

Pedagogia do jogo e aprendizagem do Teatro do Oprimido

Cilene Canda

Centro de Formação de Professores - UFRB

RESUMO

Este artigo apresenta resultados parciais da pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A pesquisa, de caráter qualitativo, analisou o processo de formação estética e política de trabalhadores da indústria pelo viés do Teatro do Oprimido, desde o processo formativo desencadeado por jogos teatrais, à montagem cênica e à intervenção dos *espect-atores* em um espetáculo de Teatro-fórum. Contudo, o presente artigo, de cunho teórico, trata especificamente da abordagem estético-política da Pedagogia do jogo do Teatro do Oprimido. A pesquisa revelou a influência da prática do Teatro do Oprimido para a ampliação do olhar estético, para a aprendizagem improvisacional, sem desconsiderar os objetivos políticos amplamente difundidos na obra de Augusto Boal.

PALAVRAS-CHAVE: Jogo. Pedagogia do teatro. Teatro do Oprimido.

ABSTRACT

This paper presents partial results of doctoral research conducted in *Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)*, of *Universidade Federal da Bahia (UFBA)*. The research qualitative analyzed the process of policy formation and aesthetic industry workers bias by Theatre of the Oppressed, since the training process triggered by theater games, assembly scenic and action by *spect-actors* in a spectacle of theater-forum. However, this article theoretical addresses specifically approach aesthetic-political of Pedagogy Game of the Theatre of the Oppressed. The research revealed the influence of the practice of Theatre of the Oppressed to expand the aesthetic look, for learning improvisational, without disregarding widespread political objectives in the work of Augusto Boal.

KEYWORDS: Game. Teaching theater. Theater of the Oppressed.

Pedagogia do jogo e aprendizagem do Teatro do Oprimido

*Cilene Canda*¹

Centro de Formação de Professores - UFRB

1. Teatro do Oprimido: uma abordagem educativa, estética e política

Este artigo apresenta caminhos reflexivos sobre o papel do jogo teatral na formação estético-político proposta pelo Teatro do Oprimido. Ao longo da história do Teatro do Oprimido e da sua utilização na formação política em movimentos sociais, convencionou-se a afirmar que este arsenal está voltado à dimensão política da experiência artística, em detrimento a uma perspectiva estética de preparação dos atores. Entretanto, com base nos dados qualitativos resultantes da pesquisa do doutorado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da prof^a Dr^a Antonia Pereira Bezerra, foi possível compreender que a dimensão política do Teatro do Oprimido não está separada de sua perspectiva estética. Ao contrário, os princípios da educação estética, cujo vigor assenta-se na sensibilidade, amparam os caminhos de uma formação política dos participantes.

É importante destacar que muitos militantes do Teatro do Oprimido e alguns estudiosos dessa área não negam as dimensões pedagógica e estética do TO², entretanto focam mais diretamente sua atenção na natureza política numa perspectiva crítica de busca por transformação social. Essa característica, aliada aos poucos recursos financeiros disponíveis e ao baixo acesso a uma formação artística de grande parte dos praticantes de TO, tende a reduzir o potencial sensorial da palavra, do som e da imagem em uma montagem cênica. No nosso entendimento, o domínio desses elementos estéticos é fundamental para a construção de experiências teatrais de natureza política.

1. Doutora em Artes Cênicas, Professora do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB.

2. TO é a sigla de Teatro do Oprimido.

Por outro lado, os poucos estudos sobre Teatro do Oprimido na área de educação direcionam o diálogo entre Augusto Boal e Paulo Freire, mas sem uma atenção específica acerca das peculiaridades do ensino de teatro. No âmbito das pesquisas educacionais, esse debate centra-se mais na perspectiva de formação política do participante, como proposta prática de uma Educação Libertadora, de Paulo Freire, sem aprofundar a questão do aprendizado em Teatro do Oprimido, conforme pode-se observar na dissertação do mestrado de Tânia Baraúna Teixeira “[...] a Pedagogia e o Teatro do Oprimido proporcionam um fazer pedagógico onde oprimidos se tornam capazes de perceber o mundo, refletir sobre o mundo, e se expressar no mundo”. (TEIXEIRA, 2007, p. 16). A autora realça dimensões pedagógicas do Teatro do Oprimido, mas não analisa o processo de formação/aprendizagem em teatro.

Os caminhos formativos do Teatro do Oprimido integram a participação em jogos teatrais e os anseios de transformação social, destacando-se, nesse cenário, a necessidade de aprendizado do fazer teatral que não se limita à dimensão do ver/apreciar a obra artística. Democratizar o fazer teatral foi um dos lemas de Augusto Boal que perpassa por uma formação política e estética que dá sustentação para essa prática pedagógica. Com tal objetivo, Boal preocupou-se com a sistematização de séries de exercícios e jogos que se destinam à sensibilização do corpo para um fazer teatral desmecanizado, mais livre de preconceitos, estereótipos e modelos previamente estabelecidos que dificultem o processo criativo.

Tais exercícios promovem o desenvolvimento da técnica teatral de grupos de atores e não atores, auxiliando na formação política e estética de diferentes sujeitos que participam de ações do Teatro do Oprimido. O conhecimento no âmbito do Teatro do Oprimido não é, portanto, visto somente por uma ênfase aos objetivos políticos, em detrimento à formação estética dos sujeitos, conforme foi largamente difundido nas próprias redes de TO em todo o mundo. Contudo, em seu último livro, “A estética do oprimido”, Augusto Boal ampliou a compreensão da necessidade de uma formação sensível de todo ser humano, afirmando a estética como o campo da filosofia que estuda sensibilidade e como produção de sentidos, tendo como fonte de estudo e de investigação a atividade artística.

Neste artigo, salientamos a abordagem educativa do Teatro do Oprimido, sob o viés estético-político do jogo, retomando a proposta metodológica de formação sistematizada por Augusto Boal. Para isso, foi efetuado um diálogo com o campo da Pedagogia do Teatro, abordando estudos de autores como Flávio Desgranges (2006) e Carmela Soares (2010), cujos interesses coadunam-se

com uma proposta de formação sensível dos iniciantes da atividade teatral. Tais saberes consolidam um lastro compreensivo da dimensão educativa do Teatro do Oprimido, ressaltando questões referentes à formação estética e política, de forma integrada.

2. O fascínio e a intensidade do jogo na formação

Iniciamos o texto, tratando primeiramente de um conceito mais abrangente de jogo, por meio da abordagem filosófica de Johan Huizinga (2004) que nos oferece um panorama reflexivo sobre a ação de jogar e um lastro teórico para introduzir o pensamento sobre a pedagogia do jogo do Teatro do Oprimido. Abordamos o jogo em sua dimensão estética, por considerar que ele não se perde em um emaranhado de técnicas sem sentido e significado para o participante. Conforme os estudos de Huizinga, o jogo “[...] é uma função significativa, isto é, encerra determinado sentido. No jogo, existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (HUIZINGA, 2004, p. 4).

Logo, o jogo não está relacionado a uma dimensão de produtividade, de geração de lucro e riqueza, tampouco deve ser entendido em uma perspectiva didatizante de transmissão de conteúdos; o jogo encerra, em si mesmo, o sentido do momento efêmero da experiência. Portanto, está voltado para a vivência e para a experimentação da beleza e fornece elementos concretos para o sujeito exercitar a sua sensibilidade. Por conta disso, Huizinga atribui ao jogo uma dimensão estética, no sentido estrito da beleza que merece ser consultada:

Embora a beleza não seja atributo inseparável do jogo enquanto tal, este tem tendência a assumir acentuados elementos de beleza. A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe. São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza (HUIZINGA, 2004, p. 10).

Tais laços assumem independência entre si, visto que não se constitui como objetivo do jogo a produção da beleza, no sentido da forma. O jogo lança-se como um sopro para experienciar o belo e o momento presente. Cabe-nos, então, ressaltar algumas características do jogo elencadas por Huizinga, evitando a construção de objetivos que retirem a sua vitalidade e o sentido de sua experimentação, no processo de formação estético-política.

A primeira característica do jogo – sem a qual esse perderia a sua essência e potencialidade – é a liberdade. Visto como uma atividade voluntária, o jogo quando restrito a ordens deixa de ser jogo por perder o seu caráter lúdico. Os jogadores sabem que estão jogando e se encontram em um momento livre de criação. Apesar de norteados por regras, os participantes escolhem o que, quando e onde jogar, bem como a hora de parar ou de terminar o jogo. É uma atividade voluntária, pois

[...] para o indivíduo adulto e responsável o jogo é uma função que facilmente poderia ser dispensada, é algo supérfluo. Só se torna uma necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade. É possível, em qualquer momento, adiar ou suspender o jogo. Jamais é imposto pela necessidade física ou pelo dever moral, e nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas ‘horas do ócio’ (HUIZINGA, 2004, p. 10-1).

Compreendemos que o jogo diverge-se de uma série de atividades sociais, produzida no cotidiano social da atualidade e marcada por formas materiais e simbólicas de opressão, especialmente no campo do trabalho. De modo geral, as ações desempenhadas pelo trabalhador se dissociam da dimensão da liberdade individual, pois estão sempre ligadas à geração de lucro e de bens materiais. Todavia, o sujeito que brinca situa-se no exercício da sua liberdade. Pensar o jogo no ensino de teatro implica em considerar essa característica inerente à atividade lúdica, fazendo sentido no âmago da aprendizagem em teatro.

No Teatro do Oprimido, o jogo auxilia o exercício de liberdade almejado por Paulo Freire (2001) que considera o processo formativo como algo inacabado; a aprendizagem é um exercício de revelação das potencialidades, uma vez que “[...] ninguém nasce feito. Vamos nos fazendo aos poucos, na prática social de que tornamos parte” (FREIRE, 2001, p. 40). Compreendemos que o jogo pode ser um mecanismo fundamental para a aprendizagem em teatro, por situar o sujeito no momento presente, em um ensaio de sua liberdade.

A segunda característica do jogo examinada por Huizinga é a evasão da vida corrente; ao jogar, o sujeito cria “[...] uma esfera temporária de atividade, com orientação própria” (2004, p. 11), sabe que está jogando, mas se permite distanciar-se da vida real. O jogo exerce um fascínio sobre o jogador, ao ser absorvido pela atividade vivenciada, estando inteiramente envolvido na esfera do jogo. Quando o jogo acaba, esvai-se esta absorção, retornando à realidade da vida corrente.

Considerando tal característica, Huizinga destaca o caráter temporal e efêmero da atividade lúdica. O jogo ocupa um caráter desinteressado da experiência humana, ou seja, não está sujeito à satisfação de necessidades e dos desejos imediatos. Na verdade, “[...] ele se insinua como atividade temporária, que tem uma função autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização” (HUIZINGA, 2004, p. 12). O jogo apresenta-se como um intervalo do cotidiano, mas pode ser um aspecto complementar da vivência no mundo, pois

[...] ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural. Dá satisfação a todo o tipo de ideais comunitários (HUIZINGA, 2004, p. 12).

Eis a terceira característica da atividade lúdica: o jogo ocupa o tempo e o espaço de sua existência; com o término, ele deixa de existir, sem excedentes e sem geração de renda ou lucro para o jogador ou para a sociedade. É uma atividade desinteressada, efêmera e distinta do cotidiano imediato de consumo ou de satisfação de desejos e necessidades, conforme é percebido no atual contexto do trabalho e da vida social dos sujeitos. Assim,

[...] o jogo distingue-se da vida ‘comum’ tanto pelo lugar, quanto pela duração que ocupa. É esta a terceira de suas características primordiais: o isolamento, a limitação. É ‘jogado até o fim’ dentro de certos limites de tempo e de espaço. Possui um caminho e sentido próprios (HUIZINGA, 2004, p. 12).

Este tipo de postura parece contraditório à proposta de Teatro do Oprimido, mas entendemos que é na própria contradição que a formação humana se consolida, pois a suspensão do tempo e da realidade imediata pode reduzir o engessamento do olhar e acentuar o processo de desmecanização da sensibilidade. O jogo, portanto, se situa em uma atitude de liberdade e, em um longo processo formativo, que sob a apropriação pelo sujeito, pode estimular um exercício permanente de construção da autonomia e da emancipação humana.

Entretanto, a ação mecanizada no campo do trabalho alienante, que separa o sujeito do próprio potencial criativo e inventivo, caracteriza o indivíduo como uma máquina que gera bens e acúmulo de lucros de empresários. Retomar a produção de sentidos do sujeito é relevante para a sua libertação e para a tomada de consciência do seu papel social, princípios políticos tão fortemente endossados por Augusto Boal. Mas isso só é possível se, no processo educativo, forem levadas em conta as características primordiais do jogo: a liberdade, a vi-

vência do momento presente e a suspensão temporária da realidade imediata. Isto pode provocar o sujeito a contemplar a realidade por olhos menos habituados para o cotidiano, por isso mesmo mais livre, criativo e crítico.

O jogo integra o sujeito à perspectiva de humanização (FREIRE, 2001) vetada na sua trajetória histórica, educativa e cultural, marcada pelo desenvolvimento urbano, econômico e tecnológico das grandes cidades. O ser humano é, nesse caso, visto somente em sua força de trabalho, destituído do divertimento, da alegria e da tensão produzidos pelo jogo. Nesse sentido, a capacidade de experimentar e de empoderar pode ser ativada para além do acúmulo de capital e da comercialização da mão de obra.

3. Formação estético-política do Teatro do Oprimido

Com base nos estudos de Huizinga (2004), compreendemos que o jogo, ao distanciar o sujeito da vida corrente, pode favorecer a constituição de um olhar de estranhamento em relação à realidade. Um olhar mais sensível e menos padronizado pode ser o viés de uma pedagogia crítica, alicerçada pela sensibilidade.

Por esta razão, acreditamos que a formação em Teatro do Oprimido pode ser um processo de sensibilização do corpo, do olhar e da atuação do sujeito em seu cotidiano. Porém, isto não significa que essa aprendizagem limite-se à dimensão política, pois é importante que o fazer seja um anúncio do conhecer teatro, o que envolve consciência, ação e aperfeiçoamento permanentes. O jogo, no Teatro do Oprimido, envolve também regra e liberdade, criação e limite, conforme Carolina Vieira (2009) evidencia:

Os jogos são fundamentais nesta poética porque reúnem características essenciais para o relacionamento do homem com a sociedade: regras e ludicidade. Em todas as sociedades existem leis, regras de conduta e de comportamento necessárias para pensar o bem comum e uma organização capaz de coordenar, mais ou menos, a vida de milhões de pessoas. Mas, para que o dia-a-dia não se resume a pequenas tarefas de obediência às leis de conduta sociais, o ser humano se utiliza de uma capacidade livre e criativa. Além disso, os jogos servem como fonte de desalienação de corpos e mentes mecanizados pelas repetidas tarefas cotidianas (VIEIRA, 2009, p. 30).

A intensidade e a fascinação podem ser vistas como princípios norteadores da desalienação de corpos e mentes na prática pedagógica em teatro. Tais características não são contraditórias aos objetivos políticos elencados pelos trabalhos sociais na vertente do Teatro do Oprimido. As atuais correntes do ensino de te-

atro, a exemplo dos estudos de Carmela Soares (2010)), primam pelo aprendizado do teatro de modo vigoroso, prazeroso e inventivo, mas sem desprivilegiar o lugar da contextualização social da atividade cênica. Solucionar problemas em cena, improvisar situações e criar estratégias para encenar uma história são aprendizados resultantes da intensidade da atividade teatral.

Essa intensidade está intimamente ligada à dimensão estética da experiência, no que se refere ao significado construído na vivência teatral e ao sentido atribuído do que está sendo apreendido e apresentado em cena. É importante intensificar a consciência estética do fazer teatral e do saber da experiência vivente, pois:

A consciência estética representaria, então, essa capacidade consciente do homem de perceber-se de forma ativa e criativa na relação com o mundo, tornando-se capaz de atribuir à realidade uma ordem, uma significação. Do mesmo modo, o jogo teatral na sala de aula está carregado de sentido estético ao despertar no aluno um olhar dinâmico que se desloca para dentro e para fora de si mesmo, numa perspectiva ativa e não mais passiva diante do mundo. Tal atitude faz do aluno sujeito, portanto, criador e transformador das formas, imagens e acontecimentos (SOARES, 2010, p. 46-7).

A consciência estética é um dos princípios de aprendizagem mobilizados pelo sistema de jogos e de exercícios de preparação para a cena do Teatro do Oprimido. Desse modo, acentuamos a importância de aguçar a consciência do aprendizado teatral em dois níveis: 1) a perspectiva da criação cênica: o fazer teatral, com suas formas, imagens, possibilidades e soluções cênicas; 2) a reflexão sobre o que é a cena: uma metáfora da vida do ponto de vista social e político; isto é, a experiência de Teatro do Oprimido aponta-nos para duas direções de aprendizagem: a artística e a política, como campos integrados/indissociáveis. Desse modo, o jogo assume um caráter de preparação do corpo, do olhar e do pensar do sujeito para a atuação na cena e na sociedade. Boal, ao endossar esta dimensão educativa de seu arsenal, enfatizou a necessidade de

[...] conhecer e transformar – esse é o nosso objetivo. Para transformar, é preciso conhecer, e o ato de conhecer, em si mesmo, já é uma transformação. Uma transformação preliminar que nos dá os meios de realizar a outra. Primeiro, ensaiamos um ato de libertação, para, em seguida, extrapolá-lo na vida real; o TO, em todas as suas formas, é o lugar onde se ensaiam transformações – esse ensaio já uma transformação (BOAL, 2007, p. 268).

Ensinar é, em si, um ato de transformação que envolve o conhecer, em sentido amplo, a experimentação e a criatividade, mesmo que essa experiência não se extrapole na vida real, no tempo e no ritmo esperados por nós, educadores. Tal

ato de transformação é caracterizado tanto pela ampliação da dimensão sensível, corporal e inventiva do sujeito quanto pela perspectiva crítica do sujeito em seu contexto social.

Todavia, este processo pode ser lento para alguns sujeitos, manifestando-se em outros momentos, como pode ser extremamente mobilizador para outro participante. Por esta razão, é impossível mensurar ou quantificar o quanto o sujeito libertou-se ou emancipou o seu olhar sobre a realidade. Entretanto, naquele momento vivenciado, corpo, voz, ação criativa e política foram mobilizados. Mas não se pode definir como esse aprendizado será ativado, de modo consciente ou inconsciente, em seu contexto social.

Outros estudos realizados por Flávio Desgranges (2006) e por Carmela Soares (2010) indicam que o jogo tem como fundamento a ampliação da visão do sujeito sobre o próprio fazer teatral e sobre as circunstâncias da vida social. Isto porque o jogo estimula “[...] os participantes (de qualquer idade) a organizar um discurso cênico apurado, que explore a utilização dos diferentes elementos que constituem a linguagem teatral” (DESGRANGES, 2006, p. 87). A pesquisa de Carmela Soares, a respeito da pedagogia do jogo teatral, parte desta compreensão e ajudam-nos a refletir também sobre o sistema organizado por Boal. Sobre a formação do olhar a partir do jogo, a autora afirma que:

Jogar é romper com o olhar míope, deformante de si mesmo e do mundo; é redescobrir novas formas de relação, novas imagens do mundo, novos signos a partir da vivência de um processo criativo. É necessário na escola [e em contextos não escolares] fornecer um apoio ao olhar do aluno, estabelecer um contato verdadeiro com cada um deles. É necessário fazê-los sentirem-se vivos e amados (SOARES, 2010, p. 55).

Enfim, esta é uma das metas do trabalho educativo do Teatro do Oprimido fornecer elementos que agucem a percepção estética dos participantes do jogo. Acreditamos que a mediação, por meio de jogos teatrais, facilita a apropriação do espaço cênico, do exercício da linguagem criativa e do uso de ferramentas básicas do ator (corpo e voz).

4. A Pedagogia de jogo do Teatro do Oprimido

No Teatro do Oprimido, os jogos são compreendidos como atividades lúdicas que mobilizam a capacidade expressiva, de externalização de ideias e de mobilização do ato criativo pelo sujeito, pois “[...] tratam da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens. Os jogos são um diálogo,

exigem um interlocutor, são *extroversão*” (BOAL, 2007, p. 87, grifos do autor). O sistema de jogos e exercícios do Teatro do Oprimido exerce a dupla função de alargar a consciência do sujeito sobre seu corpo e de ampliar as potencialidades expressivas, destinadas a um interlocutor de teatro. Visa a dar conta de um processo dialético de formação: a internalização do olhar sobre o próprio corpo e a externalização do fazer corporal.

O arsenal do Teatro do Oprimido está dividido didaticamente em cinco categorias, organizadas em séries de exercícios e de jogos, com o intuito de preparar o sujeito para a construção de formas de diálogo e da atuação criativa do espectador da cena teatral. A proposta é ampliar o campo do pensamento estético, imagético e teatral, descentralizando o poder da palavra para que o corpo possa sentir, criar, comunicar-se e expressar-se com o máximo de suas potencialidades. A respeito deste aspecto da obra de Boal, Ryngaert comenta que:

Do quase-desaparecimento à hipertrofia, o corpo está presente em toda parte. Augusto Boal manteve, a propósito do Teatro do Oprimido, um discurso sobre o corpo deformado pelo trabalho, que ele incita a desconstruir mediante os jogos e exercícios destinados a lhe restituir uma flexibilidade expressiva (RYNGAERT, 2009, p. 71).

Muitos jogos e exercícios do arsenal colocam o corpo em evidência no processo de expressão e de comunicação; a palavra é suspensa, ainda que momentaneamente, dando lugar à expressividade do corpo que, muitas vezes, é restringida por conta do uso exacerbado da voz. Boal adverte que “[...] as palavras são tão poderosas que, quando as ouvimos, obliteramos nossos sentidos através dos quais, sem elas, perceberíamos mais claramente os sinais do mundo” (BOAL, 2009, p. 88).

Ao restringir, temporariamente, a ação verbal dos jogadores, provoca-se a mostrarem a história, ao invés de contá-la. No cotidiano, a palavra é importante por ser a principal via de comunicação, mas é imperativa e dificulta o potencial humano de utilizar outras formas de criação. Isto se torna claro no palco, ao observarmos atores com um excelente domínio do texto, dicção, entonação, projeção vocal e com perfeitas intenções das falas, mas com o corpo expressiva e imagneticamente inerte, sem brilho e expressividade.

No bojo da discussão sobre jogos, encontramos, nas pesquisas de Koudela, um respaldo para afirmar que o jogo improvisacional insere o sujeito em um processo de aprendizagem, pois “[...] a técnica de jogos teatrais propõe uma aprendizagem não-verbal, onde o aluno reúne os seus próprios dados, a partir de uma experimentação direta. Através do processo de solução de problemas, ele conquista o conhecimento” (KOUDELA, 2006, p. 64).

Do mesmo modo, os jogos do Teatro do Oprimido visam a ampliar a capacidade expressiva do corpo, para que, em consonância com a voz, possa resultar-se em um processo de montagem, em que os atores, não simplesmente falem, mas representem situações cênicas. Por isso, a cena é composta por uma diversidade de elementos e de signos, dos quais a palavra é apenas mais um recurso disponível, e é, inclusive, abolida de diversas propostas de teatro contemporâneo.

Os jogos teatrais têm por finalidade aguçar a imaginação, os sentidos e a capacidade de ver a realidade e de posicionar-se diante dela, de forma criativa e propositiva, de modo menos condicionado socialmente. Em consonância com tal pensamento, Viola Spolin (1987) acentua que a experimentação corporal perpassa pela penetração do ambiente cênico, em um envolvimento sensível, reflexivo e intuitivo. Então, a dimensão pedagógica do teatro incide na ampliação do envolvimento do sujeito no ambiente teatral.

No Teatro do Oprimido, este processo é iniciado por meio dos exercícios que fortalecem o corpo para a atividade de invenção cênica e dos jogos teatrais que preparam o sujeito esteticamente para a cena. Desde a utilização de jogos à montagem de espetáculos de Teatro-fórum, o sujeito é convidado a criar e a intervir na imagem (cênica, corporal) do outro jogador, contribuindo para a ampliação do gesto ou para a sua ressignificação. Nesse sentido, pode-se afirmar que

A riqueza do Teatro do Oprimido, como aponta seu próprio criador, se deve ao fato de apresentar imagens da realidade que podem ser modificadas, recriadas em outras imagens desejadas. O que faz com que essa prática teatral [...] continue despertando o interesse de tantos e demonstre permanecer viva em seu diálogo com a atualidade (DESGRANGES, 2006, p. 77).

Evidentemente, sem o propósito de superação das relações opressivas, perde-se o sentido de praticar o Teatro do Oprimido. Entretanto, este debate, em si mesmo político, visa a ampliar a reflexão sobre a esfera da criação, da livre experiência cênica e da ampliação da capacidade de representar ou de questionar a realidade esteticamente. Os próprios jogos e os exercícios do Teatro do Oprimido, a depender do educador da situação pedagógica, podem assumir um caráter estritamente estético, separado da atitude crítica perante o teatro e a vida.

Visando lançar um olhar sobre a dimensão pedagógica deste “arsenal”, é importante enfatizar que o Teatro do Oprimido propõe uma sequência de utilização e de variações de jogos que dão sentidos e coerência à prática criadora em teatro. Reforçamos que esta metodologia de jogos e exercícios deve ser compreendida como uma estrutura de formação política e estética, sem fragmentação, conforme declara Ingrid Koudela:

Uma educação política que pratique a educação estética e uma educação estética que leve a sério a formação política terão de esforçar-se para alcançar uma consciência capaz de superar entre a esfera do estético e a do político no seu conceito de cultura (KOUDELA, 1992, p. 19).

A sistematização de um conjunto de jogos endossa justamente a natureza deste teatro: tão esteticamente estimulante quanto político. Os jogos possibilitam um contato mais intenso do sujeito com o seu corpo, seus sentidos e sua memória emotiva, de modo a ampliar sua experiência estética e cênica na situação de aprendizagem.

Assim, Boal afirma: “[...] como é que fazemos dentro do Teatro do Oprimido? Começamos com jogos, brincamos com o teatro para desenvolver o pensamento sensível, brincamos com os grupos” (BOAL *apud* VINTÉM, 2009b, p. 38). Com isso, entendemos que o envolvimento em jogos teatrais possibilita o rompimento paulatino com a passividade e a abertura para diálogos comprometidos com a vida.

Em seu arsenal, Boal organizou cinco categorias metodológicas, com cerca de 500 jogos teatrais e exercícios de teatro que visam sensibilizar o corpo e a mente do sujeito, frente a uma vivência e atuação mais sensível ao contexto social. Em seu caráter formativo, a metodologia baseada em jogos teatrais apresenta-se como um significativo alicerce para a formação estética e política, considerando as seguintes categorias do Teatro do Oprimido: 1) Sentir tudo que se toca; 2) Escutar tudo que se ouve; 3) Ativando vários sentidos; 4) Ver tudo que se olha; 5) A memória dos sentidos.

As cinco categorias podem apresentar ao iniciante de teatro um importante arsenal de atuação que conjugue aspectos técnicos como a preparação corporal e vocal, a interpretação de atores e a relação entre palco e plateia. De início, Boal faz uma síntese dos propósitos de organização destas categorias:

Na primeira categoria, procuramos diminuir a distância entre sentir e tocar; na segunda, entre escutar e ouvir; na terceira, tentamos desenvolver os vários sentidos ao mesmo tempo; na quarta, tentamos ver tudo aquilo que olhamos. Finalmente, os sentidos têm também uma memória, e nós vamos trabalhar para despertá-la: é a quinta categoria (BOAL, 2007, p. 89).

Com base nesta síntese, passemos, então, à análise das proposições das categorias de jogos e exercícios do Teatro do Oprimido.

4.1. Sentir tudo que se toca

A primeira categoria sistematizada por Boal refere-se ao *sentir tudo que se toca*. Com cinco séries de jogos e de exercícios corporais, busca-se ativar os sentidos do toque, despertando o corpo do participante por inteiro. O corpo precisa estar preparado tanto para a atividade cênica quanto para a atuação na vida social e, nesse duplo processo, a percepção sensorial precisa ser ativada e mobilizada.

Para dar conta destes princípios, o arsenal começa com exercícios bastante simples, que provocam a consciência do corpo em movimento e do gesto produzido. Muitas vezes, o ator está em cena, mas sem a consciência do gesto de suas mãos, de seus pés, da posição da cabeça, da respiração, por exemplo, e isso fica bastante evidente para o interlocutor da cena, seja o colega de jogo ou o espectador.

O corpo e a percepção são também condicionados pelo ambiente do trabalho e pelas diversas instâncias de inserção social do sujeito. Foucault, em sua obra “Vigiar e punir” (2004), desenvolveu um estudo detalhado sobre os mecanismos e técnicas utilizados por instituições sociais³ para a docilização dos corpos. No processo de docilização, torna-se viável a manutenção do sistema de reprodução de valores e das práticas de controle social. Foucault afirma, contundentemente, que:

Na essência de todos os sistemas disciplinares, funciona um pequeno mecanismo penal. E beneficiado por uma espécie de privilégio de justiça, com suas leis próprias, seus delitos especificados, suas formas particulares de sanção, suas instâncias de julgamento. As disciplinas estabelecem uma “infra-penalidade”; quadriculam um espaço deixado vazio pelas leis; qualificam e reprimem um conjunto de comportamentos que escapava aos grandes sistemas de castigo por sua relativa indiferença (FOUCAULT, 2004, p. 149).

Segundo o autor, todos os sujeitos são vigiados e controlados por micropoderes em seu cotidiano, e aqueles que saem da norma (os considerados anormais) passam por processos de punição para se adequarem à conduta estabelecida e se reintegrarem à ordem social. Nesse sentido, a disciplina é conquistada por uma série de penalidades e de punições do sujeito, por conta de comportamentos indesejáveis pela vigência de um modelo de normalidade garantido pelo controle, pela vigilância e pela punição. O cotidiano, em suas práticas sociais, controla os modos de ser, pensar e agir, por meio de diferentes mecanismos de punição, desde a infância.

Em contraposição a este cenário, Boal propõe séries de exercícios para a ativação do corpo estética e criativamente, possibilitando maior consciência dos

3. Em seu estudo, Michel Foucault observou, detalhou e denunciou as formas de controle social e de adestramento utilizadas em instituições sociais, como igrejas, escolas, hospitais, presídios, manicômios e exércitos.

cinco sentidos, visto que para transformar as relações sociais, é preciso percebê-las, conhecê-las e criar outras formas de convivência social.

No arsenal do Teatro do Oprimido, o primeiro sentido estimulado é o tato, caracterizado aqui como a capacidade de sentir o mundo, de perceber e de ter consciência do gesto corporal. O sentir é o primeiro passo para desmecanizar a percepção sobre a cena e as relações interpessoais. Ativar novas formas de sentir e de captar a realidade é o princípio básico trabalhado nessa primeira categoria. As diversas formas de caminhadas, massagens corporais, exercícios físicos individuais e coletivos e jogos de integração estimulam a expressão e a sensibilidade do sujeito.

Os exercícios desta primeira categoria foram classificados em cinco séries, que podem ser sequenciadas livremente pelos diretores-educadores ou curingas da situação pedagógica, a depender do seu objetivo. É importante enfatizar que os jogos podem ser utilizados de forma isolada, mas sem a perda do significado político inerente a esta proposta. Contudo, o arsenal do Teatro do Oprimido propõe séries e sequências de variações que dão sentido e coerência à criação visual, corporal e cênica e que merecem ser estudadas e praticadas.

4.2. Escutar tudo que se ouve

A segunda categoria *escutar tudo que se ouve* diz respeito aos exercícios e jogos que trabalham com o ritmo, a intensidade de sons, melodias, variedades de timbres e tons de voz dos participantes. Visa-se a aguçar a audição e a utilização da voz e da escuta de maneira sensível. Além disso, dirige-se à preparação da voz para o trabalho no palco. Nesta série de exercícios, são empregados trechos de música, danças, melodias, além da exploração de diversos tipos de sons emitidos pelos participantes em uma dada situação pedagógica. Essa série divide-se em cinco séries que apresentam jogos e exercícios variados e alterna-se em produzir (externalizar) e ouvir o som (internalizar), como o próprio batimento cardíaco ou a respiração do colega.

Este tipo de preparação para a cena dialoga diretamente com a perspectiva do participante de sair do seu cotidiano habitual e buscar outras formas menos convencionais de dizer e de expressar, mas também de efetuar leituras de mundo. Ou seja, o jogo possibilita ao sujeito repensar o significado e os diversos usos da palavra no cotidiano, entendendo-a como um significante que carrega um significado construído social e historicamente nas relações entre os sujeitos.

O jogo retira o sujeito do seu mundo habitual para melhor ressignificar as formas habituais de pensamento. Nesse sentido, “[...] a experiência teatral, aqui entendida como experiência estética, transporta o olhar do aluno para uma nova dimensão, diferente da habitual, o que lhe permite romper com uma visão pré-determinada e estabelecida da realidade” (SOARES, 2010, p. 41). Nesse sentido, este tipo de experiência estética contribui para que o aprendiz de teatro possa vivenciar a atividade e também interpretar melhor os modos convencionais de leitura da realidade.

4.3. Ativar os vários sentidos

Esta é a terceira categoria de jogos propostos pelo Teatro do Oprimido. Vivemos, atualmente, em um mundo bastante visual, no qual a imagem tem forte poder de expressão e de comunicação. No contexto do trabalho, de modo geral, os sentidos da visão (por meio do uso de computador e atos ligados à escrita) e da audição (via recepção da oralidade) têm sido predominantemente utilizados para a produtividade, muitas vezes em detrimento do desenvolvimento dos outros sentidos. Na verdade, estes dois sentidos são hiperestimulados, ora ao consumo ora à reprodutividade e ao caráter utilitarista e pragmático do trabalho contemporâneo. Assim,

[...] o olhar que interessa ao nosso moderno sistema industrial, segundo confirmado e treinado com exaustão nas escolas e situações cotidianas, parece ser mesmo aquele orientado exclusivamente por intentos práticos e lucrativos (DUARTE JR., 2001, p. 99).

Em discordância com essa característica da atual sociedade, Boal propõe a realização de atividades que possibilitem ao sujeito tornar-se, cada vez mais, capaz de fruir o mundo por meio dos demais sentidos, que, muitas vezes, estão adormecidos socialmente. Há, nessa proposição, uma dimensão estética, por ativar a sensorialidade corporal adormecida para captar e sentir o mundo, ampliando as possibilidades criativas e a produção de sentidos diferentes dos experienciados no cotidiano do trabalho.

Salientamos a importância dos jogos para a ampliação da reflexão e da atividade prática de teatro por colocar o sujeito em situações de criação coletiva. Ensinar teatro não se reduz à mera aplicação de jogos e exercícios, posto que a compreensão sobre aprendizagem em teatro, bem como a ativação de mecanismos para entender e atuar melhor na vida, atuando sobre ela, é um dos pilares básicos para o exercício docente. Se somos sujeitos de nossa história, é importante ampliarmos a visão de mundo e da vida.

Desse modo, encontra-se nesse arsenal uma série de jogos que restringem, propositalmente, a visão como o centro de atenção, propondo que os jogadores fechem os olhos e participem de diversas atividades que possibilitam ativar os demais sentidos. Geralmente, a visão é o sentido mais utilizado, em uma sociedade que apela para o consumo da imagem publicitária com fins de comercialização de produtos e serviços. Ao anular o sentido da visão, esta série de jogos tende a aguçar outros mecanismos de percepção da realidade, preparando o sujeito para outras formas de sentir e de captar o mundo.

4.4. Ver tudo que se olha

Em complementação às outras categorias, Boal propõe uma série de jogos para o sujeito “ver tudo que se olha” (BOAL, 2007, p. 172-228), série vinculada ao recurso do teatro-imagem, no qual o corpo deve falar, por si só, sem a utilização do veículo da voz. Esta categoria é muito utilizada para estimular a improvisação das cenas de Teatro-fórum, pois permite a composição da parte visual do espetáculo, não necessariamente o cenário e figurino, mas a produção do gesto e da construção física do trabalho do ator. Boal atentou-se para o investimento nas imagens corporais dos participantes, assegurando não somente uma visão política para todas as imagens, ao contrário, para ele “[...] os atores devem pensar com seus corpos. Não importa que a maneira que o ator escolheu para completar a imagem não tenha um sentido literal – o importante é deixar o corpo correr e as idéias fluírem” (BOAL, 2007, p. 186). Tais atividades exercitam também a capacidade do diálogo visual entre quem faz e quem assiste.

4.5. Memória dos sentidos

Para finalizar as categorias de jogos e exercícios do Teatro do Oprimido, Boal sistematizou procedimentos utilizados para ativar a Memória dos sentidos (BOAL, 2007, p. 228 a 232) dos participantes. Com uma base stanislavskyana, os exercícios propostos nesta categoria dizem respeito à ativação da memória dos sujeitos, com vistas a construir um repertório sensorial fundamental para a composição de personagens. Assim,

[...] quanto mais vasta for a memória emocional, mais rico será o material de que [os atores] dispõem para a criatividade interior. [...] A vitalidade e a plenitude de todas as nossas experiências criativas são diretamente proporcionadas ao poder, à perspicácia e exatidão de nossa memória (STANISLAVSKI, 1988, p. 98).

Embora Boal tenha se inspirado nos procedimentos organizados do Método de Stanislavsky, a sua maior preocupação não era com a criação de um papel; seu interesse se situou em torno da sistematização de exercícios que ativassem a memória do corpo para a tomada de consciência das situações de opressão vividas.

Cabe aqui mencionar que todas as categorias de jogos e exercícios trazem propósitos estéticos e políticos voltados para a emancipação dos sujeitos. E, especificamente nesta, os sentidos são estimulados a partir da lembrança da vivência passada do sujeito, ajudando-o “[...] a relacionar a memória, a emoção e a imaginação, tanto no momento de preparar uma cena para o teatro como quando estivermos preparando uma ação futura, na realidade” (BOAL, 2007, p. 228). Esta categoria de jogos e exercícios auxilia na composição futura de cenas, no entendimento dos personagens opressores e oprimidos e na constituição das cenas de teatro-fórum, com base nas lembranças de situações vividas no cotidiano pelos participantes do jogo.

5. Considerações finais

Este artigo analisou a proposta metodológica de formação estético-política do Teatro do Oprimido, tendo como base primordial os jogos e exercícios sistematizados por Augusto Boal. Ao ressaltar a abordagem educativa do Teatro do Oprimido, foi realizado um diálogo com o campo da Pedagogia do Teatro, evidenciando reflexões em torno de uma proposta de formação sensível nos iniciantes da atividade teatral.

O estudo em questão revelou o Teatro do Oprimido como um campo de formação estética, e não estritamente política, como convencionalmente é classificado. Com isso, compreendemos que a formação em Teatro do Oprimido é política pelo próprio exercício de liberdade de criação e por conta de sua sólida base da aprendizagem estética desencadeada pela experiência lúdica. A formação estética é vista como uma “arma” contra a passividade, a padronização do pensamento e a mecanização do corpo. Apresenta-se, também, como ampliação do olhar do sujeito para melhor compreender a realidade e para criar estratégias criativas de provocar, questionar e transformar as relações sociais.

A formação de cunho estético e político avigora o pensamento de Boal quanto à necessidade de fazer, de experimentar e de ampliar a reflexão sobre o que se faz, tanto do ponto de vista estético (de estimulação sensorial e de atribuição de sentidos) quanto pelo viés da experiência social. Estes dois níveis de expe-

riência não podem ser negligenciados do âmbito da situação de aprendizagem teatral do sujeito, sob o risco de aliená-lo do seu processo crítico e criativo.

Consideramos que práticas de ensino de teatro que se limitam ao fazer, ou simplesmente a vivenciar as experiências de jogos, retiram o sujeito do seu processo de aprimoramento da própria ação de conhecer e de aperfeiçoar as técnicas e as soluções cênicas revisitadas e recriadas. De fato, muitos jogos e exercícios sistematizados por Boal, talvez por conta da sua ampla difusão, muitas vezes, são aplicados de modo descontextualizado de seus objetivos políticos, tornando-se apenas recreativos. Em muitas experiências, tais jogos não são trabalhados de forma organizada, sem foco na aprendizagem em teatro. Entretanto, o objetivo de tais jogos não é a conscientização política, no sentido estrito da palavra, mas a ampliação sensível (estética) do sujeito, que já é, em si, uma perspectiva política.

É evidente que, retirados do seu contexto e dos seus propósitos, esses jogos cumprem apenas a função lúdica, de forma fragmentada com o processo de aprendizagem como um todo. Por isso, chamamos a atenção para o fato de que tais exercícios e jogos fazem parte de uma metodologia destinada à democratização do teatro. Entretanto, a sua dimensão pedagógica é passível de planejamento, da mediação e do olhar crítico do educador sobre a sua prática. Os jogos são “armas” dóceis e flexíveis e o seu manejo dará contornos políticos no processo de emancipação dos sujeitos.

O caminho metodológico que Boal encontrou para favorecer o processo formativo foi a sistematização do arsenal de jogos, por acreditar que as atividades nele contidas aguçam o viés da liberdade, do prazer e do engajamento do sujeito no campo da criação. Por esta razão, retomamos os princípios organizativos da proposta de jogos e exercícios sistematizada por Boal, com vistas a enfatizar os objetivos e equipar os sujeitos com ferramentas estéticas e políticas para melhor compreender e atuar na realidade social.

6. Referências utilizadas

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

_____. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. O teatro do pensamento sensível. In: **Vintém**. São Paulo: Companhia do Latão, 2009b.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. Política e Educação: ensaios. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2001. DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006. Edições Mandacaru.

DUARTE JR., João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar Edições, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: o nascimento da Prisão**. Trad: Raquel Ramallete. Vozes, 29ª ed. Petrópolis, 2004. HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KOUDELA, Ingrid D. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 2006. Coleção Estudos, nº 117.

_____. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1992. Série Debates, nº 189.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOARES, Carmela. **Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero**. O ensino do teatro na escola pública. São Paulo: Hucitec, 2010. Série Pedagogia do Teatro, nº 6.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução Ingrid Koudela/ Eduardo Jasé de Almeida Aмос. São Paulo: Perspectiva, 1987.

TEIXEIRA, Tânia Márcia Baraúna. **Dimensões sócio-educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal**. Universidad Autônoma de Barcelona. Barcelona: 2007. Tese de doutorado em Educação e Sociedade do Departamento de Pedagogia Sistemática e Social. Orientação: Xavier Úcar Martinez.

VIEIRA, Carolina Silva. **Curinga uma carta fora do baralho: a relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009. Orientação de Antonia Pereira Bezerra.