao frequentar mais ensaios teria tido acesso a mais informação para o diário de campo.

Devido ao facto de os membros do grupo residirem praticamente todos no Vale da Amoreira e a terem também horários complicados, foi difícil arranjar horário e disponibilidade para as entrevistas. A maior parte dos membros do grupo encontrava-se de férias fora do bairro quando tive disponibilidade para as realizar. O trabalho tinha beneficiado com um maior número de entrevistas. No dia em que fui recolher informações sociodemográficas dos indivíduos do grupo, estavam presentes apenas 7 dos elementos, e depois não me foi possível entrar em contacto com os restantes membros individualmente. Teria sido interessante ter dados de todos os membros do grupo.

Este trabalho baseou-se num estudo de caso, sendo assim não é possível extrapolar as conclusões do mesmo à generalidade dos grupos de TO.

Questões para futuros estudos

Como notas para futuros estudos, tornar-se-á importante, adquirir um maior conhecimento sobre o indivíduo a níveis mais profundos (e.g., psicossocial, socioeconómico, etc.) que possam fornecer mais indicações sobre a sua trajetória e mobilidade social, por fim a

relacioná-la com os conceitos de habitus, campo social e, conseqüentemente, o de capital de Pierre Bourdieu.

Por seu turno, seria igualmente pertinente compreender em que medida os membros de grupos de TO, utilizam os meios de comunicação social para difundir o seu trabalho. Esta abordagem poderá revelar-se frutífera na aquisição de maior conhecimento sobre as dinâmicas inerentes não só ao TO como um todo, como também dos grupos e indivíduos que o compõem. A título de exemplo, poder-se-ia inquirir quanto à suposta visibilidade dada aos grupos de TO através da sua auto-promoção nas redes sociais virtuais (e.g., Facebook).

Através do conceito de retórica, poder-se-ia analisar a metodologia do TO como uma nova forma de retórica, isto é, como uma ferramenta persuasiva capaz de fomentar cidadania. Por conseguinte, outra questão inerente a este tópico, seria a de perceber o modo como os indivíduos, através do TO, se apropriam das ferramentas da retórica para chegarem mais eficientemente a um público-alvo.

Concluindo

De um modo geral, a presente dissertação procurou perceber “se” e “como” o TO pode constituir-se como um meio facilitador e potenciador do debate público acerca de questões políticas. Uma vez que este trabalho se baseou num estudo de caso, não é possível extrapolar as conclusões do mesmo à generalidade dos grupos de TO. Ainda assim, podemos concluir que, para o grupo de TO dos ValArt, esta metodologia teatral é realmente uma ferramenta importante para potenciar o debate ao nível inter-individual e ao mesmo tempo, educa-os a serem cidadãos críticos e conscientes da realidade em que vivem e do que podem fazer para a transformar.

Dada a nossa situação social, económica, e cultural actual, não podia deixar de referir que é necessário uma nova forma de pensar. O TO pode ser uma ferramenta útil para promover o debate entre os indivíduos acerca de determinado tema, para os fazer pensar de um modo diferente. A arte esteve sempre associada à política ao longo dos tempos. Mudar é possível. Como diz Gustavo Cardoso (2014), “O poder de mudar começa pelo poder de pensar. A mudança somos nós.”.

REFERÊNCIAS

- Albarelo, Luc (et all) (2005), *Práticas e métodos de investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva
- Allain, Paul and Jen Harvie (2006), *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, New York, Routledge
- Almeida, Jorge (2012), *O Essencial Sobre o Capital Social*, Lisboa, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Alves, Marcos (2001), *O teatro como um sistema de comunicação*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100005
- Aristóteles (1998), *Política*, (não tem local), Vega Universidade, Ciências Sociais e Políticas
- Barbosa, I. (2011), *Jovens e o Teatro do Oprimido: (re)criando a cidadania (re)constituindo o futuro*, Dissertação de mestrado, Braga, Universidade do Minho
- Benjamin, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água
- Berger, Peter L. and Thomas Luckman (1999), *A construção social da realidade*, Lisboa, Dinalivro
- Borges, Vera (2001), *Todos ao Palco! Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*, Oeiras, Celta Editora
- Boal, Augusto (a) (1977). *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto (b) (1977). *Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular*. Coimbra, Centelha.
- Boal, Augusto (1992), “The Structure of the Actor’s work” in the Rotledge Reader in Politics and Performance, New York, Routledge
- Boal, Augusto (1998), *Jogos para atores e não-atores*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, citado por Teixeira, Tânia Márcia Baraúna (2007), *Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal – uma proposta de intervenção*. Disponível em: <http://www.iacat.com/revista/recrearte/recrearte04/Seccion4/Teatro%20del%20oprimido.pdf>
- Boal, Augusto (2000), *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Record, Rio de Janeiro, citado por Teixeira, Tânia Márcia Baraúna (2007), *Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal – uma proposta de intervenção*. Disponível em: <http://www.iacat.com/revista/recrearte/recrearte04/Seccion4/Teatro%20del%20oprimido.pdf>
- Bourdieu, Pierre (1997), *Razões Práticas; Sobre a teoria da ação*, Oeiras, Celta Editora
- Bourdieu, Pierre (2010) – *A distinção, uma crítica social da faculdade de juízo*, Lisboa, Edições 70

- Bourdieu, Pierre – *O poder simbólico*, Lisboa, Edições 70
- Borges, Gabriela (org.) (2010), *Nas margens – Ensaio sobre teatro, cinema e meios digitais*, Lisboa, Gradiva
- Buckingham, David (2000), *The making of citizens – young people, news and politics*, New York, Routledge
- Calabrese, Andrew and Jean-Claude Burgelman (1999), *Communication, Citizenship, and Social Policy*, Boston, Rowman & Littlefield Publishers
- Calhoun, Craig (1994), orgs. *Social Theory and the Politics of Identity*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell Publishers
- Cardoso, Gustavo (2006), *Os media na sociedade em rede*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- Cardoso, Gustavo (2014), *O poder de mudar - Crise, Autonomia e Escolha*, Lisboa, Tinta da China
- Carmo, Hermano; Manuela Malheiro Ferreira (2008), *Metodologia de investigação. Guia para auto-aprendizagem*, Lisboa, Universidade Aberta
- Castells, Manuel (2002), *A Sociedade em Rede*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- Crespi, Irving (1997), *The Public Opinion Process*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.
- Dahrendorf, Ralf (2012), *Homo Sociologicus*, Lisboa, Quetzal Editores
- Dall’Orto, Felipe Campo (2008), “O teatro do oprimido na formação de cidadania”, *Revista de História e Estudos Culturais*, vol.5, ano V, nº2. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_03_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Felipe_Campo_Dall_Orto.pdf
- Davis, Kingsley (1964), *A Sociedade Humana*, São Paulo, Editora Fundo de Cultura (Volume 1)
- Debord, Guy (2012), *a sociedade do espectáculo*, Lisboa, Antígona
- Denis McQuail (2003), *Teorias da Comunicação de Massa*, Lisboa, Fundação Gulbenkian
- Denzin, Norman K. (2003), *Performance Ethnography – Critical Pedagogy and the Politics of Culture*, California, Sage Publications
- Dezotti, Clara Beatriz da Silva (2006), *O Teatro como meio de comunicação*, Marília, Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo
- Durkheim, Émile (2004), *As regras do método sociológico*, Barcarena, Editorial Presença
- Eco, Umberto (2010), *Como se faz uma tese em ciências humanas*, Lisboa, Editorial Presença

- Finuras, Paulo (2010), *Humanus – Pessoas iguais, culturas diferentes*, Lisboa, Edições Silabo
- Freire, Roberto (2006), *Participação política como exercício de cidadania*, Tese no âmbito de um pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo
- Goffman, Erving (1999), *Os momentos e os seus homens*, Lisboa, Relógio d'Água
- Goffman, Erving (2005) *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*; Petrópolis: Editora Vozes
- Goodman, Elisabeth and Jane de Gay (2000), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, New York, Routledge
- Guinsburg J, Netto, J. Teixeira Coelho e Caroso, Reni Chaves (1988). *Semiologia do Teatro*. S. Paulo : Editora Perspectiva.
- Gwyther, Gabrielle & Alphia Possamai-Inesedy (2009) “Methodologies à la carte: an examination of emerging qualitative methodologies in social research”, *International Journal of Social Research Methodology*, 12:2, pp. 99-115. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13645570902727680>
- Habermas, Jürgen (1974), *Theory and Practice*, London, Heinemann
- Habermas, Jürgen (1984), *Mudança Estrutural da Esfera Pública – Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro
- Habermas, Jürgen (1987), *Théorie de l'agir communicationnel - Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*, France, Librairie Arthème Fayard (Volume 1)
- Hamelink, Cees J. (2004), “Desafios morais na sociedade de informação”, in *Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação*, Lisboa, Quimera
- Howe, Kelly (2009) “Embodied Think Thanks: Practicing Citizenship through Legislative Theatre”, *Text and Performance Quarterly*, 29:3, pp. 239-257 (URL: <http://dx.doi.org/10.1080/10462930903017216>)
- Innerarity, Daniel (2010) *O Novo Espaço Público*, Lisboa, Teorema
- Jan van CUILENBURG & Denis MCQUAIL (2003), *Media Policy Paradigm Shifts. Towards a New Communications Policy Paradigm*, *European Journal of Communication*, SAGE Publications. Disponível em: <http://ejc.sagepub.com/cgi/reprint/18/2/181>
- Jenkins, Henry (2004), “The cultural logic of media convergence”, in *International journey of cultural studies*, volume 7(1): 33-43, London 18
- Lee, Raymond M. (2003), *Métodos não interferentes em pesquisa social*, Lisboa, Gradiva

- Lehmann, Hans-Thyges (2003), *Teatro Pós-dramático e Teatro Político*, in Revista Sala Preta, nº 3, pp. 9-19, Escola de Comunicação e Artes da Faculdade de São Paulo (URL: <http://www.eca.usp.br/salapreta/> - consultado a 9 de Janeiro de 2011)
- Lipovetsky, Gilles, Jean Serroy (2008), *A cultura mundo – resposta a uma sociedade desorientada*, Lisboa, Edições 70
- Lundie, David & James C. Conroy (2012) “Seeing and seeing through: forum theatre approaches to ethnographic evidence”, *Journal of Beliefs & Values: Studies in Religion & Education*, 33:3, pp. 329-342 (URL: <http://dx.doi.org/10.1080/13617672.2012.732814>)
- Marcos, Maria Lucília (2004), *Ciências da Comunicação – Princípio da Relação e Paradigma Comunicacional*, Lisboa, Edições Colibri
- Marques, Emiliana (2012), *Teatro do Oprimido e Educação Popular do Campo: articulações entre o pensamento e a obra de Paulo Freire e Augusto Boal, com uma experiência em Minas Gerais*, Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais
- Marshal, Catherine et Gretchen B. Rossman (2011), *Designing Qualitative Research*, United States of America, Sage Publications
- Mendras, Henri (1983), *Princípios de Sociologia – Uma iniciação à Análise Sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar Editores
- Mills, G. Wright (1980), *A imaginação sociológica*; Rio de Janeiro, Zahar Editores
- Molinari, Cesare (2010), *História do Teatro*, Lisboa, Edições 70 – Arte e Comunicação
- Nogueira, Marcia, *Tentando definir o teatro na comunidade*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Pedagogia/Tentando%20definir%20o%20Teatro%20na%20Comunidade%20-%20Marcia%20Pompeo%20Nogueira.pdf>
- Oliveira, José Manuel Paquete de, Gustavo Leitão Cardoso, José Jorge Barreiros (org.) (2004), *Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação*, Lisboa, Quimera
- Österlind, Eva (2008) “Acting out of habits – can Theatre of the Oppressed promote change? Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus”, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 13:1, pp. 71-82. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13569780701825328>
- Pererira, José; Manuel Vieites; Marcelino Lopes (coord.) (2012), *Teatro e Intervenção Social*, Chaves, Intervenção – Associação para a promoção e divulgação cultural
- Peter Dahlgren (2009), *Media and Political Engagement*, Cambridge, Cambridge University Press
- Philippe Breton (1992), *A Utopia da Comunicação*, Lisboa, Instituto Piaget – Epistemologia e Sociedade

- Philippe Breton, Serge Proulx (1997), *A Explosão da Comunicação*, Lisboa, Editorial Bizâncio
- Plastow, Jane (2009) “Practising for the revolution? The influence of Augusto Boal in Brazil and Africa”, *Journal of Transatlantic Studies*, 7:3, pp. 294-303. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/14794010903069128>
- Porta, Donatella Della (2003), *Introdução à Ciência Política*, Lisboa, Editorial Estampa
- Pratt, Geraldine and Caleb Johnston (2007), “Turning theatre into law, and other spaces of politics”, *Cultural Geographies*, University of British Columbia, 14: pp. 92-113
- Prentki, Tim (1998) “Must the show go on? The case for Theatre For Development”, *Development in Practice*, 8:4, 419-429. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/09614529853440>
- Quivy, R.; & Campenhoudt, L. (2003), *Manual de investigação em ciências sociais* (3ª ed.). Lisboa: Gradiva
- Rodrigues, Adriano Duarte (1994), *Comunicação e cultura – A experiência cultural na era da informação*, Lisboa, Presença
- Santos, João Almeida (1998), *Paradoxos da democracia*, (sine loco), Fenda Editores
- Selltiz, C.; M. Jahoda, M. Deutsch, S. M. Cook (1965), *Métodos de pesquisa das relações sociais*, São Paulo, Editora Herder
- Silva, Livete, Amarildo Gonzaga, *Teatro, alternativa de formação e cidadania na EJA*. Disponível em: http://www.teatronacomunidade.com.br/PDFs/teatro_e_EJA.pdf
- Siqueira, Denise da Costa de Oliveira, Roberta de Souza Arcoverde Alves (2008), *Corpos e utopias: dança e teatro como alternativas de comunicação e cidadania*, Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/revistaemquestao/article/view/5435/4952>
- Snyder-Young, Dani (2011) “Rehearsals for revolution? Theatre of the Oppressed, dominant discourses, and democratic tensions”, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 16:1, pp. 29-45. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13569783.2011.541600>
- Soeiro, José (sem data) “O teatro como política contra a política como teatro”, s.l., s.n. Disponível em: FALTA COMPLETAR
- Somers, Margaret R. and Gloria D. Gibson (1994), “Reclaiming the Epistemological “Other”: Narrative and the Social Constitution of Identity”, in: *Social Theory and the Politics of Identity* (orgs), Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell Publishers
- Stockinger, Gottfried, *Para uma teoria sociológica da comunicação*. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/stockinger-gottfried-teoria-sociologica-comunicacao.pdf>

Strydom, Piet (2013), “Normativity and transgression: a brief conceptual analysis”, background paper for the presentation given at the Theory and Philosophy Summer School, Blackwater Castle, Castletownroche, 30 April 2013

Teixeira, Tânia Márcia Baraúna, *Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal – uma proposta de intervenção.* Disponível em: <http://www.iacat.com/revista/recreate/recreate04/Seccion4/Teatro%20del%20oprimido.pdf>

Thompson, John B. (2009), *A mídia e a modernidade – Uma teoria social da mídia*, Petrópolis, Vozes

Weber, Max (sem data), *Fundamentos da Sociologia*, Lisboa, Editora Rés

Wickham, Glynn (1992), *A history of the theatre*, London, Phaidon

Williams, Raymond (1989) *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, London: Verso pp. 3-14

ANEXOS

Diário de Campo

Observação dos ensaios do Grupo de Teatro do Oprimido ValArt

30 de Maio de 2012

- Entre todos do grupo, é acordado um tema. São feitas várias propostas, mas depois é escolhida aquela que se mostre mais pertinente ou importante para o grupo.

- O processo de investigação acerca do tema escolhido: que leva até ao problema, mas que não discute propriamente o problema em si (documentos, livros, estatísticas)

- “A criação é muito colectiva. Eles criam e nós melhoramos, mais em termos de cenas.”

Responsável do grupo

- O teatro é um ensaio para fazer mais qualquer coisa – transformação social

- CIG, Comissão de Igualdade de Género: esta é uma comissão que apoia o grupo, porque os ValArt estão muito virados para as questões de género. É um grupo constituído maioritariamente por mulheres.

- Este ano, pela primeira vez, o grupo vai actuar num teatro convencional, porque era uma das grandes vontades do grupo. Assim, vão ter uma encenadora que vai trabalhar com eles, de forma a adaptar a peça a uma encenação “mais teatral”. A encenadora escolhida foi a Natália Luísa¹³.

- O grupo realiza ensaios abertos, onde convida público para ver a peça, a fim de perceber se a peça resulta em termos de Fórum e em termos de “curingagem”.

- A peça anteriormente realizada pelo grupo era sobre o tema da sexualidade, ainda que relacionado com as questões de género. Foi feita uma investigação de documentação, dados estatísticos, e (uma vez que o conhecimento das formadoras do grupo não era suficiente na

¹³ É também curioso notar o percurso desta actriz/encenadora/tradutora. Nasceu em Moçambique, tira o bacharelato em Psicologia, a licenciatura em Teatro e concluiu o mestrado em Estudos Africanos no ISCTE. A sensação que me dá é que a escolha se prende também com a sensibilidade e com os conhecimentos da encenadora relativamente à origem deles.

área) contractaram uma sexóloga que lhes deu uns *workshops* sobre sexualidade e educação sexual. Todos os indivíduos que fazem parte do grupo dos ValArt são formadores individuais, depois de terem as formações com a sexóloga. São financiados pelo programa de apoio ao VIH pela MTV, e fazem-no em várias escolas, principalmente nas zonas mais próximas, mas também por outras zonas do país. Depois, em conjunto, fazem avaliações individuais relativamente ao seu próprio desempenho e ao desempenho dos restantes membros. No ensaio a que fui assistir fizeram essa avaliação, e o que retiro como ponto mais focado por todos eles é a questão da agressividade. Chamam várias vezes a atenção uns aos outros para terem cuidado para não serem agressivos com o público.

- Curinga: vê a peça, vê o público e tenta estimular o público consoante aquilo que acham que é mais pertinente. Se o público está a divagar e a ir para outro lado o curinga vai tentar “trazê-lo” de volta.

- Na preparação para o espectáculo, a parte da investigação sobre o problema é importante. É feita para se chegar até ao problema, não se fala especificamente do problema. Isso faz-se no fórum, nas várias cenas que são feitas posteriormente. É tudo feito com base no improviso e nas vivências deles, no seu quotidiano, no seu dia-a-dia. Pormenores e falas incluídas na peça são sugeridas pelos actores porque “a minha mãe quando não teve trabalho fazia assim.” (Um dos elementos masculinos do grupo)

- A peça em que estão a trabalhar neste momento tem como tema de partida a anorexia e os distúrbios alimentares. “Este ano foi escolhido esse tema, porque uma das raparigas do grupo esteve muito perto da anorexia. Dada a sua experiência achou que seria interessante aprofundar o tema, uma vez que é muito actual. Os restantes membros do grupo concordaram.” Responsável do grupo.

Fez-se uma pesquisa de documentos, estatísticas e conseguiram contextualizar o tema um pouco mais. Tentaram também introduzir subtilmente outro tipo de opressões na história que contam na peça que construíram e que ainda continua em construção.

- Os próprios personagens ainda estão a ser explorados. Eles ainda estão a descobrir os papéis.

- A peça é gravada num gravador de áudio. A personagem a ser melhorada (e todos os outros) ouve o ensaio, tentando melhorar o seu papel ou fazer algumas alterações. São as próprias

peças do grupo que criam o guião. Quando é caso disso são eles também que melhoram as personagens.

- As ideias que são incluídas na peça são tiradas do quotidiano deles, da realidade que eles vivem.

- Os actores improvisam para a construção da peça com base na vivência. É tudo com base no que conhecem.

- Os ValArt são um dos grupos mais antigos que trabalha com o GTOLx.

- Questão importante: tido como ponto assente entre eles. Não ser agressivo na maneira como se fala e como se dirigem as pessoas, isto, em ambiente de formação (sobre sexualidade).

Dinâmica do ensaio

Começa com um aquecimento onde é estimulado o corpo, a voz e a criatividade.

Foi feita uma passagem da peça. Quem é quem? São definidos os papéis. Opressor, oprimido. A Responsável do grupo vai dizendo quais são as cenas, porque no início ainda não está bem sedimentada a sequência.

1ª cena: é eleita uma nova representante para a rádio da escola. Os outros alunos dão ideias e têm muitas opiniões para aquilo que ela deve fazer, preocupando-se cada um deles consigo e com o seu protagonismo. Não ligam às ideias da representante, arranjam desculpas para se irem embora.

2ª cena: a rapariga que foi eleita chega a casa e vai contar aos pais. Notam-se ligeiras distinções de género na cena, entre mãe-pai, pai-filha.

3ª cena: há uma segunda reunião d presidente da rádio com os outros alunos que reivindicam, rebaixam e quase que a ameaçam por ela não fazer aquilo que eles querem. A presidente da rádio tem apenas uma amiga que a apoia (que ao longo da peça se vai revelando um pouco falsa).

4ª cena: Avon, maquiagem. 3 raparigas falam de beleza e chega a presidente, que é simples, não se maquia e veste-se de uma maneira pouco cuidada aos olhos das outras. Elas gozam com ela, com muita ironia.

5ª cena: a presidente da rádio fala com a mãe. Pede-lhe dinheiro para comprar roupa e maquiagem porque quer estar “na moda”. A mãe diz que não há dinheiro e que não pode. O irmão da rapariga aparece e diz à mãe que tem os ténis rasgados; diz à mãe que precisa de uns ténis novos e a mãe diz-lhe que sim. A filha vai para começar a dizer algo e a mãe confronta-a que não come nada, que está a ficar muito magra, que anda no ginásio, que quer roupas bonitas, tudo isto desde que é presidente. A mãe diz-se preocupada com ela e que já não sabe o que é que há-de fazer.

6ª cena: festa na escola, organizada pela presidente da rádio. Todos estão a divertir-se, mas a presidente interrompe a festa com a entrada do presidente da escola e com um representante de uma rádio na Lituânia. Todos abandonam a festa. No dia seguinte reivindicam e criticam por ela ter acabado com a festa. Deitam-na abaixo, falam mal com ela e dizem que ela é feia e horrível. São feitas novas eleições e é eleito outro presidente.

4 de Julho de 2012 (começou às 18h25)

- Fui para o ensaio com a Responsável do grupo e um dos membros do grupo que ainda não tinha conhecido. Durante o caminho, estive atenta à conversa entre elas. A Entrevistada 2 esteve a ter uma conversa com a G.M., onde esta a esteve a questionar acerca da peça dos ValArt. A Entrevistada 2 diz que é sobre padrões de beleza, ou seja, as representações de beleza que existem na sociedade. É este o tema da peça, porque é a partir daqui que o resto se desencadeia, nomeadamente a questão dos distúrbios alimentares que a personagem principal acaba por evidenciar. A G.M. questionou-a acerca daquilo que é a beleza. Ou quais são os padrões de beleza definidos pela nossa sociedade. É preciso que nos questionemos, porque tem de ser tudo fundamentado, tudo tem que fazer sentido e ter um porquê.

Dinâmica do ensaio

1º aquecimento: 2º passagem da peça; 3º dicas e debate acerca do que é o Fórum (porque é importante perceber aquilo que é o nosso contexto social e deter as ferramentas necessárias para podermos fazer Fórum); 4º passagem de um vídeo. Exercícios de apresentação e exercícios de ritmo com sons feitos com o corpo

2º passagem da peça: tem de haver uma contextualização para a peça. São cenas que têm ligação com os temas da peça e que ajudam o público a chegar mais facilmente aos temas abordados numa peça de Teatro Fórum. Relativamente à peça introduziram elementos novos que ajudam a clarificar a mensagem que pretendem passar.
- O objectivo do fórum é substituir as pessoas que estão oprimidas. Sendo assim, nesta peça pode ser substituída a Inês (presidente da escola), a Mariana (amiga da Inês) e a mãe da Inês.

3º dicas e debate sobre fórum: realizaram um exercício para treinar fórum; o oprimido tenta mudar a realidade dele, porque ele não quer aquela realidade.
- Relativamente à peça, quais são as lutas da Inês, porque é que ela faz isso? Porque é que não consegue mudar ou o que é que ela faz para isso? Foi pedido para cada um fazer esta reflexão individualmente.

4º passagem de um vídeo: o vídeo¹⁴ era baseado num estudo realizado nos anos 20 por um psicólogo, onde ele tentava perceber as distinções raciais.
- No final do visionamento do filme surgiu um debate. De onde é que vem isto, esta distinção, esta preferência? Aqui as raparigas do grupo começaram literalmente a falar do que é ser preto na sociedade, das frustrações e distinções que sentem. Foi feita uma distinção relativamente ao branco e ao preto. Questões de opressão, de superioridade. Situações que elas próprias ou as suas famílias passam ou passaram. Houve quase um racismo que surgiu ali, delas relativamente às brancas; dos pretos relativamente aos brancos (os brancos mandam) e mesmo dos pretos relativamente aos pretos.

¹⁴ É apresentado um estudo – Clark Experiment – feito por Kenneth and Mamie Clark dois psicólogos americanos que realizaram vários estudos relacionados com crianças.

Entrevista

Guião da entrevista

- 1- O que é que te levou a integrar o grupo ValArt?
- 2- Qual a importância de pertenceres ao grupo?
- 3- O que é para ti o Teatro do Oprimido, nomeadamente o Teatro Fórum?
- 4- Porque é que fazes este tipo de teatro?
- 5- Achas que é importante para a sociedade que se faça Teatro Fórum?
- 6- Como sabemos, o Teatro do Oprimido é uma forma de teatro. Fala-me do trabalho de actor, das competências que consideras necessárias.
- 7- Qual a metodologia que utilizam para criar uma peça de teatro? E relativamente à peça em que estão a trabalhar agora, como chegaram até aqui?
- 8- Na peça que realizaram anteriormente, que falava das doenças sexualmente transmissíveis, sei que, a partir daí começaram a dar formações em várias escolas. Como é que isso aconteceu? E qual a importância/impacto que isso tem para a sociedade?
- 9- Na tua opinião o Teatro do Oprimido, nomeadamente o Teatro Fórum pode ser uma ferramenta para fomentar o debate público acerca de questões políticas? Porquê?

A árvore do Oprimido – Estética do Oprimido

A “Árvore do Teatro do Oprimido” é uma imagem importante para se perceber a diversidade de técnicas e a riqueza do TO enquanto metodologia de libertação e transformação. Cada ramo da árvore corresponde a uma técnica desenvolvida por Boal num período específico da sua vida, para ultrapassar limitações que foram aparecendo e tornar possível a transformação. Os jogos e exercícios de activação sensorial e consciencialização do corpo, o teatro-imagem, o teatro-jornal, o teatro invisível, o arco-íris do desejo, o teatro-fórum e o teatro legislativo são parte do tronco e dos ramos desta árvore e cada um serve funções concretas. A multiplicação, representada pelo pássaro (as pessoas que usam o TO e o difundem) são a estratégia de expansão. Os seus fundamentos e guias, são a ética e a solidariedade são e nas suas raízes estão várias formas de conhecimento (filosofia, história, política ou sociologia). A Estética do Oprimido é a seiva que alimenta a “árvore do TO” e no seu topo temos a transformação da realidade, conseguida através da promoção de acções sociais concretas e continuadas.



Fonte: Website do encontro de Teatro do Oprimido – Óprima (<http://oprima.wordpress.com/>)

CV – Curriculum Vitae

PERSONAL PROFILE

Name: Ana Isabel Lourenço Duarte Nunes
Date of Birth: 11-03-1989
Nationality: Portuguese
Marital Status: Single

EDUCATION

2010 B.Sc. Sociology at Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL)

2013 PGDip in Didactical and Pedagogical Skills in E-learning, ICT, and
Multimedia

CURRENT ACADEMIC STATUS AND SCIENTIFIC AFFILIATIONS

2010 - Master's student at Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL)

2014- Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeais (CLEPUL)

RESEARCH INTERESTS

Culture; Public Opinion; Public Space; Citizenship; Politics; Arts; Theatre; Performative Arts;
Communication; Information and Communication Technology;

RESEARCH ROLES AND EXPERIENCE

2009-2009 Research Assistant at Centro de Estudos sobre a Mudanças Socioeconómica e o Território (ISCTE-IUL) in the project “Trabalho doméstico e trabalhadores domésticos: Perspectivas interdisciplinares e comparadas”. Tasks encompassed interviewing the study's sample.

2009-2010 Research Assistant at Centro de Investigação em Sociologia (CIES) in the project named “Associações voluntárias e desenvolvimento local: políticas públicas, capital social e cidadania”.

2011-2011 Research Assistant at Centro de Estudos de Sociologia at Universidade Nova de Lisboa (CESNOVA). Project “1915, 1798, 1878, 1961 3 1975”.

2011-2012 Research Assistant at the Centro de Estudos Africanos (ISCTE-IUL) in the project “Spatial Reconfigurations and Social Differentiation in Cities of Angola and Mozambique”. Tasks encompassed database management and data insertion.

2014- Current researcher at Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), department of Culture, Performative and Audio-visual Arts.

PUBLICATIONS AND CONTRIBUTIONS

Contributed to the following publication: Carmo, Renato do, Daniel Melo, Maria Manuela Mendes, Sofia Santos (2011), *Entre as Cidades e a Serra – Mobilidades, capital social e associativismo no interior algarvio*”, Editora Mundos Sociais, Lisboa.

Contributed to the following publication: Listopad, Jorge (2013), *Remington, Cavalo de Ferro*, Lisboa

ACADEMIC ROLES AND EXPERIENCE

2012-2013 President of the Pedagogical Council of Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL) for the academic year of 2012/2013.

2011-2014 Lecturer at Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL). Taught on the subjects of Arts and Society I and Arts and Society II of the Performative Arts Undergraduate Degree.

OTHER RELEVANT ACTIVITIES

2007-2014 Member of the Grupo de Teatro Universitário da Universidade Técnica de Lisboa (TUT)

2009-2013 Writer Assistant and Collaborator of Jorge Listopad.

REFEREES

José Jorge Barreiros, Ph.D., (jose.barreiros@iscte.pt)

Jorge Listopad, Ph.D., (jorgelistopad@gmail.com)

Halley Miguel Pontes, M.Sc., (halley.pontes2013@my.ntu.ac.uk)

Júlio Martín da Fonseca, MA., (juliomartin@netcabo.pt)