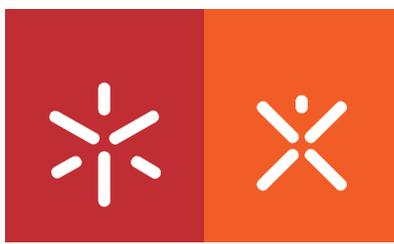




Universidade do Minho
Instituto de Educação

Inês Beatriz Barbosa

**Jovens e Teatro do Oprimido:
(re)criando a cidadania, (re)construindo
o futuro**



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Inês Beatriz Barbosa

**Jovens e Teatro do Oprimido:
(re)criando a cidadania, (re)construindo
o futuro**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Estudos da Criança
Área de Especialização em Associativismo
e Animação Sócio-Cultural

Trabalho realizado sob a orientação do
Professor Doutor Fernando Ilídio Ferreira

Junho de 2011

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

*Dedicado à minha filha Alice:
que lute sempre por um mundo melhor!*

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Fernando Ilídio Ferreira, por me ter convencido a entrar nesta jornada e sempre me ter incentivado.

Aos jovens do grupo AGE, um grupo fantástico e cheio de energia!

Aos curingas Hugo Cruz e Maria João (e à restante equipa da PELE) por me terem permitido “infiltrar” no seu espaço.

A todos os curingas do GTO-LX e do CTO-Rio que me auxiliaram nesta investigação.

À minha filha Alice, a quem devo muito mimo e atenção.

À minha mãe, por toda a ajuda que me deu.

Aos meus amigos que tiveram a paciência de me ouvir, vezes sem conta, falar deslumbrada sobre o Teatro do Oprimido.

E, se me permitem, a Augusto Boal, por nos ter deixado esta metodologia mágica.

RESUMO

A presente dissertação é o resultado de uma investigação qualitativa, no formato de “estudo de caso”, que acompanhou a criação e desenvolvimento de um grupo de Teatro-Fórum, com jovens de zonas desfavorecidas da cidade do Porto, no âmbito da Iniciativa Bairros Críticos. No contexto de um mundo frenético e globalizado, feito de tensões e contradições, e em que, a par de um crescimento tecnológico acentuado, se assistem a fenómenos cada vez mais graves de exclusão social, procura-se entender de que modo a metodologia de Augusto Boal pode contribuir para o incremento da participação cidadã e da consciência social dos jovens. Através de observações, grupos focais, entrevistas e uma narrativa biográfica, pretende-se dar voz aos participantes do projecto, compreendendo de que forma é vivenciada esta experiência, que significados lhes atribuem e como é sentido e pressentido este modo diferente de (re) construir, (re) viver e (re) criar a cidadania. Paralelamente, traça-se a história e génese do Teatro do Oprimido, analisando-se criticamente as suas principais influências, os seus princípios e conceitos fundamentais, bem como as suas práticas e metodologias. Pelo cruzamento do estudo empírico com as contribuições teóricas de vários autores procura-se situar o teatro de Boal no quadro dos movimentos que lutam pela transformação social, o que implica, hoje, lutar contra a globalização hegemónica que tem vindo a acentuar as desigualdades e as injustiças, fruto da avidez pelo lucro dos designados “mercados financeiros”, dos quais é cada vez mais difícil discernir nomes e rostos e, portanto, identificar o “opressor”. Daí a importância dos movimentos sociais que procuram reinventar a democracia e a cidadania, entre os quais se insere o Teatro do Oprimido. Unindo esforços, estes movimentos lutam por um mundo melhor e mais justo, “que é possível”.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro do Oprimido; Juventude; Participação; Cidadania; Transformação Social.

ABSTRACT

This thesis is the result of a qualitative research, a Case Study, which has accompanied the creation and development of a Theatre-Forum group, with youth from underprivileged areas at Oporto city, under the Critical Residential Areas Initiative. In the context of a frenetic and globalized world, made of tensions and contradictions where, paired with a fast technological growth, it is seen an increasingly serious social exclusion phenomena, there is an attempt to understand the circumstances by which Augusto Boal's methodology can contribute for the youth increscent participation and social conscientiousness. In parallel, it is traced the Theatre of the Opressed history and genesis, analyzing critically its main influences, its principles and fundamental concepts, as well as its practices and methodologies. By crossing the empirical study with theoretical contributions of several authors it is intended to situate Boal's theatre in the movements frame that strive for social transformation, and fight the hegemonic globalization that has been increasing social inequality and injustice, that resulted on a greedy and profit-oriented market, in which it is increasingly difficult to attribute names and faces, and thus, identify the "oppressor". Therefore, the relevance of social movements like the Oppressed Theatre, that try to reinvent democracy and citizenship. All these movements gather strength in the search of a fairer and better world, "which is possible".

KEYWORDS: Theater of the Opressed; Youth; Participation; Citizenship; Social Transformation

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO.....	1
------------------------	----------

CAPÍTULO I – OBJECTO DE ESTUDO E OPÇÕES METODOLÓGICAS.....	5
---	----------

1.1. O Objecto e objectivos do Estudo.....	5
1.2. Opções e percursos metodológicos: investigar com jovens.....	8

CAPÍTULO II – GLOBALIZAÇÃO E EXCLUSÃO SOCIAL:

Jovens (re)criando a cidadania, (re)construindo o futuro.....	17
--	-----------

2.1. Globalização: uma perspectiva apologética ou apocalíptica?.....	17
2.2. Exclusão Social: estar <i>in</i> ou estar <i>out</i>	20
2.3. Juventude, cidadania e desafios actuais.....	24
2.4. Fatalismo ou Utopia? Caminhos para a transformação social.....	28

CAPÍTULO III – TEATRO DO OPRIMIDO:

Uma outra forma de pensar e agir no Mundo.....	33
---	-----------

3.1. História (e histórias) de Augusto Boal: da semente à árvore.....	33
3.2. Influências e pensamentos essenciais em Boal: opressão, diálogo e conscientização, como caminhos para a libertação.....	38
3.3. Teatro do Oprimido e a transformação do ser humano: de espectador a protagonista da sua própria história.....	42
3.4. Metodologias e técnicas do Teatro do Oprimido.....	48

CAPÍTULO IV – UM, DOIS, TRÊS: ACÇÃO!

Contextos e Projectos.....	59
4.1 Iniciativa Bairros Críticos e Bairro do Lagarteiro.....	59
4.2. Associação PELE/NTO e Projecto LGT-Mexe.....	61
4.3. “Age” – Grupo de Teatro – Fórum.....	63
4.4. “Procura-se Futuro”.....	71

CAPÍTULO V – REFLEXÕES A VÁRIAS VOZES.....87

5.1. Na voz dos jovens: grupo focal.....	87
5.2. Na voz do “oprimido”: narrativa biográfica.....	99
5.3. Na voz dos curingas.....	107
5.4. Jovens, Teatro do Oprimido e transformação social.....	111

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....121

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....127

SITES RELEVANTES.....137

ANEXOS.....139

INDÍCE DE FIGURAS

Figura 1 – Árvore do Teatro do Oprimido.....	p.48
Figura 2 – Estrutura da Dramaturgia do “Teatro-Fórum”	p.73
Figura 3 – Digitalização do bilhete de entrada no espectáculo (a senha).....	p.85

INDÍCE DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 – Grupo “Age”, em círculo. (Autoria: PELE).....	p.65
Foto 2 – Momento de Ensaio (Autoria: Investigadora).....	p.66
Foto 3 – Bastidores do <i>Hardclub</i> (Autoria: Investigadora).....	p.68
Fotos 4 e 5 –Intercâmbio com grupo da Cova da Moura (GTO – LX) (Autoria: Investigadora)..	p.70
Foto 6 – Trabalho de criação da história (Autoria: PELE).....	p.71
Fotos 7 e 8 – Processo de “Estética do Oprimido” (Autoria: PELE).....	p.72
Foto 9 – Grupo “Age” e Orquestra LGT – MEXE (Autoria: Paula Preto)	p.76
Foto 10 – Cartão “Artist”, de acesso ao <i>HardClub</i> (Autoria: Investigadora).....	p.76
Foto 11 – Momento de “aquecimento”, EB do Lagarteiro (Autoria: Investigadora).....	p.77
Foto 12 e 13 – Duas cenas do “Procura-se futuro” (Autoria: PELE)	p.78
Fotos 14 e 15 – “Trocas” na EB do Lagarteiro (Autoria: PELE).....	p.80

Imagens das “Metáforas artísticas” (Estética do Oprimido):

Foto 16 – “Caixotes” – ensaio. (Autoria: Investigadora)	p.82
Fotos 17 e 18 – “Vida doméstica” (Autoria: Paula Preto)	p.83
Fotos 19 e 20 – Coreografia <i>de Hip – Hop</i> (Autoria: Paula Preto).....	p.83
Fotos 21 e 22 – Parte da sequência de imagens “Vida no bairro” (Autoria: Investigadora).....	p.84
Foto 23 – Momento de rap, de um dos jovens da Orquestra (Autoria: Paula Preto).....	p.84
Fotos 24 e 25 – “Sonhos de DJ” (Autoria: Paula Preto).....	p.84
Foto 26 – “Emprego Post-it” (Autoria: Investigadora).....	p.85
Foto 27 – “Pss-pss” (Autoria: PELE)	p.85
Foto 28 – “Empurrado – sem oportunidades” (Autoria: Investigadora).....	p.85

*«Mas, senhores, não digam:
“Este homem não é um ARTISTA!”
Porque se vocês puserem tamanha barreira
Entre vocês e o mundo,
“VOCÊS FICARÃO FORA DO MUNDO”;
Se vocês não lhes derem o título de artista,
Talvez, ele, a vocês não lhes dê o título de homens.
A restrição que lhes pode fazer ele a vocês é muito mais
Grave do que a que lhe podem fazer vocês a ele
Por isso digam:
“É UM ARTISTA PORQUE É UM SER HUMANO”»*

Excerto de “*Sobre o Teatro de todos os dias*”

Bertolt Brecht

(cit in Boal, 2010)

INTRODUÇÃO

Começar esta dissertação com um excerto de um poema de Brecht tem como principal propósito levantar o véu de uma das ideias essenciais de Augusto Boal, criador do *Teatro do Oprimido*, influenciado também pelos pensamentos brechtianos: a de que todos somos artistas, porque todos somos seres humanos, fazendo parte da nossa natureza criar, idealizar, metaforizar, sonhar; ser, efectivamente, humano.

Como refere Ilídio Ferreira, «a investigação sociológica corresponde, na sua essência, a um desejo e a um esforço intelectual de compreensão do mundo, que revela, ao mesmo tempo, a vontade de nos compreendermos a nós próprios. Neste sentido, ela é profundamente autobiográfica e expressa um olhar particular sobre o mundo em que vivemos.» (2003, 13). É isso que pretendemos expor na primeira parte desta introdução: que caminhos me levaram ao Teatro do Oprimido? O que há na minha história biográfica, que me fez escolher este tema, esta metodologia?

Percurso biográfico até ao Teatro do Oprimido

As artes, em geral, estão ligadas à minha história pessoal, desde o meu nascimento. Bisneta de escritora; neta de pintor, professora de piano; sobrinha de artista do teatro e da cenografia; filha de amantes da literatura e da música, a minha infância e adolescência foi rodeada de livros, quadros e vinis a tocar no gira-discos.

O teatro, em particular, entrou na minha vida aos sete anos, altura em que ingressei num grupo de Teatro Infantil, em Braga, onde permaneci até aos catorze anos. Ao mesmo tempo, pertenci a todas as clubes e oficinas de expressão dramática, existentes, quer durante o Ensino Básico, como no Secundário, continuando a colaborar pontualmente com alguns grupos de Teatro, fora do âmbito escolar. Na Universidade, foi com prazer que frequentei as disciplinas de Movimento e Drama e, terminada a Licenciatura, tive a necessidade de aprofundar essa área, frequentando um curso de formação, que depois me possibilitou ser, durante um ano, Professora de Expressão Dramática, no 1º Ciclo.

A política, por seu lado, fez também parte da minha família, desde sempre. Avós, tios, mãe, todos, de uma forma ou de outra, estiveram envolvidos nas lutas políticas ou sindicais, partidárias ou cívicas. Foi, pois, naturalmente, que a política se foi tornando um interesse à medida que crescia. Em criança ainda, recordo as noites eleitorais, em que eu e os meus irmãos

“colávamos” atentamente aos resultados na televisão, enquanto esperávamos pela nossa mãe, que se encontrava nas mesas de voto. Mais tarde, cheguei a ser militante de uma juventude partidária (a que dois ou três anos depois, me desvinculei) e, no 11º ano, fui eleita Presidente da Associação de Estudantes da minha Escola Secundária, liderando ou acompanhando acções e manifestações pelo movimento estudantil. De seguida, na entrada na Universidade, fui desde logo apelidada de “sindicalista”, tendo-me tornado Delegada de Curso nos primeiros dois anos da Licenciatura e Representante dos Cursos do Centro de Estudos da Criança, no Conselho Académico.

A educação é também uma presença constante na minha árvore genealógica, atravessada por gerações e gerações de professoras. Daí que ao, ingressar na Faculdade, em 2002, optasse pela Licenciatura em Ensino Básico – 1º Ciclo, ainda que sempre muito renitente, “com um pé dentro e um pé fora”. Durante estes poucos anos, como docente, só no primeiro ano tive uma turma, nos restantes fui professora de Expressão Dramática, de Apoio Educativo, Professora Coadjuvante de Língua Portuguesa e, actualmente, de Português Língua Não Materna. Contudo, ao contrário das minhas antepassadas familiares, sempre soube que não era essa a minha vocação. Assim, aliada a essas componentes biográficas, estive também sempre ligada à intervenção social.

Desde muito nova, preocupavam-me as questões essencialmente relativas às crianças e jovens em risco ou institucionalizados, levando a que, entre os dezasseis e os dezanove anos, me tenha tornado voluntária em duas Instituições de Acolhimento. Mesmo durante a Licenciatura, continuava a fazer, espontânea e livremente, as minhas pesquisas sobre o tema, coleccionando livros e revistas e participando em vários Congressos e Seminários relacionados com essas problemáticas. Em 2007, decidi então ingressar no Mestrado em Associativismo e Animação Sócio-Cultural, de forma a poder aprofundar os meus conhecimentos e tentar encaminhar-me para outra profissão, que não a de docente. Porém, por várias razões pessoais, conclui apenas o primeiro ano do mestrado, ficando a dissertação adiada.

Temos pois cinco áreas distintas: as artes (no geral), o teatro, a política, a educação e a intervenção social, relacionadas com a minha biografia pessoal que, coincidentemente, esbarram nas áreas que envolvem o Teatro do Oprimido.

Conheci a metodologia, como espectadora (ou espect-atora, como depois irão perceber) apenas em meados de 2010, altura em que assisti um espectáculo de Teatro-Fórum, em Braga. Fiquei absolutamente apaixonada, tanto que, semanas depois, me inscrevi num *Curso de*

Iniciação em Teatro do Oprimido, na Associação PELE/NTO do Porto. Aí, deu-se verdadeiramente o “clique”, intrigada como uma só metodologia podia abranger todas as minhas “paixões”. Terminado o curso, frequentei um workshop de “*Estética do Oprimido*”, de curta duração, com Olivar Bandelak (do Centro de Teatro do Oprimido, do Rio de Janeiro), mas, como é evidente, essas experiências não me foram suficientes.

Quando, em meados de Fevereiro, o meu antigo professor da Universidade, Fernando Ilídio Ferreira, me “aliciou” para o regresso no mestrado, de modo a concluir a dissertação, a minha resposta foi óbvia: vou investigar sobre o Teatro do Oprimido.

Logo de imediato, deparei-me com um facto, simultaneamente, positivo e negativo: não havia nenhum estudo académico realizado em Portugal, sobre a metodologia. Se, por um lado, seria uma óptima oportunidade para conhecer e dar a conhecer o Teatro do Oprimido, no contexto português; por outro lado, havia a questão da falta de bibliografia (portuguesa), mas acima de tudo, a responsabilidade que adviria da minha investigação. Contudo, mesmo com alguns receios e com um curto prazo para a sua realização, optei por abraçar este projecto, para, pelo menos, atingir um dos principais objectivos: partilhar conhecimentos e experiências sobre esta fascinante metodologia, em contexto português.

Estrutura da Tese

A presente dissertação estrutura-se em cinco capítulos, os quais incluem uma componente mais teórica e uma mais empírica, fundindo-se num todo, que se pretende, coerente.

O primeiro capítulo, “Objecto de estudo e opções metodológicas”, apresenta o objecto de estudo, dando-se conta da passagem que vai de um “objecto social” a um “objecto científico”. São apontados os objectivos do estudo e as opções metodológicas, abordando-se o percurso da investigação e os instrumentos utilizados. O capítulo termina com um breve apontamento acerca da investigação *sobre* e *com* jovens, visto que é sobre eles que versa o trabalho empírico.

O segundo capítulo, “Globalização e Exclusão Social: Jovens (re) criando a cidadania, (re) construindo o futuro”, pretende enquadrar teoricamente a sociedade actual, acerca dos fenómenos de Globalização e Exclusão Social, contrapondo-os com a Juventude e a sua relação – problemática ou não – com o exercício da Cidadania. São, posteriormente, apresentados

alguns exemplos de movimentos sociais, tendo em vista a reflexão acerca da possibilidade de transformação social, através de uma passagem, teórica e prática, do fatalismo para a Utopia.

O terceiro capítulo, “Teatro do Oprimido: uma outra forma de pensar e agir no Mundo”, conjuga as ideias teóricas iniciais acerca da transformação social e utopia, revelando os aspectos principais da metodologia, através da biografia do seu criador Augusto Boal; sua história e evolução; os principais pensamentos e as influências para a sua criação (dos quais se destacam as ideias de Paulo Freire); e os métodos e técnicas do Teatro do Oprimido, sempre numa perspectiva crítica e reflexiva.

O quarto capítulo denomina-se “Um, dois, três: acção! – Contextos e projectos”, sendo nesse que se introduz o trabalho empírico desta investigação. Nele são contextualizados os projectos onde se desenrolou a análise das actividades práticas, de uma forma, inicialmente mais descritiva, procedendo-se posteriormente à caracterização do foco principal da investigação: o Grupo de Teatro – Fórum “AGE” e a sua criação teatral “Procura-se Futuro”.

O quinto capítulo, “Reflexões a várias vozes” tem como propósito, como o nome indica, reflectir conjuntamente acerca de alguns dos temas apresentados durante a dissertação, bem como sobre o Teatro do Oprimido e a sua relação com os Jovens e a Transformação Social, dando “voz” aos principais intervenientes do trabalho empírico: os jovens e os curingas.

A dissertação termina com as “Considerações finais”, onde a investigadora apresenta uma breve síntese e apreciação, mas sobretudo uma visão mais pessoal acerca do Teatro do Oprimido, sobre as suas potencialidades na (re)criação do conceito de cidadania e em que se colocam outras questões e novas reflexões.

CAPÍTULO I

OBJECTO DE ESTUDO E OPÇÕES METODOLÓGICAS

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

(Augusto Boal)

Neste capítulo, daremos a conhecer o objecto de estudo, as questões e objectivos da investigação, bem como as metodologias e os instrumentos de pesquisa utilizados. Começa aqui o desvendar do que deverá tornar-se “um bom debate” sobre o Teatro do Oprimido, os jovens e a transformação social.

1.1 O Objecto e objectivos do estudo

Como já foi referido, a presente pesquisa tem como especificidade, o facto de ser a primeira a ser realizada em Portugal, sobre o “Teatro do Oprimido”, o que levanta algumas questões, que importa clarificar. O teatro, de um modo geral, não tem sido um tema muito explorado em termos de investigação, no meio académico português, a que corresponde, igualmente ou possivelmente, uma lacuna, em termos de importância dada a essa área artística, nomeadamente, no nosso sistema de ensino.

Xavier Úcar, que tem com uma das suas vertentes académicas o estudo dos processos e acções de “Animação Teatral”, define-a como um conjunto de práticas socioeducativas com populações e comunidades, que visam potenciar processos de criação cultural, reforçando o *empowerment* dos participantes, através de metodologias dramáticas ou teatrais, ou seja, trata-se de um ramo da animação sócio-cultural ou da intervenção social, que tem como meio ou ferramenta a utilização de técnicas teatrais. Contudo, refere que se corresponde a um universo muito complexo e de difícil integração conceptual, visto que estamos perante uma «heterogeneidade, versatilidade e plasticidade de tradições, metodologias, técnicas e procedimentos». (2000:233) O mesmo autor assinala uma série de metodologias de animação teatral que apresentam similitudes com o Teatro do Oprimido (TO), tais como “teatro social”; “teatro-debate”; “teatro popular”; “teatro do desenvolvimento”, entre tantos outros, que diferem entre si, por vezes de forma subtil, noutras de modo mais divergente, em termos de princípios,

de objectivos ou de técnicas. Em Portugal, podemos ainda salientar alguns estudos e práticas sobre “Teatro Emancipatório” (Valente, 2009); o trabalho do grupo “Teatro Umano”¹, que aproxima o Teatro-Debate ao Teatro do Oprimido; bem como outras experiências de “Teatro Comunitário”, que são difíceis de quantificar e qualificar, face, exactamente, à sua própria pluralidade.

Contudo e, embora Úcar inclua o Teatro do Oprimido no role de práticas de animação teatral, há outros estudos que procuram aproximações (ou discrepâncias) em relação aos métodos de Psicodrama e Sociodrama (Castillo, 2006). 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).

O Teatro do Oprimido parece ser assim um “saco” onde se podem “meter” várias áreas do conhecimento, gerando alguma confusão em termos da sua definição e do seu enfoque. Contudo, o Teatro do Oprimido é uma metodologia específica, tem uma origem, um criador, uma história, uma filosofia e técnicas muito concretas e definidas, como veremos no decorrer desta dissertação. Essa ambiguidade derivará, todavia, das várias facções que essa metodologia abarca, unindo a arte, o teatro, a educação, a política e a intervenção social.

Face à evidente lacuna de investigações acerca do tema, o que se pretende, com esta investigação é, portanto, conhecer e dar a conhecer, em especial no panorama académico português, o que é isto de “Teatro do Oprimido” e como se concretiza na prática, nomeadamente através de uma das suas técnicas mais popularizadas: o “Teatro – Fórum”.

Neste sentido, é importante clarificar o que Rui Canário (1995, cit Ferreira, 2003) distingue, como “objecto social” e “objecto científico”. O objecto social, nesta investigação, é o “Teatro do Oprimido” que, face à sua riqueza, à sua projecção internacional e à contraditória ausência de debate em torno dele, importa ser transformado em objecto de estudo, num objecto científico. Essa passagem de “objecto social” a “objecto científico” implica uma visão particular, neste caso, da investigadora. «A construção do objecto de estudo é intrínseca a cada processo de investigação e, por isso, a cada investigação concreta corresponde um objecto de estudo

¹ Site do grupo de Teatro Umano: <http://teatrodebate.com.sapo.pt/>

específico, construído com base num olhar teórico particular e enformado por um corpo articulado de teorias e de conceitos, isto é, por uma problemática.» Como explica Ferreira (2003, 13), essa problemática teórica é como que um «conjunto articulado de questões que estabelece um corte e delimita zonas de visibilidade, fornecendo um código de leitura e de tradução da realidade que se pretende estudar.» Daí se subentende, que nenhuma investigação social é neutra, pois a sua construção é baseada num olhar específico e num código de leitura particular.

Objectivos da Investigação

A presente investigação, alicerçada nas metodologias qualitativas, reveste-se de um carácter fundamentalmente indutivo e exploratório. «Como diz Albarello (1997), “o procedimento indutivo parte da observação do terreno. Na sua base encontra-se uma pesquisa exploratória, fase aberta na qual o investigador se situa como um verdadeiro explorador, se familiariza com uma situação ou um fenómeno e tenta descrevê-los e analisá-los.» (Magano, 2004: 66)

Assim, como refere Ferreira (2003, 114-115) «Friedberg propõe uma postura de estudo clínico, a qual confere prioridade à descoberta do terreno e à sua estruturação sempre particular e contingente e ao desenvolvimento de modelos descritivos e interpretativos que se ajustem ao terreno. Assim, ao invés de começar com tipologias ou com hipóteses predefinidas, tendo em vista a sua “verificação”, a investigação começa com o “silêncio” (Psathas, 1973).»

Como explicita Pais, «há métodos que só encontram o que procuram, que só colectam os factos facilmente aprisionáveis e categorizações pré-definidas. (2006: 358) Desta forma, «o terreno não é apenas o instante de verificação de uma problemática pré-estabelecida, mas sim o ponto partida para a problematização.» (Kaufmann, 1996: 20, cit in Magano, 2004: 67)

Dando-se prioridade à descoberta exploratória do terreno, a entrada no campo de investigação não acarretou consigo um conjunto de questões ou objectivos estruturados e pré-operacionalizados, contudo, estes foram sendo problematizados, construídos e definidos, à medida que se dava a imersão com a realidade, derivando nestes que serão expostos de seguida.

Objectivo geral:

O objectivo principal desta investigação é procurar compreender a metodologia do “Teatro do Oprimido” (TO), na sua teoria e prática, explorando-se a sua relação com a juventude actual e as suas possibilidades de transformação social.

Objectivos específicos:

1. Aprofundar o conhecimento teórico acerca da metodologia do Teatro do Oprimido e do seu criador: Augusto Boal, relacionando-o com as ideias fundamentais de Paulo Freire;
2. Observar a aplicação prática do TO, em contexto português e no trabalho com jovens de bairros desfavorecidos;
3. Perceber de que modo é percebida e sentida a experiência do TO, pelos dois principais intervenientes (jovens e curingas);
4. Questionar acerca das potencialidades do TO como ferramenta para a participação e consciência social nos jovens;
4. Compreender de que modo esta metodologia pode ser enquadrada nos novos movimentos de *altermundialização*, que buscam a transformação social.

1.2. Opções e percursos metodológicos: investigar com jovens

Face à especificidade do “Teatro do Oprimido”, optou-se por utilizar como método o “estudo de caso”, aplicando-se os princípios e orientações da investigação de cariz qualitativo. «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).

De acordo com Lessard-Hébert et al (2008: 169-170), o “estudo de caso” corresponde a um modo de investigação, caracterizado como: o *menos construído*, ou seja, o que mais se aproxima do real; o *menos limitado* e, portanto, mais aberto; e o *menos manipulável*, no sentido de ser menos controlado. Tem também como especificidades tomar como objecto “um fenómeno contemporâneo situado no contexto da vida real”, onde as fronteiras entre esse fenómeno e o contexto não estão claramente demarcadas e em que o investigador utiliza múltiplas fontes de dados, como forma de abranger a totalidade da situação. Ferreira (2003, 125) acrescenta ainda, que os “estudos de caso” destacam-se pela preocupação em partir pela descoberta, valorizar a “interpretação em contexto”; descrever a realidade de forma “completa e profunda”; representar os vários pontos de vista presentes na situação; utilizando uma «linguagem e uma forma mais acessível do que os outros relatórios de pesquisa (Ludke e André,

1986)», permitindo ainda conceber algumas “generalizações naturalísticas”. Como o autor explica, «embora o estudo de caso não tenha como propósito generalizar as suas conclusões, pois as dinâmicas sociais analisadas são singulares e específicas, é possível, no entanto, estabelecer analogias, encontrar semelhanças e diferenças, suscitar outros problemas para reflexão e investigação a partir do caso. (idem, ibidem, 131)

Assim, embora o investigador num estudo de caso esteja “pessoalmente implicado”, abordando o seu campo de investigação a partir do interior, na medida em que «pressupõe uma participação activa na vida dos sujeitos observados e uma análise em profundidade do tipo instrospectivo» (Lessard-Hébert et al, 2008: 169), tal não significa que não existam elementos exteriores ao estudo. «O “exterior” está também “dentro” do caso e o “interior” está também “fora” do caso. Assim, ao mesmo tempo que é permitida uma compreensão aprofundada do caso em estudo, é permitida, também, alguma comparação entre casos similares. (Ferreira, 2003:130)

Importa pois, como Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, menciona frequentemente, “provocar um bom debate”, suscitar “uma boa pergunta”, mais do encontrar soluções ou fazer generalizações.

Percursos de investigação

Desde o momento, em que a investigadora participou num curso e num workshop sobre “Teatro do Oprimido”, entre Setembro e Novembro de 2010, que se começaram a desenhar as primeiras questões e reflexões acerca do tema. Foi aí que se iniciaram as primeiras leituras e pesquisas, ainda numa postura livre e descomprometida. Só em Fevereiro de 2011, altura em que decidiu ingressar novamente no Mestrado e realizar a dissertação, começou efectivamente o percurso de investigação sistemática, que passou por uma série de fases, através da utilização de vários instrumentos, que serão explicitados de seguida.

A escolha do terreno para a investigação revelou-se bastante fácil, pois, tendo realizado o curso na Associação PELE/Núcleo de Teatro do Oprimido do Porto e conhecendo e interessando-se bastante pelo trabalho por eles dinamizado, era apenas uma questão de escolher em qual dos projectos se poderia introduzir. O Projecto Lagarteiro-Mexe era desde logo o mais aliciante do seu ponto de vista, dada a transversalidade e diversidade de actividades e, dentro destas, a dinamização dos grupos de Teatro-Fórum. A ideia inicial era observar os dois grupos – dos jovens e dos adultos –, contudo o facto de este último estar a atravessar uma fase

crítica em termos de organização, em que a presença da investigadora poderia contribuir para desestabilizar, levou a que se optasse apenas pelo trabalho com os jovens.

Após algumas conversas informais com os curingas da PELE, a entrada propriamente dita no terreno iniciou-se em princípios de Março, terminando em meados de Maio.

Instrumentos de investigação

Revisão bibliográfica/análise documental: para além da leitura das principais obras de Augusto Boal e de Paulo Freire, a pesquisa bibliográfica foi concretizada à medida que se iam delineando as palavras e temas-chave da dissertação (globalização, exclusão social, juventude ...), assim como o índice da mesma. Para além da utilização de bibliotecas, a internet foi também um recurso fundamental, na procura de artigos e teses sobre o “Teatro do Oprimido”, essencialmente no “*Google académico*”, garantia de alguma credibilidade, em termos científicos. Dessas pesquisas, resultaram algumas fichas de leitura, essenciais para a fase de redacção. Aliada à pesquisa bibliográfica, procedeu-se à análise de documentos das principais entidades envolvidas (Iniciativa Bairros Críticos; Associação PELE/NTO Porto; Projecto LGT-Mexe), a maioria deles disponíveis nos respectivos *sites*. Foram também visitados os *sites* de alguns dos principais Centros de Teatro do Oprimido nacionais e internacionais.

No decorrer da investigação, analisaram-se as notícias de jornais e revistas que mencionavam o projecto. Nessa etapa, o que se pretendia era fazer uma abordagem exploratória, com vista à construção do “objecto de estudo”, através de fontes diversas e credíveis, que pudessem auxiliar a uma compreensão mais aprofundada, de forma a suscitar questões e caminhos de investigação.

Observação participante: a observação foi um dos elementos principais para a investigação e realizou-se durante cerca de três meses, tendo a investigadora acompanhado o grupo de Teatro-Fórum, em diversos momentos (ensaios, espectáculos, outros encontros) e com bastante frequência. Foi também importante a observação, no *Festival Internacional de Teatro do Oprimido*, em Lisboa, onde, para além da participação num “workshop”, assistiu a apresentações de Teatro-Fórum e Teatro-Imagem, de vários países.

«A observação abarca todo o ambiente (físico, social, cultural, etc.) onde as pessoas desenvolvem a sua vida, numa familiarização crescente com o contexto: deambular pelo espaço, falar com as pessoas, fazer perguntas, ser alvo de perguntas, participar em actividades próprias

do local, o que vai reduzindo a presença do investigador enquanto “corpo estranho”...» (Fernandes, 1998, in Magano, 2004: 68) Na observação participante, houve lugar a diferentes graus de envolvimento da investigadora (Evertson e Green, in Léssard-Hebért, 2008:156), tendo, na maioria dos momentos, adoptado uma postura mais *passiva*, assistindo aos acontecimentos do exterior, sem interferir. Porém, existiram alguns episódios que estimularam uma posição mais *activa*, até porque naturalmente se foram gerando algumas afinidades entre a investigadora e os vários actores sociais. Mas, acima de tudo, procurou-se dar «prioridade à escuta, considerando que só é possível captar o sentido das práticas sociais numa atitude de escuta, utilizando a arte, própria do método de pesquisa de terreno, de obter respostas sem fazer perguntas (Costa, 1986, in Ferreira, 2003, 135)

Derivado das observações surgiram outros instrumentos preciosos na recolha de dados para a investigação: as *notas de campo* e o *diário de bordo*. As primeiras serviram para descrever o que «foi visto, ouvido, vivido e pensado pelo investigador» (Léssard-Hebért, 2008:154), tendo sido utilizadas com bastante recorrência e desde que não implicasse nenhum constrangimento por parte do grupo. O *diário de bordo* surgia retrospectivamente, em que se expunham os momentos essenciais, na óptica da investigadora, bem como as percepções, interrogações, expectativas ou receios. Assim, se as *notas de campo* eram curtas, espontâneas e descritivas, no *diário de bordo*, essas notas geravam um outro tipo de descrição, mais narrativo, de compreensão e reflexão.

Entrevistas (semi-estruturadas): como forma de complementar as informações obtidas através da observação, da revisão bibliográfica e da análise documental, mas acima de tudo, para se poderem fazer reflexões conjuntas sobre o Teatro do Oprimido, foram realizadas duas entrevistas aos curingas, que tinham por base um guião pré-estabelecido, dividido em módulos, mas que possibilitavam a expansão ou desvio para outros temas ou questões.

A primeira delas foi efectuada, durante o Festival de Teatro do Oprimido, à curinga responsável pelo GTO de Lisboa; a segunda foi dirigida, de forma conjunta, aos dois curingas do Porto. A opção por se fazer a entrevista com os dois presentes, deveu-se à natureza da relação entre eles, bastante íntima e complementar, que possibilitaria uma espécie de “conversa” mais agradável para ambos. Foram realizadas após o período de observações, visto que, tratando-se de entrevistas semi-estruturadas, mas com um carácter muito reflexivo, envolviam um

conhecimento mais profundo, por parte da investigadora, sobre os temas principais que precisaria desenvolver.

Durante o processo interactivo da entrevista, «o investigador deve encorajar a livre expressão do sujeito através de uma escuta não só atenta (traduzida por sinais verbais e atitudes corporais), mas também activa», estimulando a espontaneidade dos entrevistados (idem, ibidem, 163). Todavia, foi notória a diferença entre a entrevista à curinga de Lisboa e os do Porto, pois para além de a primeira ter sido mais “apressada”, não tinha havido até à data qualquer contacto pessoal entre ela e a investigadora, ao passo que a entrevista aos curingas do Porto, se revelou muito mais profunda e fluida, pelo facto de já existir alguma relação estabelecida anteriormente.

Grupo focal: De acordo com Morgan (1997), trata-se de uma «técnica de pesquisa que coleta dados por meio das interações grupais ao se discutir um tópico especial sugerido pelo pesquisador. (...) Pode ser caracterizada também como um recurso para compreender o processo de construção das percepções, atitudes e representações sociais de grupos humanos.» Sendo que, em associação com a observação participante, o grupo focal permite igualmente «comparar o conteúdo produzido no grupo com o cotidiano dos participantes no seu ambiente natural.» (Gondim, 2003: 151-153) A opção por esta técnica deveu-se a dois motivos: por um lado, porque servia um dos objectivos da investigação, que era o de perceber de que modos os jovens percebiam, vivenciam e entendem a experiência com o Teatro do Oprimido; por outro lado, porque um dos principais princípios (teóricos e práticos) desta dissertação é o de “dar voz” a todos os participantes.

De acordo com Gomes (2005: 280), Merton, considerado o “pai do grupo focal” recomendava os seguintes procedimentos: que o grupo envolvido tivesse testemunhado um evento comum; que os elementos envolvidos na investigação fossem examinados antecipadamente; que fosse formulado um roteiro; e que a atenção fosse dada às experiências subjectivas das pessoas participantes. Neste caso, estavam reunidas todas as condições, visto que pertenciam todos ao grupo de Teatro-Fórum. A observação participante foi prévia à entrevista de grupo focal e o roteiro foi organizado, consoante as reflexões e questões, que derivaram das etapas anteriores da investigação e que visavam, sobretudo, as percepções subjectivas dos jovens.

O moderador do grupo focal, neste caso, a investigadora, «assume uma posição de facilitador do processo de discussão, e sua ênfase está nos processos psicossociais que emergem, ou seja, no jogo de interfluências da formação de opiniões sobre um determinado tema.» (Gondim, 2003: 151)

Narrativa biográfica: a opção pela utilização da técnica da “narrativa biográfica” foi tardia e cuidadosamente considerada, consciente das implicações éticas que ela pressupõe. «A narrativa biográfica é capaz de oferecer um acesso bastante útil para a análise não apenas da vida do narrador, mas principalmente das conexões entre o indivíduo e seu grupo ou comunidade (Carvalho, 2003: 293) e, com isso, à compreensão das acções executadas. Deve-se considerar, contudo, que qualquer narrativa é uma interpretação a partir de uma situação biográfica determinada.» (Santos, 2009: 8). Apesar de uma narrativa biográfica ser sempre a história de um indivíduo que se narra a si próprio e, portanto, ser única, singular e marcada pela subjectividade, não pressupõe que seja exclusivamente individual. «Ela traduz também uma experiência comum, chamemos-lhe social ou colectiva (...) Através do individual é possível chegar à compreensão do modo como o universal se manifesta na singularidade, pois, como sublinha Lahire (2005), estudar o social individualizado é estudar a realidade social na sua forma incorporada, interiorizada, permitindo compreender como é que a realidade “exterior”, através da experiência socializadora, se faz corpo.» (Brandão, 2007: 5)

Deste modo, o que se pretende com a “narrativa biográfica” é perceber de que modo a experiência do Teatro do Oprimido tem lugar na vida de um determinado jovem, como é sentida e que importância lhe dá, porém, ligando-a à sua própria história de vida e ao seu mundo social.

Fontes visuais: tratando-se de uma investigação que lidaria com o teatro e a arte, em geral, a utilização de fontes visuais, como ferramenta de análise e reflexão, afigurou-se de bastante importância. Como Idáñez (2011) salienta, apesar de vivermos num mundo hipervisual, em que somos receptores permanentes de imagens, paradoxalmente, o icónico tem merecido muito pouca atenção no campo da investigação social. Considera a autora, que as ciências sociais são disciplinas impregnadas de palavras, ignorando o mundo visual-gráfico, possivelmente por desconfiança na habilidade que as imagens têm de expressar ideias abstractas e que, quando estas são utilizadas, servem meramente para ilustrar ou adornar textos e não como documentos para analisar e interpretar. No decorrer desta investigação, foi dada relevância às fotografias tiradas durante os encontros ou ensaios; aos flyers e cartazes dos

espectáculos; aos bilhetes de entrada; aos esquemas rabiscados em painéis, porque todos esses elementos são dados essenciais, para a compreensão do “objecto de estudo”.

Tratamento e análise de dados

Todas as informações obtidas durante a investigação teórica e empírica serão analisadas através da sua triangulação, entendendo-se esta como o «procedimento de validação instrumental efectuado por meio de uma confrontação dos dados obtidos a partir de várias técnicas.» (Magano, 2004: 66) Assim, após o momento de recolha de informações, coadjuvado pelas leituras de documentos, livros, artigos, partir-se-á para a sua interpretação, através de três actividades que, Albarello (cit in Magano, 2004, p. 70) designa como: *redução de dados*, em que se procede à selecção dos aspectos mais importantes; *apresentação/organização dos dados*, onde se procura descortinar determinadas categorias de análise e; finalmente, *interpretação/validação dos resultados*, em que consolida toda a informação inicialmente obtida, intercalando-a com as leituras feitas anteriormente.

Como salienta Ferreira (2003, 133) «o dispositivo de recolha, análise e interpretação dos dados não se situa no registo da tecnicidade ou da factualidade, mas no registo do sentido e da tradutibilidade. Ele constitui-se, em grande medida, como uma arte, um trabalho de recriação, de bricolage ou de “artesanato interpretativo” (Bogdan e Biklen, 1994: 260).

Investigar com jovens

Dado que a presente investigação tem como um dos grandes propósitos compreender a relação entre os jovens e o teatro do oprimido, neste caso particular, importa tecer algumas considerações sobre o que é investigar *com* ou *sobre* jovens.

Recentemente, parte da investigação que tem sido feita acerca da juventude tem tido como finalidade dar prioridade às “suas vozes”, de forma a compreender melhor os seus mundos. Todavia, a questão do “dar voz” aos jovens é na sua essência bastante problemática, pois como salienta Hernandez² (2011, 19-20), essa posição implica que a investigação seja baseada fundamentalmente nas interpretações que eles realizam de si mesmos e do seu mundo, mais do que das do próprio investigador. Tal pressupõe uma mudança na relação sujeito investigador – sujeitos investigados. Propõe-se assim substituir o termo de “colaboração horizontal” (que se considera, na verdade, “ilusória”) pelo de “disparidade”, que se refere a um

² Tradução da investigadora. (do espanhol)

tipo de relação que, não sendo simétrica, também não é hierárquica. «Esta disparidade possibilita uma relação em que as diferenças entre pessoas adultas e jovens – de experiências e vivências, de espaços e modos de relação com o saber, com os outros e com o mundo – em vez de serem obstáculos, dão lugar a formas de intercâmbio enriquecedoras e criativas.» (López et al, 2011: 32)

No caso concreto desta dissertação, o trabalho empírico com os jovens foi facilitado, pelo facto de existirem apenas dez, doze anos de diferença entre a investigadora e a maioria dos adolescentes, que possibilitou uma interacção mais natural e espontânea, tanto durante as observações, como durante a realização do grupo focal e da narrativa biográfica.

Não obstante, como investigadores, não podemos esquecer que o nosso discurso e a nossa postura estão ligados a circunstâncias académicas. Perante isso e, também por uma questão de ética, é «fundamental dar a conhecer e que (re)conheçam a nossa posição, de onde actuamos, que implicações surgem desta relação de investigação», o que originará uma interacção mais transparente. (idem, ibidem, 35-36)

Ao dar entrada no terreno, a investigadora foi incluída no círculo do grupo (de que será falado, mais adiante), de modo a poder explicar os objectivos e motivos do trabalho investigatório, dando-lhes possibilidade de colocar questões sobre o mesmo, tanto nessa altura, como durante todo os momentos de observação, ao longo da investigação empírica. Contudo, nesse primeiro contacto, foi também reforçado o facto de já ter estado naquele determinado lugar, a fazer um curso/oficina similar ao que eles estavam a realizar, que também favoreceu uma maior confiança e abertura entre os jovens e a investigadora.

Ainda relativamente às questões éticas no trabalho com jovens, é importante reforçar que todas as notas de campo, diários, entrevistas, narrativas, que os envolviam directamente, foram alvo de uma análise cuidadosa, de forma a não nos *aproveitarmos deles, não os prejudicar e não os colocar em posições de vulnerabilidade*. (Gil, 2011: 39). Por outro lado, quando se pretende contribuir para uma investigação, que dá “voz” aos jovens, é também uma preocupação ética o favorecimento de uma postura de “escuta”, que contraponha com a ideia da «dominação dos adultos que, de algum modo, lhes impõe as suas formas de ver e de ser» (idem, ibidem, 40).

«Porque a escuta na posição de ouvir», como salienta Domingo (2011: 53), é movida «pelo desejo de entender o que nos é dito, sem julgar, sem moralizar.» Como o mesmo autor reforça, que oportunidades têm os jovens de poder dizer aos adultos o que pensam, querem,

fazem, sem serem julgados, sem ser “pedagogizados”? Que oportunidades têm de poder fazer as suas perguntas, demonstrar os seus pontos de vista, as suas experiências, em relações desiguais de confiança? «Porque os jovens querem relações com os adultos...mas determinadas relações: honestas, construídas pouco a pouco, de confiança, de interlocução, não moralizadoras, não limitadas às transmissões formalizadas, se possível, procuradas e decididas por eles, não impostas. (idem, ibidem: 63).

É esse tipo de abordagem que se pretende dar nesta investigação, quer com os jovens, quer com os adultos: uma prioridade à escuta, às suas “vozes” individuais e colectivas, que está mais preocupada com o “que nos dizem” do que com “o que significa” (idem, ibidem, 54), que, não excluindo a interpretação da investigadora, valoriza a própria interpretação dos vários actores sociais.

Por fim, especialmente, por se tratar de uma investigação *sobre e com* jovens, importa partir para o trabalho empírico, de uma forma mais leve, “livrando-se” dos recursos puramente teóricos, utilizando para tal a metáfora da dança, que Manrique utiliza, para «para descrever os contínuos movimentos e os deslocamento de forças (poder, interesse, carga emocional) que caracterizaria um tipo de investigação mais dinâmico e flexível, baseado nas relações e na interacção com as pessoas. (Lopez et al, 2011: 34)

CAPÍTULO II

GLOBALIZAÇÃO E EXCLUSÃO SOCIAL: JOVENS (RE)CRIANDO A CIDADANIA, (RE)CONSTRUINDO O FUTURO

“Ser cidadão não é viver em sociedade: é transformá-la” (Augusto Boal)

Neste capítulo faremos uma breve reflexão sobre os dois fenómenos de globalização e exclusão social, que face aos tempos actuais, se encontram em estreita ligação, até na forma como são designados e problematizados. Próprio deste mundo pós-moderno, onde nada é certo e tudo é questionável ou, como referia Bauman, “*tudo o que é sólido se desmancha no ar*” deparamo-nos com a pluralização dos dois conceitos: globalização já não seria globalização, mas sim *globalizações*, assim como exclusão já não seria exclusão, mas sim *exclusões*. A partir desses dois conceitos, pretende-se situar a juventude e os seus desafios actuais, bem como os caminhos que se desenham para a (re)construção da cidadania e para a transformação social.

2.1. Globalização: uma perspectiva apologética ou apocalíptica?

De entre todas as incertezas que reinam neste mundo, uma é bastante consensual: atravessamos um período absolutamente novo e complexo na nossa sociedade, «um período de grande abertura e indefinição, um período de bifurcação cujas transformações futuras são imperscrutáveis. A própria natureza do sistema mundial em transição é problemática e a ordem possível é a ordem da desordem.» (Santos, 2001: 94)

Como assinala Ferreira, o início desse período terá sido marcado por duas crises marcantes: a *crise cultural*, derivada do movimento de Maio de 68, em que se proclamou o nascimento de novos valores e a abolição de outros; e a *crise económica*, correspondente ao abanão sofrido pela crise petrolífera da primeira metade da década de 70 e suas consequências e impactos em termos financeiros. «Portanto, no final dos anos 60, princípio de 70, opera-se uma dupla ruptura – cultural e económica – na visão optimista do progresso que se consolidara, com base numa ideologia desenvolvimentista, durante o período do Pós-Guerra. Em consequência, as transformações geradas na vida social contemporânea são profundas.» (2003: 20)

Foi nesse contexto que vários autores tentaram encontrar diferentes denominações para esta nova sociedade que brotava e da qual ainda não se conseguia (nem se consegue) antever o futuro. “Sociedade de Informação” (Castells); “Sociedade Pós-Moderna”; “Sociedade Pós-Industrial”; “Modernidade Tardia (Giddens, Habermas, Beck) são apenas alguns exemplos, que demonstram claramente a «situação de transição, encruzilhada e perplexidade em que nos encontramos.» (Ferreira, 2003, 27).

Porém, um termo foi-se tornando cada vez mais popularizado, no mundo académico, nos meios de informação e até no senso comum, tornando-se palavra quase obrigatória de pronunciar nos dias de hoje: globalização.

De acordo com Boaventura Sousa Santos, globalização é uma palavra muito difícil de definir, sendo frequentemente centrada na economia, quando, de facto, globalização abarca várias dimensões: sociais, políticas e culturais. «Aquilo que habitualmente designamos por globalização são, de facto, conjuntos diferenciados de relações sociais; diferentes conjuntos de globalizações sociais dão origem a diferentes fenómenos de globalização.» (1997,107- 108) Daí, que no entender deste autor, esse termo só deveria ser usado no plural, como um processo e não substantivo.

Ainda de acordo com Sousa-Santos, o fenómeno da globalização teve origem nas últimas três décadas, em que «as interações transnacionais conheceram uma intensificação dramática, desde a globalização dos sistemas de produção e das transferências financeiras à disseminação, a uma escala mundial, de informação e imagens através dos meios de comunicação social ou às deslocações em massa de pessoas, quer como turistas, quer como trabalhadores migrantes ou refugiados.» (2001: 31) O mesmo autor propõe assim a seguinte definição: «a globalização é o processo pelo qual determinada condição ou entidade local consegue estender a sua influência a todo o globo e, ao fazê-lo, desenvolve a capacidade de designar como local outra condição social ou entidade rival» Na sua perspectiva, a globalização pressupõe sempre localização, na medida em que, ao globalizar-se algo, está a localizar-se, a tornar um determinado produto específico de algum lado. Como refere, de uma forma mais clara, ao mesmo tempo que se globaliza o hamburger ou a pizza, está a localizar-se o pastel de nata ou a feijoada, como alimentos típicos de Portugal ou Brasil. Porém, tratando-se a globalização de um “feixe de relações sociais”, que implicam naturalmente conflito e, portanto, vencedores e vencidos, esse termo (global, e não o local) acaba por impregnar todo o “discurso científico hegemónico”, na medida em que a história do mundo é sempre contada pelos vencedores. (Santos, 1997, 108).

Quem serão então os vencedores? De acordo, com Ilídio Ferreira (2003:21), o discurso acerca da globalização e conseqüentemente os motivos para a sua luta, provém de um enfoque excessivamente dado a *uma* das faces da globalização: a globalização neo-liberal. «Mascarado por muita retórica sobre liberdade individual, autonomia, responsabilidade social e as virtudes de privatização, do mercado livre e do comércio livre, o termo neoliberalismo legitimou políticas draconianas concebidas para restaurar e consolidar o poder da classe capitalista.» (Harvey, 2011 cit in Barroso, 2011). «O dinheiro é rei e o homem é súbtido, a especulação financeira não conhece limites nem regras, o lucro imediato é o Santo Graal.» (Barroso, 2011). Giddens reforça esta ideia: «Alimentada pelo dinheiro electrónico – isto é, dinheiro que só existe como informação digital nos discos dos computadores – a economia do mundo actual não tem paralelo com a das épocas anteriores.» (2006,21) Serão, pois, eles – os mercados financeiros, os especuladores, as multinacionais, o dinheiro, em última instância – os vencedores?

Sem nos perdermos em discursos “apologéticos ou apocalípticos” (Ferreira) sobre a globalização, é um facto que «de uma maneira muito profunda, a globalização está a reestruturar as nossas formas de viver. É dirigida pelo Ocidente, está profundamente marcada pelo poderio político e económico dos Estados Unidos da América» (ao ponto de se apelidar frequentemente de *americanização* ou *ocidentalização*) e «arrasta com ela conseqüências muito desiguais», afectando a vida corrente da mesma forma que «determina eventos que se passam à escala planetária.» (Giddens, 2006, 17).

Trata-se pois de um fenómeno plural, multifacetado, complexo e muitas vezes contraditório, em que ao mesmo tempo que se afirma que «as nações perderam uma boa parte da soberania que detinham e os políticos perderam muita da sua capacidade de influenciar os acontecimentos.» (idem,ibidem: 21), se reclamam renascidos posicionamentos de protecçionismo e da pesada mão-do estado. Da mesma maneira que se assiste à queda de tradições e instituições sociais incrustadas (Giddens), procura-se encontrar formas de cosmopolitismo e de aceitação de novas formas de viver a vida, a sexualidade, a família ou o emprego. Do mesmo modo que se critica a sociedade, vista como individualista, hedonista, narcisista, consumista, alienada (Lipovetsky, 1983; Debord, 2005), assiste-se ao crescimento acelerado de movimentos e grupos sociais que proclamam a solidariedade e a unicidade entre os indivíduos; do mesmo modo que se insurge contra os fundamentalismos e fanatismos que pululam por todo o globo, os novos meios de comunicação são-lhes, pois, favoráveis, como

ressalta Giddens: «o fundamentalismo é filho da globalização: responde-lhe, ao mesmo tempo que se serve dela.» (2006:55).

No entanto e tentando escapar às incertezas do pós-modernismo, há um aspecto em que todos parecem concordar: a globalização é desigual e com ela traz poderes e consequências desiguais.

2.2. Exclusão social: estar *in* ou estar *out*

Para Giddens e outros autores, a desigualdade cada vez mais acentuada é dos mais graves problemas que a comunidade internacional tem de enfrentar. (2003:26). Como Boaventura Sousa Santos assinala, se para alguns a globalização «continua a ser considerada como o grande triunfo da racionalidade, da inovação e da liberdade capaz de produzir progresso infinito e abundância ilimitada, para outros ela é anátema, já que no seu bojo transporta a miséria, a marginalização e a exclusão da grande maioria da população mundial.» (2001:59).

Se durante décadas a “bandeira” das *classes sociais* foi utilizada para o debate sociológico e como motivo para as lutas e transformações sociais, estas parecem ter saído de cena, em meados de 1980, dando lugar ao tema da *exclusão social*. «Operou-se, pois, neste período, uma mudança profunda em que o fenómeno da “lute des classes” deu lugar ao novo fenómeno da “lute des places” (Gaulejac e Taboada-Léonetti, 1994). Num mundo que se tornou intensamente competitivo e sustentado por um ideal de “sucesso”, “competência”, “performance”, “realização pessoal”, apontando apenas na direcção do indivíduo e da responsabilidade individual, a noção de “classe social”, que fornecia uma representação de conjunto da vida social parece ter perdido sentido. (Ferreira, 2003: 33). «A abordagem piramidal, de estratificação social, que se traduzia na oposição alto/baixo deu lugar, com a passagem de uma sociedade dita vertical para uma sociedade dita horizontal, à oposição *in/out*. (idem, ibidem, 34-35) De um lado (dentro) os incluídos na sociedade; do outro (de fora), os excluídos da sociedade.

Só que, ao tomar-se a exclusão como um “problema social” e não como resultado da “exploração” da classe, poder ou sociedade dominante, ela é considerada um mal do indivíduo, da sua inteira responsabilidade, «um destino contra o qual cada um tem que lutar e não como o resultado de uma assimetria social em que alguns homens tiram lucro em detrimento de outros homens. (Boltansky e Chiapello cit in Ferreira, 2003, 33). A exclusão é vista, assim, como

fazendo parte de um conjunto de «problemas pessoais e técnicos, que fazem apelo à “implicação” do indivíduo e à intervenção dos “profissionais de ajuda”, e não como problemas estruturais, de natureza económica, social e política. (idem, ibidem, 34). No entanto, Paulo Freire frisa:

«Se se admite a existência de homens “fora de”, ou “à margem de” da realidade estrutural, parece legítimo perguntar-se quem é o autor deste movimento do centro da estrutura para sua margem. São aqueles que se dizem marginalizados (...) que decidem deslocar-se para a periferia da sociedade? (...) Se a marginalidade não é uma opção, o homem marginalizado tem sido excluído do sistema social e é mantido fora dele, quer dizer, é um objecto de violência.» (1979: 38)

O que será então a exclusão? De acordo com Castel «*exclusão social* seria a fase extrema do processo de “marginalização”, entendendo este como um percurso “descendente”, ao longo do qual se verificam sucessivas *rupturas* na relação do indivíduo com a sociedade.» (Costa, 2001: 11). Essas rupturas vão-se dando em vários níveis, daí que Bruto da Costa defenda que se deva falar de exclusões e não de exclusão. Essas exclusões dão-se relativamente aos sistemas sociais que enformam o indivíduo que, tal como o investigador agrupa, podem estar no domínio social, económico, institucional, espacial ou simbólico, sendo que uma pessoa pode estar excluída de determinado sistema, mas não em relação a outros, existindo diferentes graus de exclusão, como num processo, em que se vai das mais superficiais, para graus mais profundos e abrangentes de exclusão. (idem, 2008: 68-72). Paula Guerra (2003: 94) acrescenta que a exclusão encerra em si «uma forte diversidade de processo de reprodução (através da transmissão intergeracional) e de evolução (pelo surgimento de novas formas e sua persistência no tempo)».

Outro aspecto, referente à exclusão social, prende-se com a questão da compressão espaço-tempo ou a mobilidade. Como escreve Bauman «Todos nós estamos, a contragosto, por desígnio ou à revelia, em movimento. Estamos em movimento mesmo que fisicamente estejamos imóveis: a imobilidade não é uma opção realista num mundo em permanente mudança.» (1999: 7) Se tudo se move: a informação, as mercadorias, o dinheiro, o mesmo acontece com as pessoas. Porém, esse processo «não pode ser analisado independentemente das relações de poder que respondem pelas diferentes formas de mobilidade temporal e espacial.» (Santos, 1997:109) «Alguns podem mover-se para fora da localidade – qualquer localidade – quando quiserem. Outros observam, impotentes, a única localidade que habitam movendo-se sob seus pés. (Bauman, 1999: 25). Boltansky e Chiapello (1999) argumentam de forma semelhante: para além da polarização “pobres e ricos” a uma escala mundial, também

dentro de cada país, existem os “móveis” e os “fixos”, aqueles que «podem mover-se num mundo sem fronteiras e os que vivem dentro de fronteiras bem definidas, quer do ponto de vista geográfico, quer do ponto de vista económico e social.» (Ferreira, 2003:57). É o caso paradigmático dos chamados bairros de habitação social.

De acordo com Paula Guerra, os bairros sociais surgiram com carácter de emergência em quase todas as cidades europeias do pós-guerra, especialmente vocacionados para classes sociais desfavorecidas (2003: 73) A sua construção, até aos dias de hoje, tem sido caracterizada por uma certa “megalomania arquitectónica” e “estandardização” que os torna de fácil identificação. Iguais entre si, mas distintos dos outros espaços da cidade, «facilmente representam situações de segregação urbana.» (Augusto, 2000: 2-3). De facto, por todo o país «existem inúmeros exemplos de como a habitação com características sociais não se deve continuar a fazer: isolada, concentrada, fortemente estigmatizada por inúmeras características urbanas e arquitectónicas.» (Coelho, 1994:71).

Acrescentando-se a isso o facto de a maioria dos bairros se situar na periferia das cidades, aumenta o grau de estigmatização e segregação e, portanto, de exclusão. «Isolamento e ruptura com a cidade são o elemento espacial dominante; este isolamento é descrito como margem – a periferia é lugar de margem simultaneamente espacial e social.» (Fernandes, 1998: 87). Geralmente definidos pela negativa, as periferias revelam um grande afastamento face a um centro (não só espacial, mas também de poder e decisão), assumindo uma “forte dependência e subalternidade” em relação a esse mesmo centro, originando “representações sociais estigmatizadas”. (Guerra, 2003: 89-93)

Como explica Goffman, a sociedade estabelece meios de categorizar e etiquetar as pessoas e, quando alguém foge à norma, exibindo um “estigma”, a tendência é segregá-lo: «deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-a uma pessoa estragada e diminuída.» (1988: 6). Contudo, nesse processo, o indivíduo estabelece a sua própria identidade com base nessa forma como é visto e como se vê a si próprio, sendo inevitável «que sinta alguma ambivalência em relação ao seu próprio eu.» (idem: 92).

A marginalização, sentida muitas vezes pelos habitantes dos bairros sociais, opera-se assim em termos subjectivos e simbólicos, «mediante procedimentos de hetero e de auto-exclusão, envolvendo por isso, sentimentos de desvalorização social e pessoal e atitudes de conformismo.» (Guerra, 2003, 99). A autora acrescenta ainda dois factores que podem «amplificar os processos de segregação sócio-espacial». Por um lado, a “mediatização”

sensacionalista de que são alvo esses espaços; por outro a «focalização e a sobreposição de programas de intervenção.» (idem,ibidem, 111).

De facto, assiste-se hoje a uma multiplicação de projectos de cariz social (enraizados, a maioria, no chamado “3º sector”), que promovem intervenções que balançam entre a “ajuda” e o “controle”, sendo que a urgência e descontinuidade com que são implementados, leva a que a muitos terminem inacabados ou rendidos às actividades burocráticas. (Ferreira, 2004). Para Teixeira, que partindo da origem latina da palavra “intervenção”, *intervenio*, esta pode ser «traduzida como “estar”, “vir entre” ou “interpor-se”, pode ser sinónima de um acção de mediação, interseção, ajuda ou cooperação. Ou ao contrário, pode ser intromissão, intrusão, repressão, podendo também significar ambas as ações. Considera Úcar, que em um processo de intervenção social, na maioria dos casos, encontramos ambas as caras de uma “mesma moeda.”» (Úcar, 2006; Carballada, 2002, cit in 2007:38).

Opinião similar tem Baptista (1995:48), que, baseado noutros autores e na sua própria investigação, aponta duas principais tendências da acção social: uma de natureza *paliativa* e, portanto integrada numa perspectiva assistencialista e, outra de carácter *preventivo*, em que se propõe uma intervenção articulada entre os vários parceiros, envolvida numa política social global. Para Nuno Augusto, porém, são os procedimentos institucionais e burocráticos que obstaculizam a emancipação e autonomia destes actores. «A condição de actor nestes espaços confina-se muitas vezes à de receptor passivo ou beneficiário, face a uma estratégia fundamentalmente assistencialista do providencialismo tradicional.» (2000: 2) Mais radical, Boaventura Sousa Santos refere que a opção por um determinado enfoque não se revela inocente. Em relação a eles (aos pobres, aos excluídos) devem-se adoptar medidas de preferência compensatórias «que minorem, não eliminem, a exclusão, já que esta é um efeito inevitável (e, por isso, justificado) do desenvolvimento assente no crescimento económico e na competitividade a nível global» (2001: 40)

Como salienta Bruto da Costa, qualquer projecto de luta contra a pobreza ou a exclusão deverá ter por base devolver aos indivíduos “o poder que perderam (empowerment),” para que tenham condições para o pleno exercício da cidadania” e isso implica atribuir um “elevado grau de importância à participação” das pessoas. (2001: 53). Abrantes (1994:54) acrescenta que «passará pela descoberta das diversas lideranças locais, da sua capacidade de diálogo e de passagem da informação, pelo seu relacionamento com os serviços, estabelecendo pontes e ligações entre técnicos e os serviços e a população.» Só assim valerá a pena criar projectos,

gerindo «as suas avultadas verbas necessárias para esses programas, rentabilizando recursos, exigindo um trabalho em *parceria*, interserviços e intertécnicos, incentivando a *participação da população*.»

Conclui-se portanto que, mediante relações de poder diferenciados, a cidade constitui, muitas das vezes, “possibilidades desiguais de participação e intervenção”. “Os pobres não falam, são falados”, diz Bourdieu. Trata-se pois de apelar ao *direito à cidade*, à “cidadania activa que pressupõe a existência de um padrão social de referência em termos de direitos e de deveres» (Guerra, 2003, 93-104).

2.3. Juventude, cidadania e desafios actuais

Participação, empowerment, cidadania são conceitos fundamentais quando se trata de falar de acção e transformação social. Vejamos como neles se enquadra a juventude actual, dado que é nela que se incide a pesquisa empírica. Da tentativa de definição, procurar-se-á estabelecer as relações – problemáticas ou não – que se estabelecem entre o “ser jovem” e o “ser cidadão”.

Com efeito, «compreender a juventude de hoje é compreender o mundo de hoje. Os dilemas e perspectivas da juventude contemporânea estão inscritos em um tempo que conjuga um acelerado processo de globalização e crescentes desigualdades sociais. (Novaes e Vital, 2005,109). Quem será então a juventude actual? Quais os seus principais desafios?

Para não variar, o termo “juventude” também não escapa aos plurais. Novaes e Vital (idem, 110) frisam que «na sociedade moderna não há consenso em torno dos exatos limites de idade que devem vigorar para definir quem é jovem, mas a juventude é compreendida como um tempo de construção de identidades e de definição de projetos de futuro.» Mas que, embora seja vista como “etapa de transição” ou “moratória social” em que os indivíduos se vão inserindo nas diversas dimensões da vida social, essas inserções são feitas de forma desigual, e «por isso fala-se tanto em “juventudes”, no plural». Para José Machado Pais, «A juventude, quando aparece referida a uma fase de vida, é uma categoria socialmente construída, formulada no contexto de particulares circunstâncias económicas, sociais ou políticas; uma categoria sujeita, pois, a modificar-se ao longo do tempo.» (1990, 146)

Sendo a juventude uma construção social, diz Bourdieu que não faz sentido falar de juventude, mas sim de juventudes, reforçando que «o facto de se falar dos jovens como de uma

unidade social, de um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e de se referir esses interesses a uma idade definida biologicamente, constitui já uma evidente manipulação” (1984, 153). Na continuação desse pensamento, Pais realça que «histórica e socialmente, a juventude tem sido encarada como uma fase de vida marcada por uma certa instabilidade associada a determinados «problemas sociais». (1990, 141-144). e que a «decifração do conceito de juventude» deverá passar pelo «desvendar das representações que, através de sucessivas adjectivações, fazem da juventude uma realidade mascarada, por vezes uma ficção ou até mesmo um mito. Essas adjectivações rotulam os jovens ora de apáticos ora de turbulentos; de hedonistas mas também de conformistas (...) Muitas das máscaras nominais sob as quais se ocultam as representações da juventude são fabricações do *sensu comum* e dos *media*. (...) Esse processo de etiquetagem origina realidades estereotipadas ou mitificadas.» (Pais, 2008, 8). Assim, o que o autor propõe é que se desconstrua este mito, olhando a juventude em dois eixos diferentes: como *unidade* (ou seja, uma determinada fase da vida) e como *diversidade* (no sentido de distinção dos jovens uns dos outros) (1990, 149).

Para Novaes e Vital, as relações entre juventude e sociedade funcionam como uma espécie de espelho: por um lado é “um espelho retrovisor da sociedade”, no sentido em que «mais do que comparar gerações é necessário comparar as sociedades que vivem as diferentes gerações». (2005, 110). Por outro lado, a juventude é também “um espelho amplificador da sociedade”, pois nela se espelham de forma mais evidente as características da sociedade. Como refere, «nunca houve tanta integração globalizada e ao mesmo tempo, nunca foram tão agudos os processos de exclusão e profundos os sentimentos de desconexão. É verdade que todos estes aspectos têm consequências na sociedade como um todo, para todas as faixas etárias. Mas suas repercussões se agigantam sobre a juventude.» (Novaes, s/d: 2)

Como já atrás foi dito, a crise económica que atravessa o país e o mundo, aliada a uma crise cultural e de valores, transformou de forma decisiva a nossa sociedade. «Os jovens encontram-se – como alvos e protagonistas ou actores– no centro destas duas ordens de transformações, na medida em que estas afectam, de modo muito significativo, *as formas individuais e sociais de transição para a vida adulta*. (Pais, 1991, 946). Assim, vários autores (Bourdieu, Machado Pais, Novaes e Vital) são unânimes em declarar que os jovens de hoje vivem uma situação histórica singular, marcada por vulnerabilidades crescentes.

A maior delas está relacionada com as mutações vividas no contexto do trabalho, que, como atrás se diz, abarca toda a sociedade, mas é vivida de forma especialmente agudizada na que se refere aos jovens, até porque se repercute em todas, ou quase todas, as áreas da vida.

«Perante estruturas sociais cada vez mais fluidas, os jovens sentem a sua vida marcada por crescentes inconstâncias, flutuações, descontinuidades, reversibilidades, movimentos autênticos de vaivém: saem da casa dos pais para um dia qualquer voltarem; abandonam os estudos para os retomar tempos depois; encontram um emprego e em qualquer momento se vêem sem ele; suas paixões são como “vãos de borboleta”, sem pouso certo; casam-se, não é certo que seja para toda a vida... São esses movimentos oscilatórios e reversíveis que o recurso à metáfora do ioiô ajuda a expressar. Como se os jovens fizessem das suas vidas um céu onde exercitassem a sua capacidade de pássaros migratórios. (Pais, 2006, 8)

Efectivamente, em Portugal, os jovens têm sido o grupo etário mais afectado pela crise, sendo que, os dados mais recentes do INE, apontam para 27,4% de jovens (até aos 25 anos) desempregados, para mais, tendo em conta que o desemprego juvenil é “um dos mais rebeldes ao recenseamento estatístico» (Pais, 1990, 142). Ainda que, na Constituição Portuguesa, exista um artigo 70º, que acentua que os «os jovens gozam de protecção especial para efectivação dos seus direitos económicos, sociais e culturais», nomeadamente no acesso ao primeiro emprego, no trabalho e na segurança social.

“Intervalando inserções provisórias, com desinserções periódicas”, não há realidade que se encaixe no conceito tradicional de trabalho estável e os percursos laborais dos jovens são marcados pela “turbulência, flexibilidade, impermanência” (Pais, 2003,12-17) e os “diplomas são cada vez mais vistos como “cheques carecas” sem cobertura no mercado de trabalho.” (idem, ibidem, 59). Há o “medo de sobrar”, de ficar de fora, como explicam Novaes e Vital. (2005, 112)

Ainda que, como alerta Pais, nem todos os jovens vivenciem as dificuldades de inserção profissional, de forma semelhante (1991: 986), o certo é que, no geral, todos vivem «um tempo de instabilidade e de incertezas, de tensão entre o presente e o futuro, de laços persistentes de dependência e de anseios insistentes de independência.» (idem, 2003: 11)

Nesse contexto, ao construir a sua identidade social, o jovem não pergunta apenas “quem sou?” mas para “onde vou?” (Mische, 1997, 140). «Os jovens elaboram guiões múltiplos de futuro, mas muitas vezes o futuro não se deixa guiar por nenhum deles» (Pais, 2003:12) Face à ausência de respostas, face à inexistência de um projecto consistente, os jovens tendem a tudo relativizar, investem no presente, porque o futuro é desfuturizado.(idem, 2006, 12).

Acresce que a juventude actual tem sido caracterizada de forma negativa, tanto pelo senso comum, como pelos meios de comunicação e até no mundo académico. Novaes e Vital apontam alguns dos rótulos mais comuns: «A juventude de hoje é consumista (e não questionadora da sociedade de consumo); é individualista (e não solidária); é conservadora (e não progressista); é alienada (e não engajada); é apática (e não participativa). De que forma esses atributos se coadunam com a ideia de cidadania?

Antes de mais, Novaes faz notar que, grande parte dessas características, em especial no que se refere à descrença na política e nos políticos, são fenómenos que se estendem a todas as faixas etárias da sociedade e não, em particular aos jovens. (2005, 117). Por seu lado, José Machado Pais questiona: «se o conceito tradicional de cidadania remete para a ideia de uma relação de pertença (a uma comunidade, a uma cultura, a uma nação), qual a capacidade heurística desse conceito numa sociedade onde as relações de pertença são múltiplas, fragmentadas, passageiras?» (Pais, 2004, 64).

Se ser cidadão significa ser “igual” aos outros, obter o mesmo respeito, na aceitação dos direitos e no cumprimento dos deveres, o que dizer dos jovens? «Nem a sociedade os vê como iguais, nem os próprios se pretendem afirmar como “iguais”, embora travem aguerridas “lutas de reconhecimento”» (Honneth, cit in Pais, 2004, 66). Como Machado Pais salienta «falar de cidadania implica falar de *caras*, de identidades.» Identidades individuais (eu) e de identidades grupais (nós, os outros). Ora a cidadania tem sido tradicionalmente referida a uma pessoa “universalizada”, a uma “cara” impessoal. Haverá cidadania sem o reconhecimento da identidade? Em que medida os atributos universalistas geralmente associados à noção de cidadania dão guarida à reivindicação de subjectividades e identidades grupais?» (Pais, 2004, 54). No caso particular dos jovens, faz sentido questionar: os jovens são tidos em conta? As suas preocupações são escutadas? O mesmo autor responde assim:

«Nem sempre as preocupações e aspirações dos jovens são levadas em linha de conta. Por isso são críticos em relação a direitos que não os fazem passar da “cepa torta” (...). Em direitos civis de propriedade entre quem nada tem. Em direitos políticos de voto entre quem nunca é votado. Em direitos sociais como os de livre acesso à educação que por sistema têm o condão de repelir os que a ela acedem com mais dificuldade. É que a cidadania da “cepa torta” é regida por princípios universalistas que ignoram as necessidades particulares a que respeitam as diferentes identidades.» (Pais, 2004, 66).

Só a «escuta efetiva das vozes jovens, explorando tanto o potencial efeito como o risco reprodutor da ordem social, na ausência de escuta e de diálogo – constitui mecanismo essencial para essa reconceptualização da cidadania.» (Macedo e Araújo, 2011, 181) Trata-se, pois, de

promover (de forma real e não *ficcionada*) o tão proclamado *empowerment* (Friedman, 1996), isto é, restituir poder «aos que não o têm de modo a que possam aceder à participação plena nos espaços da cidadania.» (Ferreira, 2003, 81).

Entretanto, os jovens tratam de encontrar a sua própria forma de viver a cidadania, procurando formas alternativas à participação mais tradicional, como o são os actos eleitorais ou a militância em juventudes partidárias. Como Novaes e Vital concluem, não há números concretos e creíveis que indiquem que os jovens actuais são menos participativos do que em gerações passadas e, se há descrença pelas instituições políticas, essa atravessa a sociedade como um todo, mas o certo é que «atualmente estão em pauta novas questões e linguagens que renovam a política e (re)inventam possibilidades de o jovem estar e agir no espaço público.» (2005:119).

A cidadania juvenil vai-se sentido doutras formas, em acções e projectos concretos, em movimentos, mais ou menos formais, em lutas que unem as questões individuais à vontade colectiva e que visam a solidariedade, a assunção de direitos, a resolução de problemas, a transformação social.

2.4. Fatalismo ou Utopia? Caminhos para a transformação social

Estamos, pois, perante novas formas de “viver a cidadania”, novos movimentos sociais, em que associativismo, solidariedade, emancipação social e Utopia, surgem como caminhos para a transformação social.

De entre todos os movimentos que têm surgido no panorama mundial, há um que se tem destacado pela sua durabilidade, consistência e impacto, em termos de luta contra a globalização hegemónica. É o caso do Fórum Social Mundial (FSM). Boaventura Sousa Santos considera-o um exemplo de globalização contra-hegemónica, ou seja, faz parte de um conjunto de iniciativas ou movimentos que se opõe à globalização hegemónica, ao mesmo tempo que oferece alternativas viáveis (2005:7).

O Fórum Social Mundial surgiu em 2001, inicialmente por oposição ao Fórum Económico Mundial de Davos, mas desde então tem-se realizado anualmente, com um número exponencialmente crescente de participantes, especialmente no Brasil, mas também noutros pontos do mundo, como Quênia, Índia e o mais recente, no Senegal.

Para os seus organizadores, o FSM é «espaço de debate democrático de ideias aprofundamento da reflexão, formulação de propostas, troca de experiências e articulação de movimentos sociais, redes, ONGs e outras organizações da sociedade civil que se opõem ao neoliberalismo e ao domínio do mundo pelo capital e por qualquer forma de imperialismo.»³ Não é académico, mas poucos são os académicos dessa área que não se pretendem envolver. Não é partidário, mas nele confluem grupos de militantes de diversos partidos; não é uma ONG, mas nele estão representadas várias; não é um movimento, mas muitos estão nele presentes. Por isso, há mesmo quem lhe chame “o movimento dos movimentos” (Santos, 2005: 25).

Para Lima e Nunes, «o FSM é o expoente máximo do encontro mundial da diversidade social e cultural (2004:5). Santos considera que é «uma das mais consistentes manifestações de uma sociedade civil mundial», um «conjunto de iniciativas de troca transnacional entre movimentos sociais e ONGs onde se articulam lutas sociais de âmbito local, nacional ou local», de forma «radicalmente democrática», «contra todas as formas de opressão geradas ou agravadas pela globalização neoliberal.» (2005: 23-26). Para Chomsky (2001), é «uma oportunidade sem precedentes para a união de forças populares dos mais diversos setores, nos países ricos e pobres, no sentido de desenvolver alternativas construtivas em defesa da esmagadora maioria da população mundial que sofre constante agressão aos direitos humanos fundamentais; (...) uma importante oportunidade para avançarmos no sentido de enfraquecer as concentrações ilegítimas de poder e estender os domínios da justiça e da liberdade.» Para os jovens, dizem Novaes e Vital, apresenta-se como «uma possibilidade de combinar desejos e preocupações planetárias, uma vocação internacionalista e a valorização de pequenos espaços da vida cotidiana como trincheiras para impulsionar a transformação global. (2005:137)

A agitação provocada pelo surgimento do Fórum Social Mundial é tal, que com ele surgiu um novo conceito: *altermundialização*. Inspirada no slogan do FSM “*Um outro mundo é possível*”, o termo «expressa o carácter multiforme de um movimento que pretende suscitar valores como a democracia, a justiça económica e social e a proteção ao meio ambiente e aos direitos humanos para estabelecer condições para uma mundialização democrática, controlada e solidária.» (Viveret, 11). E, ao contrário do que se possa pensar, a «pluralidade de tradições políticas, culturais e espirituais que o compõe» tem sido uma força e não uma fraqueza. Para Boaventura Sousa Santos, (2005:26) estamos perante uma nova Utopia, uma utopia crítica e

³ <http://www.forumsocialmundial.org.br>

realista, do mundo em que vivemos, em que não basta *criticar* a realidade; é necessário *transformá-la*.

Como refere Paulo Freire (cit in Ferreira, 2011), «a ideologia fatalista, imobilizante, que anima o discurso neo-liberal anda solta no mundo. Com ares de pós-modernidade, insiste em convencer-nos de que nada podemos contra a realidade social que, de histórica e cultural, passa a ser ou a virar “quase natural”. Santos acrescenta que a hegemonia transformou-se e passou a conviver com a alienação social, com a resignação. Xavier Úcar (s/d), salienta que a estratégia da globalização é mesmo essa, a de se apresentar como opção única, sem alternativas possíveis. A causa, de todos os males parece ser «os “mercados” todo-poderosos que pairam no ar, aparentemente como entidades fluidas e sem rosto.» (Ferreira, 2011). Vago, diluído, o poder é soberano e o indivíduo esmagado, confinado na fatalidade, de que nada se pode fazer, restando a apatia, a alienação pelo espectáculo “real” da televisão (Debord), a alienação pelo consumismo desenfreado (Lipovetsky). A teoria neoliberal proclama que “o indivíduo é livre e consciente”, mas a verdade é que, como Freire denunciava, décadas atrás, «uma das grandes, se não a maior, tragédia do homem moderno, está em que é hoje dominado pela força dos mitos e comandado pela publicidade organizada, ideológica ou não, e por isso vem renunciando cada vez, sem o saber, à sua capacidade de decidir. Vem sendo expulso da órbita das decisões.» (Freire, 1967, 43).

Não obstante, pelo que atrás foi dito, através do exemplo do Fórum Social Mundial e pelo que de seguida irá ser exposto, acerca do Teatro do Oprimido, a verdade é que há soluções, não milagrosas, não divinais, mas que dependem do Homem, enquanto ser histórico, que nas suas mãos tem a mudança. Ferreira fala em apostar numa “epistemologia rebelde, capaz de contrariar o fatalismo”, investindo noutras formas de se ser cidadão. Perante uma sociedade em que Lipovetsky (1983) diz reinar «a indiferença de massa, em que domina o sentimento de sociedade e estagnação, em que a autonomia privada é óbvia», «em que a inovação se banalizou» e em que «já nenhuma ideologia é capaz de inflamar multidões», deparamo-nos com uma alternativa (viável), que ainda que não inflame multidões, inflama pessoas individuais, grupos, que pretendem contribuir para a construção de uma sociedade melhor: “o associativismo”.

“Plural nas suas formas e expressões”, o associativismo dá resposta a uma nova atitude social, por parte dos cidadãos, que já não se revêem na figura de militante. Uma atitude onde se dá espaço ao «actor-indivíduo-concreto que, ao implicar-se na organização associativa, não

abandona a sua identidade e autonomia pessoais. Como afirma Ion, ao comprometimento militante clássico, simbolizado pelo “timbre”, impresso definitivamente na carta, sucedem formas de comprometimento simbolizadas pelo *post-it*, destacável e móvel. (...) Configura assim «um outro tipo de adesão em que o que mais conta é a individualidade específica» não confundida essa com o individualismo a que Lipovetsky se refere. (Ferreira, 2011).

«A associação é a tradução em atos do princípio da solidariedade que se expressa pela referência a um bem comum» e a defesa de um bem comum; supõe uma acção colectiva. Contudo, Laville (310) alerta que hoje a solidariedade remete para dois enfoques muito distintos: se a “solidariedade democrática” se baseia na ajuda mútua, igualitária e livre; a “solidariedade filantrópica”, presente em muitas formas de associativismo e na acção social, concentra-se nas atitudes paliativas, convertendo-se muitas vezes em “instrumentos de poder e dominação”, em que a “única contrapartida é a gratidão sem limites que jamais poderá ser honrada pelos beneficiários”, que assim se verão mais uma vez inferiorizados, reproduzindo-se a hierarquização e a desigualdade. Como Salienta Freire (1967, 56), o “assistencialismo contradiz a vocação natural da pessoa – a de ser sujeito e não objecto”; na “violência do seu antidiálogo, impõe ao homem mutismo e passividade.” Não é essa a solidariedade que se pretende, não é por esse associativismo que se pugna. Ferreira, que aborda o conceito de “associativismo cidadão”, numa ligação entre associativismo e cidadania – e distinguindo os conceitos de cidadania e civismo – considera que este «faz apelo a um pensamento e acção de resistência, de rebeldia e de afirmação de alternativas; de promoção de igualdades e equidade, de promoção da inclusão e coesão sociais; de revitalização da cidadania democrática; de salvaguarda da dignidade humana.» (Ferreira, 2011).

Se a cada ano nascem e desenvolvem-se milhares de associações, nas quais se inventam novos lugares de definição e de exercício de cidadania. (Chaniel e Laville, 21), o que nelas se procura é a verdadeira participação, o *empowerment*, acima de tudo, a crença no Homem e na sua capacidade para mudar a realidade. E isso é Utopia. Esse desejo de «alteridade, convite à transformação que constrói o novo, a busca da emancipação social, a conquista da liberdade.» A verdadeira utopia é criação, conjugando “a corrente fria do conhecimento científico com a corrente quente da esperança” (Bloch), não alimentando «concepções nem projectos reformistas, paliativos e anestésicos para os mecanismos reprodutores da desigualdade e da injustiça» (Cattani, 328-331).

Se o mundo é opressor, se nos sentimos alienados, bloqueados, inertes, perante uma realidade que nos parece impossível de mudar, devemos procurar caminhos diferentes, caminhos onde espreite a esperança no homem e na Humanidade, ou seja, «reinventar um pensamento crítico que alimente a vontade e a capacidade de imaginar utopias realizáveis, não para um futuro longínquo mas para a situação presente, pois é nesta que a vida se joga.» (Santos, cit in Ferreira, 2011)

Não podíamos terminar este capítulo sem citar uma das frases mais célebres de um homem que lutou e (continua a lutar, através da sua obra) pela Utopia: “Ser cidadão não é viver em sociedade, é transformá-la.” (Augusto Boal)

CAPÍTULO III

TEATRO DO OPRIMIDO: UMA OUTRA FORMA DE PENSAR E AGIR NO MUNDO

«Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução!» (Augusto Boal)

O presente capítulo, ancorado nas ideias de *altermundialização*, apresenta as principais bases do Teatro do Oprimido: a sua origem, a sua história, as suas influências, os seus princípios; a sua metodologia, demonstrando de que maneira pode esta ser uma “outra forma de pensar e agir no mundo.”

3.1. História (e histórias) de Augusto Boal: da semente à Árvore

Numa passagem por alguns estudos internacionais sobre o “Teatro do Oprimido”, ressaltam os diferentes atributos e a polémica que envolve esta teoria e prática. A título de exemplo, podemos encontrar quem o considere um “método lúdico e pedagógico” (Santos cit in Silva, 2010); uma “forma avançada de dinâmica de grupos” (Nunes, 2004); uma “arma de fortalecimento das instâncias populares” (Canda, 2010); uma “arte politizadora”; “transgressora e inquietante” (Viana, s/d) ou um “teatro de resistência e militância”; “de intervenção”; “fonte de subversão”(Castro-Pozo, 2005).

Em todos esses adjetivos é possível perceber que se trata de um teatro que envolve uma série de componentes, que vai desde a questão pedagógica, artística, social até a uma vertente fortemente política. O que é afinal o Teatro do Oprimido? A quem serve, por quem é feito?

Biografia de Augusto Boal e génese do Teatro do Oprimido

Nada se afigura mais óbvio do que começar pelo seu criador: Augusto Boal. Boal nasceu em 1931, no dia 16 de Março, no Rio de Janeiro. Filho de pais portugueses – pai padeiro, mãe dona de casa – cedo demonstrou interesse pelo teatro. «Quando eu era criança não havia telenovela, mas o correio trazia, todo fim-de-semana, fascículos de romances (...) No domingo, toda a família se reunia em casa para almoçar (...) Vinham 25, trinta pessoas. Irmãos e primos, nos juntávamos e dramatizávamos os fascículos.» (Boal,2004a)

Por essa altura, deu-se também a sua politização. Ajudando o pai na padaria, onde a maioria dos frequentadores eram trabalhadores negros e pobres, Boal sentiu o “choque de classes”. Mesmo não sendo proveniente de uma família rica, havia para ele uma diferença “flagrante” entre ele e a sua família e os homens e crianças que conhecia e com quem brincava. «Na hora do futebol, o time era coeso, “todos por um e um por todos”. Depois, um ia dormir num chão todo quebrado e eu ia para uma casa bonita e gostosa (...) O senso de injustiça despertou» (idem, ibidem). Foi por essa altura que começou a escrever peças de teatro sobre essas pessoas, entrando em contacto com o fundador do Teatro Experimental do Negro.

No entanto, na hora de escolher o seu caminho académico, enveredou pela Engenharia Química, «meu pai, imigrante português, queria que todos os filhos fossem doutores. E o teatro não dava doutorado naquela época.» (idem, ibidem) Nunca perdendo a ligação com o teatro, lendo e escrevendo peças teatrais, terminou o curso e foi estudar dramaturgia para Nova York, durante dois anos, com John Gasner.

Quando regressou ao Brasil, propuseram-lhe que dirigisse o Teatro de Arena de São Paulo. O que era suposto ser durante um ano, tornou-se uma experiência de quinze anos e o grupo provocou uma verdadeira revolução estética, contribuindo “vigorosamente para a criação de uma dramaturgia genuinamente brasileira» (Góes:2009). À medida que Boal mantinha as suas pesquisas, em especial das obras de Stanislavski e Brecht, no Arena, ia tendo alguns contactos com pessoas ligadas a partidos políticos, mas com os quais não se identificava. Ainda assim, o grupo foi-se encaminhando cada vez mais para a ideia de «instrumento de luta para a transformação social», ligando-se a outras entidades, como o Centro Cultural da União Nacional de Estudantes ou o Movimento de Cultura Popular, coordenado por Paulo Freire. (Teixeira, 2007: 78-79). O grupo viajava pelas zonas mais pobres do Brasil, invocando a revolução, incitando os oprimidos a lutar contra as opressões. Todavia, numa dessas incursões, o dramaturgo vivencia um episódio marcante e que lhe serve de “abanão” em termos de intervenção com a população e de mudança de estratégia. Como conta, ironicamente, «Escrevíamos obras contra a injustiça, obras enérgicas, violentas, agressivas. Éramos heróicos ao escrevê-las, sublimes nas representações: eram obras que acabavam quase sempre com os actores entoando canções exortativas (...) Derramemos nosso sangue pela liberdade! (...) pela nossa terra!» Acontece que num desses dias, no final do espectáculo, um dos muitos camponeses que estava no público, Virgílio (nome que Boal nunca mais conseguiu esquecer), visivelmente emocionado, foi falar com

⁴ Tradução da investigadora (do espanhol).

os actores, convidando-os a ajudá-los a expulsar uns *capangas* de um Coronel, que se tinham apropriado das terras de um companheiro. Seguiram-se momentos tensos, em que Boal e os restantes actores tentaram explicar que as armas que tinham no palco eram falsas. Virgílio insistiu: «se os fuzis são falsos, deitamo-los fora e acabou, mas vocês são pessoas autênticas, eu vi-vos cantar para derramar nosso sangue, sou testemunha. Vocês são gente de verdade, então venham connosco na mesma.» A tensão e o medo foram crescendo e os actores não conseguiam explicar – nem a Virgílio nem a eles próprios – que eram artistas, que acreditavam verdadeiramente naquelas palavras, mas não sabiam empunhar uma arma, não eram camponeses. Foi o camponês quem concluiu: “Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês”. Todos se sentiram perturbados, envergonhados. Como Boal reflecte «Depois deste primeiro encontro – com um camponês autêntico, de carne e osso, e não um com um camponês abstracto –, encontro traumatizante ainda que rico, nunca mais voltei a fazer obras “para dar conselhos”, nunca mais voltei a tentar transmitir “mensagens”...excepto quando eu mesmo corria os mesmos riscos.» (Boal, 2004b)

Nos inícios de sessenta, a energia política e social que impregnava então o mundo da arte e da cultura, no Brasil, foi esbarrar contra a Ditadura Militar, que se instaurou a partir de 1964 e que iniciou a «perseguição a todos os indivíduos e grupos de artistas com preocupações sociais e políticas.» (Goés: 2009). Apesar da censura e do perigo que corriam, Boal continuava a produzir teatro e em 1965 criou o *sistema coringa*⁵, modelo dramatúrgico que permitia a montagem de qualquer peça com um número reduzido de actores, em que estes vão interpretando várias personagens, «revezando-se no desempenho das pequenas cenas focadas sobre os pontos fortes da trama, deixando a um ator coringa a função narrativa de fazer as interligações entre fatos, pessoas e processos, como um professor de história organizando uma aula e dando seu ponto de vista sobre os acontecimentos» «Por essa altura, seguiu-se uma fase de musicais “Arena conta...”, em que «formulada com inspiração brechtiana e marxista (...) buscava despertar no público a consciência de que era possível alterar um estado de repressão, tortura e medo, por um baseado em princípios como liberdade, participação, igualdade e democracia, mostrando a batalha dos oprimidos e os diversos mecanismos de dominação dos opressores, através dos tempos. Representando tal situação num momento passado, objetivava-se falar sobre o presente e enfatizar que, se o homem é determinado pelas condições históricas, não quer dizer que não possa atuar sobre elas para modificá-las.» (Soares & Patriota, 2009: 3).

⁵ Para aprofundamento, ler capítulo “O sistema coringa” (pp. 239-296) de Boal, 2010.

⁶ (sistema coringa) <http://www.itaucultural.org.br/>

Porém, em 1968, a Ditadura aperta ainda mais o cerco e o Teatro Arena parte em excursões pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina.

É em 1970, quando regressa ao Brasil, que Boal, ainda influenciado pelas técnicas do Agit-Prop (movimento teatral de agitação e propaganda), idealiza e concretiza as primeiras experiências com o Teatro-Jornal, em que, em conjunto com populares, procedem a desconstruções de notícias de jornais diários, teatralizando-as. Como ele próprio diz, nasceu aí a “semente do Teatro do Oprimido”. «O que aconteceu é que a gente não podia mais fazer teatro, tinha censura, invasão da polícia, prisões e tudo. Aí a gente falou: em vez de dar o produto acabado, vamos dar os meios de produção, a plateia produz o seu teatro.» (Boal, 2004a) A experiência durou pouco. Em 1971, Boal foi preso, torturado e exilado.

Foi exactamente durante o seu exílio, que durou cerca de treze anos, que a semente germinou dando origem à maior parte das técnicas do Teatro do Oprimido. Inicialmente deslocou-se apenas por países da América Latina, como a Argentina, onde desenvolveu técnicas como o Teatro-Invisível, ou no Peru, onde iniciou as suas experiências com o Teatro-Imagem e com o Teatro-Fórum, em parte devido à sua inclusão, em 1973, no programa ALFIN – Campanha de Alfabetização Integral em várias Linguagens (incluindo o teatro) e onde reforça o contacto com a pedagogia do Oprimido de Paulo Freire. Dessas experiências, foi sistematizando os exercícios, publicando livros, até que, em 1976, com o fechamento e as perseguições a percorrerem toda a Argentina, Boal decidiu retirar-se para a Europa.

O primeiro país para onde se deslocou foi Portugal, onde esteve por dois anos, dirigindo o grupo “A Barraca”. Convidado para leccionar na Universidade de Sourbonne-Nouvelle, partiu para França, onde inaugurou o primeiro CTO – Centro de Teatro do Oprimido, em 1979. Durante esse tempo, foi aperfeiçoando as suas técnicas, realizando workshops e formações em vários países e vendo os seus livros publicados noutras línguas. No entanto, foi nessa altura que se deu o impacto com novas formas de opressão, diferentes das observadas até então. «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 a reacção estética que este teatro emitia tinha um destinatário preciso, concreto: a ditadura.» (Teixeira, 2007:83). Como dizia Boal, «estava acostumado a trabalhar com opressões concretas e visíveis», agora tinha em mãos, para além de opressões já conhecidas, como o racismo, o sexismo, as más condições laborais, problemas como o medo do vazio, a incapacidade de comunicar, a solidão, que provocavam tanto ou maior sofrimento do que as

outras. (Boal, 2004b) Assim nasceu o “Arco-Irís do Desejo”, uma técnica mais introspectiva e terapêutica.

Só em 1986 regressa definitivamente ao Brasil, convidado para dirigir a Fábrica de Teatro Popular, cujo objectivo era democratizar a linguagem teatral, tornando-a acessível a todos, fomentando o diálogo e contribuindo para a transformação social. Nesse mesmo ano, em conjunto com outros artistas populares, cria o CTO do Rio de Janeiro, difundindo projectos de Teatro do Oprimido pelo Brasil e um pouco por todo o Mundo. Em 1992/93, Boal candidata-se e é eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro, pelo PT (Partido dos Trabalhadores), “actuando” como político até 1996, período que o próprio classifica como «um dos melhores momentos da minha vida, mas também um dos piores.» Formou grupos populares de Teatro-Fórum, com o objectivo de organizar «circuitos de apresentações por toda a cidade e criar suas propostas legislativas a partir da interação desses grupos com a comunidade. Durante seu mandato, foram apresentados 33 projetos lei, através do Teatro-Fórum.» (Teixeira, 2007: 99). Foi o surgimento do Teatro Legislativo, que se mantém até aos dias de hoje, sob várias variantes. No entanto, esse período foi também marcado por várias polémicas, campanhas contra a sua pessoa e honestidade e Boal afastou-se da política oficial do governo, embora nunca da “política da rua” e da luta social. Os últimos anos de pesquisa estiveram relacionados com a Estética do Oprimido, um «programa de formação que integra experiências com o som, a palavra, imagem e ética» e que tem como fundamento a «crença de que todos somos melhores do que pensamos ser, e capazes de fazer mais do que aquilo que efetivamente realizamos.» (Santos, 2009:10).

«Criada na década de setenta pelo ativista político e cultural Augusto Boal, num contexto de resistência aos regimes ditatoriais que violentavam os direitos sociais e impunha uma ordem bélica, oposta ao ritmo de libertação e solidariedade dos povos latino-americanos, essa modalidade de teatro serviu de instrumento de luta contra os aparelhos totalitários e as subjectividades opressoras que operavam em todas as dinâmicas da existência.» (Melo, 2009: 7)

Serve agora para outras lutas, contra outras opressões. A sua obra está espalhada por mais de setenta países, em cinco continentes⁷. Trabalha-se em bairros, prisões, hospitais, centros de saúde mental, escolas... Desde a aldeia mais recôndita da Índia à mais industrializada das cidades norte-americanas. Em todo o lado que haja um oprimido que necessite ser ouvido e um problema a ser transformado.

⁷ Mapa dos países que utilizam o TO: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=2>

Reconhecido internacionalmente, Augusto Boal publicou dezenas de livros e recebeu variadíssimos prémios, tão importantes como “Embaixador Mundial do Teatro pela Unesco” (2009) e chegando mesmo a ser nomeado para o “Prémio Nobel da Paz”, em 2008.

Boal, dramaturgo, ensaísta, teórico, foi um criador e recriador do Teatro, criador e recriador da Sociedade. A sua voz, o seu pensamento, a sua luta, mantém-se tão actual como há quarenta anos. Boal faleceu no dia 2 de Maio de 2009, com setenta e oito anos. Mas, como referiram, aquando da sua morte «Boal nos deixou, mas certamente já está montando um grande espectáculo no plano metafísico. Como aqui, lá ele deve estar mexendo com as estruturas mais profundas.» (Góes, 2009: 3).

3.2. Influências e pensamentos essenciais em Boal:

Opressão, diálogo e conscientização como caminhos para a libertação

O pensamento de Augusto Boal deriva de várias investigações e experiências, tanto teóricas como práticas, tanto de grandes pensadores, como do contacto com pessoas humildes, “de carne e osso”, como Vergílio. Assim, torna-se difícil sistematizar as suas teorias, invocando nomes concretos. Porém, há dois que se destacam. Um é Bertolt Brecht, que o próprio Boal considerou ter sido a sua maior influência. (Boal, 1975). Outro é Paulo Freire, com quem partilha grande parte da sua filosofia, para além de uma denominação comum: “Oprimido”. Nesta secção, partiremos da exploração desse conceito, para posteriormente se passar para algumas influências de Boal, articulando sempre que possível com as teorias de Freire e Brecht.

Para Boal “oprimidos” são todos aqueles «cidadãos aos quais se subtraiu o direito à palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão, à sua liberdade de escolha.» (2003: 173-174). A declaração de princípios da AITO - Associação Internacional de Teatro do Oprimido⁸ focaliza: «Oprimidos são aqueles indivíduos ou grupos que são social, cultural, política, económica, racial ou sexualmente despossuídos do seu direito ao Diálogo ou, de qualquer forma, diminuídos no exercício desse direito.»

Opressão existirá assim sempre em contraponto com a figura de um opressor, um opressor que exerce (o)pressão sobre o oprimido, através do poder. Não se trata assim de uma

⁸ <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=141>

luta de igual para igual, horizontal, mas sim de uma luta, na vertical, uma pressão que vem de cima para baixo, por parte do opressor que detém o poder. Segundo as palavras de Foucault:

“O poder” será «um conjunto de ações sobre ações possíveis: ele opera sobre o campo de possibilidades aonde se vêm inscrever o comportamento dos sujeitos atuantes: ele incita, ele induz, ele contorna, ele facilita ou torna mais difícil, ele alarga ou limita, ele torna mais ou menos provável; no limite ele constrange ou impede completamente; mas ele é sempre uma maneira de agir sobre um ou sobre sujeitos atuantes, enquanto eles agem ou são susceptíveis de agir.» (Foucault, 1995, cit in Leal, 2010: 51)

Desses conceitos surge, de imediato uma conclusão unânime: um oprimido está impedido de realizar determinadas acções, impedido de usar de sua capacidade de diálogo. E o que será o “diálogo”?

Novamente reportamo-nos à definição da AITO: diálogo deve ser entendido como o «livre intercâmbio com os Outros, individual ou coletivamente; como a livre participação na sociedade humana entre iguais; e pelo respeito às diferenças e pelo direito a ser respeitado.» Como realça Boal, todas as relações humanas deveriam ser diálogos.

«Homens e mulheres, negros e brancos, classes e classes, países e países. Mas sabemos que esses diálogos – se não forem carinhosamente cuidados ou energicamente exigidos – bem cedo se transformam em monólogos, onde apenas um dos interlocutores tem direito à palavra: um género, uma classe, uma raça, um país. Os outros são reduzidos ao silêncio, à obediência. São os oprimidos. Esse é o conceito Paulo Freireano de opressão: o diálogo que se transforma em monólogo» (Boal, 2009:19)

Bárbara Santos, representante do Teatro do Oprimido da América-Latina, na actualidade, para quem o “Teatro do Oprimido poderia ser chamado de Teatro do Diálogo”, realça que o TO é um «método que busca, através do Diálogo, restituir aos oprimidos o seu direito à palavra e o seu direito de ser.» (2009: 10). Sanjoy Ganguly, representante asiático, reforça: aos oprimidos «vemo-los sempre na parte final da recepção, eles são sempre convidados a seguir, pelos líderes, pelas organizações, assim eles são os seguidores, não os pensadores e nós queremos transformá-los de cegos seguidores em pensadores racionais.» (2005: 12).⁹

Qual será então a solução? De que forma é possível transformar cidadãos oprimidos, passivos, em pensadores livres? Diz Freire: «Até o momento em que os oprimidos não tomem consciência das razões de seu estado de opressão “aceitam” fatalisticamente a sua exploração. Mais ainda, provavelmente assumem posições passivas, alheadas, com relação à necessidade de sua própria luta pela conquista da liberdade e de sua afirmação no mundo.» (2007, 57-58).

⁹ Tradução da investigadora (do inglês).

Mais, como afirmam, tanto Boal, como Freire, dentro de cada oprimido, está também um potencial opressor. «Oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demónios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros.» (Boal, 2010: 23). De facto, como salienta Freire, a tendência inicial, na luta de um oprimido pela liberdade é tornar-se opressor ou subopressor, pois o seu ideal é ser homem e no seu modelo de humanidade, ao qual foram sujeitos, ser homem é ser opressor. (1979:31) «Somente na medida em que se descubram “hospedeiros” do opressor poderão contribuir para o partejamento de sua pedagogia libertadora.» (idem, 2007: 34).

Estará então na “consciência” a chave para a transformação? Ainda de acordo com Paulo Freire, «esta tomada de consciência não é ainda a conscientização, porque esta consiste no desenvolvimento crítico da tomada de consciência (...) a conscientização é um compromisso histórico. É também consciência histórica: é inserção crítica na história, implica que os homens assumam o papel de sujeitos que fazem e refazem o mundo.» (1979: 15).

Chegamos aqui a um ponto importante na filosofia de Boal: oprimido não é um deprimido. Um oprimido deseja algo, algo de que é impedido de realizar pelas forças do poder e da opressão, mas o oprimido procura soluções, luta pela mudança. Como refere Viana, «Augusto Boal nos traz, a priori, um entendimento sobre o ser oprimido como sendo, de um modo geral, todos nós, os componentes da sociedade, que possuímos alguma barreira, seja social ou psíquica, mas que nos disponibilizamos a lutar para combater estas barreiras. Ao contrário, o deprimido é aquele que se demonstra indisposto para a luta.» (s/d:4) Daí que, durante a concepção da sua metodologia, Boal se mostrou hesitante no nome “Teatro do Oprimido”, pois como Nunes escreve a palavra soa «pesada, triste, deprimente» (2004: 41). Augusto Boal, diz: «Quando pela primeira vez, pronunciei Teatro do Oprimido, soou estranho. Ainda hoje, para alguns soa deprimido, embora se trate de Revoltado, do que quer lutar, ser feliz. Imaginem se eu o chamasse Teatro da felicidade, Teatro da Revolução, Teatro do futuro inventado! – pretensioso. Ficou como é, agora gosto: teatro do Oprimido!» (Boal, 2000, p. 299, cit in p. 18)

Pelo que até agora foi dito, ficou claro que é através do processo dialógico e da consciência (ou conscientização) que se procura encontrar fórmulas de transformação e libertação.

«Nessa perspectiva, uma ação cultural para a liberdade deve buscar, por meio do diálogo, promover a visão crítica frente à realidade dos oprimidos, para que estes saiam do seu estado de alienação. *O papel fundamental dos que estão comprometidos numa ação cultural para a conscientização não é propriamente falar sobre como construir a ideia libertadora, mas*

convidar os homens a captar com seu espírito a verdade da sua própria realidade.» (Freire, 1979: 91 cit in Telles, 2003: 67).

Fala-se portanto de unir a teoria à prática. De através de pensamentos concretos, chegar-se a acções concretas. «Um método teatral que se baseia no princípio de que o ato de transformar é transformador. Como diria Boal, aquele que transforma as palavras em versos transforma-se em poeta; aquele que transforma o barro em estátua transforma-se em escultor; ao transformar as relações sociais e humanas apresentadas em uma cena de teatro, transforma-se em cidadão. (Santos, 2009: 10). Paulo Freire reforça:

«não há dicotomia entre diálogo e ação revolucionária. Não há uma etapa para o diálogo e outra para a revolução. Ao contrário, o diálogo é a própria essência da ação revolucionária... (...) Os que trabalham para a libertação não devem aproveitar-se da dependência emocional dos oprimidos, que é fruto de sua situação concreta de dominação e que dá origem à sua visão inautêntica do mundo. (...). A ação libertadora deve reconhecer esta dependência como um ponto frágil e tratar de transformá-la em independência, graças à reflexão e à ação.» (1979: 43).

«Como o diálogo é o antídoto do conflito, o Teatro do Oprimido tem sido um importante instrumento de Paz, que precisa de ser conquistada e exercitada cotidianamente, através de acções directas e da superação da passividade.» (Britto, 2009: 14). É a isso que apela o Teatro do Oprimido e é nesse ponto que se encontra a maior ligação a Bertolt Brecht.

«Brecht propõe uma arte engajada que fale da realidade (...) que mostre as contradições entre os homens, entre as classes sociais, a relação entre o homem e a História, que tire o espectador da alienação que o teatro psicológico provoca, deixando em estado de alerta sua consciência, sua visão crítica e em evidência que o que o público vê é teatro, ou seja, uma representação da vida, uma reprodução, para que ele possa extrair daí a moral, tirar a conclusão para intervir na vida real. Temos assim um teatro que busca instigar a platéia a uma tomada de posição em relação à realidade da qual fazem parte o espectador e o artista.» (Soares e Patriota, 2009: 2)

No entanto, para o dramaturgo brasileiro, a poética brechtiana, mesmo revolucionária, na assunção que fez do teatro e do papel dos artistas na sociedade, não seria suficiente, por si só. No entender de Boal, se Brecht representaria uma “poética de conscientização”, a poética do oprimido seria «essencialmente uma “poética de libertação”: (...) o espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é acção!» (Boal, 2010: 2). Sempre exclamativo, Boal reclama pelo poder transformativo do teatro:

«o teatro é uma arma (...) Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação (...) Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação.» (Boal, 2010: 11) «É teatro de luta! É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos (...) todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena.» (idem, ibidem: 30).

3.3. Teatro do Oprimido e a transformação do ser humano:

De espectador a protagonista da sua própria história

Entre os que consideram o Teatro do Oprimido como uma versão teatral da pedagogia do oprimido de Freire (Pedroso, 2006: 18) e os que o vêem como a radicalização da hipótese brechtiana (Klein, 1999: 18), sem esquecer as referências a Marx, Hegel ou Moreno, a verdade é que é complexo encontrar e sistematizar todas as influências de Augusto Boal na criação do Teatro do Oprimido. Mais importante é pois perceber de que modo a sua proposta é materializada, em forma de teatro e de intervenção social.

Para Teixeira (2007: 84-86) o Teatro do Oprimido tem seus objectivos baseados na filosofia marxista, sendo que do ponto de vista ético representa uma «variante mais restrita da peça didática brechtiana, uma proposta que une o teatro à pedagogia da ação direta», tratando-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. Sociologicamente, representa uma variação politizada do sócio-drama.»

Para outros autores, como Patrice Davis, o Teatro do Oprimido é um teatro de intervenção surgido para revitalizar o agit-prop (termo que sintetiza as manifestações artísticas de agitação e propaganda) ligado à atualidade política, e que acontece baseado numa atividade de proselitismo mais do que como uma nova forma artística, proclamando o desejo de ação imediata e tentando criar consciência política.» Já Nestor Canclini considera que o TO «é uma ferramenta de ação social que transfere para o espectador os meios de produção teatral, levando-o a participar da ação dramática a partir de temas que o aproximem e o estimulem a expressar a própria vivência mediante situações cotidianas.» (Castro-Pozo, 2005:1)

De acordo com o seu criador, o Teatro do Oprimido «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 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).¹⁰

As polémicas e diferentes interpretações acerca desta metodologia advirão possivelmente desse mesmo aspecto: o facto de abranger diferentes áreas de intervenção, sem contudo excluir nenhuma delas.

¹⁰ Tradução da investigadora.

Tal como refere Bezerra (2009:2), Augusto Boal «varia seu projeto em função dos espaços, das circunstâncias, das pessoas e suas demandas, porém preserva intactos os dois principais objetivos da Poética do Oprimido» que serão agora analisados criticamente.

Transformar o espectador, de um ser passivo e depositário, em protagonista da acção dramática.

Talvez a mais célebres das frases de Boal seja “*Todos podem fazer teatro, até os atores*”. Nessa aparente simplicidade e ironia, o autor pretendia fazer recuar a arte teatral aos seus primórdios.

«No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O Carnaval. A festa. Depois as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores; gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinação coercitivo.» (2010: 177)

Com isto, o autor transmitia duas das suas ideias principais: a de que o teatro estava na essência do Homem e de que a figura do espectador estava equiparada à do oprimido, um ser passivo que necessitava de ser resgatado da sua passividade. Começemos pela primeira. Para Boal o teatro nasce quando o ser humano se observa a si mesmo em acção, 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 se ver aqui e se imaginar adiante, podem se ver como são agora e se imaginar como serão amanhã.» (Boal, 2009, XIV-prefácio)

Dessa premissa, parte a ideia de que, “se todos somos actores”, não faria sentido a existência do conceito de espectador. Já na altura da ditadura militar, em que Boal enfrentava várias restrições em termos de produção teatral, a questão levantara-se:

«Na prática, podemos dizer que antes pensávamos que éramos artistas e que o público era público. Sabíamos mais porque éramos artistas. Depois fomos perdendo um a um os emblemas do artista. Perdemos a peça, porque era mutilada, perdemos os figurinos, porque não tínhamos dinheiro para comprar, não tinha mais subvenção. Quando perdemos toda a roupagem de artista, ficamos encarando a platéia, os espectadores. “Qual a diferença entre nós e eles?” Nenhuma. Os emblemas do artista não existiam mais. Então, somos todos artistas.» (Boal, 2004a)

Como exorta Boal «Espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude.» (Boal, 2010: 236). Baumann (cit in Volter, 2007: 54) reforça: «Boal critica o teatro tradicional, em que o ator enquanto sujeito ativo produz verdades aparentes e o espectador consome enquanto objecto passivo. Ele parte do pressuposto de que todo o monólogo é opressor, inclusive aquele no teatro. Assistir significa, para Boal, estar excluído da ação, o oposto da participação.»

Surge assim um importante conceito da obra boaliana: o “espec-ator”: o espectador que está na expectativa de actuar e que se torna, essencialmente evidente, nas sessões de Teatro-Fórum. Ao contrário do teatro convencional, no Teatro do Oprimido cria-se diálogo:

«No teatro convencional existe uma relação intransitiva: do palco tudo vai à sala, tudo se transporta, transfere – emoções, idéias, moral!- e nada vice-versa. Qualquer ruído, exclamação, qualquer sinal de vida que faça o expectador é contramão: perigo! Pede-se silêncio para que não se destrua a magia da cena. No Teatro do Oprimido, ao contrário, cria-se o diálogo, mais do que se permite, busca-se a transitividade, interroga-se o expectador e dele se espera resposta. Sinceramente. (BOAL, 1996, cit in Silva, 2010, 34)

É assim que, através da transgressão simbólica do palco, se liberta o espectador e libertando o espectador da sua condição de espectador, ele poderá libertar-se de outras opressões. «Sem transgressão – não necessariamente violenta! – sem transgressão dos costumes, da situação opressiva, dos limites impostos, ou da própria lei que deve ser transformada – sem transgressão não há libertação. Libertar-se é transgredir, transformar. (...) Transgredir é ser. Libertar-se é ser» (Boal, 2003, 38)

Mais uma vez Boal aproxima-se de Paulo Freire. Se este último «representa uma mudança no paradigma da educação ao propor uma pedagogia que promove o esfacelamento do muro que foi criado entre o educador e o educando. Boal, depois de muita pesquisa, consegue o mesmo no teatro: promove, com sua proposta estética, o mesmo esfacelamento, mas de um muro que a história tratou de criar entre platéia e espetáculo. (Paranhos, 2009: 16). Ao mesmo tempo e novamente ligado às ideias de Freire, ao dar protagonismo ao espectador (agora espec-ator), alimenta a crença no ser humano e nas suas capacidades, no ser histórico capaz de produzir cultura, criando condições para ultrapassarem o papel de consumidores de bens culturais e assumirem a condição de produtores de cultura e de conhecimento. (Santos, 2009, 10), devolvendo «ao povo o que dele foi tirado ao longo da história.» (Pedroso, 2006:18)

Nunca se contentar em reflectir sobre o passado, mas se preparar para o futuro.

Tal como foi explicado anteriormente, Boal e seus companheiros do Teatro Arena, produziram vários musicais em que se procurava demonstrar, através de exemplificações de momentos do passado histórico, que o Homem, sendo um sujeito actuante, era capaz de lutar contra as opressões no presente e no futuro. Nas bases filosóficas do Teatro do Oprimido, o objectivo mantém-se. Como explica Freire, recorrendo a Karl Marx:

«A história não faz nada, não possui nenhuma imensa riqueza, não liberta nenhuma classe de lutas: quem faz tudo isto, quem possui e luta é o homem mesmo, o homem real, vivo; não é a história que utiliza o homem como meio para trabalhar seus fins – como se se tratasse de uma pessoa à parte – pois a história não é senão a atividade do homem que persegue seus objetivos”. (Freire, 1981,108)

Novamente se recorre à ideia de homem, como ser que, inserido na História, também é fazedor de História. «A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura.» (Freire, 1967: 43)

«Com isso recupera-se a ideia de que os indivíduos também desempenham o papel de agentes de transformação e mudança da cultura e da sociedade e não são meros joguetes de forças impessoais. O fato de que as pessoas nascem dentro de um sistema sócio-cultural já dado não quer dizer que este sistema não esteja sempre se fazendo através das biografias individuais” (Velho, G. e Castro, E. cit in Soares e Patriota, 2009: 4)

É nesse contexto, de compreensão do indivíduo como pertencente a uma determinada sociedade, à qual também presta contributo, que Boal produz a sua forma de teatro. Um teatro em que é representado um determinado aspecto do mundo, que necessita – com urgência – de ser transformado, transformação essa que parte do Homem e pelo Homem. Brecht, escreveu Boal, «era marxista: por isso para ele, uma peça de teatro não deve terminar em repouso, em equilíbrio. Deve pelo contrário, mostrar por que caminhos se desequilibra a sociedade, para onde caminha, e como apressar sua transição.» (2010, 162)

Para Boal, recorrendo à ideia de Shakespeare que “o teatro é um espelho onde podemos ver os nossos vícios, nossas virtudes” (2003, 90), o Teatro do Oprimido seria como que um espelho mágico, no qual penetramos e, não gostando da imagem que reflecte, entramos lá dentro e mudamo-la da maneira que desejarmos. (Boal, 2005; Ganguly, 2005: 13). Não se

trata, assim, apenas de reflectir sobre o passado ou o presente, mas de pensar na actuação futura, aproximando-se novamente de Freire, para quem a educação problematizadora «que não aceita nem um presente bem conduzido, nem um futuro predeterminado – enraíza-se no presente dinâmico e chega a ser revolucionária.» (1979, 42)

Esta atitude face ao teatro e à sua possibilidade de transformação do futuro implica uma posição e uma postura política. Tal como para Freire, para quem a educação era necessariamente política, também Boal considera que omitir essa componente é uma forma falsa de fazer Teatro do Oprimido. «A expressão “teatro político” eu rejeito porque, como toda a arte, teatro é uma representação da realidade, não é realidade. Se é uma representação, tem de ter um ponto de vista. E, se apresentar um ponto de vista, é político. Mais político ainda é o teatro que diz não ser político. » (Boal, 2004a) Assim, «fazer Teatro do Oprimido já é o resultado de uma escolha ética, já significa tomar partido dos oprimidos. Tentar transformá-lo em mero entretenimento sem consequências, seria desconhecê-lo; transformá-lo em arma de opressão, seria traí-lo.» (Boal, 2010, 25)

«Acreditar que o teatro é um lugar em que o significado é feito e nunca completo faz com que se veja o teatro – e consequentemente o mundo – como um local de mutabilidade e, assim, de transformação (...) O teatro envolve-os em um processo de desatamento do mundo e mostra que a mudança é possível. Muitas dessas mudanças são físicas; nos corpos e nas vozes. Muitas dessas mudanças são metafísicas: nas perspectivas e nas atitudes. (Heritage, 2000, p. 15, cit Pedroso, 2006:70)

Ao resgatar o teatro e devolvendo-a às pessoas, para que o possam utilizar como meio de comunicação para discutir os seus problemas, o teatro deixa de ser a reprodução do passado, mas um ensaio para um futuro. Como escreve Boal, «costumo dizer que o Teatro do Oprimido começa quando acaba. Quando acaba a gente tem que ir para a rua. A gente tem de ir para a nossa vida, tem que ir para transformar. Aqui é uma espécie de laboratório.» (2000: 44, cit in Teixeira, 2007: 105)

Com isso, «Boal transcende, assim, os limites sugeridos pela própria etimologia da palavra “teatro” (“thea”, olhar com interesse; e “tron”, donde; ou seja, o local de onde se vê); para ele, o teatro teria que ser, sobretudo, o local onde se atua, onde se ensaia a revolução.» (Reis: 5)

O teatro do oprimido transita assim constantemente «entre a vida e a ficção, entre a realidade viva e a que podemos inventar, entre o passado e o presente, mas sobretudo invade o futuro.» (Boal, 2003: 77)

Teatro Subjuntivo¹¹

Aliado a esses dois princípios, de transformar o espectador em protagonista e de se preparar para o futuro, está também um outro conceito de Boal: o de “*Teatro Subjuntivo*”. Sempre crítico e perspicaz, nas suas reflexões, o autor dizia que «O teatro, usualmente, conjuga a realidade no tempo presente do modo indicativo: “Eu faço”» (2003:171) A televisão e a publicidade conjugam no modo imperativo: “Façam!” ou «”Faça como eu digo! Compre isto, beba aquilo, vista-se assim: é a moda. Não discuta comigo! Estas são ordens pronunciadas por imagens imperativas que instauram a certeza inquestionável. Assim são as imagens da televisão: ordenam.» (2003:122) Pelo contrário, o Teatro do Oprimido pretende conjugar a realidade, no modo subjuntivo «em dois tempos: no *Pretérito Imperfeito* (“... se eu fizesse?”) ou *Futuro* (“... se eu fizer?”)» (idem, 171) Assim, numa sessão de TO procuram-se as soluções para os problemas da realidade com um “e se fosse assim?”, em que, como o autor refere, para além de subjuntivos são socráticos, na medida em que, através das perguntas se procura que cada um descubra a verdade dentro de si.

Portanto, o método subjuntivo «é a instauração da dúvida como semente das certezas, é a comparação, a descoberta e a contraposição de possibilidades; não a de uma certeza estabelecida face à outra, que temos guardada. É a construção de diversos modelos de ação futura para uma mesma situação dada, o que permite sua avaliação e estudo.» (Boal, s/d:48)

Assim, através do protagonismo do ator e do espectador, que, no fundo, remete para o protagonismo do ser humano, enquanto construtor da sua própria História; procura-se os vários “ses”, os vários questionamentos, as várias soluções, que buscam a transformação da realidade, preparando para o futuro, fazendo um “ensaio para a revolução”.

¹¹ No português de Portugal, utiliza-se “conjuntivo”.

3.4. Metodologias e técnicas do Teatro do Oprimido

Nas palavras de Paulo Freire «separada da prática, a teoria é puro verbalismo inoperante; desvinculada da teoria, a prática é ativismo cego. Por isto mesmo é que não há práxis autêntica fora da unidade dialética ação-reflexão, práticateoria.» (1981: 110) Boal foi um homem que conseguiu unir eficazmente as duas componentes, um prático sistematicamente reflexivo. Embora sem terem trabalhado juntos, Boal e Freire acompanharam, respeitaram e “alimentaram-se” das descobertas um do outro e é este último que diz: «Conheci Augusto Boal nos anos sessenta, ainda muito jovem. Já naquela época tinha grande admiração pela genialidade que anunciava no teatro, pela seriedade que já vivia, pela coerência com que diminuía a distância entre o que dizia e o que fazia.» (2000: cit in Teixeira: 118).

A árvore do Teatro do Oprimido

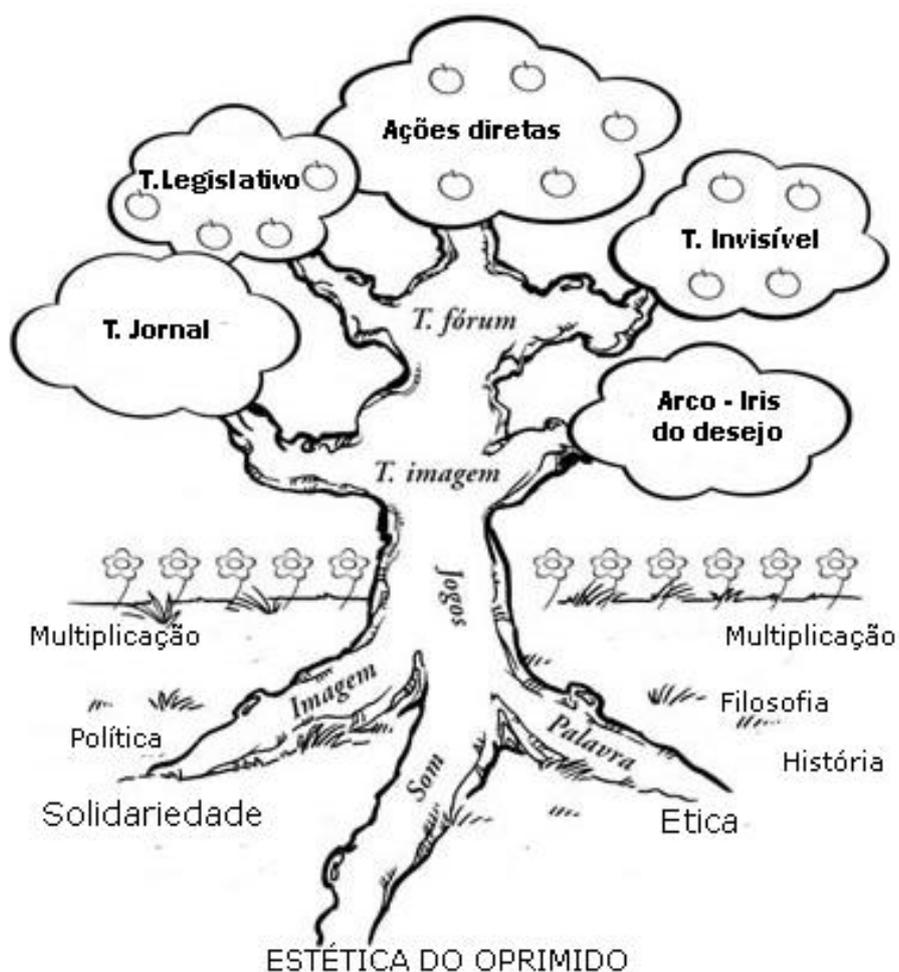


FIG.1 (Adaptada do original de Boal e da recente análise de Bárbara Santos, 2009)

De acordo com Bárbara Santos, a árvore foi o símbolo escolhido pelo próprio Boal, para representar o Teatro do Oprimido, «por estar em constante transformação e ter a capacidade de multiplicação», (...) representando a «estrutura pedagógica do Método, que tem ramificações coerentes e interdependentes.» (2009: 10)

Como explica Boal, «a enorme diversidade de Técnicas e de suas aplicações possíveis – na luta social e política, na psicoterapia, na pedagogia...» entre tantas outras e em tão diferentes contextos, «não se afastaram nunca, um milímetro sequer, de sua proposta inicial, que é o apoio decidido às lutas dos oprimidos.», sendo que essa diversidade «não é feita de técnicas isoladas, independentes, mas guardam estreita relação entre si e têm a mesma origem no solo fértil da Ética e da Política, da História e da Filosofia, onde a nossa árvore vai buscar a sua nutriente seiva.» (2010: 15)

Assim, as suas «raízes fortes e saudáveis» estão fundadas na Ética e na Solidariedade, são elas a base de todo o trabalho do Teatro do Oprimido, na medida em que as opressões são partilhadas uns com os outros, no trabalho conjunto e em que os projectos desenvolvidos acarretam uma responsabilidade ética para com os oprimidos. «A solidariedade entre semelhantes é parte medular do TO.» (idem,ibidem:16). Esses valores alimentam-se dos mais variados conhecimentos humanos (Política, História, Filosofia...), sendo que o solo deve ser fértil de modo a «oferecer o acesso a saberes e base para criações.» (Santos, 2009:10)

A “Estética do Oprimido” (Palavra, som, imagem) seria a seiva que alimentaria a árvore, «atravessando galhos e folhas» (idem, ibidem), pois abrindo o teatro a outras actividades (como pintar, cantar, escrever, etc), procura demonstrar que todo o ser humano é capaz de compreender e expandir-se artisticamente.

Na base do tronco da árvore estariam as centenas de exercícios e jogos que são fundamentais para o desenvolvimento de todas as técnicas e permitem a desmecanização física e intelectual dos seus participantes. (idem, ibidem).

Do tronco partem então as folhas, que representariam as várias técnicas que se foram desenvolvendo ao longo do tempo. Como refere Bárbara Santos, Boal «sempre insistiu que as técnicas que compõe o Método do Teatro do Oprimido não surgiram como invenção individual e sim como consequência de descobertas coletivas, a partir de experiências concretas que revelaram necessidades objetivas», ou seja, como resposta a demandas específicas. (idem, ibidem).

No topo da árvore estão as “acções directas”, as acções sociais concretas e continuadas que se realizam (através das várias técnicas), contra as opressões, a favor dos oprimidos, ou seja a luta pela transformação, na realidade.

«Os frutos que caem ao solo servem a se reproduzir pela Multiplicação» (Boal, 2010: 16), sendo que desta forma o espírito e técnicas do TO se vai reproduzindo e expandindo em vários projectos, pela acção dos multiplicadores (ativistas sócio-culturais que têm por missão desenvolver projectos de teatro do oprimido nos mais variados contextos).

Concluindo, a *ética e solidariedade* são as raízes, o solo do Método; a *estética do oprimido*, a seiva que alimenta a árvore; *os jogos*, a base a partir dos quais partem as *técnicas*, as folhas que brotam dos galhos; os frutos, são a *multiplicação*, a estratégia para a expansão do Teatro do Oprimido e as *acções directas*, são a meta, para a superação das realidades opressivas. E em toda esta metáfora da árvore (que já foi sendo alterada ao longo do tempo) está presente, a permanente criação e recriação de um projecto sólido, mas que é sempre maleável e que procura sempre crescer mais e de melhor forma.

Arsenal de jogos e exercícios

Desde o surgimento do Teatro do Oprimido, foram criados centenas de jogos, e exercícios, alguns inventados por Boal e outros praticantes da Metodologia, outros baseados noutras experiências teatrais ou em jogos tradicionais infantis. Os jogos são o ponto de partida essencial para o desenvolvimento das técnicas. Nessa etapa inicial, Hugo Cruz realça que há um «reencontro com a inocência de jogar, já que em primeira instância o jogo, que por si só é teatral, é inerente ao ser - humano, tão natural como ter sede ou fome.» (2008:8)

Para Boal, o jogo reúne duas características essenciais da vida: as *regras*, pois toda a sociedade possui leis que não necessárias ao ser humano e a *liberdade*, pois caso contrário, a vida seria transformada em “servil obediência”. (2010:16) Assim, «os jogos teatrais sintetizam a Disciplina e a Liberdade. Todo o jogo tem regras claras que devem ser obedecidas; mas obedecendo-se às regras, a invenção é livre e necessária. (s/d: 42)

Para além dessa característica, como foi referido anteriormente, os jogos têm também como objectivo auxiliar na desmecanização do corpo e da mente, que se encontram alienados pelas tarefas do quotidiano.

Boal faz uma distinção entre exercícios, que considera *monólogos corporais*, por se tratar de um conhecimento e reflexão sobre o seu próprio corpo, numa actividade mais

introvertida; e jogos, a que chama de *diálogos corporais*, por se tratarem da «expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens», ou seja, uma actividade de maior extroversão e que necessita de um interlocutor. No entanto, ambos se podem muitas vezes fundir «jogoeexercícios, havendo muito de exercício nos jogos e vice-versa». (2009: 87-88)

Vistos como diálogos ou monólogos, o que se põe em evidência nos jogos e exercícios é o corpo, pois «a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento.» (Boal: 2010: 188).

«Boal acreditava na importância de transformar o indivíduo passivo e docilizado (Foucault, 2004) em um sujeito construtor e transformador da realidade, por isso, o autor apontou a necessidade do processo de re-humanização do corpo, da percepção sensível para a atuação na realidade social. Os sentidos corporais acordados e libertados passam a ver, escutar e apreender o que não é estimulado a ser percebido e ganham contornos qualitativos na atuação no mundo. (Canda, 2010: 3-4)

O criador do Teatro do Oprimido, para quem haveria duas unidades interligadas no corpo humano, a primeira, relacionada com os aparelhos físico e psíquico e a segunda, que seriam os cinco sentidos, dividiu os jogos e exercícios em cinco categorias diferentes: “Sentir tudo o que se toca”, em que se procura diminuir a distância entre sentir e tocar; “Escutar tudo o que se ouve”, em que se diferencia o escutar do ouvir; “Ver tudo o que se olha”, pondo a tónica no sentido da visão, vendo, não só olhando; “Ativando os vários sentidos”, onde se procura desenvolver os vários sentidos ao mesmo tempo e, por fim, “A memória dos sentidos”, pois para Boal, os sentidos também têm uma memória e é importante despertá-la.¹²

«Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo expressivo, o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a libertar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser *objeto* e passando a ser *sujeito*, convertendo-se de testemunha em protagonista. (Boal, 2010, 188).

Técnicas do Teatro do Oprimido

De acordo com Boal, a conversão do espectador em actor pode ser sistematizada em quatro etapas. A primeira em que se dá o *Conhecimento do Corpo*, através de vários exercícios; a segunda em que se procura *Tornar o Corpo Expressivo*; a terceira em que se começa a praticar o *Teatro como Linguagem*; e a quarta em que se apresenta o *Teatro como Discurso*. (2010: 188-189) Em especial, destas duas últimas etapas surgem algumas das principais

¹² Para aprofundamento deste tema e conhecimento dos jogos, ler páginas 87-232, do livro “Jogos para atores e não atores”.

técnicas do Teatro do Oprimido. Neste capítulo, iremos conhecê-las, de forma muito sumária, mas tentando demonstrar como e quando surgiram e, mais importante, porquê, já que, como foi referido anteriormente, todas as técnicas tiveram como origem a resposta a um determinado problema ou acontecimento.

Teatro-Jornal

Como “semente” do Teatro do Oprimido, esta técnica foi a primeira a ser desenvolvida por Boal e o seu grupo do Teatro de Arena de São Paulo, surgindo directamente como «resposta estética à censura imposta, no Brasil no início dos anos 70, pelos militares, para escamotearem conteúdos, inventarem verdades e iludirem.» (Santos, 2009: 10) Consiste em nove técnicas simples que permitem a transformação de notícias de jornais em cenas teatrais, contribuindo para a desconstrução e desmascaramento do que se lê. «Mostra que um jornal, por exemplo, usa técnicas de ficção, tal como a literatura, porém suas: a diagramação, o tamanho das manchetes, a colocação cada notícia dentro das páginas, etc.» (Boal, 2010:18) Assim, encenando-se o que se «perdeu nas entrelinhas das notícias censuradas», criam-se «imagens que revelam silêncios.» (Santos, idem, ibidem). Aproximada a esta técnica existiu uma outra técnica, denominada *Teatro-Fotonovela*, que, tal como o nome indica, tinha como objectivo escamotear e desmitificar as antigas foto-novelas, que Boal considerava uma «verdadeira epidemia (...) que se utilizam do mais baixo que se possa imaginar em matéria de sublitteratura, além de servir sempre como veículo da ideologia das classes dominantes.»?? Mais tarde, Boal foi informado com agrado de que, em várias favelas, muitas pessoas estavam utilizando a mesma técnica para analisar as telenovelas. Ainda hoje, algumas variantes dessas técnicas são utilizadas para colocar em evidência as manipulações utilizadas pelos vários meios de comunicação, contribuindo para a sua desmistificação.

Teatro-Invisível

Esta técnica surgiu na Argentina, durante o exílio de Augusto Boal. Como conta numa entrevista (2003), havia uma lei argentina que garantia que nenhum cidadão morreria de fome, podendo entrar em qualquer restaurante para comer sem ter de pagar. Boal e os amigos queriam divulgá-la e, ao mesmo tempo, testá-la e preparavam-se para a encenar na rua, como uma peça normal. Contudo, face ao perigo com as forças policiais, que daí poderia advir e visto que Boal corria o risco de ser preso e enviado de novo para o Brasil, decidiram fazer a cena num restaurante de verdade, «representaríamos sem dizer para ninguém que era teatro.» A cena

desenrolou-se, com natural conflito, entre o actor que fazia de pobre, o empregado e o patrão (que eram reais!) e quase todos os clientes, que acabaram participando e “entrando em cena”, conseguindo-se o atingir o objectivo pretendido: discutir essa lei e sua possível aplicabilidade. A experiência foi tão gratificante que se tornou mais uma técnica do Teatro do Oprimido. No desenvolver dessa técnica, os actores preparam então pequenas cenas quotidianas que demonstram algum tipo de opressão ou conflito, num espaço público de grande afluência (rua, praça, supermercado, fila para o cinema, etc...). Os espectadores, ou seja, as pessoas que estão presentes durante a “actuação”, vão reagindo e dando opiniões de forma espontânea, acabando por ser participantes sem o saber, pois nem durante, nem depois de uma cena de Teatro Invisível é “denunciado” que se tratou de teatro. Trata-se assim de uma espécie de “explosão”, em que todas as pessoas próximas acabam envolvidas e em que os seus efeitos perduram mesmo depois de terminada a cena. (Boal: 2010: 219). «Provoca-se a interpenetração da ficção na realidade e a da realidade na ficção» não existindo «antagonismo entre sala e cena», mas sim superposição. (idem, ibidem:20). Como conclui Boal: «No teatro invisível, os rituais teatrais são abulidos: existe apenas o teatro, sem as suas formas velhas e gastas. A energia teatral é completamente liberdade e o impacto que esse teatro livre causa é muito mais violento e duradouro.» (idem, ibidem: 223-224)

Teatro-Imagem

O Teatro-Imagem constitui uma série de técnicas que começaram a ser desenvolvidas por Boal, a partir do trabalho com indígenas, em vários países da América-Latina e onde se viu confrontado com uma pluralidade de linguagens, às quais não conseguia aceder. Como explica, «quando usávamos uma língua que não era a nossa para nos comunicarmos, sempre nos entendíamos mal; por isso, tornou-se necessário recorrer às imagens, e as técnicas foram surgindo naturalmente» (2009:232), técnicas, essas, que se foram desenvolvendo e expandindo, ao longo dos tempos e consoante os contextos. Contudo a ideia-força do Teatro-Imagem manteve-se até aos dias de hoje: a eliminação da palavra, para se alcançar outras respostas e descobertas, através da linguagem não-verbal. «As palavras são tão poderosas que, quando as ouvimos ou pronunciamos, obliteramos nossos sentidos através dos quais, sem elas, perceberíamos mais claramente os sinais do mundo. Sua compreensão é lenta porque necessitam ser decodificadas, ao contrário das sensações, que são de percepção imediata» (Boal, s/d: 9) Numa das suas imensas experiências de Teatro-Imagem, Boal relata:

«Em Portugal, representaram uma família de uma província do interior: um homem sentado à cabeceira da mesa, a mulher, que lhe serve um prato de sopa, de pé ao lado dele, e muitas pessoas jovens sentadas à mesa. Todos olhavam para o *chefe de família* enquanto comiam. Esta era a imagem tida como consensual da *família portuguesa* naquela região do país. Tempos mais tarde, um rapaz de Lisboa refez a cena mais ou menos da mesma maneira, salvo que todos aqueles sentados à mesa estavam agora sentados no chão; todos, menos o chefe de família, tinham os olhos cravados em um ponto fixo que os hipnotizava: a televisão. O poder do *chefe de família* tinha sido abalado pelo poder de informação da TV. No entanto, o pai continuava no seu posto, agora apenas simbólico.» (2009:7)

É assim que, através da linguagem corporal se procura compreender os factos, os problemas, os pensamentos, os sentimentos, que estão por detrás de determinada imagem.

Teatro-Fórum

Como Boal descreve, o Teatro-Fórum é «talvez a forma de TO mais democrática e, certamente, a mais conhecida e praticada em todo o mundo». O nascimento desta Técnica tem uma história e um motivo, como quase todas as outras. Por volta de 1973, no Peru, Augusto Boal trabalhando no programa de Alfabetização Integral – Alfin, começou a desenvolver uma nova forma teatral chamada “Dramaturgia simultânea”, em que se apresentava uma cena teatral que continha um problema que precisava de ser resolvido. As pessoas na plateia iam dando sugestões e os actores iam improvisando essas “soluções”. Porém, numa dessas apresentações, uma mulher que estava no público tentava explicar qual seria a sua proposta, os actores tentavam reproduzi-la, mais do que uma vez, mas a senhora não se dava por satisfeita e muito exaltada exclamava que não era aquela a sua solução. Foi então que Boal, desistindo de tentar entender, lhe propôs: «Porque não sobe ao palco e representa você mesma o que nos está a tentar dizer?» A mulher anuiu e, num assombro para todos – actores e espectadores –, demonstrou por palavras, gestos e atitudes, o que há bastante tempo tentava explicar. O que ficou claro para Boal foi que «quando o próprio espectador sobe ao palco e actua na cena (...) o fará de uma maneira pessoal, única e inimitável, como só ele o pode fazer e nenhum artista em seu lugar.» (2004b) Daí que, nessa técnica é onde se põe mais em evidência o conceito de “espect-actor”. Numa peça de teatro-fórum, apresenta-se uma cena «baseada em fatos reais, na qual personagens oprimidos e opressores entram em conflito, de forma clara e objetiva, na defesa de seus desejos e interesses. O confronto incita a busca por alternativas para o problema encenado» (Santos, 2009:10). Há assim como que uma “profanação do palco”, como Boal dizia, em que são os espect-actores que vão procurando encontrar essas alternativas, através da acção dramática.

Arco-Irís do Desejo

Também apelidado de “Método Boal de Teatro e Terapia”, trata-se de um conjunto de técnicas terapêuticas e teatrais, adaptadas do Teatro do Oprimido, mas influenciadas em parte pelo psicoterapeuta Jacob Moreno, criador do psicodrama. As pesquisas para o “Arco-Irís do Desejo” tiveram início, por volta de 1980, quando Boal e a sua mulher se encontravam em Paris. No contacto com várias pessoas, foram-se apercebendo de opressões mais subjectivas, porém bastante dolorosas para quem as sofria. «Comecei a entender que nos países europeus, onde as necessidades essenciais do cidadão estão mais ou menos bem cobertas no que se refere à saúde, educação, alimentação e segurança, a percentagem de suicídios era muito mais elevada que nos países de terceiro mundo de onde vinha. Ali, morre-se de fome; aqui de overdoses, de pastilhas, de giletes, de gás.¹³ Que importa a maneira se se trata sempre de morte.»

Preocupado com essas novas opressões, Boal, que questionava frequentemente “Onde estão os polícias?”, sentido metafórico de descobrir os opressores, começou a perceber que, nessas pessoas, o polícia estava na cabeça. «A minha hipótese inicial era de que o “polícia” estava na cabeça, se bem que os quartéis estavam lá fora. Tratava-se descobrir como haviam penetrado em nossas cabeças e inventar os meios para fazê-los sair. Era uma proposta ousada.» (idem, ibidem) Boal e Cecília Thumim, sua esposa e psicanalista, começaram então a coordenar uma oficina com a duração longa de dois anos, que visava «teatralizar opressões internalizadas na cabeça dos indivíduos e invisíveis externamente, em sociedades e grupos aparentemente não-opressores.» (Sant'Anna, 2005) Ao identificar essas opressões, procurar-se ia consciencializá-las, para depois transformá-las.

Teatro Legislativo¹⁴

O surgimento do Teatro Legislativo tem uma data e um motivo muito concretos: 1993, ano em que, convencido pelos outros curingas e amigos do CTO, Boal se candidata a vereador da cidade de Rio de Janeiro e acaba vencendo. Organizaram grupos populares e “espalharam” o Teatro-Fórum por vários pontos da cidade, de modo a que, através dessa técnica, se formulassem projectos-lei. Terminados os quatro anos de mandato, o projecto não morreu. O CTO do Rio constituiu-se “Pessoa Jurídica” e através de parcerias e apoios, tem conseguido

¹³ Tradução da investigadora.

¹⁴ Será interessante referir que em Portugal se está a fazer a primeira experiência de Teatro Legislativo, através do deputado José Soeiro. (Ver: <http://estudantesporemprestimo.wordpress.com/>)

desenvolver inúmeros projectos. No contacto próximo com a população, debatem-se problemas concretos e reais das pessoas, em que «os espectadores, além de entrarem em cena e darem suas alternativas, encaminham sugestões escritas para a criação de propostas legislativas, as quais são analisadas, sistematizadas, votadas pela plateia e encaminhadas para os órgãos capazes de darem os devidos encaminhamentos.» (Santos, 2009:10).

O Teatro Legislativo não é, portanto, uma técnica teatral, mas a utilização de todas as técnicas e princípios do Teatro do Oprimido, «com o fim de transformar a vontade da população em lei, o teatro servindo como forma de descobrir o desejo da população.» (Dall`Orto, 2008: 7) Olivar Bandelak (principal representante da técnica no Rio de Janeiro) reforça «o teatro legislativo promove de fato o exercício pleno da Cidadania, que em si é um exercício que deve ser permanente. Ou seja, o exercício do Teatro-Fórum nos leva ao Teatro Legislativo, que leva às Leis, que nos garantem o exercício da Cidadania. Mas esta só é alcançada se exercitarmos cotidianamente esse possibilidade de ser cidadã(o), através da busca por alternativas para nossos problemas, que começa quando saímos da passividade.» (site cto rio). O Teatro Legislativo será portanto uma das fórmulas para se chegar ao topo da árvore do Teatro do Oprimido: a promoção de acções sociais concretas e continuadas, que possibilitem a transformação real da(s) vida(s) e da(s) sociedade(s).

Estética do Oprimido

A Estética do Oprimido foi a última das pesquisas feita por Boal e pela equipa do CTO – Rio de Janeiro, tendo-se rapidamente transformado, não numa técnica mais, mas como “parte indissociável do Teatro do Oprimido”, como ele próprio desejava.

Ampliando a ideia inicial de que todo o ser humano é teatro na sua essência, Boal, explica que «a Arte é a característica mais humana do ser humano: é a sua capacidade de recriar o mundo» e, por isso, é metáfora. Quanto mais o individuo metaforiza, mais humano se torna. «Em nossas sociedades, a fim de melhor oprimirem os oprimidos, os opressores procuram reduzir a vida simbólica dos oprimidos, sua imaginação (...) O lazer dos oprimidos, quando existe, é povoado de imagens – mediáticas e outras – que visam a re-transformar humanos em hominídeos, contrariando a evolução da espécie.»

Perante essa crença, Boal propõe uma espécie de programa estético, em que através do desenvolvimento de várias actividades/exercícios, em articulação com as técnicas do Teatro do Oprimido, as pessoas sejam estimuladas a descobrir a arte em si mesmo, «consiste em

desenvolver a capacidade, por menor que seja, que tem todo sujeito de metaforizar a realidade.” (p.14). Através da Palavra, Som, Imagem, os participantes são convidados a criar ritmos e músicas, compor poemas, elaborar desenhos ou pinturas, construir esculturas a partir do lixo, entre tantas outras possibilidades.

Distinguindo “processo estético” (o fazer) de produto artístico (já feito), Boal explica «para a Estética do Oprimido, mais importante é o Processo Estético que desenvolve as percepções de quem o pratica, embora seja bem desejável que se chegue ao Produto Artístico – a obra de arte acabada – pelo seu poder social, amplificador, recebendo o seu autor «os benefícios do reconhecimento dos outros, o que o leva a tentar mais vezes.»

A Estética do Oprimido procura então ajudar os oprimidos a expandir-se, a acreditar nas suas próprias capacidades e potencialidades, «ajudando a que o sujeito sinta e, através de suas sensações e não apenas de sua inteligência, compreenda a realidade social» (42), promovendo «a sinestesia artística que impulsiona o auto-conhecimento, a auto-estima e a auto-confiança.» (Santos, 2009:11)

A figura do Curinga

Não podíamos terminar esta explanação, sobre a teoria e prática de Boal, sem mencionar a figura do Curinga. De acordo com a definição encontrada no glossário do site do CTO-Rio¹⁵ curinga é o «especialista e pesquisador do Teatro do Oprimido; facilitador do Método; um artista com função pedagógica, que atua como mestre de cerimônia nas sessões de Teatro-Fórum, coordenando o diálogo entre palco e platéia, estimulando a participação e orientando a análise das intervenções feitas pelos espectadores.»

Curinga, no Brasil, é o nome dado à carta do “joker”, daí que, em alguns países anglosaxónicos seja essa a denominação utilizada. Como Cláudio Rocha refere, «o curinga foi assim chamado por Boal por ser “uma carta que cabe em qualquer jogo de baralho”. Ele faz produção, ministra oficinas, dirige a cena de teatro, dialoga com a plateia na sessão de Fórum e deve estar pronto, ou ser capaz de estar, para qualquer demanda que surja da sua atividade de construir espectáculos de Teatro.» (2009:13)

O facto de à figura do curinga serem atribuídas diversas funções, tem sido motivo de grande polémica, por parte de alguns investigadores. Nunes, por exemplo, salienta: «A própria função do curinga, misto de psicólogo, diretor de teatro, professor e animador cultural, há que

¹⁵ <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/glossario/>

ser problematizada. O curinga é figura de autoridade!» (Nunes: 68) Mostaço (1983), citado por Douglas Leal, acrescenta que o “coringa não esconde o seu carácter de comandante: é ele quem conduz os trabalhos, transmite exercícios, coordena as ações, guardião da ideologia e da técnica ministrada.» (2010, 155)

Em especial nas sessões de Teatro-Fórum, em que é mais evidente a sua presença, já que exerce uma «função pedagógica, maiêutica», o «papel de conciliador, mediador de jogo» (Bezzerra, 2009), a sua neutralidade é posta em causa.

Para Boal, para quem o coringa, na utilização dessa técnica, tem a principal função de “mestre de cerimónias”, a questão é posta de um outro modo: o curinga «deve manter sua neutralidade e não tentar impor suas próprias ideias, porém...*só depois de ter escolhido o seu campo!* Sua neutralidade é ato responsável e surge depois da escolha feita; sua substância é a dúvida, semente de todas as certezas; seu fim é a descoberta, não a isenção.» (Boal, 2010: 26)

CAPÍTULO IV

UM, DOIS, TRÊS: ACÇÃO – CONTEXTOS E PROJECTOS

“O teatro do Oprimido é o teatro da primeira pessoa do plural”

(Augusto Boal)

Neste capítulo, faremos a contextualização do projecto onde se insere o Grupo de Teatro-Fórum “Age”, principal objecto desta investigação, através de uma explicitação sucinta acerca do âmbito e objectivos principais e das entidades envolvidas no mesmo. De seguida, procede-se à caracterização do grupo e à apresentação do seu trabalho de criação teatral “Procura-se Futuro”.

4.1. Iniciativa Bairros Críticos e Bairro do Lagarteiro

A “Iniciativa Bairros Críticos”¹⁶ é um Programa Nacional, coordenado pela Secretaria de Estado do Ordenamento de Território e Cidades, que tem como objectivo «o desenvolvimento de soluções de qualificação de territórios urbanos que apresentam factores de vulnerabilidade crítica, através de intervenções sócio – territoriais integradas», incidindo experimentalmente em três territórios: Cova da Moura (Amadora), Lagarteiro (Porto) e Vale da Amoreira (Moita). O Programa iniciou-se no terreno em 2009 (ou seja, após uma fase de diagnóstico) e teria um período de actuação previsto de dois anos, no entanto, o prazo foi alargado até 31 de Dezembro de 2013. A Iniciativa assenta em várias parcerias institucionais e locais, «envolvendo 8 Ministérios (Presidência; Ambiente do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Regional; Trabalho e Segurança Social; Administração Interna; Saúde; Educação; Cultura e Justiça) e mais de 90 entidades públicas e organizações/associações locais, num modelo de gestão inovatório.

Tem como principais princípios: a “sustentabilidade”, no sentido em que os projectos desenvolvidos possam ter alguma continuidade a médio prazo; “parceria”, que remete para a cooperação entre diferentes actores (públicos, privados e associativos); “participação”, envolvendo as comunidades nas várias etapas da intervenções, proporcionando o desenvolvimento da auto-estima individual e colectiva; “focalização”, para que as acções sejam fruto de uma definição coerente das necessidades e potencialidades de cada bairro, apostando

¹⁶ Site da Iniciativa Bairros Críticos: <http://www.portaldahabitacao.pt/pt/ibc/>

na diversidade e inovação; “conectividade”, integrando os bairros na cidade, de forma a evitar o isolamento e a *guetização*.

Em todos os Bairros foram feitos diagnósticos complexos e rigorosos, como forma de elaboração dos planos de acção. Do mesmo modo, são implementados sistemas de avaliação e monitorização regulares e externalizados.

O *Lagarteiro* é um bairro social, situado na freguesia de Campanha, numa zona periférica da cidade do Porto, contando com cerca de 1800 habitantes. Do resultado do diagnóstico, foram apresentados como principais necessidades e obstáculos: a fraca acessibilidade e mobilidade, encontrando-se desintegrado da malha urbana; edifícios degradados e estruturas tipológicas desajustadas; cultura de dependência face aos subsídios e à assistência social e económica; taxas altas de abandono, insucesso e desinteresse escolar; e défice de projectos de vida e de expectativas face ao futuro. Como principais pontos fortes, foram apontados, o facto de haver uma boa envolvência ambiental, próximo do futuro Parque Oriental (entretanto já construído); ser maioritariamente constituído por população muito jovem; existirem redes de solidariedade e vizinha importantes; presença de algumas instituições com actividades de suporte no bairro e a existência de lideranças locais, informais, relevantes.

Foram promovidas várias parcerias institucionais, com as *Direcções Gerais das Artes*, da *Reinserção Social*, dos *Serviços Prisionais* e de *Educação do Norte*; a *Junta de Freguesia*, a *Câmara do Porto*; os *Institutos de Segurança Social*, *Juventude*, *Droga e Toxicodependência*, *Emprego e Formação Profissional*, *Habitação e Reabilitação Urbana*, *Polícia Judiciária* e de *Segurança Pública*, entre outras. Ao nível das entidades locais, foram estabelecidas parcerias com escolas, cooperativas e associações próximas.

O Projecto da IBC no *Lagarteiro*, que tem como lema “*Uma intervenção alicerçada na Participação*”, definiu os seus objectivos, em torno de quatro eixos: “*Mudar a Imagem*”, em que se pretende requalificar urbanisticamente o bairro, criar novas acessibilidades, promover o ambiente da área envolvente, um clima de segurança e abertura do bairro ao exterior; “*Mudar o Bairro*”, apostando-se na requalificação dos edifícios e dos equipamentos colectivos, melhoria dos níveis de mobilidade, criação e animação de espaços de sociabilidade, promoção do empreendedorismo de base local e dinamização de redes de relacionamento com a cidade; “*Mudar a vida*”, que tem como propósitos resolver carências funcionais, reforçar níveis de escolaridade e formação; promover espaços de concertação social intergeracionais e melhorar as expectativas de vida dos residentes; “*Mudar para a Cidadania*”, cuja finalidade é aumentar a

capacitação institucional e os níveis de participação e consolidar e reforçar as redes locais de vizinhança e solidariedade.

4.2. Associação PELE/NTO e Projecto LGT-Mexe

Através de um convite informal, a Associação PELE foi convidada a integrar a Iniciativa Bairros Críticos, no Lagarteiro, não sendo, portanto, um parceiro formal, mas assumindo grande parte das actividades lá desenvolvidas.

A Associação PELE ¹⁷ – Espaço de Contacto Social e Cultural é uma associação sem fins lucrativos, que nasceu no Porto, no ano de 2007, estando sediada na Fábrica da Alegria, um espaço cedido pela ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, a vários grupos e entidades artísticas, em especial ligadas ao teatro. O objectivo essencial da PELE é o desenvolvimento humano e social através da arte, sendo que a sua actuação incide maioritariamente em quatro áreas:

- *Sócio-Educativa*: promovendo a integração social através da arte, no âmbito de projectos de intervenção em diversos contextos;
- *Artística*: produzindo e apoiando a criação artística, quer promovidas pela Associação, quer no apoio a projectos emergentes;
- *Formação*: dinamizando acções de formação a profissionais e população em geral, nas áreas da arte, saúde, educação e ciências sociais e humanas.
- *Núcleo de Teatro do Oprimido do Porto*: desenvolvendo várias actividades com essa Metodologia, com diferentes públicos e em vários contextos, escolares e comunitários;

Dos projectos desenvolvidos pela PELE/NTO do Porto, podemos destacar o trabalho teatral desenvolvido com os reclusos da prisão de Custóias, do qual resultou o espectáculo “Entrado”; a criação de Teatro Comunitário “Texturas”, realizada com “actores” dos 13 aos 72 anos, em Santa Maria da Feira; a participação no projecto “We are all fanatics”, no âmbito do projecto Europeu FIT – Fanaticism Indicator Test, na Holanda (com técnicas de Teatro Imagem); a constituição de grupos de Teatro-Fórum, no Instituto do Terço e no Bairro do Lordelo; a instalação/performance “Meto a Colher” sobre violência doméstica; ou o projecto de Arte Comunitária “Agosto Azul”, realizado em Portimão.

¹⁷ Site da Associação PELE/NTO Porto: <http://www.apele.org/site/>

O projecto “Lagarteiro Mexe” está a ser desenvolvido no Bairro do Lagarteiro, no âmbito da Iniciativa Bairros Críticos, contemplando a realização de várias acções de natureza técnica e pedagógica, a partir de ferramentas artísticas. O objectivo geral é desenvolver um trabalho de base local, com o envolvimento participado da população, em que se faça a interligação com as intervenções da IBC, as instituições da cidade e do Bairro. Actualmente, as actividades que estão a ser desenvolvidas são as seguintes:

- A Orquestra LGT-Mexe tem como premissa a ideia de que “todas as pessoas têm o direito e a capacidade de fazer e criar música”. É um projecto intergeracional, na medida em que envolve participantes de todas as idades. A orquestra inclui vários tipos de instrumentos, desde os mais convencionais até instrumentos criados pelos músicos. Promovem actividades fora do Lagarteiro, como forma de combater a estigmatização social do Bairro, ao mesmo tempo, que procuram favorecer a inclusão social e solidificar as relações de vizinhança.

- O Espaço M é dirigido a mulheres (em especial, desempregadas de longa duração), onde, através das linguagens artísticas, se possa criar um “espaço de encontro, partilha, descoberta e empoderamento individual e colectivo” e assim promover a auto-estima e auto-confiança, as relações de proximidade, bem como o favorecimento de alternativas formativas e profissionais, a iniciativa individual e o empreendedorismo.

- Pais Mexem...Ao fim da tarde, visa promover competências pessoais e sociais, através da criação artística, que contribuam para o “desenvolvimento de relações de afecto e segurança, responsáveis e construtivas, dentro das famílias, assim como o seu sentido de pertença à comunidade.

- LGT Mexe com os Técnicos é dirigido a todos os técnicos que constituem as parcerias da IBC e possibilita a realização de diferentes momentos de ludicidade, de bem-estar pessoal e colectivo, de descontração e relaxamento, através da utilização das expressões artísticas como ferramentas desinibidoras e facilitadoras da comunicação/interacção entre todos os participantes.

- Grupos de Teatro-Fórum (Jovens/Adultos) onde se explora a metodologia do Teatro do Oprimido (em especial, do Teatro-Fórum), “como ferramenta de empowerment”, «possibilitando-se o desenvolvimento de competências pessoais e sociais, de participação activa, de promoção da consciência cívica e consequentemente de desenvolvimento social e comunitário.»

4.3. “AGE” – Grupo de Teatro-Fórum

Porque não chega sonhar, é preciso criar; porque não chega querer, é importante fazer; chegou a altura de conhecermos um pouco da materialização da Utopia de Boal, na prática. Neste subcapítulo, numa posição consciente, a palavra primordial é dos participantes (jovens, curingas e espect-atores). Se desejamos demonstrar de que modos se constrói a cidadania, nada como dar voz a quem a pratica.

Jovens e Curingas

A Oficina de Teatro-Fórum para jovens iniciou-se em Outubro de 2010. Através do Programa Escolhas e da Iniciativa Bairros Críticos, sediada no Bairro do Lagarteiro, mas sobretudo através da acção mobilizadora dos Curingas da PELE, por algumas escolas do Porto, iniciou-se o incentivo a vários jovens à participação e criação de um grupo de teatro. No início dos ensaios, chegaram a reunir quase três dezenas de jovens, que, por motivos vários, foram desistindo. Parece prática comum no Teatro do Oprimido: do grupo inicial sobra sempre metade. Na altura em que se iniciaram as observações (inícios de Março), o grupo já estava constituído definitivamente. Doze adolescentes: quatro rapazes e oito raparigas, com idades entre os treze e os dezoito anos. Quase todos eles se encontravam a estudar, no ensino dito regular ou no ensino profissional, uma delas era trabalhadora-estudante e um outro encontrava-se, numa fase de transição, não se encontrando, nem a estudar, nem a trabalhar. Três dos rapazes pertenciam a uma instituição de acolhimento de jovens em risco; três raparigas eram provenientes do Bairro do Lagarteiro e os restantes eram de várias zonas do Porto, tidas como desfavorecidas.

«Preconceito ou não, não estava à espera daquele grupo. Imaginava uns miúdos mais “gunas”, mais na defensiva, mais fechados. Mas, em vez disso, encontrei uns jovenzinhos com ar atinado, bem-dispostos e bem-educados.» (d.b. 09/03/11)

Os curingas, que com eles trabalham, são dois jovens dos seus trinta anos, têm uma energia muito peculiar e contagiante, uma descontração permanente e uma evidente paixão pelo Teatro do Oprimido. Olham nos olhos das pessoas com quem falam, sejam elas adolescentes ou adultos. São líderes, como é óbvio, pois sendo curingas, é quase obrigatório, que tenham essa como uma característica pessoal, mas são-no de forma democrática, intercalando indicações e sugestões, com elogios (*Boa, tá mesmo a entrar na personagem*) e alguns “puxões de orelha” (*Fala devagar, pareces uma trotinete!*).

No triângulo de relações que se estabelecem (jovens-jovens; curinga-curinga; jovens-curingas), denotam-se frequentes demonstrações de afecto e cumplicidade. Tocam-se, abraçam-se, questionam-se, interessam-se pela vida uns dos outros, dentro e fora do teatro. Há uma margem segura entre liberdade e respeito, respirando-se bastante à-vontade entre todos, com consciência dos limites. Há uma partilha segura e confiante entre todos, partilha de interesses, de desejos, de momentos tristes e felizes, até de cheiros.

«Numa entrevista informal, para um dos membros da Associação que os filmava, Maria João e os miúdos referiram a intensa partilha de cheiros (de chulé, diga-se) durante as sessões, que tanto os uniram “eram camembert, rockfort, flamengo...”» (d.b.17/03/11)

«Eu já não conseguia viver sem este cheiro!» (Hugo, n.c. 05/04/11)

Entre brincadeiras, risadas ou momentos sérios, de concentração ou reflexão, na relação entre todo o grupo (jovens e curingas) há um aspecto que nunca é descurado: o diálogo. O diálogo entre os curingas, o diálogo entre os jovens, o diálogo entre esses dois eixos e, que se dá, na maioria das vezes, de forma horizontal, sem que se perca a noção da liderança e da figura do adulto, que os orienta e os encaminha (não os direccionando) numa aprendizagem constante. Se do lado dos curingas, há uma preocupação verdadeira e pessoal com cada um deles, que se nota nas conversas informais, que vão tendo com eles nos momentos de pausa, do lado dos jovens, os curingas são vistos com grande admiração. Como referia um dos jovens, no seu próprio diário de bordo:

«Hoje tenho muito a agradecer a este grupo e às pessoas que nele trabalham (...) Acho espantoso o trabalho que a Maria João e o Hugo têm com tudo isto, nunca conheci pessoas assim. Se me perguntassem o que queria ser quando for grande respondia que era como a Maria João ou o Hugo.» (Cristina)

“Age”, o nome escolhido pelos jovens para o seu grupo de Teatro – Fórum, quer dizer isso mesmo, é um grupo activo, dinâmico, enérgico, com vontade de agir, colectivamente, pelo teatro e na vida.

Ensaios e encontros

O grupo reúne-se semanalmente, no espaço da PELE, na Fábrica da Alegria. Em conversa informal, os curingas disseram ser normalmente esse o espaço escolhido para se realizarem os ensaios, por ser um espaço neutro, afastado dos sítios “onde eles já dominam excessivamente” (por exemplo, caso fosse no bairro) ou de instituições, como a escola, cujo cariz mais formal os poderia inibir de se expressarem livremente. Aliás, a PELE e a Fábrica são, por si só, espaços bastante livres. Os membros da Associação entram e saem, dão “duas de

treta” uns com os outros e vão tratando dos seus afazeres. O espaço físico é agradável, há um pequeno anexo, onde se acumulam figurinos, adereços, tintas e imensos outros objectos; umas t-shirts da PELE penduradas, duas mesas com computadores, prateleiras com livros, dossiers, revistas, nas paredes vários posters, lembrando o historial da associação e pequenos recados, algumas brincadeiras entre eles e a impressão de um e-mail, da Bárbara Santos, particularmente interessante. Hugo questionava-lhe se tinha algum conselho sobre como trabalhar com os reclusos, no trabalho que estavam a desenvolver em Custóias, a resposta era a seguinte:

«Para trabalhar em prisões ou em qualquer outro lugar com Teatro do Oprimido, é preciso abrir os olhos e os ouvidos, antes de abrir a boca. Entenda a cultura local, perceba as relações, chegue com calma e esteja aberto a aprender. Não entre sabendo, entre perguntando.»

O círculo

Os ensaios, propriamente ditos, são na “sala escura” como lhe chamam, por ter as paredes completamente negras. Como é a única sala concebida dessa forma, os vários grupos que trabalham na Fábrica da Alegria, vão se apropriando dela, quando precisam, bastando para isso, marcar democraticamente o dia em que a irão utilizar.

Os jovens vão chegando aos ensaios, quase sempre atrasados. Os curingas reclamam, eles pedem desculpa, mas na vez seguinte o mesmo acontece. Depois de um período breve, em que se vão cumprimentando e “brincando” uns com os outros, o ensaio começa, sempre com a formação de um círculo entre todos, jovens e curingas.

«O formato do círculo (sentados ou em pé) para situações de reflexão é uma prática muito comum no teatro e é algo que me interessa bastante, pelo seu valor simbólico e real. É uma questão de partilha e de horizontalidade, todos vêem os olhos uns dos outros, cada um tem algo a dizer e todos têm algo a ouvir.»
(d.b. 17/03)



Foto 1

Durante esses momentos de reflexão conjunta, onde se discutem aspectos a melhorar, sugestões, dificuldades, ... – que

existem sempre no começo e no fim, de qualquer ensaio ou espectáculo – os jovens, sempre muito enérgicos e com vontade de falar e dar a sua opinião, revelam alguma dificuldade em ouvir os outros, interrompendo-se frequentemente, obrigando às intervenções dos curingas:

«Escutem! A principal aprendizagem no teatro é saber escutar!» (Hugo, n.c. 19/03/11)

O grupo lá se vai acalmando, esforçando-se por conter os seus impulsos vocálicos e o ensaio começa. Fazem-se alguns jogos de aquecimento e preparam-se algumas cenas do espectáculo que irá estrear em breve. Dos vários exercícios assistidos, em diferentes sessões, há três que serão agora descritos, por se destacarem, em termos de reflexão.

O que comeste ao almoço?

Este jogo é bastante simples, mas depressa foi “popularizado”, ao ponto de o repetirem em várias sessões e até numa sessão de aquecimento, antes do espectáculo, com a plateia.

Perante a questão, *o que comeste ao almoço?*, todos (jovens e curinga) tinham de recriar através do movimento e da expressão corporal vários tipos de alimentos:

«Hamburger! E como é um hamburger? É achatado! Então, como vamos representar isso? (deitam-se, espalmados no chão) Eu comi arroz. Solto ou malandro? (e lá saltitavam eufóricos)»



Foto 2

Com isso, o que se pretende é a tal desmecanização do corpo e a metaforização, que se falava anteriormente (Cap. II), mas o que tem de mais curioso é que tinha sido um jogo inventado pela curinga, recentemente, provavelmente após um almoço reconfortante. Essa é uma das riquezas do Teatro do Oprimido. Boal incentivava sempre a criação de novos exercícios, de variantes, quer por parte dos participantes, quer por parte dos curingas. «É importante manter uma atmosfera criadora: todos estão criando, os que ensinam e os que aprendem. Todos devem inventar.» (Boal, 2010: 195)

O animal dentro de nós

Um dos exercícios mais interessantes (e que a própria investigadora já tinha experienciado, no decorrer da sua formação em TO) serve já para a preparação do actor, para o espectáculo. O curinga pede que, face à personagem que vão interpretar, pensem no animal que com ele mais se assemelha. De seguida, pedem que o encarnem fisicamente, primeiro de forma individual e depois em interacção uns com os outros. Naturalmente, especialmente tratando-se

de adolescentes, há várias risadas perante a proposta. Não há obrigatoriedade na execução de nenhum dos exercícios – essa é uma das regras do TO – mas num instante quase todos aderem. Só dois permanecem encostados à parede, a roer as unhas ou a morder os lábios.

«Não tarda nada, todos entram no “jogo” e surgem pittbuls, araras, gatos, serpentes, emitindo sons, fazendo gestos típicos, confrontando-se ou aliando-se entre eles. A ideia é retirar a palavra e o comportamento social dos humanos, para se chegar mais depressa às emoções.» (d.b.09/03/11)

Como explica Boal, «em todos esses exercícios de animais, os sons podem ser muito expressivos, isto é, o ser humano dispõe de palavras e conceitos para exprimir as suas emoções, ao passo que os animais dispõe apenas de sons, e não de uma linguagem abstrata; isto faz com que a expressão humana seja pobre em termos sensoriais, ainda que seja infinitamente mais rica em termos conceituais. Sem perder a sua capacidade conceitual de expressão, o ator deve dar largas às suas imensas possibilidades de se exprimir.» (Boal, 2009: 292) No final do exercício, todos eram unânimes em dizer como tinham ficado a perceber melhor a sua própria personagem: o que ela desejava, como se comportava, quem eram os seus aliados e com quem lutavam.

Linha do Poder

Neste exercício, tratava-se novamente de preparar os jovens para a interpretação da sua personagem, contudo, ao contrário do anterior, que apelava à emoção, quase primária, neste, o que se pretende é o uso da palavra, suscitar o debate, através da posição espacial.

«O Hugo pede que se ponham em fila de acordo com a sua personagem, do mais poderoso, para o menos poderoso. Os miúdos hesitam: “Eu acho que tenho mais poder do que ele”. “Então coloca-te na fila de acordo com o que tu achas.” Depressa chegam à conclusão que o poder que se tem, depende da perspectiva de cada um. Toti, que faz de traficante/opressor acha que é quem tem mais poder: “Sinto-me poderoso pela primeira vez na vida!” Adão, que na peça é o Director do Centro de Emprego, acha o contrário, diz que tinha o poder para o pôr na prisão. Os outros não concordam, esgrimam-se argumentos: “O traficante tem mais dinheiro do que tu!” “O que é ter poder? É ter mais dinheiro?”, pergunta Maria João. “É dominar os outros”, diz um dos jovens. A conversa segue democraticamente, uns falam, outros escutam. O curinga pede que se voltem a colocar em fila, mas na perspectiva de um dos habitantes do bairro, depois na perspectiva do Empregador, e por aí fora, trocando as personagens, trocando as posições, continua o debate por mais algum tempo.» (d.b.09/03/11)

Neste relato é visível a capacidade que o Teatro do Oprimido tem de invocar o pensamento crítico, colocar questões, agitar os conceitos e preconceitos e quase não nos lembramos que são adolescentes que estão a tentar perceber como se estabelecem as relações de poder, na sociedade.

Ensaio geral

Aproximando-se o dia do espectáculo, as emoções, positivas e negativas, chegam ao rubro. O ensaio geral é marcado no *HardClub*, onde se vão estrear, para que se possam aproximar do palco que vão pisar e se sintam menos desconfortáveis. Também estão presentes os elementos da Orquestra LGT-Mexe, que faz grande parte da banda-sonora da peça.

«São todos do Bairro do Lagarteiro e são um grupo, no mínimo, heterogéneo. A mais nova terá uns cinco anos, um dos mais velhos já terá passado dos cinquenta. Mais tarde soube que há um trio geracional: avó, filha e neta na mesma orquestra. Vestidos com t-shirts amarelas, esperam calmamente que o ensaio geral inicie, enquanto os jovens do grupo de TO circulam pelo palco e bastidores, visivelmente excitados.» (d.b.17/03/11)

De facto, os jovens, fosse pela presença da comunicação social (que se encontrava a fazer uma reportagem sobre o trabalho deles), fosse porque estavam pela primeira vez no *Hardclub*, fosse porque a estreia se estava a aproximar, o certo é que estavam bastante alterados.

«No intervalo, os jornalistas correm a entrevistar alguns jovens. Estão orgulhosos, por vezes embaraçados, mas muitas vezes completamente descontraídos. (...) A boa-disposição depressa resvala em euforia total. Uns cantam, outros dançam, gritam e atiram-se uns para cima dos outros. M^a João entra na brincadeira e aproveita a distração de uma para a enfiar dentro de um roupeiro. Até cânticos de claque se ouvem "Quem é que reina? É o Teatro do Oprimido e vamos rebentar com isto tudo".» (d.b.17/03/11)



Jovens conversando animadamente, nos bastidores, perante as câmaras dos jornalistas.

Foto 3

Porém, o que momentos antes era alegria desenfreada, no reiniciar do ensaio, a tensão aumenta entre os jovens.

«O ensaio recomeça com os nervos à flor da pele. A histeria anterior dá lugar a uma tensão crescente. Estão todos enfiados num corredor escuro, à espera de poderem começar. Surgem algumas quezílias, porque uns fazem barulho nos bastidores e outros mandam calar. “Toda a gente tá a bater mal”, diz Toti. Hugo averigua “Malta, o que é que se passa?”, “Ainda há bocado éramos um grupo e agora já não somos”, responde Diogo desanimado. “Há aqui uma má energia”, continua o Hugo, “Eu vou sair e esperar que vocês estejam bem e preparados para começar”. A discussão amaina, Toti, muito sentimentalmente, pede que dêem as mãos “Cai aqui de pára-quedas e curto-vos bué.” Minutos depois, parece que nada aconteceu e todos riem animadamente. A tensão foi libertada.» (d.b.17/03/11)

Neste relato, importa reflectir sobre alguns aspectos. Por um lado a questão da *autonomia*. Naquele momento concreto, como noutras situações assistidas, o curinga optou por sair e deixá-los resolver o problema entre eles. A postura (consciente) dos curingas era de que os jovens tinham de ser capazes de se gerirem como grupo, de resolverem os conflitos e tomar decisões por eles próprios. Essa autonomia era tão visível nesses momentos, como nas actividades mais práticas, como por exemplo, o de organizar os figurinos e os adereços, no início ou no final dos espectáculos ou ensaios. Outra questão prende-se com a vivência em grupo. Especialmente tratando-se de adolescentes, é natural a existência de discussões e algumas confusões, nas relações uns com os outros. Contudo, o importante é que o grupo perceba, que apesar dos atritos que possam ocorrer, a unidade não se põe em causa.

Como dizia Hugo, nos dos últimos ensaios, adivinhando a tensão crescente:

«É normal haver algum nervosismo. “É altura de dar-mos colo uns aos outros”. Lembra-lhes que têm de ter paciência e calma para com certas reacções dos colegas, questionando-lhes sobre um dos principais pilares da árvore do TO. “É a solidariedade”, dizem alguns. “Agora é que vamos ver se vocês são um grupo ou não”. (d.b. 09/03/11)

Intercâmbio

Durante a altura das observações e, no dia em que os jovens fizeram o segundo espectáculo, no HardClub, deu-se um intercâmbio com outro grupo de Teatro-Fórum, da Cova da Moura (Lisboa), também através da *Iniciativa Bairros Críticos*. O encontro fora marcado no *Parque Oriental*, um espaço verde construído recentemente e muito agradável, que constituía uma das mais-valias do projecto, no Lagarteiro, dada a sua proximidade ao bairro. Dessa junção, podemos tecer algumas considerações. Por um lado, foi interessante verificar a troca – o verdadeiro intercâmbio – de ideias, entre ambos os grupos.

«À volta de várias mantas recheadas de comida, os jovens iam trocando as primeiras conversas, que, naturalmente, se iniciaram com as rivalidades futebolísticas. Aos poucos, a conversa foi-se encaminhando para o Teatro-Fórum. O grupo do Lagarteiro sentia-se claramente intimidado, por se achar menos experiente que o grupo da Cova da Moura, contudo foram debatendo alguns assuntos sobre as histórias de ambas as peças que estavam a apresentar. Foi curioso como os jovens do Porto, ouviam com atenção a história dos outros, que falava da falta de participação eleitoral, por parte dos jovens de origem africana (por não estarem legalizados ou por desinteresse); colocavam questões, queriam saber mais sobre um tema que não lhes era de todo próximo.» (d.b. 19/03/11)

Por outro lado, enquanto os jovens e os curingas iam conversando, “piquenicando” e realizando jogos de interação pessoal, pelo imenso relvado, a população do bairro foi-se acercando da zona.



Foto 4

«Em torno do espaço ocupado pelos dois grupos, iam e vinham crianças de bicicleta, uns miúdos passavam com grandes garrações de sumo; mulheres de etnia cigana amamentavam os seus bebés; adolescentes jogavam futebol em tronco nu e outros encostavam-se aos muros, a fumar ganza e a passear os seus pitbulls. Entre uns e outros, as pessoas iam-se aproximando, uns mais desconfiados, mais distantes, outros mais curiosos. Familiares, amigos de alguns dos jovens do Grupo, ou pertencentes a outras actividades do Projecto iam-se “infiltrando”, sentavam-se, petiscavam um pouco, enquanto observavam os miúdos nos seus jogos.» (d.b.19/03/11)



Foto 5

Nestes dois relatos podemos perceber como, espontaneamente, se ia atingindo um dos objectivos do projecto LGT-Mexe e da Iniciativa Bairros Críticos: abrir o bairro ao exterior, levando também o exterior ao bairro.

4.4. “Procura-se futuro”

Nesta secção, procurar-se-á explicitar, com mais pormenor como se processa a criação de uma peça de Teatro-Fórum, que regras a envolvem e como é apresentada ao público, apresentando-se como exemplo o espectáculo promovido pelo grupo “AGE”.

Processo de Criação

Após um trabalho intensivo com jogos e exercícios teatrais, que para além de ajudar a desmecanizar o corpo e a mente, permitem o desenvolvimento das relações interpessoais, parte-se para um trabalho de criação da história, que irá originar o Fórum. A criação começa sempre pela partilha de opressões individuais (vivenciadas por si ou por alguém muito próximo) ao grupo.

«O processo de criação de histórias é uma revisitação de alguns episódios significativos da nossa própria vida e de consciencialização sobre os mecanismos que produzem as situações de opressão. Como diz Boal, o exercício de se mostrar obriga o indivíduo a ver-se primeiro. A análise dos vários papéis envolvidos e das estruturas de poder em presença dão-nos uma percepção diferente sobre esses episódios, com uma distanciação que permite uma leitura crítica. O facto de os outros verem e comentarem a nossa história fornece-nos também novos pontos de vista sobre ela e ilumina alguns aspectos que podem ter passado mais despercebidos quando nós próprios passamos pela experiência.» (Soeiro, 2009, 56)

Neste caso, por ser um grupo, inicialmente muito numeroso, foram divididos em quatro grupos de cerca de cinco elementos. Em cada um deles foram partilhadas as histórias pessoais, depois de escolhida a “opressão” mais significativa para o grupo, a que mais interessava problematizar e discutir, avança-se para a reconstrução da história, primeiro em imagens



Foto 6

estáticas que permitem “reduzir” a opressão em três momentos chave e depois, colectivamente vai-se compondo a história. Uma parte importante desse trabalho de criação, resulta da exploração estética da opressão, em que se divide o colectivo em pequenos grupos, que de formas artísticas diversas vão tentar interpretar os diferentes momentos da história. Assim, alguns elementos do grupo vão construir uma “escultura” com objectos avulsos ou provenientes do lixo, sobre um momento da história; outros utilizarão instrumentos (verdadeiramente musicais

ou improvisados) para compor uma música; outro fará um trabalho plástico, envolvendo pintura ou desenho; outros criarão um poema, inspirado em determinada fase da história. Depois de finalizadas, essas criações são partilhadas em grande grupo, permitindo vários pontos de vista, diferentes olhares e interpretações, que são imprescindíveis para a construção e entendimento da história final. Por outro lado, muitas dessas criações artísticas acabam por ser reaproveitadas, não já como processo, mas como produto, pois um poema pode ser incluído na peça teatral, assim como uma música, parte de uma escultura, entre tantas outras possibilidades.

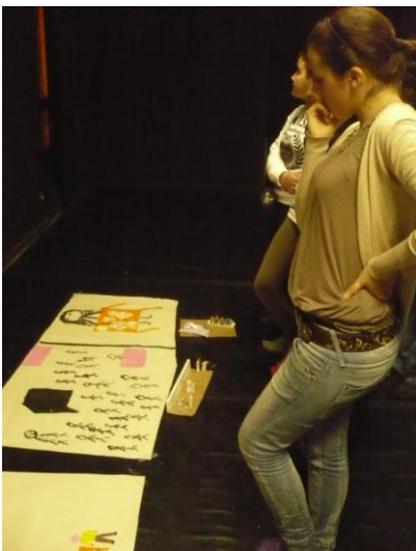


Foto 7



Foto 8

Na 1ª imagem, jovens observam o trabalho plástico dos colegas, tentando compreendê-lo. Na 2ª imagem, ouvem a música que um grupo compôs. De costas, para “escutarem” melhor.

Depois de exploradas e demonstradas as quatro histórias, o colectivo decidiu-se por uma delas, a que mais lhes dava vontade de debater e procurar soluções e a que mais sentido (pessoal e social) lhes fazia. A construção de uma peça de teatro-fórum segue determinadas regras, que se foram adaptando ao longo do tempo, mas que no essencial se mantém iguais. Uma delas é montar o esquema da peça, de acordo com a “crise chinesa”. Esse conceito provém da descoberta, por parte de Boal, que a palavra (símbolo) “crise” em chinês, significa simultaneamente, perigo e oportunidade, ou seja, se estamos perante um problema, haverá sempre janelas, saídas, para se poder resolver e sair desse problema. Vejamos, como se processa toda a construção (e desconstrução) da história através de um exemplo concreto: a peça “*Procura-se futuro*”.

ESQUEMA DA DRAMATURGIA DO TEATRO FÓRUM

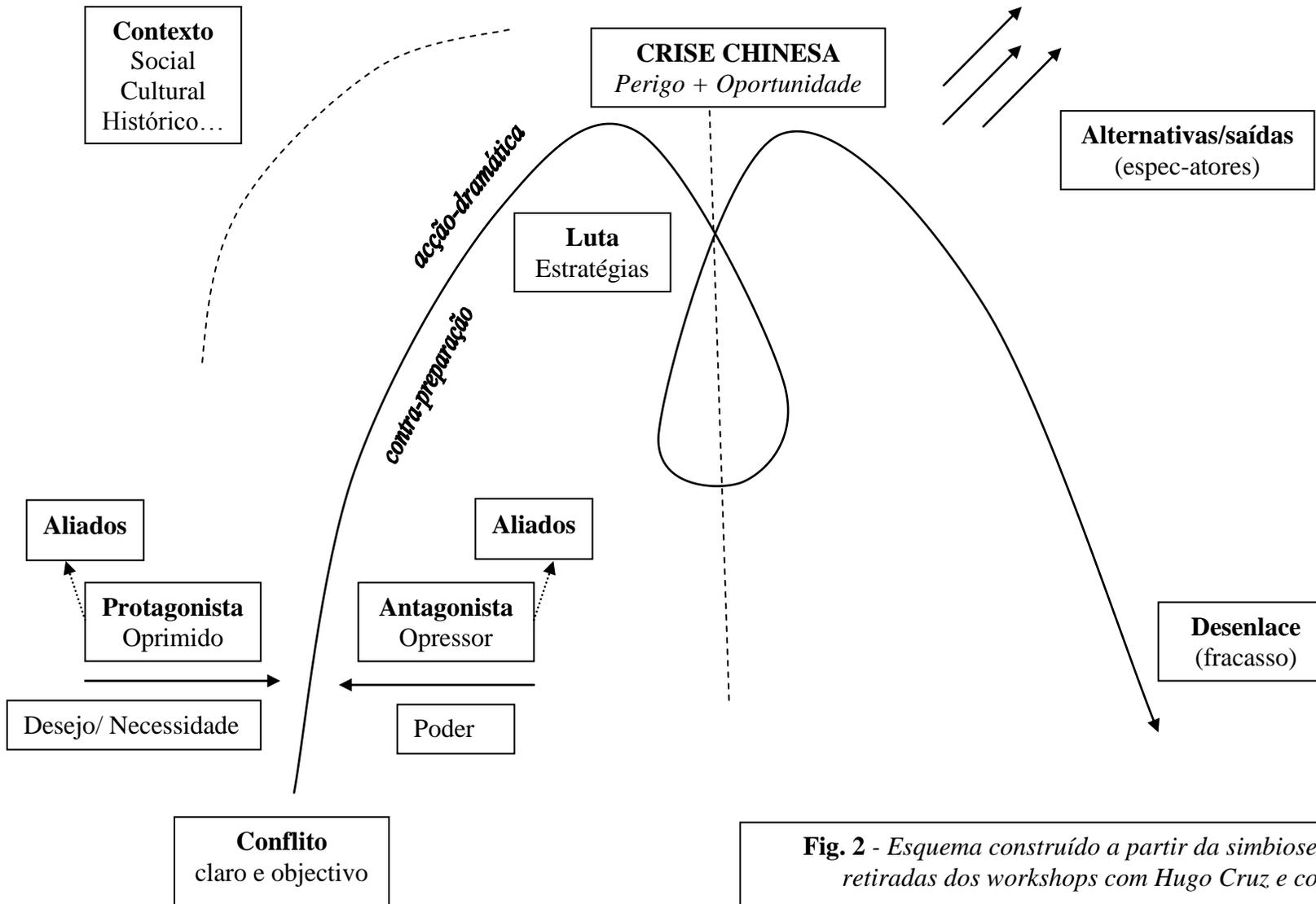


Fig. 2 - Esquema construído a partir da simbiose de aprendizagens, retiradas dos workshops com Hugo Cruz e com Christoff Leuch.

A História do Luís

A história (real) escolhida pelo grupo “Age” resume-se da seguinte forma:

«Um jovem, “Luís” regressa de uma comunidade terapêutica para o bairro onde sempre residiu. Lá o esperam, por um lado, a irmã e dois amigos que se preocupam com ele e o recebem com agrado, por outro lado, uma vizinha que o inferioriza afirmando que ele não será capaz de tomar um rumo na vida e um traficante que o alicia, novamente para o consumo de drogas. Entretanto Luís dirige-se a um Centro de Emprego, no qual é tratado de forma subtil, porém, discriminatória, pela funcionária, por ter vindo de uma comunidade e por residir naquele determinado bairro. O jovem tenta “lutar” contra essa discriminação, mas fracassa.»

De acordo, com o esquema da página anterior, é fácil perceber onde se situam as várias personagens e quais as relações entre elas. O Luís é o *protagonista*, ou seja, o *oprimido*, cujo *desejo* é o de ser aceite pelo seu bairro e obter um trabalho. Os *opressores* são o traficante, a vizinha e a funcionária do Centro de Emprego. Os *aliados* do oprimido são a irmã e os dois amigos. Faltam encontrar as *saídas*, as *alternativas*, pois caso contrário, a história torna-se fatalista, que é o contrário do que se pretende. As alternativas podem ser, por exemplo, falar com o director do Centro de Emprego, pedir ajuda a um dos terapeutas da comunidade ou à sua irmã, solicitar o Livro de Reclamações, entre tantas outras soluções possíveis, que a plateia – *os espectadores* – tentarão encontrar. Todavia, há alguns aspectos que se devem ter em conta, na discussão da história. Um deles é o da figura do oprimido, que como já se disse antes, não pode ser confundido com um deprimido. Ele tem um *desejo* (quer mudar) e uma *necessidade* (precisa mudar) e luta por isso, mais do que uma vez, mas fracassa. Outro pormenor importante, é a figura *do(s) opressor(es)*. Ele não é um “maldito”, uma figura terrível que pretende pisar o outro. Pode acontecer assim, mas na maioria das vezes trata-se de um confronto entre duas figuras, em que o opressor tem mais *poder* que o oprimido e com isso, consegue vencê-lo, mas também poderá ter as suas razões, motivos pelos quais actua de determinada maneira e isso tem de ser discutido ao longo da criação da história, mesmo que não esteja evidente na apresentação ao público. A pessoa que encarna essa personagem tem de “conhecer” e “perceber” as suas motivações.

Por fim, há uma outra questão, de alguma forma relacionada com esta última e que tem levantado muitas polémicas: o Teatro do Oprimido trata opressões individuais ou colectivas? O problema do “Luís” não é só dele, individualmente, é o problema de todos os “Luíses”, jovens

que, por motivos vários, tiveram percalços na sua vida, que são descriminados, que procuram encontrar o “seu futuro”, que lhes é continuamente vedado. E, portanto, se a apresentação da história tem um rosto, uma figura, é porque todos os oprimidos têm um rosto. Tal como todos os opressores têm um rosto (embora muitas vezes nos tentem iludir e fazer-nos acreditar o contrário). Mas esses rostos são representantes de muitos outros rostos, muitos outros oprimidos e opressores e, por isso, o debate, esse é colectivo.

Por fim, também é importante referir que, como se demonstra no esquema, atrás do conflito e das personagens, está um contexto histórico, social, político, cultural, que o determina e influencia. E esse contexto também tem de ser compreendido e analisado e, muitas vezes, questionado. Como dizia Boal, o Teatro do Oprimido é antes de tudo uma boa pergunta. (Boal 2010,326) Acrescentaríamos, que o Teatro do Oprimido são múltiplas boas perguntas. E é isso que se pretende com o fórum, que «deve apresentar sempre a dúvida, e não a certeza; deve ter sempre um anti-modelo, e não um modelo. Um antimodelo que se pretenda discutir, não um modelo que se deva seguir.» (Boal, 2009: 329)

Os bastidores

Voltemos aos nossos jovens. No dia da estreia, sentia-se o nervosismo no ar. Uns demonstravam evidente insegurança, outros tentavam disfarçar os nervos, com brincadeiras ou piadas. Antes da entrada em palco, faz-se novo círculo, junto com o grupo da Orquestra LGT-Mexe. Hugo dá-lhes algumas sugestões, alerta-os para determinados aspectos e relembra-lhes a responsabilidade que têm:

«Nós não estamos a fazer um espectáculo qualquer. Estamos aqui por causa de uma história que vocês escolheram. Estamos aqui para colocar um problema real para as pessoas ajudarem resolver. É isso o mais importante.» (n.c. 19/03/11)

Toti aproveita o círculo para desabafar com o grupo:

«Quero agradecer a todos terem-me deixado entrar no grupo, foi com isto que percebi o que queria da vida.» (n.c.19/03/11)

Para aligeirar um pouco o ambiente, o curinga propõe alguns jogos de aquecimento. No primeiro, já conhecido dos jovens, pede que circulem em silêncio pela sala e, quando um decidir parar, todos param, quando um recomeçar a andar, todos andam. A ideia é entrarem em sintonia, como grupo, conseguindo parar e andar todos ao mesmo tempo. Nota-se claramente mais dificuldades no grupo da Orquestra, menos habituados a esse tipo de exercícios.

«Enquanto não conseguirmos fazer isto bem, não estamos preparados para fazer o espectáculo!» (Hugo n.c. 19/03/11)

No segundo exercício proposto, todos têm de estar em círculo novamente e, apenas com uma troca de olhar, vão mudando de lugar com um dos elementos do grupo e quando se cruzam, têm de sussurrar ao ouvido um do outro, alguma coisa sobre o espectáculo ou sobre o que estão a sentir.

«Uma espécie de segredo personalizado, um momento lindo de cumplicidade» (n.c. 19/03/11)



Actores, curingas e músicos da Orquestra; crianças, jovens e adultos; unidos novamente num círculo, antes de entrar em palco.

Foto 9

Terminado o exercício, de mãos dadas, bradam uns gritos colectivos para aligeirar a tensão. Está na hora de se dirigirem para os bastidores e começar o espectáculo. Nos bastidores, a emoção continua. Uns deitam-se no chão, outros sentam-se, encostados aos amigos, uns dão as mãos. Toti, reforça o agradecimento, visivelmente emocionado. Uns riem, outros estão em silêncio, falam de outras coisas para descomprimir. Um motiva-os “Vamos ser melhores que os Morangos com Açúcar”! Outro rapaz prefere admitir: “Eu quero um abraço!”. (n.c. 19.03/11)

O cartão de identificação e de entrada, para o HardClub, exclusivo para os actores e participantes da Orquestra. Um motivo de orgulho e uma recordação para sempre.



Foto 10

O espectáculo

Foram três os espectáculos do “Procura-se futuro” assistidos durante a investigação, dois no *HardClub* e um na Escola do Lagarteiro, espaços bastante diferenciados em termos de condições físicas e sonoras e, claro, de estatuto. Os curingas consideram importantíssimo fazerem as estreias dos espectáculos em locais “mais nobres”. É uma questão de “auto-estima”, dizem eles, demonstrar-lhes que eles merecem e “têm direito” a representar em espaços importantes, como o *HardClub* ou o *Tivoli* (como foi no caso do grupo dos adultos). Depois da estreia, qualquer sítio serve para fazer o espectáculo e tanto vão a Auditórios, Festivais, como a Escolas ou Bairros. Aliás, um dos curingas refere, numa conversa informal, que acha importante estarem próximos da “vida real” dos bairros, onde aí se revela mesmo necessário discutir esses assuntos.

Antes do espectáculo começar, o curinga apresenta o grupo, a Associação e questiona a plateia, “Sabem o que é Teatro-Fórum?”. No público, há sempre quem saiba e quem desconheça por completo. O curinga pede então a alguém da plateia que explique do que se trata. De seguida, explica algumas regras e procedimentos do Teatro-Fórum e dá início a um breve aquecimento da plateia e dos actores, em conjunto. Esse aquecimento, normalmente jogos simples e divertidos, em que as pessoas têm de interagir umas com as outras, é uma maneira de envolver todos os participantes na acção que se irá desenrolar de seguida e de anunciar simbolicamente aos espectadores, que passaram a ser espect-atores.

Curingas, jovens, orquestra e espectadores, participam num dos jogos de aquecimento, realizado no espectáculo, no Bairro do Lagarteiro.



Foto 11

No início as pessoas ficam bastante intrigadas, renitentes, mas rapidamente aderem entusiasmados. De seguida, dá-se início à apresentação da peça teatral.

Embora os espectáculos Teatro-Fórum não envolvam grandes gastos em termos de figurinos e adereços, a sua existência é importante, de forma a dar realismo às cenas da história. Para os adereços, frequentemente, são utilizados objectos provenientes do “lixo” ou desperdícios, numa perspectiva de reutilização, aos quais o grupo deve dar sempre um toque pessoal. Os figurinos são também vestuário reaproveitado e, muitas vezes, modificado pelos próprios actores. Como Boal assinalava, todas as imagens devem ser «estetizadas, modificadas, transformadas, de forma que contenham *a opinião do grupo* sobre esse objecto.» (2003: 188)



Foto 12

Duas cenas da peça “Procura-se futuro”.



Foto 13

O fórum

Depois de terminada a peça, que normalmente não demora muito mais do que vinte, trinta minutos, inicia-se o fórum, que no entender de Boal, “aí é que começa o verdadeiro espectáculo.” O curinga começa por questionar a plateia: “*Conhecem histórias parecidas com esta? Quem acham que aqui está a ser oprimido? O que acham que está aqui de errado, que necessite ser mudado?*”

O público vai respondendo às perguntas, levantando-se um breve debate, em que a postura do curinga é muito importante. «Se o curinga em cena está cansado ou desorientado, sua cansada e desorientada imagem será transmitida aos espectadores. Se, pelo contrário, fisicamente o curinga está atento, dinâmico, também esse dinamismo ele transmitirá aos espectadores. Mas, atenção: ser dinâmico não deve significar ser impositivo!» (Boal, 2009, 332)

É muito importante esse momento, pois nessa altura se percebe se há ou não identificação das pessoas com o problema, com aquele oprimido. Várias foram as vozes que se ouviram: “*Se disser que sou do bairro sou logo discriminado*”; “*Se continuam a dar-lhe com os*

pés, aí é que ele vai para aquela vida outra vez"; *"A culpa não é do Luís, é da sociedade"*.
(n.c.19/03/11)

Mais acção e menos palavra, é o que se pede no Teatro do Oprimido. As pessoas dão as suas opiniões, acerca do que viram na peça e o que acham que necessita ser modificado, mas logo são convidadas a entrar em cena, para fazer a chamada "troca". Alguns ficam muito inseguros, com medo de entrar em palco, mas «em geral, o que acontece é que todas as pessoas que têm algo a dizer acabam dizendo, entrando em cena, principalmente quando já estão auto-ativadas, desejosas de provar suas opiniões, teses, tendências, vontades – e a prova é a cena. Quanto mais intenso o desejo de acção, mais rapidamente os espect-atores entram em cena.» (Boal, 2009, 344)

Nessa "troca", o espect-ator substitui o actor que faz de "oprimido". Há dúvidas acerca dessa questão, pois alguns praticantes da Metodologia consideram que qualquer personagem pode ser substituída. Porém, a norma é substituir o "oprimido", visto ser ele quem precisa de mudar e alterar a sua situação, através dos seus próprios meios, recorrendo a ajuda se necessário, mas sempre por si próprio. A ideia é fortalecer o oprimido, enfraquecendo os opressores. Antes da troca, propriamente dita, é entregue uma pequena peça do figurino do "oprimido", que serve de objecto de transição, neste caso era a mochila do "Luís". Como Boal dizia:

«É lindo ver um espectador que entra em cena e se veste antes de agir!Ele mesmo sente-se mais protegido, mais personagem (sem deixar de ser pessoa!). Um espectador vestido com o figurino do personagem é muito mais livre e criador.» (2010,333)

Ao sinal sonoro, gritado pela plateia, *"Um, dois, três, acção!"* o espec-ator ganha "força", sugerindo a sua solução, por meio de palavras, atitudes e interacções com os "verdadeiros actores".«Os outros atores (...) são obrigados a improvisar respostas, em palavras e ações. Toda a plateia pode fazer o mesmo – é natural que a criatividade coletiva nos surpreenda a cada vez. Ainda que a peça-fórum seja repetida mil vezes, sempre, alguém dirá algo inesperado, fará o não imaginado.» (Boal, 2003, 15)

As propostas foram imensas, dando apenas aqui alguns exemplos. Uma espect-atora, na situação com o traficante, pede ajuda aos amigos que estão consigo, o que acaba por não resultar. O curinga questiona a espec-atora o que achou da sua própria solução e o que acha o público. Há quem não concorde, considerando que "ele se tem de safar sozinho". Outra senhora, pede para ir ao palco, mas tem um posicionamento mais agressivo, é do Bairro do Lagarteiro e, de imediato, entra em confronto com o traficante, fazendo-lhe frente e usando uma

linguagem mais dura. No final da sua tentativa, comenta “*É a linguagem do gueto, é mesmo assim.*”; “*Não é o traficante que me mete medo, o que mete medo é a droga.*” (n.c. 19/03/11) Outras “soluções” se seguem, uns acham que ele não deve dizer à funcionária, que é do Bairro, outros defendem que ele não tem de ocultar esse facto; uns acham que ele se deve unir às outras pessoas que estão presentes no Centro de Emprego, porque “*Se um não faz a diferença, vários podem fazer*” (n.c.20/02/11); outros dizem que a Comunidade Terapêutica lhe deveria ter dado mais apoio; entre muitas outras. No final, por vezes, pede-se que os jovens voltem ao palco e se posicionem em fila, para que da plateia emergam conselhos para cada uma das personagens: o que deve mudar, o que fez de errado ou como deve agir futuramente.



Foto 14



Foto 15

Dois momentos diferentes de “trocas”, ambos no Lagarteiro. Num trata-se de uma senhora do Bairro. noutra uma das crianças da Orauestra.

A postura de cada espectador era diferente, uns mais serenos, outros mais formais, uns mais incisivos, outros mesmo mais agressivos. São pessoas reais que sobem ao palco, representando situações reais, algumas delas inclusive passaram por situações semelhantes. Daí que para Boal a fronteira entre Teatro do Oprimido e realidade é muito ténue.

O trabalho do curinga também é fundamental, obedecendo a algumas regras, deve evitar induzir a plateia, deve questionar, não afirmar; deve estar atento a que não se proponham “situações mágicas”, ou seja, situações que fujam à possibilidade real de concretizar. Mas acima de tudo, «deve estimular os espectadores a desenvolver as suas próprias ideias, a produzir as suas próprias estratégias e a contar com as suas próprias forças na tarefa de se libertar de suas próprias opressões.» (Boal, 2010:347)

A composição do público presente também influencia bastante. Em todos os espectáculos de Teatro-Fórum assistidos (não só os dos jovens), a plateia é sempre muito

heterogénea, se por um lado, como neste caso, estavam presentes familiares e amigos dos jovens, ou seja, muitos provenientes de Bairros ou zonas mais desfavorecidas; também estão sempre presentes pessoas comuns; estudantes de teatro; pessoas ligadas à acção social (psicólogos, assistentes sociais,...) ou até, grupos que são convidados de acordo com o tema da história. Os curingas convidam sempre indivíduos ou entidades que “necessitam” ouvir e debater determinado assunto, de acordo com a história apresentada. Nesta estava presente, por exemplo, um grupo de utentes de uma Comunidade Terapêutica. Mas também poderiam estar pessoas relacionadas com o Centro de Emprego, que foram convidados, mas optaram por não estar presentes. Essa é mais uma das mais-valias do Teatro-Fórum e do Teatro do Oprimido. Assiste-se a um diálogo imenso e rico entre pessoas das mais variadas origens sociais e culturais, sempre pautado por valores democráticos, por respeito, pela liberdade de expressão. «Não é normal neste teatro um desfecho, porque são questões que requerem diversos pontos de vista e que tem o propósito de deixar na consciência de cada participante a necessidade de repensar seus atos acerca do assunto trabalhado e de apontar sempre uma nova solução.» (Mendes, 2000: 62)

Para Boal, mais importante do que chegar a uma boa solução é provocar um bom debate, que «não tem a finalidade de mostrar o caminho correto (correto de que ponto de vista?), mas sim a de oferecer os meios para que todos os caminhos sejam estudados.» (Boal 2010, 215). Como dizia Maria João à plateia, no final de uma das sessões: *“O que interessa agora é que a discussão comece com esta carga positiva.”* (n.c. 30/03/11)

Assim, ao terminar uma sessão de Teatro-Fórum, o debate prolonga-se, com as pessoas a sair pelas portas, discutindo animadamente, às vezes com desconhecidos, por muito tempo. Daí que Boal diga que «a prática destas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita de complementar-se através da ação real.» (2010, 215). E por isso ele considera que uma sessão de Teatro do Oprimido “não deve terminar nunca”, porque o objectivo «não é o de terminar um ciclo, provocar uma catarse, encerrar um processo, mas, ao contrário, promover a auto-atividade, iniciar um processo, estimular a criatividade transformadora dos espect-atores, convertidos em protagonistas, cumpre-lhes justamente por isso, iniciar transformações que não se devem determinar no âmbito do fenómeno estético, mas sim transferir-se para a vida real.(...) Se o espectáculo começa na ficção, o objetivo é se integrar na realidade, na vida.» (2010, 345-347)

As metáforas artísticas

O Núcleo de Teatro do Oprimido do Porto tem, como uma das suas maiores características, a preocupação com o lado artístico das peças teatrais que apresenta e este espectáculo não é uma excepção. Como salientamos anteriormente, o trabalho estético funciona em termos de processo e de produto. *Processo*, no sentido em que, ao se trabalhar determinados aspectos artísticos, que muitas vezes estavam ocultos na pessoa, esta sente-se mais confiante e com a auto-estima redobrada. Reconhece em si capacidades que desconhecia. Ao mesmo tempo, é uma questão de se aproveitar as potencialidades de cada um, se um toca um instrumento, usufrui-se disso; se alguém tem uma aptidão especial para o desenho, esse vai ser utilizado. Através de alguns exemplos concretos, podemos ver como o processo se tornou produto, na peça “*Procura-se futuro*”.



Nesta imagem, podemos ver a entrada inicial do espectáculo (aqui num ensaio), em que os jovens se debatem com os caixotes, ao mesmo tempo que a Orquestra de percussão, toca com cada vez mais intensidade, chegando ao limite do “caos”, para depois retornar ao silêncio. Nos ensaios, os curingas incentivavam-nos, para que descobrissem por si próprios o que sentiam naquela situação:

«Qualquer um de vocês pode encontrar inspiração naquilo que quiser...»

«Procurem a vossa relação com a caixa, se querem sair, se se querem libertar!» (n.c. 09/03/11)

Foto 16

O resultado é forte, chegando a ser arrepiante. Como simbolicamente, se refere na sinopse (do flyer publicitário): «*Vidas desarrumadas procuram oportunidades, o que podemos fazer? Que caminhos podemos construir por entre caixas de papelão?!*»

Nesta cena, para demonstrar a vida doméstica atarefada da irmã de Luís, observa-se esta em múltiplas arrumações, ao som de uma composição tocada pela Orquestra e que utiliza os mais diversos utensílios, relacionados com “uma casa”, como panelas, vassouras e até um aspirador.



Foto 17



Foto 18

Estas duas imagens demonstram uma coreografia composta por cinco das raparigas do Grupo “Age”, numa evidente demonstração da cultura juvenil que elas adoptam e preferem: o hip-hop.



Foto 19



Foto 20

Nesta sequência de imagens, o hip-hop/rap mantinha-se, pela voz de um dos jovens da Orquestra, que compôs uma canção a partir da história criada e na qual ele participou, visto que chegou a integrar o grupo de Teatro-Fórum, tendo depois desistido, por falta de tempo. Parte da letra dizia assim: «*De novo mudado enterrei o meu passado, uma vida melhor não na vida de drogado; a crueldade sumiu e ganhei energia, mas sou novo neste gueto para enfrentar a terapia (...) vejo amigos na conversa que puxa o activista, mas o sócio vê e escuta, granda cusca...*» Enquanto ele cantava, “passavam” atrás, uma série de cenas que os jovens escolheram para simbolizar a vida no bairro: as discussões à janela; a venda regateada de roupa na rua; mulheres a lavarem os tapetes; rapazes a jogarem futebol.



Foto 21



Foto 22



Foto 23

Nesta cena assistia-se à discussão de uma rapariga do Bairro com um dos amigos do Luís que sonhava ser DJ e em que ela o tentava demover, inferiorizando-o, sentenciando: “*achas que alguém deste bairro consegue ser alguém na vida? Tu quanto muito mais vais é enrolar os cabos da aparelhagem.*» Na imagem, vê-se o momento divertido em que ele, não ligando às provocações, se imagina a pôr música numa discoteca, perante os indignados “*Pára! Desce à terra!*” da sua companheira.



Foto 24



Foto 25

Estas duas figuras remetem para o mesmo aspecto. A primeira é o bilhete utilizado para a entrada no espectáculo, que, sendo uma “senha”, inscrita com o “sua vez”, simbolizava a espera por um emprego que parece nunca chegar. As senhas serviam também para os actores serem “atendidos” no Centro de Emprego. Os números eram cantados por uma criança da Orquestra, usando criativamente um xilofone e um megafone. Na segunda figura vê-se a caixa de papelão, que serve de placard com os avisos de emprego, que não eram mais do que “post-its”, numa alusão clara ao trabalho precário e temporário.



Fig. 3



Foto 26

Estas duas cenas eram muito fortes, no sentido estético e simbólico. Na primeira ouvia-se um “pss-pss” insistente de três jovens que pressionavam “Luís” a voltar a consumir. Logo de imediato, vê-se o “Luís” entre duas fileiras, uma das pessoas do bairro, outra do Centro de Emprego, a ser literalmente empurrado de um lado para o outro, com mensagens depreciativas, demonstrando que ninguém lhe dava oportunidade para recomeçar a sua vida.



Foto 27



Foto 28

CAPÍTULO IV

REFLEXÕES A VÁRIAS VOZES

«A cidadania plena só pode ser atingida através da arte, única ferramenta capaz de mudar a visão de mundo» (Augusto Boal)

Neste capítulo, pretende-se “dar voz” aos diversos intervenientes do trabalho empírico, através de um grupo focal (com os jovens); uma narrativa biográfica (com o actor “oprimido”) e de entrevistas semi-estruturadas (com os curingas). Em todos os pontos, procura-se reflectir conjuntamente, acerca dos vários temas e problemáticas, abordadas ao longo desta dissertação, percebendo de que modo o Teatro do Oprimido, pode ser uma forma de (re) viver e (re) construir a cidadania.

5.1. Na voz dos jovens: grupo focal

O grupo focal que, se previa ser realizado numa só sessão, acabou por ter de ser feito em duas, estando na primeira presentes nove jovens e na segunda, quatro. Ambas as sessões foram realizadas após o período de observações e tiveram lugar na PELE, onde já se sentiam à vontade e por ser um local considerado como “o ambiente ideal”, por «propiciar privacidade; ser confortável; estar livre de interferências sonoras; e ser de fácil acesso para os participantes.» (Kind, 2004, 129).

Foi construído um roteiro que, no entender da investigadora, se tornou demasiado extenso, levando a alguma dispersão dos participantes. Contudo, tinha como princípios, permitir um «aprofundamento progressivo (técnica do funil), mas também a fluidez da discussão sem que o moderador» precisasse de intervir muitas vezes. (Gondim, 2003: 154). Face à quantidade e diversidade de informações resultante dessas entrevistas, a análise foi reconstruída a partir de quatro blocos principais, cruzando-se as respostas de uns e de outros.

Teatro do Oprimido: uma experiência

A discussão iniciou-se com uma pergunta muito simples e aberta: *como está a ser esta experiência?* Os jovens foram falando de alguns aspectos, como a relação entre eles e com os curingas, sendo que todos evidenciaram o facto de estar a ser uma boa experiência.

[D:15] A experiência está a ser boa, porque de início quando nós viemos para aqui éramos muitos e depois foi diminuindo e gacho que fomos ficando mais ligados, pelo menos é aquilo que eu acho. E aquilo que gosto mais aqui é o convívio e saber que estamos em família, entre aspas.

[C:16] Acho que somos um grupo unido e que se um dia tiver de acabar acho que vamos continuar amigos.

[C:16] Eles (curingas) ajudam-nos bastante, dão-nos até, às vezes, liberdade a mais, mas acho que nós agora também já percebemos que também temos que não abusar. Mas eles são... é mesmo como nossos amigos, não é como aqueles líderes do grupo (...) porque nós damos as nossas opiniões e completamos as ideias deles. Por isso não é mais numa de professores, é mesmo numa de amigos... estamos todos aqui, convivemos e aprendemos, eles aprendem connosco e nós aprendemos com eles. Acho que é bastante boa a relação.

Questionados acerca da reacção que tiveram, quando perceberam que era um tipo de teatro diferente, a maioria foi unânime, em referir que nunca tinha ouvido falar em TO.

[V:16] No início senti muitas dificuldades (...) porque era uma coisa que nós tínhamos que viver (...) Não tínhamos papel para decorar as falas. Tive muitas dificuldades, também pensei muito em desistir, mas a Maria João e o Hugo e tudo, também ajudaram e eles todos também... e eu deixei-me ficar e fiz bem.

[C:16] Acho que foi evoluindo (risos) acho que foi fixe quando soubemos o que é que era o Teatro Fórum, porque é diferente do teatro normal que é chegar ali fazer uma peça e, no fim, batem palmas e vamos embora. Não, nós acabamos a peça e há a unidade das pessoas virem ao palco resolverem também connosco o problema que a gente traz (...) acho que foi uma experiência boa que nos ajudou muito e nos ensinou muito a resolver também os nossos problemas do dia-a-dia."

Também a própria reacção aos conceitos "oprimido" ou "opressão" foi para eles uma novidade, que aos poucos se foi tornando mais clara, sendo capazes de enumerar uma série de situações opressivas, a que, inclusive, diziam estar muito mais atentos.

[C:16] O oprimido é aquela pessoa que tem a dificuldade maior em resolver os problemas. O problema, por exemplo, situação de violência, de ameaça, de... até mesmo problemas em casa, com os pais, com a família e... tudo. (...) Depois o opressor é aquele que nos cria mesmo o problema.

[A:17] Mas quando nos disseram esses nomes quando viemos aqui da primeira vez, o Hugo até escreveu assim no quadro e tudo, eu não fazia a mínima ideia, depois ele é que começou assim a explicar, depois é que eu comecei a perceber.

[C:16] Na escola. É um sítio onde os maiores (...) gostam de oprimir os mais pequeninos, os do 5º ano. Às vezes, basta tarem a jogar à bola e tirarem a bola. Para nós pode não contar muito, porque até achamos piada. Mas para eles, naquela idade, se nós pensarmos bem, quando éramos mais novos, conta bastante. Eu falo pelo menos por mim. (...) Já tive situações assim, em que depois se cria aqueles

grupinhos à parte, nós andamos mais sozinhos, até vamos mais tristes para casa e aí nota-se mesmo que é uma situação de oprimido e opressor.

[M:18] No homem que se faz de superior a querer bater à mulher (...)E mesmo da mulher em relação ao homem.

[C:16] Também na escola os alunos aos professores, os professores aos alunos, em casa, tipo..., ou quando uma pessoa tem mais capacidades que nós, não gosto de ver quando gozam, quando falam a atrás e as pessoas sentem. Não é ameaçar, mas é oprimir de outra maneira...

[M:18] Também na parte em que as pessoas, quando não têm paciência para aturar os idosos, muitas vezes começam a maltratá-los na rua.

De forma a debater mais o assunto, acerca do que é ser oprimido e ser opressor, a investigadora, questionou-os acerca do que Boal dizia, de que “em cada oprimido se pode esconder um opressor”. A primeira reacção do grupo foi de estranheza, mas depressa perceberam e reflectiram sobre o assunto.

[A:17] Hoje por acaso, tava a ver(...) o “Você na TV.” E era: namoros violentos e uma rapariga falou e ela disse que o namorado lhe batia, (...) mas que depois ela própria se tornou violenta também. Com a relação que o namorado teve com ela, que acho que lhe levantava a mão, chegava a lhe dar estalos e ela própria tornou-se violenta por isso, ela é que era a oprimida.

[A:18] Quando há opressão, o oprimido (...) começa-se a sentir revoltado e quer fazer o que faziam a ele, se calhar para se sentir melhor.

[C:16] Muitos dos casos (...) até de violência doméstica nos pais e depois vêm para a escola e fazem o mesmo e depois se não é tratado, mais tarde tem outras consequências, como tentar bater à mulher, à própria mulher, um dia mais tarde quando se casam.

[A:18] O oprimido acaba por ser opressor; o opressor não tem que agredir verbalmente ou fisicamente o oprimido. Ou seja, vai excluí-lo, não é? Por exemplo, se for assaltado por um grupo de ciganos, romenos ou ... de qualquer coisa, esse oprimido vai começar a ser opressor (...) para com essa raça. Vai excluí-los.

Sobre a experiência de terem actuado primeiro no *Hardclub* e depois no Bairro do Lagarteiro, os jovens foram questionados sobre se tinham sentido diferenças em actuar nos dois contextos.

[C:16] Até tava a contar com mais público no Lagarteiro, também por ser um sítio onde existem bastantes problemas desses (...) mas no Hard Club houve mais divulgação do espectáculo, por isso é que houve dois dias com lotação esgotada e era um sítio mais perto, não era um sítio mais refugiado, nem toda a gente conhecia, e também foi pouco divulgado. Foi só por causa disso, mas o público foi só por tar menos gente. Por isso é que tivemos menos trocas... menos reacção.

[A:18] Ok, tava menos gente, a actividade do público não era tanta, mas mesmo a própria intervenção do público foi diferente.

[ENT.] Em que sentido?

[A:18] No Hard Club houve intervenções mais... como é que eu hei-de dizer (...) As pessoas tinham outra maneira de actuar em certas ocasiões. As pessoas no bairro, não sei...seriam mais drásticas (...) mais à força. Aquilo que eu via nas pessoas a falar, iam mais levadas à lógica, no Hard Club, não sei. No Bairro era mais agressivo, mais forte, mais tenso.

[M:18] Enquanto as que estavam no Hard Club resolviam tudo na calma, na maior tranquilidade.

[C:16] As pessoas do bairro passaram já por essas situações, têm familiares cá e é por isso que lhes toca mais e têm vontade de resolver à maneira delas, à maneira que elas sabem, à maneira que lhes foi ensinado (...) mas acho que até, por um lado, conseguiram resolver. Há lá pessoas que passaram por isso ou não, mas sabem desses casos, sabiam mais e nem sequer falaram. Tinham ideias, só que tinham vergonha de ir lá resolver.

Discriminação: “viver num bairro”

Visto ser o tema principal da história “Procura-se futuro”, uns dos pontos do roteiro relacionava-se com a discriminação (por pertencer ao bairro e por ter sido toxicodependente). No que se refere ao bairro, a investigadora questionou em que medida sentiam isso no dia-a-dia e a participação dos jovens foi imensa. Vejamos aqui um excerto acerca da discriminação sentida por viver num bairro social.

[I:14] Porque dizem que os do bairro não têm educação, nem formação, nem isso.

[C:16] Já fomos ao Aleixo e as pessoas não vão, porque dizem que têm medo, mas não há que ter medo, porque lá só é maltratado quem maltrata as outras pessoas, só se metem connosco se nós nos metermos com ela. “Bocas” que nos mandam, é como se passássemos em qualquer lado, até pode ser onde vivem as pessoas mais chiques do mundo, mas podem nos maltratar aí, podem nos violar aí, podem nos assaltar aí, podem nos tentar vender droga aí, que agora vende-se droga em todo o lado. Não é só por ser a rua Escura, ou por ser o bairro do Cerco ou por ser o bairro do Aleixo...

[M:18] Quando vamos a algum lado e dizemos que somos de Vila d’Este, toda a gente foge de nós.

[A:18] Eu acho que há discriminação, pelas pessoas, acerca do bairros (...) As pessoas quando ouvem falar as notícias, quando vêem, muitas vezes, de bairros, ou é porque foi encontrada droga ou foi porque houve tiroteio, coisas deste género, alguém fugiu do bairro, qualquer coisa, pronto, não interessa. Mas as pessoas tomam por... existem cinco pessoas que estão a prejudicar esse sítio, as pessoas generalizam e dizem: “aquela zona é má”, mas isso é uma questão de generalização.

[A:17] Mas há aqui uma coisa, há pessoas nos bairros, e acredito que haja, há pessoas nos bairros mal-educadas, isso há.

[M:18] Há em todo o lado, não é só nos bairros!

[C:16] E por exemplo, na Sé, é uma zona histórica e de cultura, muito bonita, (...) mas quando se fala na Sé generalizam muito, só a tipo, a Rua Escura, onde se vende, onde há violência, onde há má educação, e não! (...) E muitas vezes as pessoas não vão lá por medo disso...

[V:16] Tipo, turistas, passam por mim e perguntam se é seguro...tipo...de dia aquilo é seguro, e à noite também, é preciso ter cuidado. Ter muito cuidado. Perguntam se é seguro, porque já ouvem os rumores, tipo, não são portugueses mas já ouvem os rumores do sítio de onde vêm.

[M:18] E não só, por exemplo, uma pessoa ouve uma coisinha mínima, mas depois vão aumentar aquilo à brava; então, as pessoas em vez de terem a noção daquela coisa ser muito pequenina, ficam com uma impressão muito má, exageram conforme contam as coisas e isso causa má fama.

[T:16] No caso do meu bairro, nas Campinas, o meu bairro só era conhecido como bairro problemático, por causa dum rapaz, só por causa d`um.(...) “Hii, não vás àquele bairro que és roubado” e, simplesmente, nós éramos passados por má fama por causa dum rapaz só. Que andava lá, que andava a vender a sua droga e matava... matou lá três trolhas a tiro e o nosso bairro foi conhecido só por causa dum, só por causa dum, as outras pessoas do bairro passam todas por má fama.

[A:18] Tu nos bairros não há bibliotecas, perdes...não há nada. Somos praticamente isolados, não é? Tá aqui o bairro, do outro lado tá o resto e depois essas pessoas sentem-se mal, sentem-se divididas (...) Parece que há um muro, não sei, parece que existe um muro entre os dois e depois andam tipo a bater uns nos outros. (...) a Segurança Social, por exemplo, que se sente mal à beira de pessoas do bairro, não é? O bairro também se sente mal com essas pessoas.

De forma a aprofundar um pouco a questão do bairro e a sua conexão (existente ou não) com o consumo de drogas e outros comportamentos ilícitos, os jovens foram questionados acerca do que pensavam sobre a problemática da toxicod dependência. A adesão foi enorme. Todos eles diziam sentir que cada vez há mais consumidores, alegando que o acesso é fácil e não há suficiente controlo, por parte da polícia, citando vários exemplos de pessoas e situações, que conhecem ou assistiram, nas zonas onde vivem. Um dos assuntos mais acesos, foi o dos motivos que levariam os jovens a aderir a esse tipo de comportamentos, uns achavam que se devia a problemas pessoais, outros às influências dos amigos, outros ainda que seria por uma questão de curiosidade, não se tendo chegado a um consenso. Vejamos aqui apenas um excerto da conversa.

[C:16] Toxicod dependência, álcool, drogas, todo o tipo de coisas que se recorre como meio...como é que eu hei-de explicar, como meio de esquecer (...) acho que é devido aos problemas que se tem em casa, como por exemplo, divórcios, separações, problemas dos pais com os filhos, problemas traumáticos já da infância mesmo, problemas financeiros, esse tipo de problemas.

[A:17] Eu discordo, porque acho que não tem haver só com os problemas, tem a haver também com a influência, também às vezes...claro que não tem nada haver vivermos num bairro ou ter amigos que têm isso ou assim, mas acho que também o bairro influencia um bocado nisso.

[C:16] Os pais não sabem dar o apoio aos filhos, alguns prendem, prendem, prendem até um ponto que eles atingem a maioridade depois querem experimentar aquilo (...) como era o fruto proibido. (...) Há mentalidades num grupo, por exemplo, eu se não quiser beber, se for sair com um grupo de amigos, eles

podem ser muito amigos, mas naquele momento dizerem...gozarem comigo por eu não querer beber e eu vou-me sentir mal, logo, ou eu entro no mesmo esquema que eles porque quero ser fixe como eles ou eu saio e abstraio-me e ignoro.

Outro dos aspectos salientados no debate refere-se ao consumismo, à necessidade que muitas vezes os jovens têm de ter “coisas” e ser esse um dos motivos que levariam ao tráfico de drogas ou aos roubos. Ou, por outro lado, o facto de se ter acesso a muitos bens, não significar que sejam “mais felizes”.

[M:18] Há aquelas pessoas que traficam, que têm uma vida estável, muito boa, vamos dizendo assim, e há aquelas pessoas que não têm nada, e que até se esforçam por trabalhar, mas não arranjam emprego (...).Porque muitas vezes vão ao sítio e dizem que é do bairro, acabou! Não arranjam emprego em lado nenhum, vivem do rendimento mínimo, do abono dos filhos ou assim e sentem-se inferiores (...) vivemos no mesmo sítio, como é que aqueles que não trabalham (...) conseguem ter uma vida melhor que a minha, como é que conseguem ter os chamados luxos e eu não?

[A:18] Cada vez existe mais desemprego, as pessoas que normalmente roubam ou traficam droga, por norma, julgo eu, não são muito velhos, não é? É sempre malta nova que anda nesses maus caminhos, (...) porque vêem amigos na escola, também existe mais os *media* (...) Agora há muito mais coisas, o mundo tá muito mais aberto, ou seja, consegue-se ver mais coisas, vê-se a luxúria das outras pessoas, por exemplo, um cantor, as pessoas vêem, (...) o cantor cheio de dinheiro, não é? E depois as pessoas querem ser como eles, querem ter dinheiro, (...) querem aquelas sapatilhas mesmo, não conseguem trabalhar pra tê-las e vão roubar ou traficar droga.

[C:16] Eu conheço casos de pessoas que vivem na rua, que têm família em casa muito rica e que são pessoas que podiam ter tudo, ter estudos, podiam ter tudo e não têm nada, porque não há o amor! Não há amor de mãe, não há amor de pai, não há amor de uma avó que diga “precisas de alguma coisa?”. Não é só o dinheiro que conta, lá está, nessas situações. Não é só ter tudo, ele ter um quarto cheio de tudo, com consola, com computadores, com Internet, com isto, com aquilo, todas as tecnologias que há, não é isso que vai fazê-lo feliz.

[T:16] Há uma frase que eu passo todos os dias (...) tem lá a dizer: “Deita o luxo no lixo”

[ENT.] O que é que achas que quer dizer?

[T:16] Aquelas pessoas que têm a mania que...que têm luxo, que têm tudo de bom na vida, (...) podem deitar isso tudo no lixo, não é o dinheiro que traz felicidade.

Jovens, cidadania e transformação social

Neste bloco, pretendia-se reflectir sobre o que é ser cidadão e se, enquanto jovens, se sentiam pertencentes à sociedade, utilizando como recurso uma frase de Augusto Boal e uma fotografia de um grafitti, tirada numa rua muito próxima, ao local dos ensaios. Perante a citação

“Ser cidadão, não é viver em sociedade, mas sim transformá-la”, a primeira questão que se pôs, foi se se sentiam cidadãos e que significado teria essa frase.

[C:16] Às vezes não, porque as decisões são tomadas sem o consentimento de toda a gente.

[D:15] Acho que pra sermos cidadãos temos que ser compreendidos, respeitados, tolerados, ouvidos e aceites. E às vezes não me sinto cidadão, porque não sou aceite, não sou ouvido, não sou tolerado.

[ENT.] Por quem?

[D:15]: Pela sociedade (...), às vezes nós não somos ouvidos pelas próprias pessoas da família (...) Sei lá, às vezes parece que andamos aqui só por andar.

[C:16] Acho que nós vamos pa rua, fazemos revoluções, mas não dão valor àquilo que a gente faz. Eles têm uma ideia na cabeça.

[ENT.]: Eles, quem?

[C:16] Eles, os políticos, realmente eles são os que podem fazer alguma coisa, não é? Nós podemos se eles nos ouvissem, caso que ninguém nos ouve. Eles esquecem que também fazem parte da sociedade, (...) porque eles também são seres humanos como nós e se cairmos, caímos todos, não são os que estão no alto que vão ficar lá em cima pendurados.

[D:15] Eu acho que (...) devíamos ser um povo mais unido. A C. tava a dizer que nós muitas vezes não somos ouvidos pelos políticos e é verdade, por mais que as pessoas se revoltam nunca há união, há união naquele momento, há união uma vez por ano, mas não há união.

[A:18] Eu acho que a frase quer dizer que não devemos ser passivos, ser activos. Viver em sociedade...por exemplo, ir a um centro comercial e tar a assistir a uma discussão qualquer, o homem tá a bater à mulher (...) e passa-nos ao lado, somos passivos, não nos interessa nada o que se passa...Mas transformá-lo, combater o que está mal, meter melhor.

No prolongamento dessa discussão, foi-lhes mostrado o grafitti, onde se lia «*Não esperes pela revolução a olhar para a televisão*», tendo-lhes sido pedido que o comentassem.

[D:15] Eu acho que ninguém pode querer que o mundo mude, que alguma causa seja levada a cabo sem lutar pra isso. Tipo aquelas pessoas que não vão votar; não vão fazer o voto eleitoral e depois reclamam do Governo como está a governar, acho isso uma burrice, porque se ela não contribuiu (...) não pode tar a reclamar. Por isso, se queremos que alguma causa vá pra frente não podemos tar parados, temos que agir. É como o nosso grupo, Age, temos que agir para conseguir levar alguma ideia a cabo...Tem que haver sempre um grupo para conseguir.

[M:18] Se tivermos parados, nada nos pode cair nas mãos, temos que procurar, pensar, arranjar as soluções para enfrentar os problemas. Agora se ficarmos parados, como aí diz, a olhar pra televisão, nada nos vai cair.

[D:15] Se o mundo gira porque é que nós havemos de ficar parados, não é?

[A:17] O que diz aqui nesta frase (...) é que as pessoas *pa* se revoltarem não precisam de *tar* (...) sempre à espera do que os políticos podem dizer ou não, porque nós não sabemos o que eles vão dizer. Eles

dizem muita coisa mas não fazem, se calhar, a maior parte (...) não só olharem a televisão e ver o que se passa no dia-a-dia, é mexer-se, revoltar-se.

[C:16] As pessoas deixaram que acontecesse as piores coisas, a falta de emprego, deixar acabar o dinheiro para no fim é que estão à rasca mesmo, a geração à rasca.

Visto que, por várias vezes, durante a conversa, se falou em política, devido às eleições marcadas antecipadamente, a investigadora, questionou-os acerca do poder. Quem teria mais poder? Eles, cidadãos, ou o governo? Novamente não houve acordo.

[A:18] É o povo. Quem tem mais poder é o povo. Não é o Governo, é o povo.

[M:18] Sim, mas (...) por exemplo, somos nós que escolhemos quem vai dirigir o país, mas quem tem todo o poder é o Governo, porque o Governo é que decide as coisas.

[A:18] Não, não é o Governo. O povo é que decide...o que estiver mal.

[M:18] Mas quem gere as coisas, quem gere o dinheiro e isso é o Governo (...) por isso é que estamos na maneira que estamos, porque não somos nós a decidir, se calhar se fossemos nós a decidir se calhar estávamos muito melhor.

[D:15] Basicamente, é o Governo que tem o poder todo, entre aspas, mas é assim, a voz que mais conta, que eu acho que é voz mais activa, que é aquilo que mais conta no país, é o povo.

[C:16] No fundo, acho que é os políticos pra nós têm mais poder, se nós pensarmos bem, é o que está errado, nós cidadãos, como somos mais, nós é que temos mais força do que eles, se formos a ver, porque se nós estivermos sempre a insistir nos problemas que há e trabalharmos pra isso, vamos mostrar mais força e mais união do que eles, porque eles é um por cada um. Eles não tão à espera da opinião de um ou de outro.

[A:17] Nós, os cidadãos, temos poder juntos, porque um só não tem poder suficiente para conseguir alcançar alguma coisa.

[D:15] É como uma alcateia, têm que ser tipo uma alcateia, atacar todos juntos.

Teatro do Oprimido e o futuro

Neste último bloco, pedia-se que reflectissem sobre o Teatro do Oprimido, se sentiam mudanças na sua forma de ser e de estar; o que significaria uma outra frase de Boal e se achavam que a metodologia poderia mesmo dar resultados práticos. Relativamente às mudanças pessoais, alguns referiram:

[D:15] Acho que vejo os problemas doutra forma (...) antes pensava só à minha maneira ...ainda penso um bocado assim, porque toda a pessoa acha sempre que a sua opinião está sempre mais certa que a dos outros; (...) Mas tento ouvir os outros e a ver que se calhar a dos outros também está certa e não é só uma que... aceitar outras opiniões, coisas diferentes.

[M:18] Eu não porque desde que entrei para o 10º ano, pró curso em que estou, abri muito os meus horizontes, as minhas maneiras de pensar, porque o curso assim o exige. Como animadores sócio-

culturais temos de lutar contra a discriminação, tentar resolver ao máximo os problemas que a sociedade nos impinge (...) ajudou com que eu percebesse alguns problemas, mas basicamente, já o fazia.

[A:17] Posso dar um exemplo? Costumam-me chamar nomes (...) nós respondíamos:” eh, vai chatear outro, mais não sei quê”, mas eu fiquei a perceber, desde que ando no teatro (...) que se eu lhes estiver a responder, tou-lhes a dar mais importância ainda do que o que eles merecem, logo, eu fico na minha, vou na minha e ainda me vou a rir (...) antes do teatro eu não fazia isso.

[C:16] Eu antes de andar no teatro era mais...impulsiva, agora ainda sou um bocado, quem me conhece, sou muito impulsiva e detesto injustiças (...) Senti-me diferente também por causa disso, agora tento ver as coisas com mais calma, não tanto com violência (...) as injustiças pra mim têm que ser resolvidas na hora (...) mas em condições. Eu não posso ver ninguém à porrada, às vezes (...) dá-me mesmo vontade, mas conto até dez, penso e resolvo as coisas de outra maneira.

[S:15] Como a C. disse era mais violenta, e eu também, qualquer coisa ficava mesmo nervosa e tentava resolver os problemas com estalo e assim. Agora não, tento falar e isso.

Novamente, foi-lhes pedido que comentassem uma frase de Boal, baseada na experiência que estavam a ter, onde se lia: “*O Teatro do Oprimido é o teatro da primeira pessoa do plural.*”

[M:18] Que o teatro do oprimido não é só uma pessoa que o faz, é o grupo que o faz e o público é que vai arranjar as soluções (...) tem que intervir, por isso daí ser o plural e não o singular.

[T:16] Nós, nós só mostramos a peça ao público e o público é que tem que resolver, não nós, acho eu.

[C:16] É o *nós* também porque temos que fazer sempre tudo em grupo (...) se nós somos o *nós*, não é um por cada um (...) todos por um, porque se eu ficar mal em cima do palco, não é só um que fica, não é só um que apanha a vergonha, é o grupo todo.

[A:18] Teatro do Oprimido é onde todos fazem teatro, não só os actores. Acho que é isso.

[D:15] É o teatro do povo, acho que teatro do oprimido é o teatro do povo. É o único teatro em não é tudo uma maravilha, uma história inventada, são histórias reais. Não são como aquelas histórias em que acaba tudo bem, não é? Há um problema para se resolver. Se o teatro do oprimido representa um problema e quer arranjar solução para esse problema, só nós, só a sociedade é que consegue resolver.

Confrontados com a pergunta: *acham que o Teatro do Oprimido pode ajudar a resolver os problemas da sociedade?*, os jovens responderam unanimemente, que sim, centrando-se, acima de tudo, na experiência com a peça de Teatro-Fórum.

[D:15] Se for mais em massa, se for mais divulgado, pelo menos cá em Portugal, não há assim tanta divulgação, eu não conhecia antes de entrar no grupo. Acho que se for uma coisa assim em força, acho que é capaz de mudar a sociedade.

[C:16] Por exemplo, nós, neste caso, tivemos a falar da toxicod dependência, como poderíamos ter falado dos problemas do trabalho e tudo e acho que ajuda, porque as pessoas dão a sua opinião e vêem que

não é impossível; que aquilo que pensam que é impossível, afinal não é impossível e ajuda-nos também a resolver esses mesmos problemas que, por vezes, são problemas pessoais de cada um de nós, não é? Um problema pessoal, mas do grupo.

[C:16] Neste caso, a história que retrata a nossa situação... por acaso, é uma pessoa do grupo, que já se passou, mas que felizmente já resolveu a vida dele, mas por acaso não se tivesse resolvido iria ser bom para ele, porque lhe íamos tar a dar, não uma solução, não pessoalmente, porque essa pessoa poderia ter vergonha de falar sobre isso, mas dar uma solução a esse problema e essa pessoa aplicá-lo em casa e na sua vida. E também... ajuda as pessoas do público, porque pode haver pessoas no público com esse mesmo problema e podem tentar resolvê-lo sem se saber que é dele e sem eles terem vergonha de falar sobre isso e depois poderem resolver, com as várias opções e soluções que são dadas por várias pessoas.

[A:18] Nós conseguimos ser ajudados, porque somos actores e recebemos várias propostas do público, mas a própria plateia, depois consegue ajudar o resto da sociedade, não é? (...) No teatro Fórum discutiu-se esse problema, já tem uma ideia de como pode resolver esse problema e vai ajudar, não só, os que estão na plateia, mas sim a terceiros, a pessoas que não estão lá. Acho que isto ajuda não só a plateia e actores, mas também a terceiros. Ajuda toda a gente.

Por fim, a partir do título da peça encenada por eles, “Procura-se futuro”, procurou-se que os jovens reflectissem sobre o seu próprio futuro, que desafios avistavam, que desejos tinham e se, de alguma forma, o Teatro do Oprimido estava perspectivado, nesse futuro. Na primeira questão, mais geral, os jovens mencionaram vários aspectos, não tendo havido um entendimento. Uns achavam que o maior desafio era o trabalho.

[M:18] O que têm mais difícil é a questão do emprego, porque agora a taxa de desemprego é cada vez mais alta e a previsão pró próximo ano mais alta é ainda; mais dificuldades têm em arranjar o seu primeiro emprego e porque os jovens hoje em dia vão ter que tar sempre em contacto com os estudos, vão tentar sempre melhorar as suas qualidades, as suas qualificações e isso porque não vai existir só um emprego, porque existe muito trabalho precário e a pessoa vai tar, constantemente, a andar sempre a saltar de emprego para emprego, então ele vai ter que ter mais competências, vamos dizendo, para desenvolver aquelas tarefas.

[A:18] Os jovens quando chegarem a mais velhos, por exemplo, os portugueses nem sabem se vão ter dinheiro pras reformas...

[M:18] E agora a partir dos 40 já dizem que és velho. És velho para trabalhar, mas és muito novo pra ir reforma.

[C:16] Eu às vezes vou pra escola e pergunto-me a mim mesmo, porque é que vou (...) quero seguir pelo menos até ao 12º, mas será que isso vai-me servir para alguma coisa? Se calhar vou ter que andar, não é que me importe, não é, mas a servir, a limpar escadas ou a limpar o chão da rua e assim...se eles querem que a gente estude têm que fazer pra que isso depois um dia mais tarde (...) sirva pra alguma coisa.

[M:18] Agora tens a parte que as pessoas não contratam os licenciados ou pessoas com mais experiência, por exemplo, quem está no curso profissional raramente agora é chamado, porquê? Porque, quem tem experiência ou tem uma licenciatura, tem que receber mais, então as pessoas optam pelas pessoas que não estão tão informadas e que não têm tanta qualificação. Que isso é o que está errado porque se tu estudaste pra aquilo devias ser tu...

Outros consideravam que um dos grandes problemas da juventude era “desistir” facilmente, perante as dificuldades e que o futuro estava nas mãos de cada um. E que essa atitude poderia resultar em atitudes de desvio, como toxicodependência ou roubos.

[C:16] Acho que tem que se procurar muito bem o futuro. Acho que os jovens, hoje em dia, pensam que o futuro é muito simples, que o futuro é muito fácil e que o futuro já está feito. É só chegar lá e já ta feito. Acho que não, nós é que temos que descobrir o nosso futuro, nós é que temos que trabalhar pró nosso futuro (...) Não são as outras pessoas (...) nós é que temos que decidir bem aquilo que queremos fazer, se errarmos, levantamo-nos e voltamos a seguir em frente. Não é com desistências, acho que é com força e com cabeça que conseguimos.

[D:15] Como a C. diz, há que não desistir e, como o Bob Marley dizia, se o maior homem do mundo morreu de braços abertos, porque é que nós os vamos cruzar? E há que ser inovador. É isso que eu acho.

[C:16] É, eles querem tudo fácil, mas a vida não é fácil, a vida é difícil (...) a vida é dor, a vida é alegria, a vida tem dois lados, o bom e o mau e o problema das pessoas é pensar que só existe o lado bom, o lado mágico. Só se nos sair a sorte grande ou Euromilhões é que tamos bem, porque vamos ficar com o cu alapado no sofá, não é...sem fazer nada, sem trabalhar...

[M:18] Mas se o jovem não vai encontrar trabalho vai ter que ir por outros caminhos, pra arranjar dinheiro pra sobreviver, então vai ser incentivado aos assaltos, à droga, essas coisas...

[A:18] E existe um maior acesso a drogas, depois os mais jovens sentem-se desanimados, porque não conseguem fazer nada da vida...

[D:15] O grande problema é a desmotivação (...) ficam desmotivados rapidamente devido à crise, que o país atravessa, por isso é que muitas vezes eles desistem logo, porque pensam que não há solução, mas tem que haver solução, uma pessoa tem é que tentar, tem que lutar, tem que ser activo.

Para terminar, de uma forma menos generalizada, foi-lhes perguntado como se viam no futuro e, se nele, incluíam o Teatro do Oprimido.

[A:18] Eu? Como actor ou cozinheiro, mas mais como actor. (...) Se não tiver o teatro do oprimido, o teatro comédia é um meio de combate.

[M:18] Eu vejo-me como uma profissional a nível da área da animação sócio-cultural, que é o que eu gosto. Tirando a parte do teatro, adoro teatro. Mas gostava de ser animadora sócio-cultural mesmo porque acho que na sociedade em que estamos faz muita falta...

[C:16] No futuro vejo-me a fazer alguma coisa na área da representação, de animação, de ajudar as pessoas ou crianças decidirem o caminho do seu futuro. Já não me vejo sem o teatro do oprimido, não

me vejo sem fazer teatro, porque preciso das terças-feiras, são dias cansativos, (...) mas se eu não vier para o teatro sinto esse espaço aí e que me deixa aquele vazio, por isso acho que não vejo o meu futuro, sem o teatro do oprimido, acho que é uma experiência que deve ser...continuar e cada vez a crescer e cada vez com mais inovações e com mais coisas.

[D:15] Vejo-me a fazer qualquer coisa que goste e que me dê prazer, talvez teatro ou música, são as coisas que mais gosto.

[A:17] E acho que é uma coisa boa para os jovens, acho que o que eles (Curingas) fazem é uma coisa que não tem explicação, não há palavras pra descrever (...) eles lutam por isto e gostam do que fazem, porque se também não gostassem (...) não estavam aqui, entregam-se, dão-nos as vidas, as deles, nós damos as nossas a eles e acho que isso é uma coisa que não há em todas as partes do mundo.

[C:16] Eu acho que estas instituições assim onde não se pagam, (...) que nos dão oportunidades únicas como, por exemplo, a ida à Holanda (...) que vai ser sem pagar nada e que se fosse fora daqui pagaríamos muito mesmo; fazer espectáculos no *Hard Club* nunca pensei na minha vida, não é?

[A:17] Eu gosto muito de teatro mas também gosto muito da área de estética, mas não é estética de cabelos e não é estética de estar sempre lá, assim em part-time porque também é giro, assim uma coisa...porque também é giro meter as mulheres bonitas hoje em dia, porque nós devemos (...) ter alguma beleza. A mulher em si tem o direito de se sentir bonita, não só pelo que ela é, não é, sem pinturas, sem nada, sem coisas, mas também se tiver dá uma alegria, gosto muito disso, mas também gosto da área de teatro e nunca se sabe se daqui no futuro, era no teatro que gostava de estar, claro. (...) E o Teatro do Oprimido é um teatro que nunca vou esquecer; gosto muito do TO e da peça que representámos, porque acho que é preciso alma e coração e tudo junto, pra conseguir uma coisa assim.

[S:15] Eu gostava de Psicologia ou Pediatria. (...) E gostava de continuar, porque ajuda-nos a enfrentar os problemas hoje em dia e gostava também pelo grupo que somos.

[D:15] Se conseguir vingar no mundo do espectáculo, ou melhor, se conseguir ser reconhecido, vou sempre agradecer à Maria João e às pessoas que trabalharam comigo aqui no TO, porque está a ser uma grande experiência e uma grande aprendizagem.

[C:16] E oportunidade da vida de descobrir aquilo que queremos.

Como mencionado no início desta dissertação, esta investigação tem como princípio ético a “escuta” (real) do que os jovens têm para dizer, mais interessada no que eles efectivamente dizem, do que no que isso significa. Tal não invalida que a investigadora não assuma algum papel interpretativo, assim, podemos tecer alguns breves comentários sobre o resultado destes grupos focais.

Acima de tudo, foi notória a vontade de participação dos jovens, o desejo de expor as suas ideias e experiências, assim como a sua capacidade de argumentar e o seu espírito crítico, demonstrando-se bastante atentos ao mundo que os rodeia. Foi também perceptível a noção que têm de uma realidade que lhes é próxima, nomeadamente no que se refere aos bairros sociais,

à toxicod dependência ou outros comportamentos de desvio. Foi interessante, verificar como associavam a discriminação às generalizações, muitas vezes, provocada por “rumores” ou pela própria comunicação social ou como percebiam que o “mundo está mais aberto” e que, através dos *media*, a atitude consumista é crescente, levando muitas vezes a formas ilícitas para obter os objectos de desejo, ao mesmo tempo que, reafirmavam que “o dinheiro não traz felicidade”, numa atitude própria (ou não) de alguma “inocência juvenil”.

No que se refere ao Teatro do Oprimido, propriamente dito, foi evidente a importância que os jovens atribuem a esta experiência, convictos e unânimes em dizer que se trata de uma oportunidade para aprender (de uma forma não-formal) e descobrir aquilo que são e aquilo que querem, para a sua vida e para a sociedade, em geral. Para tal, contribui a relação com os curingas, onde destacam a atitude não “professoral”, mas sim dialógica, onde “eles aprendem conosco e nós aprendemos com eles”. Conscientes das várias formas de oprimir e ser oprimido, vêem no Teatro do Oprimido, nomeadamente, no Teatro-Fórum, uma forma de ultrapassar as dificuldades e resolver os problemas, compreendendo a tensão existente entre individual e social, que é um dos substratos da metodologia, ou seja, de que sendo um problema pessoal é, ao mesmo tempo, colectivo e, que, como tal, deve ser também ele resolvido, em grupo, com a união de várias forças. A questão da união foi, aliás, referida várias vezes durante as entrevistas, quer relativamente ao TO, como às suas posições em relação à política ou à sociedade, demonstrando, claramente uma postura, que em nada se coaduna com a ideia de uma juventude individualista. Acreditam no potencial transformador do Teatro do Oprimido e no seu próprio potencial, como seres humanos e cidadãos, pois, embora evidenciem preocupações com o futuro, esclarecem que este está nas suas mãos, numa atitude activa, ansiosos apenas que as suas vozes sejam ouvidas.

5.2. Na voz do “oprimido”: narrativa biográfica

Como referido, também no início desta dissertação, a opção pela “narrativa biográfica” foi tardia e muito ponderada, aliás, a escolha do rapaz a entrevistar individualmente, antecipou-se à própria decisão por esta técnica, por vários motivos. O Paulo, jovem de quem será feita a “narrativa biográfica” foi salientado logo no primeiro encontro com a curinga Maria João (07/03/11), por ser um elemento extremamente participativo e dedicado dentro do grupo. Mais tarde, na entrevista aos dois curingas, foi novamente mencionado como um caso de sucesso:

Maria – ... nós temos esse caso muito específico que aconteceu com o Paulo, que ele veio pró grupo num momento em que estava completamente...de

Hugo – de grandes mudanças

Maria – De transição, em que começou a faltar a escola, em que começou a faltar a tudo e aqui...

Hugo – Aqui continuou agarrado

Maria – Aqui continuou sempre, continuou sempre a vir pra aqui e isso foi muito importante, no próprio grupo também, ele foi sempre uma peça muito central.

Mesmo nas observações da investigadora, o Paulo foi bastantes vezes referenciado. Uma das primeiras frases escrita nas notas de campo é dele: “*Eu gosto é de desafios!*” (n.c.09/03/11). Podemos ler no diário de bordo desse dia:

«Logo de início, há um miúdo que se destaca: o Paulo, um puto castiço e vivaço, de quem a Maria João já me tinha falado. Disse-me que era um dos jovens mais participativos e empenhados. Agora estava a viver uma situação de transição. Tinha feito 18 anos, no Domingo passado e, de um dia para o outro, saíra da Instituição, onde vivera os últimos anos, para a casa da mãe.» (d.b.09/03/11)

Na percepção da investigadora, o Paulo parecia bastante oscilante em termos comportamentais. Se, na maioria das vezes, era muito social e eufórico, noutras revelava bastante da sua insegurança. Por outro lado, tinha a particularidade de ter o papel de “Oprimido” na peça e, ao mesmo tempo, a própria história ter sido inspirada nele, o que nem sempre acontece, no processo de Teatro-Fórum. Foram todos esses motivos que levaram à opção pela “narrativa biográfica”.

Contudo, serve também para reflectir sobre uma questão que se põe, tanto acerca da própria técnica, como acerca da metodologia do “Teatro do Oprimido”, que é a de que atrás de uma história individual está sempre um contexto social e cultural. «As linhas gerais do método progressivo-regressivo de Sartre para a ciência social da biografia são bem conhecidas: uma leitura horizontal e vertical da biografia e do sistema social; um movimento heurístico de “ida e volta” da biografia para o sistema social, do sistema social para a biografia.» (Ferrattori, 1991:173)

Narrativa biográfica do Paulo

No dia marcado para a construção da narrativa, o Paulo chegou à PELE, muito alterado, devido a problemas familiares. Estando presentes os curingas, os primeiros momentos foram para ele desabafar com eles, que, preocupados, o ouviam, aconselhando formas de resolver as questões. Só quando a investigadora o sentiu mais calmo, o convidou a se deslocar para um sítio mais reservado e neutro, mas onde ele se sentiria seguro: a “sala negra”, onde sempre decorrem os ensaios.

Obedecendo às duas regras fundamentais descritas por Becker, “perguntar *como* e não *porque*” e incluir “as percepções subjectivas dos eventos” vividos, (Brandão, 2007:11) a investigadora começou por questioná-lo: “*Como vieste parar aqui, ao Teatro do Oprimido?*”

“Foi na escola, eu estava a estudar no Ramalho e apareceu lá a Maria João numa aula minha, queria falar quem é que estava interessado. No primeiro momento eu até disse que não, que não queria, nem nada, só que depois, quando a Maria estava para ir embora eu disse: oh, eu vou-me inscrever, eu vou lá ver, para ver como é que é. Já tinha feito teatro e tudo na escola, era aquelas coisinhas de escola e no colégio, nada assim para públicos, dantes era só para familiares, agora é diferente, é para outras pessoas. E quis experimentar, tive o primeiro ensaio e gostei, continuei e pronto e foi assim que eu vim cá parar. Um bocadinho ao experimenta, de vamos lá ver o que isto dá.”

Questionado sobre quais os motivos que o levaram a manter-se, visto que vários foram desistido pelo caminho, Paulo respondeu que só ele e outro elemento do grupo, se tinham mantido desde o início.

“Gostei, tinha bom ambiente e acho que ainda tem (...) acho que foi mais isso que me fez ficar e pelo estilo e tudo e pela mensagem, acho que desanuviava um pouquinho, eu estava no colégio na altura e conseguia esquecer tudo um bocado quando vinha para aqui.”

“Primeiro, o estilo de teatro em si, é diferente, nem nunca tinha ouvido falar disto, Teatro-Fórum, Teatro do Oprimido, nunca tinha ouvido falar. Acho que teatro a única coisa que ouvi falar era aquelas peças com diálogos, em que tinhas de ler as tuas frases, aqui temos diálogo, mas como sabes, é improvisado, somos nós que inventamos. E as peças que eu fazia, já tínhamos cenários e tudo, não éramos nós que fazíamos os cenários, eram as pessoas atrás, tipo, os adultos, lá do colégio ou da escola, eles é que faziam os cenários, nós só tínhamos que nos limitar a falar e as nossas roupas e mais nada. Só isso aí é a base, é diferente, nós é que fazemos tudo, é bastante diferente. E em vez de falarmos de histórias tipo contos de fadas, tipo o Mickey e o Pateta, ou lá a Cinderela, são histórias da vida real, prontos, interessa. Interessa ao público e a toda a gente.”

“ (os curingas) São pessoas cinco estrelas, divertidas, livres, acho que isso chega e acho que são também um bocadinho como eu.”

Ent.– São um bocadinho como tu, porquê?

“Porque há galhofa, sim, entre eles e nós, mas também há aquele momento de trabalhar.”

Nestes três fragmentos narrativos, vamos encontrando vários motivos pelos quais o jovem foi aderindo ao Teatro-Fórum, por um lado, servia para “desanuviar”, “esquecer” a vida exterior, a vida pessoal; por outro, comparando ao teatro tradicional que fazia no colégio e na escola, ele destaca o facto de ter um papel mais activo na construção da peça e pelo facto de serem histórias reais, que “interessam” e não “contos de fada”. E na relação com os curingas realça o facto de serem “divertidas, livres”. Nesse discurso, denota-se uma vontade de

participar, de ser ouvido, possivelmente como não acontece na sua vida pessoal, marcada por vários episódios difíceis e em que o enclausuramento, ou seja, a não liberdade, que ele tanto aprecia nos curingas e na própria dinâmica dos ensaios, fez parte de grande parte da sua história.

“á estive em cinco instituições (...) Entrei aos dez anos no primeiro. (...) Depois tive de ir pra uma casa de tratamento e depois voltei pró centro juvenil. E estive lá até aos dezoito anos, aos dezoitos tou em casa.”

Durante toda a narrativa, Paulo pouco menciona a institucionalização em centros de menores, no entanto, o período em que esteve na comunidade terapêutica, devido a problemas de toxicod dependência, é referido em praticamente toda a entrevista, novamente em termos de “enclausuramento” e de um modo de vida muito regulado por regras e horários, que lhe impediam a liberdade e que originava, muitas vezes, violência, que ele dizia servir apenas como forma de escape.

“Eu tive lá um ano e meio, mas também tive divergentes, que eu não me encarei, quando fui pra lá, no início eu não aceitei aquele facto (...) fiz muita asneira lá, fugi...”

“Só sais uma vez por semana durante três horas, três horas uma vez por semana é muito pouco. Havia tempos em que nós tínhamos de fazer alguma coisa, tipo andar aos amaços uns com os outros, pra galhofa, mas era pra libertar um bocadinho, aquilo chegava a ser saturante.”

“Acordávamos, fazíamos a cama, íamos lá pra baixo, tomar o pequeno almoço, arrumar, depois era a reunião de grupo, depois da reunião de grupo, havia a reunião de chefes, (...) depois a confrontação (...) confrontávamos os problemas que havia lá dentro, muitas vezes até dava turra, ate andávamos a porrada lá dentro. Começavam cadeiras a voar. Só rapazes, meio homens e miúdos. (...) E depois chegávamos lá fora, já estava tudo bem. Porque era uma coisa, era estar lá dentro e satura, uma pessoa chega a um limite e diz fogo eu já estou...”

Possivelmente, o facto de atribuir tanta importância a essa experiência, levou a que fosse ele a propor o tema ao seu grupo, durante o trabalho de partilha das opressões, para a peça de Teatro-Fórum. Questionado sobre o processo de criação da história e sobre o motivo pelo qual todo o colectivo final decidiu optar pela sua história, o jovem demonstrou-se hesitante.

“Talvez, porque gostaram do tema. Deve ter sido isso... Eu por acaso nunca perguntei a nenhum deles porque é que gostaram. Não sei, não perguntei. Deve ser um assunto interessante para falar com o público e para mostrar às pessoas que toda a gente merece uma segunda oportunidade. Seja ladrão, assassino, toxicod dependente, alcoólico, acho que toda a gente merece uma segunda oportunidade, só aí se, teve uma segunda oportunidade e não a aproveitou é que aí sim, não botar de lado, mas as pessoas não confiarem, mas agora, discriminação e tudo...”

Também a escolha da personagem a interpretar, o “Luís”, a figura oprimida, foi uma opção dele, embora, mais tarde, refira ter sido difícil, por fazê-lo recordar momentos muito marcantes da sua própria vida, em especial, no Centro.

«Eu disse logo, eu fico nesse papel, pronto, sabia mais ou menos as coisas, e foi desde aí, desde aquele momento até ao final, eu fui sempre essa personagem, nem houve aquela troca, nem hipótese, fiquei sempre naquele ali, ferrado. Ao início, pra ser sincero, custou-me fazer esse papel nos ensaios. Fazia-me lembrar muita coisa, não só de mim (...) não foi só por ter sido comigo que se passou, custou-me ao início, porque passou-se comigo, passou-se com o meu pai, ganhei amigos lá naquela casa, e vi muitos deles morrer.»

“Um acabou por se atirar para uma linha de comboio e o outro numa brincadeira, não esqueço essas palavras, e parece que eu amaldiçoei o rapaz. No último dia que eu estive com ele (...) ele tava todo divertido e virou-se pra mim e pra outro meu colega (...) “vou sair, vou embora, vou pra casa”. E eu, vais? “já não consumo, já tenho lá um trabalhinho fixo e tal, vou pra casa e vou-me safar”, e eu “vais, vais, eu tou a ver é tu a saíres daqui (mas na galhofa!) e morreres com ela espetada no braço” Ele sai da casa de tratamento, vai ao centro de saúde lá da zona, e vão dar com ele numa casa de banho com ela espetada no braço.”

“Quando isso se passou, esse colega que tava comigo na cozinha ele até ficou assim a olhar para mim, baixei logo a cabeça, fiquei mesmo desnordeado, acredita, não sabia o que sentir, por causa daquilo que disse, senti-me chunga, triste e tudo.”

Nestes relatos estão descritos episódios muito fortes, talvez demasiado fortes, para um adolescente, que carregando uma culpa, irreal, mas que para ele é real, o faz sentir-se “desnordeado”. Além do mais, como ele próprio reforça, esse rapaz, a quem ele pensa ter “amaldiçoado”, era muito parecido com o seu padrasto, a quem ele chama pai e que parece ser uma dos únicos elementos familiares, com quem evidencia uma relação mais próxima e afectuosa. Embora não tenha sido fácil desviar o assunto acerca da vivência na Comunidade, onde ele desembocava frequentemente, a investigadora questionou-lhe sobre se sentia mudanças em si próprio, desde a entrada no grupo de Teatro-Fórum.

“Sinto-me diferente... (suspiro) nunca cheguei a esse ponto de pensar como é que me sinto, mas acho que sinto-me um pouco diferente, sim, sinto que pelo menos já consegui expor um problema a alguém, a muita gente, pronto e vi que havia muita gente disposta a ajudar e que há solução pra tudo. É como me sinto, dantes era diferente, eu nunca fui pessoa de ser muito positiva, sempre fui muito negativo, muito, não confiava nas coisas. Desde que entrei aqui comecei a ser mais positivo, com as coisas, comecei a acreditar mais e até a criar certas coisas à volta que me podiam acontecer, apesar de eu às vezes tar a criar isso e depois zumba...”

Este “zumba” é significativo. De facto no decorrer dos meses, em que a investigadora se encontrava em observações, a experiência do Paulo, parecia corresponder à experiência da personagem do “Luís”, como ele próprio menciona na narrativa. Uma das situações aconteceu relativamente a uma possível entrada na tropa, onde tinha realizado testes e em que se demonstrava verdadeiramente excitado e confiante, de que iria entrar e que “isso mudaria a sua vida”. Todavia, tal não fora possível, visto que no “registo criminal” estava incluída a sua presença na Comunidade Terapêutica e as portas foram-lhe fechadas. Não deixa de ser alarmante, em termos sociais, pensar que um adolescente de apenas dezoito anos possa “ter um passado errante”, que o impeça de prosseguir um sonho. Em relação a isso, Paulo ainda mantém alguma expectativa.

“Essa questão da tropa, dá-me um bocadinho mais de esperança, que eles ligaram-me esta semana, que iam ver melhor a minha situação. Esta semana disseram-me que me ligavam a ver, que eles iam ver...”

“Mas houve depois situações que eu virei-me e mesmo à Maria, eu sinto-me mais como o Luís, cheguei mesmo a ir pró centro de emprego e tudo à procura de trabalho e ela começou-me a falar de cursos. E eu não! Se for eu quero arranjar um trabalho durante o dia, pra fazer o RVCC à noite. (...) disseram-me que eu não ia ser capaz de fazer, que eles me iam indicar outros cursos e tal. (...) Por isso, eu até parece que encaro mais, depois do espectáculo, aquilo tá a encaixar mais com o Luís...”

Essa aproximação ao personagem Luís, lembra o que ele próprio dizia acerca de que “todos merecem uma segunda oportunidade”. Não obstante, ele encontra diferenças entre ele e o “Luís”.

“O Luís, tem um bocadinho um papel, como hei-de dizer, negativo, tipo, luta pelas coisas, mas depois quando lhe dão uma resposta, ele fica assim, não consegue reclamar aquilo que devia, é o papel que eu tenho de fazer, que é pró publico ter vontade de ajudar. Mostra que tá mesmo interessado naquilo, mas que não consegue, não tem poder, não tem força, já passa por muito, mas não tem força. E eu, na vida real, eu faço o meu papel, o papel de Paulo, eu sou o Paulo e se eu disser quero isto, quero isto. Eu não gosto de ser contrariado, é um dos meus defeitos (...) e se eu disser eu vou fazer isto, isto e isto, se as pessoas disserem não, tem que ser assim(...) eu não, faço como eu quero.”

“Mas eu também sei falar e, quando é na vida real, é: eu quero o 9º ano e estudar a noite e trabalhar durante o dia, se me vão pôr a estudar durante o dia, esqueçam!”

“É que ainda por cima, com o Luís, que se fica por ali com as injustiças, eu não, eu vou até ao fim do mundo, para voltar a estar direito. Se as coisas não estão a funcionar direito, têm de funcionar direito. Não direito, como as outras pessoas querem. Por exemplo, eu não vivo com o mal dos outros, eu sou capaz de me importar mais com os outros do que comigo, pode ser uma qualidade, como um defeito, posso até não ter amor por mim próprio, mas eu sei que tenho, não como devia, mas eu sei que tenho. Por exemplo, na minha família, eu sou capaz de se vir alguém em baixo, mesmo não falando com ele,

estando chateado, sou capaz de ir ajudá-lo, perdoar e tudo pelo que ele fez e ajudá-lo e tal e eu não me safo. Como tu sabes, se eu ficar assim um bocado em baixo, eu meto-me num canto e acabou, dou o corte. Ali o Paulo fica e se alguém o chatear a cabeça é melhor sair da beira do Paulo, porque o Paulo não tem mesmo paciência e começa aos berros. Sou um estilo de pessoa diferente, nem toda a gente é igual. Não digo que sou único, porque há muita gente certamente com o mesmo feitio que eu, mas sou diferente das outras pessoas.”

Nestes relatos, um pouco confusos, onde os nomes “Luís” e “Paulo” se misturam e são mencionados, numa sucessivo jogo de alteridade, o jovem vai demonstrando a forma como se vê a si próprio: um jovem, que apesar de ter passado, por várias situações negativas, procura lutar pela sua própria vida e pela justiça, porém, percebe que não tem “amor-próprio” suficiente e que se fecha, se o tentam ajudar. Apesar disso, vê no Teatro do Oprimido, uma forma de encontrar um caminho para a resolução dos seus próprios problemas, em especial, no momento final, em que os espectadores podem dar conselhos às personagens:

“Quando vejo as pessoas (...) a dirigir aquilo pró Luís eu não levo pra personagem Luís, eu levo pra mim, se eu lidei com aquele papel, aquilo dá-me mais força ser eu ali (...) Apesar de no espectáculo eu prestar atenção, a máxima atenção, mas presto uma máxima, que não sei de onde vem, quando as pessoas me dizem aquilo. (...) oh Luís, tens de ser mais lutador (...) Luís luta, não tás sozinho, esse tipo de coisas, continua assim, algo te irá surgir.”

Por ser um problema pessoal, mas ao mesmo tempo de muitas pessoas, como ele próprio menciona durante a narrativa, a história “*comove-o*”, como “*comove a muita gente*” e por isso, diz ter sentido necessidade de, no final de um dos espectáculos, em que estavam presentes utentes de uma Comunidade, ir falar com eles, para lhes “*dar força*”. Quanto à forma como se vê no futuro, Paulo é bastante modesto e simples, sendo que o primeiro aspecto que menciona é o trabalho.

“Um trabalho honesto (...) pra mim pode ser o que for, mas que seja honesto e que me dê pra pagar dinheiros, de coisas que tenha pra pagar, uma vida normal, continuar, lutar como estou a lutar, ter um trabalhinho, uma vida, ter um carrinho, ter o básico que uma pessoa quer agora no dia-a-dia e ser feliz”

“Família, claro, no máximo dos máximos, só peço um filho! E mais nada (...) Lá prós 35, que é pra não me dar muita dor de cabeça.”

Sobre a possibilidade do Teatro do Oprimido estar ou não presente no seu futuro e sobre a importância que essa experiência tem para ele, Paulo declara:

“Eu gostava, de continuar assim por muito tempo, só que eu não sei o que é que o futuro me reserva, não sei se poderei ter possibilidades, no trabalho que possa vir a ter, se terei possibilidades, mas enquanto der eu vou continuar, nem que dê até aos setenta aqui ou a fazer espectáculos ou a ser curinga, eu hei-de continuar. Foi uma coisa que me cativou, isto, e acho que devemos espalhar a palavra de muita coisa que se passa na vida real a muita gente.

“É, espalhar a palavra, porque a vida, o mundo é feito de injustiças, e injustiças que não devem ser cometidas, abrir um bocadinho os olhos às pessoas, até já tivemos uma sugestão, do Adão, que era de fazer esta peça toda na Loja do Cidadão, em frente do Centro de Emprego, que era pra ver a cara deles. Eu não me importava nada, pras pessoas levarem mesmo assim, tau! Um abanão. E em frente das pessoas que fazem isso, se a história é no Centro de Emprego, vamos fazer no Centro de Emprego, sem medo nenhum. Isso é que era bom, pra abrir os olhinhos.”

«Quando o eu se narra a si mesmo (re) constrói as suas identidades. O indivíduo reconfigura o passado, os contextos, as relações, através da história que narra no presente. (...) ao narrá-los o sujeito adopta uma atitude mais reflexiva, apreciando-os e gerindo-os como entender. (...) O sujeito faz o “bricolage identitário”.» (Antunes e Vieira, 2007, 128) Nesta narrativa, Paulo organizou a sua própria história, valorizando determinados aspectos (como a experiência na Comunidade) ou omitindo outros (a institucionalização, a família ou amigos do exterior). «O que está em jogo entre a vida vivida e a vida contada é (...) o Eu e esta possibilidade de dizer “Eu”, porque é através da organização da vida numa história que é possível, como nota Atkinson (2002:132-133), responder a três questões: Quem sou eu? Como é que eu sou? Por que é que eu sou?» (Brandão, 2007: 8)

No final desta conversa, em que diz ter servido “até para descomprimir”, Paulo descobriu-se como um jovem, cuja vida foi passada praticamente em instituições, reguladas por regras rígidas e falta de liberdade, um jovem cujo sentimento de culpa está muito presente, que sabe não ter “amor-próprio” suficiente e que se fecha muitas vezes na sua própria concha, um jovem que acha que as pessoas só devem ter direito a “duas oportunidades” e que tem noção muito clara do que é a “vida real”. Porém, um jovem que, mesmo sem grandes expectativas, luta e “procura o seu futuro”.

Atrás do Paulo, que é um ser individual, mas que representa também muitos “Paulos” (ou “Luíses”), existem toda uma série de questões que se colocam em termos sociais. Que sociedade é esta que “encarcera” jovens em instituições, transitando-os frequentemente de umas para as outras, num “território de ninguém”, como referia um dos curingas numa entrevista. Que sociedade é esta que os “castiga” dessa forma, sem terem feito nada por isso,

pois foram retirados dos pais e não cometeram nenhum crime? Que sociedade é esta em que junta adolescentes, desde os 13, 14 anos, como ele próprio referiu na narrativa, com homens adultos, numa Comunidade que se diz ser terapêutica. Que futuro terá este jovem, com qualificações insuficientes, que já sente em si, os efeitos da discriminação e que se vê sem retaguarda familiar? Que oportunidades lhe serão dadas? Haja o Teatro do Oprimido, que pelo menos o fez sentir mais positivo, mais confiante e livre e que o lembra continuamente, que não está sozinho, que há sempre solução para tudo e que a mudança é possível.

5.3. Na voz dos curingas

A par das reflexões da investigadora, interessava perceber as percepções dos dois curingas (Hugo e Maria João), que dinamizam as actividades do grupo de Teatro-Fórum. Nesse sentido, parte da sua entrevista conjunta serviu para debater algumas questões sobre a própria Associação, o Projecto LGT-Mexe e a Iniciativa Bairros Críticos, bem como sobre o grupo de jovens “Age”.

PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

Embora os cinco elementos da direcção da PELE já se fossem cruzando em projectos anteriores, a Associação nasceu formalmente em 2007, fruto da necessidade de se dar uma *«retaguarda legal, até porque isso nos permitia uma série de outras questões e acima de tudo, porque dá mais força ao trabalho que se faz.»* (Hugo). Logo desde essa altura, pelo facto de trabalharem não só com o Teatro do Oprimido, mas também com outras áreas artísticas e de intervenção social, sentiram que se deveria criar uma estrutura específica para o Núcleo de Teatro do Oprimido (NTO), como um organismo da associação, mas com autonomia e regulamento próprio. O nome PELE surgiu por dois motivos: por um lado, porque era o nome da primeira peça teatral, em que ambos contracenaram, ainda adolescentes; por outro lado, simboliza, no entender de Hugo, *«a questão do contacto sensorial, da proximidade (...) de ser o maior órgão do corpo humano, no qual recebemos mais estímulos»*; ou *«por ser flexível, ter várias cores, ser resistente...»*, acrescenta Maria. Como Hugo refere, essa questão do contacto e da proximidade tem levado a *«algumas discussões positivas e construtivas, sobre a própria organização da PELE. Às vezes quando as coisas começam a tomar...quer dizer, uma organização que roça mais o empresarial, nós também discutimos se queremos isso ou não. (...)*

porque se perde, se calhar esse contacto, esse familiar. Então, às vezes, é um equilíbrio que é difícil de encontrar (...), porque a PELE muitas vezes quer crescer e muitas vezes nós não queremos que a PELE cresça (risos).»

Iniciativa Bairros Críticos e Projecto LGT-Mexe

Os dois curingas concordam que estabelecem uma boa relação com a Iniciativa Bairros Críticos, especialmente pela *«autonomia de trabalho que a IBC nos dá (...) nunca interferiu, nunca disse, este tema é giro, este tema é feio, se calhar vão mais por ali, se calhar vão mais por aqui, o que não tem acontecido com outras instituições com quem temos trabalhado, que acham muita piada ao Teatro do Oprimido, mas quando o TO começa a mexer com as suas bases e a sua forma de organização, aquilo já perde um bocado a piada. E portanto, de alguma forma, indirectamente, já sofremos pressões para alterar histórias, que não era bem aquilo...A grande mais valia da IBC passa por aí.»* (Hugo) Realçam também o facto de, apesar estarem numa situação de prestação de serviços, não sendo parceiros formais, sempre sentiram por parte da IBC, que esta os via de outra forma, incluindo-os em todas as reuniões e comissões de acompanhamento. Por outro lado, apesar de valorizarem essa abertura e a importância que lhes é atribuída, confessam que, quando chegaram ao Bairro do Lagarteiro, pensavam que o projecto já estivesse em andamento, o que não acontecia, levando a que grande parte do trabalho de mobilização da população fosse feito por eles. Hugo admite: *«Limitou as nossas expectativas iniciais pró projecto (...) Limitou de alguma forma o nosso trabalho. Por outro lado, permitiu ter uma relação muito mais próxima com as pessoas e isso foi um ganho.»*

Relativamente ao desenvolvimento do Projecto Lagarteiro-Mexe, avaliam-no de forma positiva, realçando o facto de as pessoas transitarem de forma *«espontânea e voluntária»* de umas acções para as outras. Nesse ponto, salientaram que, em relação aos grupos de Teatro-Fórum, ao contrário do que chegou a ser proposto, não houve lugar a *«mobilização forçada, de contratualização»* pelo Rendimento Social de Inserção, por exemplo. *«Não é viável, do ponto de vista do princípio, não poder ser, não podemos ter aqui pessoas obrigadas a fazer TO, não cabe na cabeça de ninguém.»* (Hugo). Como obstáculos, salientaram a dificuldade em lidar com uma população, que tinha já um passado muito longo de intervenções sociais. Hugo lembra uma jovem que lhe disse *«"Oh, isto que vocês tão a fazer aqui é muito fixe e tal, mas depois uma pessoa tem medo que seja como sempre, depois vão-se embora do bairro e acaba tudo"»*. Para ambos, *«isto é muito claro relativamente a uma série de intervenções falhadas, sobrepostas,*

pouco claras e, pá, isso é pior que começar do zero.» Outra dificuldade que dizem ter sentido foi em relação ao número restrito de pessoas que participavam nos projectos, *«o que é assustador é isso continuar a acontecer, que é o facto das mesmas acções estarem a trabalhar sempre com as mesmas pessoas. Basicamente tu tens um núcleo de gente...»*, lamenta Maria João. Esse é um dos aspectos, que continuam a tentar contrariar, tentando cativar aquelas pessoas que nunca participam em nada. Porém, preocupa-os a questão da “sustentabilidade” do Projecto, encontrando-se a estudar formas de dar continuidade, pois findo este ano (2011), passará pela acção concreta dos parceiros e não da Iniciativa Bairros Críticos.

“Age” – Grupo de Teatro-Fórum

Relativamente ao trabalho com os jovens do Grupo “Age”, Hugo é peremptório: *«é um grupo muito especial (risos) todos os grupos são especiais, na verdade, mas este...eles têm uma energia fantástica, como os adolescentes em geral, mas estes em particular e, no início, foi muito difícil canalizar essa energia para algo útil, construtivo.»* Maria João concorda: *«não era possível haver silêncio, não era possível em muitos momentos, falarem uns em cima dos outros e por mais que nós tentássemos a coisa mantinha-se, mas acho que a coisa se foi gerindo e acho também que é normal. Tamos a falar de adolescentes, chegam aqui no final do dia, completamente cheios de energia e já é incrível eles virem para aqui e tarem até à meia-noite a ensaiar e, no dia seguinte, a terem aulas de manhã. Eles encontravam este espaço, não é, para poder libertar essas energias todas e pronto.»* Hugo destaca que se trata de um processo normal em todos os grupos, mas que um dos motivos pode ter sido o excessivo número de jovens nas primeiras sessões. *«Era um grupo muito grande, muito heterogéneo, mas não quisemos deixar ninguém de fora, como eles estavam tão motivados e queriam tanto participar, não quisemos limitar.»*

Em relação à evolução do grupo, referiram que inicialmente não fora fácil misturá-los, pois como opção, no sentido de abrir o bairro ao exterior e vice-versa, aos jovens do Lagarteiro, juntaram-se adolescentes de outras zonas (maioritariamente desfavorecidas) e os rapazes institucionalizados. Inicialmente funcionavam muito em “grupinhos”, contudo ressaltam que foram precisamente os jovens da Instituição que funcionaram como mediadores, entre os vários grupos *«o que não deixa de ser curioso, porque eles próprios, como estão em “território de ninguém” (...) alguns deles como saltaram de instituição em instituição, se calhar já estão um bocadinho habituados a este território mais neutro e terem eles de se esforçar (...) para criar*

este diálogo e esta comunicação com os outros.» E ao longo desse processo essa opção «deu o resultado que deu, super positivo, para os miúdos do Lagarteiro e para os miúdos que não são do Lagarteiro. Pá, ainda ontem foram ver o filme do “Entrado” e vão todos juntos, os que moram no Lagarteiro e os que moram fora, cruzam-se na cidade, como um espaço de todos.» (Hugo)

Quanto ao futuro do grupo, referem que ocorreu uma mudança essencial neles, após a estreia, em que houve um período de divergências e em que um dos elementos saiu, mas que foi importante. No entender de Hugo, *«permitiu efectivamente que ficasse mais contacto, tirando aquela coisa do estrelato e da estreia, pá, que eles às vezes vêm muito à procura disso, num primeiro momento»* e depois da actuação no Bairro *«pusemos os pés na terra, vamos lá ver o que é que efectivamente queremos discutir, o que é que nós queremos mudar, qual é o nosso papel para além de fazer Teatro-Fórum, como é que vocês podem fazer transformações e então o grupo desceu mais à terra, ficou mais coeso e agora tá muito mais permeável a trabalhar, a evoluir...»*. Maria João, salienta também mudanças em termos de autonomia *«agora, quando nós vamos fazer um espectáculo, como foi no outro dia em Miragaia, eu simplesmente levei as coisas para lá e eles prepararam tudo»*. *«E isso é intencional (...) o objectivo é a autonomização, para que eles possam funcionar sozinhos»*, acrescenta Hugo. Como tal, vão-lhes dando responsabilidades, *«por exemplo, esta ida que eles tiveram a Amesterdão (...) têm de escrever um relatório sobre aquilo que foram fazer (...) portanto, há uma preocupação da nossa parte, em termos de intencionalidade, para eles começarem a perceber que aquilo não é só fazer um teatrinho.»* Assim, como ambos referem, aliada a essas responsabilidades e oportunidades, vão-lhes sendo dados estímulos, como Maria João conta: *«no outro dia fomos ver o espectáculo da Pina Baush e foi muito interessante eles dizerem, nós agora queremos fazer uma coisa parecida, queremos fazer outras coisas...»* e no *«fim de semana passado, alguns deles foram ver um documentário de quatro horas a Miragaia (...) e nenhum de nós foi, eles foram porque quiseram.»* No entender de ambos, esse tipo de atitudes são imprescindíveis, para que depois disto, *«um deles até emerja como curinga.»* Como Hugo explica, há uns tempos, conversava com os jovens e *«dizia-lhes isso verdadeiramente, pá, vocês ponham-se finos e invistam nisto a sério, porque a PELE e o NTO precisam de ser renovados (...) nós gostávamos muito e queremos que isso aconteça, que aos poucos estes jovens possam começar a agarrar os destinos desta associação, porque não vamos ser nós sempre (...) portanto as coisas irem-se renovando e eles trazem uma frescura e trazem um questionamento à própria metodologia que para nós é fundamental, para também não cristalizarmos.»*

5.4. Jovens, Teatro do Oprimido e Transformação Social

Procura-se agora reflectir acerca do Teatro do Oprimido, enquanto ferramenta para a transformação social, nomeadamente no trabalho com os jovens. Para tal, foram analisadas parte da entrevista aos dois curingas do Porto, Maria João e Hugo Cruz e uma entrevista à curinga responsável pelo GTO de Lisboa, Gisella Mendoza, dividida em cinco categorias.

Percursos

Para além de serem curingas, os três têm em comum o facto de nenhum ter formação artística de base (tal como o próprio Boal, que era formado em *Engenharia Química*). Hugo Cruz licenciou-se em *Psicologia*, Maria João Mota em *Relações Internacionais* e Gisella Mendoza em *Gestão de Empresas*. Os três têm também em comum, o facto de Maria João e Hugo terem sido fundadores da Associação PELE/NTO Porto e Gisella, fundadora do GTO de Lisboa e, de ambas as entidades, estarem ligadas à *Iniciativa Bairros Críticos*, respectivamente, no Lagarteiro e no Bairro da Cova da Moura. Como surgiu então o Teatro do Oprimido na vida de cada um deles? Que percursos tomaram?

Gisella conheceu o Teatro do Oprimido, em meados de 1996, quando estudava em Berlim e se preparava para desenvolver um projecto internacional em Cuba. «*Desse trabalho tive oportunidade de, em Cuba e na Costa Rica, ver a implementação do TO, num ambiente, numa área mais comunitária, intervenção comunitária. E gostei muito desse espaço mágico que se pode criar com o teatro para ir buscar, ir ouvir histórias das pessoas.*» Desde essa altura, manteve-se sempre ligada à metodologia, através de pesquisas e leituras, mas foi em 2002, altura em que passou seis meses no GTO de Maputo, que percebeu que era mesmo isso que queria fazer. «*Depois (...) do trabalho prático em Moçambique é que voltei com a noção clara de que é por aqui, que é isto que quero fazer, quero trabalhar com as comunidades, não quero só dar workshops, porque não é isso que é o TO, quero realmente fazer uma mudança, fazer grupos...*» Todavia, só em 2004, se deu a decisão de se formar o GTO de Lisboa, de forma a poder fazer um trabalho continuado e a tempo inteiro.

Hugo tem outra história. Conta que, já na altura que frequentava o curso de Psicologia, procurava entender como poderia relacionar a arte com a intervenção comunitária, «*passei pelo psicodrama, fiz montes de formações (...), aquilo não me enchia de todo as medidas, antes pelo contrário*». Por volta de 2001, 2002, altura em que estava em Barcelona, de férias, deu-se o

primeiro contacto com o Teatro do Oprimido. *«Foi quando vi aquilo em Barcelona, quando vi mesmo o Fórum, com as pessoas a trocarem e aí percebi: Não, é isto! (risos) É isto que eu andava à procura e que realmente não tem nada a ver, embora algumas técnicas sejam muito semelhantes, não tem nada a ver com aquelas coisa do psicodrama. Os objectivos são diferentes. Embora haja claro muitas coisas que se cruzam.»* Nessa altura, fez logo um curso com o grupo “Pa'tothom” e logo de seguida, a pós-graduação em *Teatro Social e Intervenção Sócio-Educativa*, ainda em Barcelona.

O percurso de Maria João está relacionado com o de Hugo, visto serem amigos desde a adolescência e terem participado em vários projectos, em conjunto. Depois de alguns contactos pontuais com a metodologia, em 2006, fez uma formação, dirigida pelo Hugo e, logo de seguida, uma pós-graduação com o mesmo nome “*Teatro – Ferramentas em contextos sócio-educativos*”, que tinha um módulo sobre Teatro do Oprimido. Como explica, *«aí o Hugo deu um cheirinho do que ele próprio ainda estava a estudar.»* Ainda no âmbito da pós-graduação, fez um workshop com Julian Boal (filho de Augusto Boal). Contudo, como refere, *«todas essas experiências não foram tão marcantes, não me foram à ferida, cá dentro, porque não senti aquilo como um processo vivencial, porque na pós-graduação éramos muitos (...) para mim só fez sentido e houve ali um clique, foi quando tivemos essa oportunidade, porque também foi um privilégio, porque o Hugo vinha do Brasil, completamente (...) fresco e apaixonado e deslumbrado com a metodologia, com tudo o que viveu por lá.»*

De facto, também Hugo refere a ida ao CTO-Brasil, em 2008, como o verdadeiro “*volte-face*”. Decidiram então fazer um workshop, *«uma coisa muito interna, juntámos pessoas que estariam interessadas nisto»* e trabalharam de uma forma intensa, durante cerca de *«quatro dias, de manhã à noite»*, nomeadamente a “Estética do Oprimido”, que ainda estava em período de pesquisa, por parte do próprio Boal. Para Maria João, foi a altura em que realmente tudo passou a fazer mais sentido. *«Como eu própria experienciei todo o processo e revelaram-se coisas perante mim (...) nem foi só em relação ao teatro, mas a utilização das outras linguagens artísticas, no processo de criação de um fórum e pra mim, que sempre me julguei totalmente inapta com as manualidades e as pinturas e não sei quê, para mim foi a minha maior revelação, adorei naquele workshop ter conseguido criar coisas que eu nunca tinha sido capaz.»*

Jovens: obstáculos ou potencialidades?

Questionados se haveria diferenças entre trabalhar com jovens ou trabalhar com outro tipo de público, as respostas foram diferenciadas. Para Gisella, não há grandes diferenças entre uns e outros, *«é a mesma coisa, o processo de tomada de consciência, de que sou capaz, de que posso fazer isto em palco, de que a minha ideia é ouvida, que concordam com a minha ideia, que aquela ideia que eu tinha dito num outro ensaio e até ninguém ligou muito, mas agora vem agora alguém do público...que sou capaz de cantar, de criar uma música, de apresentar, que as pessoas gostam, me dão os parabéns e isto é uma coisa que acontece em todos os grupos, com qualquer tipo de público, é esta magia da criação, “de que só podem criar os criadores”, “que nós não somos ninguém” e isto é muito igual.»* Já os curingas do Porto salientaram algumas diferenças. Para Maria João, embora já tenha trabalhado com *«grupos de jovens absolutamente empedernidos e primeiro que conseguisse chegar lá e trabalhar com eles, precisavas de muito tempo»*, destaca o facto de serem *«mais permeáveis»* e, no caso concreto dos jovens do grupo AGE, diz, por vezes, sentir-se *«absolutamente refrescada pela energia deles, absolutamente contagiante, que tem um lado muito bom e tem um lado, que às vezes também não consegues conter aquilo.»* Hugo destaca outro aspecto, que acha fundamental, *«e que não acontece com os adultos, que tem a ver um bocado com a ingenuidade absolutamente típica e com esta frescura (...) eles acreditam mesmo que a mudança é possível e isto num trabalho com o Teatro do Oprimido é maravilhoso e é essencial e, portanto, eles também nos retro-alimentam, às páginas tantas faz mesmo sentido fazer isto, porque (...) reforça muito também essa nossa crença.»* Com os adultos, *«as pessoas já vem muito mais de pé atrás, já tiveram experiências de vida, pá, muitas delas muito marcantes, as questões das opressões são coisas muito estruturadas nas vidas delas (...) muito mais vivenciais e a questão do descrédito é muito maior, já passaram por uma série de situações, as tais intervenções falhadas, em que se calhar acreditaram e levaram outra vez com um balde de água fria»*, *«São mais cépticos»*, reforça Maria João. Nesse sentido, Gisella concorda *«Há muitas intervenções, muita coisa que é feita que faz com que as pessoas sejam dependentes de uma ajuda que vem de fora. Quando tu realmente trabalhas com o TO e jovens que já tiveram anos de má intervenção é muito difícil. Tens de fazer todo um trabalho de desmontar para poder recomeçar a trabalhar o TO.»*

Em relação ao que valorizam no trabalho com os jovens e à mudança que sentem neles, as opiniões dos curingas aproximam-se, assinalando que a evolução dos participantes acaba por ser muito similar em todas as faixas etárias. Para Gisella, o que pretendem é *«criar um espaço,*

onde as pessoas se sintam a vontade, que as pessoas sintam necessidade de voltar, porque foi tão bom (...) porque conseguiu falar, porque fui eu, porque não tive de mentir, não tive de fazer figura, não fui obrigado a ir e a partir dessa ligação, desse à-vontade, a única coisa que nos queremos é (...) que as pessoas entendam, sintam que elas têm coisas para dizer, que elas fazem parte disto, que é o bairro, a sociedade, a comunidade. Que é possível termos uma conversa, discutirmos, chegarmos a conclusões, discutirmos e não chegarmos a conclusões nenhuma...» Como os curingas do Porto assinalam, «*estes miúdos não são diferentes daquilo que eram*», «*não houve aqui nenhum milagre*», «*mas esse envolvimento, esse compromisso, isso de serem ouvidos e sentirem que estão a ser validados (...) alimenta-os (...) alimenta-nos a todos, até nos custa fazer essa distinção entre eles e nós.*» Essa questão da participação (real) foi repetida várias vezes, pelos três curingas. Como Hugo reforça, «*pá, as pessoas, não é preciso ser jovens, as pessoas quando são levadas em conta, são respeitadas, as pessoas participam, envolvem-se, mesmo!*» Relativamente às mudanças sentidas nos jovens com quem trabalham, os curingas do Porto já tinham referido algumas na entrevista anterior, como a autonomia e o respeito pela diversidade. Gisella acrescenta «*Claro que noto diferenças, como noto em mim própria... Diferentes ao nível da exposição, da noção, da capacidade crítica de olhar para o mundo, para ti próprio, capacidade de argumentar, de falar, reivindicar (...) Sobretudo a afirmação de que eu existo, eu tenho coisas para dizê-las e eu vou dizê-las.*» Daí que os três considerem o TO um tipo de intervenção social baseado em princípios diferentes. Hugo é peremptório, «*tem haver com a relação de poder. Ponto final parágrafo. Tem haver com o tipo de relação que estabelece com as pessoas. Pá, não quer dizer, há muitos técnicos (...) a fazer o seu trabalho de serviço social (...) que não tenham uma relação de poder que não tem nada a ver com aquele tipificado, do tradicional que nós estamos habituados a ver e fazem um trabalho brutal com a população, infelizmente são poucos.*»

Confrontados com alguns dos adjectivos, com que muitas vezes classificam os jovens – passivos, individualistas, consumistas – os curingas são muito claros. Na opinião de Gisella, «*como todos os estereótipos, acho triste chegarmos a esse tipo de conclusões superficiais. Porque o que me interessa a mim, aquilo que fazemos no GTO, no Teatro do Oprimido, é perguntar: porquê? (...) Não me interessa se são individualistas, interessa-me porque são, o que é mesmo ser individualista. Como é que eles se vêem, como chegaram a este ponto, o que é que está por trás desse individualismo, o que é que estamos a esconder com este individualismo, o que é que não funciona para termos esses chamados individualistas. Este é*

realmente o trabalho que deve ser feito. Os vários porquês. É individualista, é terrível, é difícil, é estrangeiro, não sabe ler, não sabe isto, é uma carga muito negativa. O que me interessa é o que é que tu sabes! (...) Aquelas coisas muito superficiais, muito clichés, são carimbos que se está a colocar. O que me interessa é, “és agressivo, óptimo e mais quê? O que és mais? “Uma coisa boa, diz”. (...) Ah, quando alguém cai eu ajudo, então óptimo, então é isso.»

Hugo reitera que esses adjectivos, principalmente quando provém de estudos académicos são «*absolutamente falaciosos, porque não são os jovens (...) mas a sociedade onde os jovens habitam, que também é constituída por adultos*». «*A amostra que nós temos no Teatro do Oprimido, ou seja, os miúdos que ficam colados à metodologia, em que se fala de solidariedade, em que se fala de respeito pelos outros, em que se fala de transformação, em que se fala de opressões, em que se fala de libertação, não são a melhor amostra para validar esses estudos, porque eles próprios têm características, absolutamente contrárias. (...) Eu acho que é preciso é efectivamente criar espaço em que estes miúdos sejam ouvidos, onde sintam que, quando dão propostas, essas propostas são ouvidas e podem ser implementadas, não são meramente a fingir. Por exemplo, eu acho um piadão àquelas assembleias que estão muito na moda (...) com as crianças, como se fosse Assembleia da República, proporem coisas (...) e depois não acontece nada. Obviamente que esses miúdos criam uma sensação de impotência e de que tudo o que propõe não vale nada, que depois se transmite para aquilo que nós somos, enquanto cidadãos, quando somos adultos.»*

Augusto Boal

Dos três curingas, só Maria João não o conheceu pessoalmente. À pergunta, “Como era Boal”, os outros dois responderam com um sorriso imediato. Gisella recorda: «*Era uma pessoa muito calma, muito, muito pacífica, a forma dele dar os workshops, tinha uma forma de falar...que é aquilo que é a essência, que o Paulo Freire também diz, ouvir o outro, a capacidade de dialogar, de não projectar aquela imagem de “eu sei tanto e tu não sabes nada”, “eu sou o Boal e tu não és ninguém”. Aquilo que mais me afectou no trabalho com o Boal, que não foi muito, foi a questão da humildade, de eu estou a aprender sempre, eu estou-te a ouvir, diz-me, conta-me, eu estou a ouvir. E isso é muito marcante para o trabalho que nós fazemos.»* Hugo destaca, «*era muito claro naquilo que dizia, ele sabia muito bem aquilo que estava a dizer, sabia muito bem por onde ia e era de uma atenção a cada pessoa, para quem estava a falar, que realmente distingue um verdadeiro pedagogo, de um pedagogo de trazer por casa. Eu acho que*

ele tinha muito essa componente, era uma coisa inata nele, imagino eu e que teve haver muito com a experiência de vida dele, de passar conhecimento numa forma, que tu quase nem davas por ela. Ele tava-te a passar uma série de princípios e de coisas mas sem estar naquela lógica professoral, mais tradicional e isso tocou-me muito. (...) e era um contador de histórias, para qualquer dúvida que tu colocavas ele tinha uma história para contar e clarificava (...) tinha a capacidade de descomplicar, de descomplicar até, às vezes, alguns raciocínios que poderiam ser, do ponto de vista intelectual, muito elaborados, ele tinha o condão de pegar naquilo e transformar aquilo no essencial, no teatro essencial, de alguma forma.»

Críticas ao Teatro do Oprimido

Neste ponto, através das concepções de três curingas bastante experientes, pretendia-se “uma resposta”, a algumas críticas ao Teatro do Oprimido, encontradas durante a investigação teórica, que pudessem auxiliar na sua reflexão.

A primeira delas relacionava-se com o debate que, por vezes, existe sobre se o Teatro do Oprimido trabalha realmente com opressões sociais ou antes individuais, aproximando-se de uma vertente de *psicodrama*. Para Gisella, para quem o trabalho com o TO é de uma enorme responsabilidade, essas ideias existem «*quando o Teatro do Oprimido é mal feito (...) O problema é que quando as pessoas fazem mal TO, nós também levamos com isso.*» Os dois curingas do Porto concordam com essa perspectiva, Hugo explica «*O grupo quando escolhe o que quer trabalhar, aquilo tem que ser uma opção grupal, ou seja, com que toda a gente se identifique, nunca pode ser uma coisa de uma só pessoa, aí sim seria uma coisa individual; ou seja, aquele grupo tem que ter alguma ligação àquela história, porque senão não faz sentido.*» Maria João realça, «*Isso é uma coisa com a qual nós nos preocupamos, não é que sejamos obsessivos com isso, mas é muito importante. Em relação ao “Procura-se Futuro”, essa questão foi essencial e estivemos constantemente, no início da escolha da história, a devolver isso aos miúdos.*»

A segunda crítica, evidenciada nalguns estudos, relacionava-se com o papel do curinga, se é ou não um elemento neutro ou até uma figura de “autoridade”. Gisella explica, «*O curinga não é neutro. (...) Se faço TO é porque assumo uma posição. (...) A arte da curingagem é como é que tu, tendo feito a tua escolha, a tua posição, como é que tu consegues provocar a discussão, de forma a que esta posição que tomaste, que o grupo tomou, possa levar a propostas concretas de melhoria, de mudança.*» Para Hugo, «*há muitos perfis de curingas. Eu*

acho que o curinga pode procurar a neutralidade, mas nunca é neutro, que é uma coisa completamente diferente, isso não existe. Então o curinga tem opções, tem opções políticas, religiosas, tem opções, é uma pessoa. Eu acho que o segredo do curinga é ao máximo, não é inibir a sua opinião, ele tem que dar a sua opinião, mas tem que dá-la (...) e saber que a sua opinião não interfere e não direcciona o grupo para determinadas coisas, mas deve ser acima de tudo um catalisador de discussão, deve ter a capacidade de pôr as pessoas a darem a sua opinião, essa é que é a grande ferramenta do curinga.» Relativamente ao facto de haver diferentes perfis de curingas, Maria João recorda a experiência que teve com uma delas, *«foi assustador a forma como ela fazia a direcção, era absolutamente directiva, nós tínhamos que fazer aquilo que ela queria, ela propunha os exercícios e já sabia exactamente onde queria chegar, era assustador, tu eras mesmo dirigida, uma coisa incrível.»* Para Hugo, ser autoritário ou ter autoridade são coisas totalmente diferentes, isto não só num espectáculo de Teatro Fórum, mas na também dinamização dos grupos, onde cada um exerce uma função diferente, incluindo o curinga. *«Eu acho que deve dar as regras do jogo (...) para que as pessoas não entrem no jogo sem saber as regras, isso não é leal; eu acho que às vezes isso acontece e quando isso acontece é sinal que o curinga está a manipular e aí está a exercer poder, sem dúvida alguma.»*

A última das críticas a ser levantada relacionava-se com a ideia de que o Teatro do Oprimido não seria “arte”, mas sim uma “*forma avançada de dinâmica de grupos*” ou um “improviso teatral”. Para Gisella, o problema é que *«vivemos num mundo em que queremos resultados rápidos (...) Acho que há uma diferença entre fazer intervenção artística e fazer Teatro do Oprimido.»* Porque do primeiro obtém-se resultados mais imediatos e o segundo tem um outro processo. *«O TO é teatro (...) mas demora o seu tempo, porque eu não posso, enquanto Teatro do Oprimido, impor uma estética. (...) É preciso tempo para encontrar o nosso criador (...), o nosso artista, escritor, músico (...) E como demora tempo e vivemos numa sociedade, num momento histórico em que tudo é “já”, obviamente para muitas pessoas TO não é arte, porque não mostra imediatamente uma qualidade artística extraordinária.»* Ressalta, porém, que *«se nós tivéssemos uma educação artística na escola, o TO dava resultados muito mais artísticos e em muito menor tempo».* No entender de Hugo, parte dessas assunções derivarão do facto de ser ainda não haver suficiente conhecimento sobre a “Estética do Oprimido”, por ser algo novo, que em 2008, Boal ainda estava a estudar e a sistematizar. No entender dos dois, Teatro do Oprimido é claramente arte. Maria João fala na questão da *«dignidade de, no final»* as

peessoas poderem *apresentarem um produto artístico com muita qualidade.*» Para Hugo, essa dignidade de se fazer um produto artístico com populações, maioritariamente desfavorecidas, desconstrói a imagem sobre aquelas pessoas, a dos *«feios, porcos e maus»*. Por outro lado, *«neste processo (...) as pessoas é que fazem a roupas, as pessoas constroem a música (...) portanto não tem nada haver com nós impormos uma estética, que nós achamos que é a estética (...) porque é mais bonita e é a estética vigente, não tem nada haver com isso. Tem haver (...) com a nossa obrigação de criar condições para as pessoas desenvolverem a sua própria estética, terem a possibilidade de se expressar, terem a possibilidade de deitarem tudo aquilo cá pra fora.»*

Futuro e transformação social

Perante a palavra “opressão” foi debatida com os três curingas a existência de “velhas” e “novas” opressões. Para Gisella, actualmente existem *«todas aquelas que já eram na época da ditadura e milhões mais que aparecem todos os dias: a desigualdade ao nível do estatuto social, de quem viaja mais, de quem não viaja, quem tem, quem não tem, o ter, o ter cada vez mais, o consumir cada vez mais, o não dizer nada, o não falar, é melhor não ver...milhões, muitas, terríveis, não há nenhuma opressão que se tenha visto na época da ditadura que não continue vigente. (...) Somos censurados todos os dias, as mulheres terrivelmente, os jovens, a invisibilidade do pobre, do estrangeiro, que te serve o café, que te atende, mas que tu não vês, não queres ver. O acesso ao ensino, não é o acesso, é a noção de que para podermos ter um ensino bom é preciso ter dinheiro, como é preciso ter dinheiro para tudo e alguma coisa, que faz parte da dignidade, que constrói a dignidade do ser humano, do cidadão.»* Maria João considera que, em determinados contextos, como por exemplo, no trabalho com as mulheres do Lagarteiro, *«a coisa foi óbvia, claríssima (...) estamos a falar de opressões quotidianas, repetidas, palpáveis que corporizam numa série de acontecimentos»*. Todavia, como Hugo diz, *«as opressões estão muito mais maquilhadas, muito mais dissimuladas (...) com contornos mais difusos e isso complica-nos muito mais o trabalho de libertação destas opressões. Primeiro, o trabalho de as identificar claramente e muito mais de as transformar, portanto, eu acho que isso é quase intencional. As opressões estão muito mais refinadas, têm muito mais pele de cordeiro.»* No entender de ambos, eles próprios se debatem com essas questões, muito por se sentirem de classe média, como revela Maria, *«há um sentimento quase de minimizar as nossas opressões»* diante das outras muito mais concretas. Hugo acrescenta, *«nós somos muito mais oprimidos do*

que aquilo que achamos e desvalorizamos um bocado isso e depois há muito a sensação de que, quanto mais a interna a opressão, mais nós achamos que estamos sozinhos e que a opressão é só nossa.»

Convidados a reflectir sobre a frase de Boal, “O teatro do Oprimido é o teatro da primeira pessoa do plural”, Gisella lembra: *«aquilo que falávamos há bocadinho, do ser individual: não! Teatro do Oprimido é do “nós”, enquanto grupo, que queremos mudar isto, se é “eu” (...) isso não é TO, é psicodrama, é outra coisa.»* Na mesma linha, Hugo diz ter haver com a questão da *«opressão individual e da opressão colectiva. Eu acho que o TO nos permite sair dessa concha individual para perceber que, ao meu lado, há pessoas a sentir exactamente a mesma coisa e isso dá uma força ao grupo, ao colectivo e ao social, incrível.»* Para Maria João significa também que um processo de TO *«envolve toda a gente e envolve todas as opiniões, todas as ideias (...) integra todas as potencialidades (...) aglutina e agrega tudo.»*

Para finalizar estas reflexões, foi questionado aos curingas que desafios se impõem ao Teatro do Oprimido no futuro. Gisella respondeu que era importante *«fazer mais activismo político, mais formações, mais grupos comunitários, dar oportunidade aos jovens de se assumirem como pessoas, que fazem bom Teatro do Oprimido (...) que podem criar associações, podem ser líderes...»* e em relação à inovação, considera que *«há montanhas de coisas para descobrir, é preciso é ter tempo, fazer TO é muito complicado (...) é muito desgastante, mais que desgastante, é desafiante. A inovação está lá, nos grupos comunitários, há sempre coisas para criar, não é algo estanque.»* Hugo, contudo, salienta que *«não basta dinamizar os grupos TO e os grupos ficarem autónomos, tem que haver toda uma retaguarda que se preocupe com a questão da acção concreta, porque senão a coisa fica incompleta. (...) Ok, a utopia é realizável, mas podia ser mais realizável, ou seja, sentimos que a coisa fica ali um bocadinho a meio do caminho, ou seja, com aqueles grupos a coisa funciona, com aquelas pessoas há saltos qualitativos, mas do ponto de vista da organização social, se quiseres, do colectivo, a coisa podia ganhar e essa é uma das nossas ambições. Só que o que nós sentimos é que provavelmente isso vai demorar alguns anos, é preciso algum caminho e é preciso que alguém se dedique exclusivamente a essa parte mais de pressão, que é mesmo isso, que esteja preocupada, que possa conciliar, por exemplo, tudo o que acontece nos vários grupos que nós dinamizamos e percebemos que é comum, nós temos consciência disso, mas depois no dia-a-dia quem é que depois pode agarrar aquilo e ir chatear o Secretário de Estado (...) quem é que pode pegar naquele grupo e ir fazer isto à Assembleia Municipal aqui da Câmara. Nós não temos*

qualquer problema político, partidário com isso, antes pelo contrário, nós achamos que isso é possível e é viável ser feito e que tem de ser feito. O máximo que nós conseguimos é já quando temos actuações, por exemplo, no “Procura-se Futuro”, convidar os directores do Centro de Emprego, já há aí uma certa estratégia, mas depois isso é um princípio, porque depois tem que ser continuado todos os dias, porque senão vai lá o director do Centro de Emprego vê aquilo e vai embora.» Ao mesmo tempo, ligando o Teatro do Oprimido a outros movimentos sociais, como da “Geração-à-Rasca” ou outros que vão acontecendo um pouco por toda a Europa, Hugo reforça a necessidade de complementaridade, «é preciso que estes vários movimentos comuniquem entre si. Eu acho que às vezes aquilo que estes movimentos criticam de individualismo é o que fazem na sua prática (...) estão mais preocupados em sobreviver do que se cruzar uns com os outros e ganharem força.» Da mesma forma, questiona-se, «como é que é possível nós não termos uma rede do Teatro do Oprimido em Portugal? É inacreditável (...) Na realidade, no dia-a-dia não conseguimos ter essa comunicação. Eu acho que isso é o problema dos movimentos sociais hoje em dia.»

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegados ao fim desta jornada, a sensação que se tem é de que ainda há muito a conhecer, compreender e reflectir sobre o Teatro do Oprimido e as suas relações com a juventude, a cidadania e os processos de transformação social. Procuraremos fazer então algumas considerações finais, como forma de continuar o debate e levantar outras questões.

Como Xavier Úcar (s/d) salienta, *opressão* é uma palavra, que, nos dias de hoje, soa antiquada, desactualizada, um conceito que parece pertencer ao passado e já superado. Contudo, apesar de ser mais evidente em países de Terceiro Mundo, periféricos ou com regimes ditatoriais; por toda a parte, nas sociedades mais ou menos desenvolvidas, «a opressão continua mostrando os seus múltiplos rostos.» O que acontece é, que, tal como referido algumas vezes durante a dissertação, o poder aparece hoje como algo diluído e vago e a opressão vai-se espalhando, um pouco por toda a parte, de forma “maquilhada” e dissimulada, afectando indivíduos e grupos.

Com efeito, vivemos num mundo, onde a par das intensas trocas de conhecimento, informação, dinheiro, próprias da globalização económica e financeira e da avidez dos “mercados” por grandes lucros, se assiste a fenómenos persistentes e graves de exclusão social. «Nas sociedades actuais ou estamos – integrados – ou não estamos – excluídos. (...) O essencial é estar integrado já que os excluídos não existem; são como, cruamente, aponta Bauman (1988) os “estruturalmente supérfluos”» (Úcar, s/d)

Pelo que fomos reflectindo nesta dissertação: a opressão sempre teve um sujeito, um opressor. Para Úcar, esta está actualmente tão distribuída e normalizada que podemos cair na falácia de acreditar de que se trata de um fenómeno “natural”, de que não há sujeitos opressores. Como tal, a tendência é fecharmo-nos na nossa “concha individual”, como dizia um dos curingas, o que leva a sentimentos fatalistas, de quem “naturalizou” as opressões e não se acha capaz de lutar contra elas. Paulo Freire reforça: «ninguém luta contra as forças que não compreende, cuja importância não mede, cujas formas e contornos não discerne; (...) todos os “eles” de que nós não temos senão uma vaga ideia: sobretudo a ideia de que “eles” são todopoderosos, intransformáveis por uma ação do homem do povo.» (1979: 22)

No entender de Boal, Freire e outros autores que pugnam pela emancipação social, essa é uma das “tácticas” da globalização. «Para globalizar é necessário isolar o indivíduo, não para que fortaleça sua individualidade, mas para que desapareçam suas diferenças. (...) Indivíduo

sem identidade, sem nome: número. Isola-se o indivíduo para que seja mero recipiente em que a mídia e o discurso tecnocrata vertam conteúdos. (...) O indivíduo, único, torna-se massa; concreto, abstracção (...) o que se quer globalizar é a massa disforme, informe ou uniforme, sempre obediente.» (Boal, 2003: 52)

Foi nesse contexto que Augusto Boal e os seus companheiros do CTO-Rio participaram no Fórum Social Mundial (FSM) de 2003. Boal classificou este Fórum como «um encontro de cidadãos e de organizações cidadãs, que são a alma da sociedade» (idem, ibidem, 116) e em que apresentaram várias propostas, das quais se destacam uma de extrema importância simbólica: a de que todos os países participantes do FSM trouxessem consigo fotos dos seus habitantes, sobretudo dos mais pobres, mais excluídos, mais oprimidos, para que, quando se colocassem problemas e discutissem medidas, esses rostos estivessem bem presentes, não como abstracções, mas como indivíduos concretos e reais, pois num mundo onde tudo é virtual, «os seres humanos, distanciados desses números, ignorados pelos computadores, sofrem a dor real pelos *enters* provocados.» (idem, ibidem, 107)

É isto que é importante reflectir: os opressores têm um rosto, os oprimidos têm um rosto e só perante essa consciência se poderá caminhar para a transformação. Mas, como também foi referido ao longo deste estudo, essa consciência não é suficiente. É preciso atingir a conscientização, a acção na prática, que não se faz apenas individualmente. Durante o trabalho empírico, foi notório como os vários intervenientes (jovens, curingas, espectadores) se foram expressando de forma semelhante: é preciso a união colectiva das várias vozes individuais, a pluralidade de ideias, para se chegar às acções concretas. Como dizia um dos jovens, «*tem de ser tipo uma alcateia, atacar todos juntos.*»

No que concerne aos jovens, foi também evidente, quer no trabalho teórico, como empírico, que estes são também oprimidos, quando a eles não lhes é dada voz. Como questionava Domingo, que «oportunidades têm os jovens de pensar, compreender, decidir os seus modos de relação com o saber e a cultura, ou com suas circunstâncias e seus desejos, ou com a vida que se lhes apresenta, com as dificuldades para encaminhar-se a um futuro no qual se vêm obrigados a tomar múltiplas decisões.» Que espaços têm ao seu alcance para partilhar as suas «experiências, os seus sentimentos, as suas questões, suas versões dos temas e assuntos que os preocupam?» (2011:52)

No Teatro do Oprimido, os jovens têm esse espaço. Um espaço onde podem aprender e ensinar, onde reflectem e expõem as suas dúvidas e preocupações, num permanente

questionamento de si próprios, dos outros e do mundo que os rodeia. Como dizia Boal, «no trabalho com os jovens, mais do que nunca temos de ser “subjuntivos”. Tudo será “se”. (2003, 171). Esse questionar constante dos jovens, a sua frescura e energia que tantas vezes foi mencionada, pode ser uma arma para a mudança social e cultural, para a transformação do mundo. Como dizia um dos espect-atores, no final de um espectáculo “*Este pessoal novo, cheio de energia é que deve fazer a mudança*” (n.c.30/03/11) ou como concluiu Ronny Du Jardin, no encerramento do Festival Internacional de Teatro do Oprimido:

«Há aqui uma energia positiva», Todos estes jovens estão preocupados com o futuro, querem fazer parte da sociedade.», «O que estes jovens mostraram veio do coração», «Não fiquem num canto a dizer que são discriminados. Devem pegar na vossa vida com as vossas mãos.» (n.c. 07/05/11)

E estes jovens, pelo menos estes, que conhecemos durante a investigação, sabem bem que a vida e o futuro estão nas mãos deles, só precisam de oportunidades para serem ouvidos, para serem reconhecidos como cidadãos. Como um dos jovens da Cova da Moura, agora dinamizador comunitário de TO, narrava à investigadora, num desabafo sincero, acerca dos anos repetidos de insucesso escolar e das injustiças que viveu, enquanto estudante: «*Ai, se na altura tivesse isto...*” “Isto”, que é o Teatro do Oprimido.

A metodologia de Augusto Boal oferece a oportunidade de escuta e valorização de pessoas individuais, a possibilidade efectiva de participação tendo em vista a resolução de problemas colectivos, fornecendo-lhes o tão proclamado empowerment, num quadro de relações e experiências, baseado na solidariedade, na igualdade e na justiça.

Trata-se de, acima de tudo, de uma valiosa forma de viver ou reviver, criar ou recriar a cidadania. Só um verdadeiro sentimento de cidadania, de pertença à sociedade, nos permite combater as injustiças e lutar pelos nossos direitos, individuais e grupais. «Porque cidadania, palavra que muitas vezes soa oca, por nela caber tudo (os grandes direitos universais), sem que lá caiba ninguém, é um direito que nos assiste. E cidadania não é apenas votar (...), não é só ser militante partidário (...) mas é procurar soluções para problemas concretos, a partir de um acto muito simples: ouvir. Ouvir o que as pessoas têm para dizer, os cidadãos, que nós somos, que têm a capacidade (e o poder!) de decidir, de optar, de dizer “basta”!» (Barbosa, 2011)

É também através do contributo dos jovens que o Teatro do Oprimido pode desenvolver-se cada vez mais e da melhor forma, para não se “cristalizar”, como referia Hugo Cruz. Na mesma linha, o representante asiático do TO, Sanjoy Ganguly, defendia ser necessário criar organizações internacionais onde se possam conhecer as várias formas de evolução do TO, em

todas as partes do mundo, para que possam aprender uns com os outros. «E é assim que o Teatro do Oprimido pode crescer e crescer e crescer, porque não há espaço para o dogma. Porque é uma ciência. A ciência muda sempre.» (2005: 13)

Radicados nas ideias de Paulo Freire, Boal, Marx e tantos outros, acreditamos que «nós, ser-humano somos fazedores e construtores da nossa própria História. A História não se faz sem o Homem, sem a sua acção transformadora. Existem alternativas, existe força (...) Mas a força não se faz sem unidade, sem coesão, sem um colectivo integrado. (Barbosa, 2011) Esta articulação de que se fala, esta partilha de ideais comuns, para a prossecução de uma acção colectiva é algo que atravessa e tem de atravessar todos estes movimentos sociais que, por todo o lado, têm vindo a brotar, na procura de soluções, para a transformação, na crença de que um “outro mundo é possível!”

Como exortava Boal, sempre exclamativo, porque apaixonado, «diante do Mercado e do Lucro que, no mundo globalizado, substituem todos os chamados valores “humanísticos”, temos de tomar uma posição filosófica, política e social – ação! Não podemos flutuar acima da Terra na qual vivemos!» (2010:29) Ou como Ganguly dizia, nós temos de ser sonhadores, porque os sonhos às vezes realizam-se. Tudo começa por coisas pequenas. «O Universo começou a partir de um átomo e, depois, tornou-se tão grande.» (2005: 17)

E é uma dessas coisas pequenas, um pormenor, que vos falaremos agora. Foi interessante reparar que por três vezes a metáfora do espelho foi mencionada, durante esta dissertação: a Juventude, vista como espelho retrovisor e amplificador da sociedade (Novaes); o Teatro, visto por Shakespeare, como espelho de vícios e virtudes; o Teatro do Oprimido, visto por Boal, como um espelho mágico, onde podemos ver a sociedade que conhecemos e desejamos e nele podemos entrar para a transformar.

A partir desta ideia de Augusto Boal, pedimos-vos sinceramente que se olhem ao espelho, «ao espelho mágico, e perguntem: que cidadão quero ser? O que posso fazer para tornar esta sociedade um pouco mais justa, um pouco mais solidária, um pouco mais “nossa”, através das minhas próprias mãos.» (Barbosa, 2011)

Parece ou é Utopia, mas, como Freire dizia, «para mim o utópico não é o irrealizável; a utopia não é o idealismo, é a dialetização dos atos de denunciar e anunciar, o ato de denunciar a estrutura desumanizante e de anunciar a estrutura humanizante.» (Freire, 1979: 16). Ronny Du Jardin teria o mesmo sentido, quando, no final do Festival Internacional, ofereceu, a cada um

dos grupos participantes, uma caneta “*para denunciar as injustiças*” e uma campanha “*para alertar o mundo que é preciso ouvir os outros.*” (n.c. 07/05/11)

Não podemos terminar esta dissertação, sem narrar um outro acontecimento na vida de Boal, esse magnífico contador de histórias, onde novamente nos deparamos com um “espelho”. Conta Boal que, no final de um espectáculo de um grupo de Teatro do Oprimido, as “Marias do Brasil” (que tinha como particularidade o facto de ser formado por treze empregadas domésticas, todas de nome “Maria”), encontrou uma das Marias, a chorar no camarim. Questionada sobre o porquê dessas lágrimas, Maria explicou-lhe que “uma boa empregada doméstica deve ser invisível”; “uma boa empregada doméstica deve ser cega e muda”. Naquele dia, a família para quem trabalhava há vários anos estava na plateia, estavam atentos e calados, vendo-a e ouvindo-a verdadeiramente, pela primeira vez. “Agora sabem que existo porque fiz teatro”. Boal perguntou porque continuava a chorar. Maria respondeu que quando voltou ao camarim, viu-se no espelho. “Olhei o espelho...e vi uma mulher (...) antes de fazer teatro, no espelho eu via uma empregada doméstica (...) Sabe até descobri que sou bonita” (2003, 12-14).

No final do período de observações, a investigadora vivenciou um momento semelhante, ao assistir à peça de Teatro-Fórum “Aurora”, composta por mulheres do Bairro do Lagarteiro. Mulheres marcadas nos corpos e nas almas, por vivências carregadas, vidas em que foram, simultaneamente, opressoras e oprimidas. Rostos gastos, velhos e, muitas vezes, tristes. No final do espectáculo, perante os aplausos insistentes do público, quase todas elas vertiam lágrimas, emocionadas, assim como a curinga, parte do público e até a própria investigadora. E temos a certeza que, naquele momento (e esperemos que por muito mais tempo), todas aquelas “Auroras”, se sentiam como a Maria, que eram mulheres, que eram bonitas e que não eram invisíveis.

“É um artista porque é um ser humano” (Brecht)

É esta a beleza do Teatro do Oprimido. É esta a beleza da palavra Utopia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrantes, T. (1994) «Efeitos perversos» dos bairros sociais: observações e sugestões. In *Sociedade e Território*, nº 20. Porto: Edições Afrontamento. (50-54)

Antunes, I. e Vieira, R. (2007) Também somos aquilo que afirmamos!...A Narrativa de Si como estratégia de construção da diferença na gemelaridade. In *Actas do III Congresso Internacional Etnografias*, Cabeceira de Basto, 13 e 14 de Julho, 105-150.

Artiaga, J. (2004) La animación sociocultural en la juventud. In Trilla, J. (org) *Animación Sociocultural: teorías, programas y ámbitos*. Barcelona: Editora Ariel, 223-237.

Augusto, N. (2000) Habitação social – da intenção de inserção à ampliação da exclusão. In *actas do IV Congresso Português de Sociologia – Sociedade Portuguesa: Passados recentes, futuros próximos*. 17-19 Abril, Coimbra.

Gorchs, Marc (2008). *El teatre de l'oprimit i el teatre socioeducatiu: Recorregut teòric, tècniques i una experiència pràctica*. Universitade de Girona.

Baptista, I., Perista, H. e Reis,A. (1995) A pobreza no Porto: representações sociais e práticas institucionais. *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 17, 35-60.

Barbosa, I. (2011) *Não esperes pela revolução a olhar para a televisão*. Publicado no blogue “Mural” do Jornal Público. Disponível em:

<http://blogues.publico.pt/mural/2011/05/29/nao-esperes-pela-revolucao-a-olhar-para-a-televisao/>

Barroso, A. (2011) O triunfo dos agiotas – uma história de gangsters. Publicado no “i”, de 16 de Abril.

Bauman, Z. (1999) *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Bezerra, A. (2009) O Teatro do Oprimido e outros diálogos possíveis. Comunicação apresentada no *Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 27-29 Maio, Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

Boal, A. (1975) *An interview with Augusto Boal*, por Charles B. Driskell. *Latin American Theatre Review*, 71-78.

Boal, A. (2003) *O Teatro como Arte Marcial*. Rio de Janeiro: Editora Garamond.

Boal, A. (2004a) *Cultura: Entrevista Augusto Boal*, por Rose Spina e Walnice Nogueira Galvão. Revista Teoria e Debate.

Boal, A. (2004b) *El arco iris del deseo – Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial.
<http://pt.scribd.com/doc/16187100/Boal-Augusto-El-arcoiris-del-deseo-1990>

Boal, A. (2005) *Entrevista: no palco, soluções para a vida real*, por Nestor Cozetti. Publicada na Edição 141 do Brasil de Fato.

Boal, A. (2009) *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Boal, A. (2010) *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Boal, A. (s/d) A estética do Oprimido – ensaio de Augusto Boal. Disponível em:

<http://pt.scribd.com/doc/51120304/Boal-Teatro-Do-Oprimido>

Bourdieu, P. (1984) A “Juventude” é só uma palavra. In *Questões de Sociologia*, Lisboa: Fim de Século – Edições, 151-162.

Brandão, A. (2007) Entre a vida vivida e a vida contada: a história de vida como material primário de investigação sociológica. *Configurações*, nº3, 83-106.

Britto, G. (2009) Centro de Teatro do Oprimido ratifica sua força mundial. *Revista Paulo Freire – Revista de Formação Política – Pedagógica do SINTESE*, nº 3, Sergipe.

Bruto da Costa, A. (2001) *Exclusões Sociais*. Lisboa: Gradiva.

Bruto da Costa, A. et al (2008) *Um olhar sobre a pobreza – vulnerabilidades e exclusão social no Portugal contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.

Canda, C. (2010) Teatro do Oprimido e formação de professores: reflexões sobre emancipação humana e social. In *Actas do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cénicas*. 10 - 12 de Maio de 2006, UNIRIO - Rio de Janeiro.

Carvalho, M.J. (2005) Jovens, espaços, trajectórias e delinquências. *Sociologia - Problemas e Práticas*, nº 49, 71-93

Castillo, B. (2006) Psicodrama, sociodrama y teatro del oprimido: analogias y diferencias. *Revista digital de las Artes Escénicas*, nº4.

Castro-Pozo, T. (2005) Teatro do Oprimido: a encruzilhada do corpo e a trilha do auto-conhecimento. *Ghrebh – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação e da Cultura*, nº 7.

Castro-Pozo, T (2006) *O sistema curinga do teatro do oprimido e sua atuação no movimento antiglobalização*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação. Universidade de São Paulo.

Cattani, A. (2009a) Emancipação Social. In Hespanha, P. et.al. (org) *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Lisboa: Editora Almedina. (175-180)

Cattani, A. (2009b) Utopia. In Hespanha, P. et.al. (org) *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Lisboa: Editora Almedina. (328-333)

Carneiro, R. (2006). *Em busca do Sol: o Direito, o Conflito e o Teatro do Oprimido*. Dissertação de Mestrado em Direito. Universidade de Brasília.

Chanial, P. e Laville, J-L. (2009) Associativismo. In Hespanha, P. et.al. (org) *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Lisboa: Editora Almedina. (21-25)

Chomsky, N. (2001) Por que o Fórum Social Mundial. *Biblioteca das Alternativas*. Disponível em: http://www.faced.ufba.br/~pretto/tee_polemicas/temas/fsm/noam_chomsky.pdf

Clavel, G. (2004) *A sociedade de exclusão: compreendê-la para dela sair*. Porto: Porto Editora.

Colomé, V. (2009) Aproximació al teatre de l'oprimit a Catalunya (2002-2009): el cto pa'tothom i anàlisi d'una peça de teatre fórum. Dissertação de Doutorado em Artes Cénicas. Universidade Autònoma de Barcelona.

Cruz, H. (2009). *Texturas - la fuerza de una comunidad en el escenario*. Revista Teatro, Expresión, Educación, 61, Ciudad Real: Ñaque Editorial

Cruz, H. (2008) El teatro y la Educación Parental: los contornos (in)contorneables de la expresión y de la creatividad en la relación padres-hijos. *Revista Teatro, Expresión, Educación*, 55, Ciudad Real: Ñaque Editorial.

Cruz, H. e Gomes, I (2008). El Teatro-Fórum y la Capacitación de Parados de Larga Duración. *Revista Teatro, Expresión, Educación*, 55, Ciudad Real: Ñaque Editorial.

Dall'Orto, F. (2008) O Teatro do Oprimido na formação da cidadania. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 5, ano V, nº 2.

- Debord, G. (2005) *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Edições Antipáticas.
- Domingo, J. (2011) Cuestiones educativas en la investigación “com” jóvenes. *Investigar con los jóvenes: cuestiones temáticas, metodológicas, éticas y educativas*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/17362>
- Eco, U. (2010) *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença
- Fernandes, L. (1998) Redefinir Exclusão Social. *Antropológicas*, nº 2, 85-92.
- Fernandes, L., Ramos, A. (2010) Exclusão social e violências quotidianas em “bairros degradados”: etnografia das drogas numa periferia urbana. *Revista Toxicodependências*, Edição IDT, vol.16, núm. 2, 15-27.
- Ferrarotti, F. (1991) Sobre a autonomia do método biográfico. *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 9, 171-177.
- Ferreira, F.I. (2003) *O Estudo do Local em Educação: dinâmicas socioeducativas em Paredes de Coura*. Tese de Doutoramento. Instituto de Estudos da Criança. Universidade do Minho.
- Ferreira, F.I. (2004) Ambiguidades das políticas sociais contemporâneas: a participação sem participantes. In *A Questão Social no Novo Milénio*, VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra 16,17 e 18 de Setembro.
- Ferreira, F.I. (2011) Animação sociocultural, Associativismo e Educação. (Policopiado)
- Ferreira, P. (2008) Associações e democracia: Faz o associativismo alguma diferença na cultura cívica dos jovens portugueses? *Sociologia - Problemas e Práticas*, nº 57, 109-130.
- Font, J. (1999). Por qué teatro social? *Revista Educación Social*, Barcelona, nº 13, 10-13.
- Freire, P. (1967) *Educação como Prática da Liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Freire, P. (1979) *Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Cortez & Moraes.
- Freire, P. (1981) *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. (1995) *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra.

- Freire, P. (2007) *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz e Terra.
- Ganguly, S. (2005) *Don't underestimate the People; they can change the world*. An interview with Sanjoy Ganguly, by Cornelia A., Birgit, F. e Wien, T. *Under Pressure – Theatre of the Oppressed International Newsletter*, published by ITO, year 6, vol.22.
- Giddens, A. (2006) *O mundo na era da globalização*. Lisboa: Editorial Presença.
- Gil, J. (2011) Cuestiones éticas en la investigación com los jóvenes. *Investigar con los jóvenes: cuestiones temáticas, metodológicas, éticas y educativas*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/17362>
- Góes, J. (2009) Primeiras palavras: não só leia, interprete. *Revista Paulo Freire – Revista de Formação Político – Pedagógica do SINTESE*, nº 3, Sergipe.
- Goffman, E. (1988) *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Gokdag, E. (2002) *Theatre of the Oppressed and its application in Turkey*. Tese de Doutorado. Universidade do Nebraska – Lincoln.
- Gomes, A. (2005) Apontamentos sobre a pesquisa em educação: usos e possibilidades do grupo focal. *EccoS – Revista Científica*, São Paulo, v.7, n.2, 275-290.
- Gondim, S. (2003) Grupos focais como técnica de investigação qualitativa: desafios metodológicos. *Paidéia*, 12 (24), 149-161.
- Guerra, I. (1994) As pessoas não são coisas que se ponham em gavetas. In *Sociedade e Território*, nº 20. Porto: Edições Afrontamento. (11-16)
- Guerra, P. (2003) A cidade na encruzilhada do urbano: elementos para uma abordagem de um objecto complexo. (69 – 119) Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8432.pdf>
- Hernández, F. (2011) La investigación sobre y con jóvenes: entre la romantización y el desafecto. In Hernández, F. (coord) *Investigar con los jóvenes: cuestiones temáticas, metodológicas, éticas y educativas*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/17362>

Idáñez, M. (2011) Fuentes visuales e investigación visual aplicada a la animación sociocultural. (Policopiado)

Kind, L. (2004) Notas para o trabalho com a técnica de grupos focais. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 10, n. 15, 124-136.

Klein, M. (1999). De un teatro social en Francia, *Revista Educación Social*, Barcelona, nº13, 15-23.

Laville, J-L. (2009) Solidariedade. In Hespanha, P. et.al. (org) *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Lisboa: Editora Almedina. (310-314)

Leal, D. (2010) *Narrativas de participação: estudo Foucaultiano sobre a Poética do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo em Santo André*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade. Universidade de São Paulo.

León, O. e Honores, C. (2003) Capital Social Juvenil y evaluacion programatica hacia juvenes. *Última Década*, nº 18, Cidpa Viña Del Mar, 175-198.

Lessard-Hébert, M., Goyette, G. e Boutin, G. (2008) *Investigação qualitativa: fundamentos e práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.

Lima, M. e Nunes, C. (2004) Movimentos colectivos na Era da Globalização. In *A Questão Social no Novo Milénio*, VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra 16,17 e 18 de Setembro.

Lipovetsky, G. (1983) *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio D`Água.

López, A., Simó, N. e Beccari, E. (2011) Las cuestiones metodológicas en la investigación con jóvenes. In Hernández, F. (coord) *Investigar con los jóvenes: cuestiones temáticas, metodológicas, éticas y educativas*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/17362>

Macedo, E. e Araújo, H. (2011) Cidadania e vozes jovens em educação. *Indagatio Didáctica*, Universidade de Aveiro, vol. 3 (1), 180-195.

Magano, O. (2004) Observação “com presença” junto de um grupo de etnia Cigana. In *Actas dos ateliers do V Congresso da Associação Portuguesa de Sociologia*, Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção. Braga: Universidade do Minho.

Martínez, X.U. (2000) Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal. *Teoría.Educ.*11, Ediciones Universidad de Salamanca, 217-255.

- Martins, H. (2009) Cidadania. In Hespanha, P. et.al. (org) *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Lisboa: Editora Almedina. (55-59)
- Melo, A. R. (2009) O Teatro do Oprimido e as tradições libertadoras. *Revista Paulo Freire – Revista de Formação Política – Pedagógica do SINTESE*, nº 3, Sergipe.
- Mendes, E. (2000) *O Teatro do Oprimido a serviço da Educação Popular na construção de um ser crítico/libertador*. Tese de Mestrado. Educação Popular. Universidade Federal da Paraíba.
- Mische, A. (1997) De estudantes a cidadãos – redes de jovens e participação política. *Revista Brasileira de Educação*, nº 5, 134-150.
- Montecinos, M. (2005) *Teatro del Oprimido – Uma herramienta de intervención social*. Tese de Licenciatura. Faculdade de Filosofia e Humanidades, Universidade Austral do Chile.
- Monteiro, R. e Castro, L. (2008) A concepção de cidadania como conjunto de direito e sua implicação para a cidadania de crianças e jovens. *Psicologia Política*, 8 (16), 271-284.
- Moya, J. (2003) Ciudadania y Juventud: el dilema entre la integración social y la diversidad cultural. *Última Década*, 19, 31-45.
- Neglia, E. () La “conscientização” de Paulo Freire y su aplicación al teatro. *Centro Virtual Cervantes*, 775-782.
- Nilsen, A. (1998) Jovens para sempre? Uma perspectiva de individualização centrada nos trajectos de vida. *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 27, 59-78.
- Novaes, R. e Vital, C. (2005) A juventude de hoje: (re)invenções da participação social. In Thompson et.al. (org) *Associando-se à juventude para construir o futuro*. São Paulo: Editora Petrópolis. (107-147)
- Novaes, R. (s/d) *Juventude e sociedade: jogos de espelhos. Sentimentos, percepções e demandas por direitos e políticas públicas*. Consultável em: <http://www.antropologia.com.br/arti/colab/a38-rnovaes.pdf>
- Nunes, S. (1991) *Teatro do Oprimido: revolução ou rebeldia?* Tese de Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Nunes, S. (2004) *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

- Pais, J. M. (1990) A construção sociológica da juventude – alguns contributos. *Análise Social*, vol. XXV (105-106), 139-165.
- Pais, J. M. (2005) Jovens e Cidadania. *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 49, 53-70.
- Pais, J. M. (2008) Máscaras, jovens e “escolas do diabo”. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, nº 37
- Pais, J.M. (1990) Lazer e sociabilidades juvenis – um ensaio de análise etnográfica. *Análise Social*, vol. XXV (108-109), 591-644
- Pais, J.M. (1991) Emprego juvenil e mudança social: velhas teses, novos modos de vida. *Análise Social*, vol. XXVI (114), 945-987.
- Pais, J.M. (2003) *Ganchos, tachos e biscates: jovens, trabalho e futuro*. Porto: Âmbar.
- Pais, J.M. (2006) Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. In Almeida, M. Eugénio, F. (org.) *Culturas Jovens: novos mapas de afeto*. (7-21)
- Paranhos, E. (2009) *Nós: Do-Discentes e Espect-atores!* Tese de Mestrado. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Paziani, R. (2010) Problemas, limites e possibilidades: os desafios do paradigma biográfico. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, vol. 2, nº 4, 146 – 158.
- Pedroso, R. (2006) *Teatro do Oprimido: em busca de uma prática dialógica*. Tese de Mestrado. Educação: Psicologia da Educação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Piña, C. (1999). Las posibilidades del teatro social. *Revista Educación Social*, Barcelona, nº13, 72-79.
- Reis, L. A. Piscator, Brecht, Boal e Artaud: considerações sobre o teatro político. Disponível em: www.ccba.com.br/dados/anexos/luis_reis.doc.
- Rocha, C. (2009) O lápis cor-de-rosa. *Revista Paulo Freire – Revista de Formação Político – Pedagógica do SINTESE*, nº 3, Sergipe.
- Rodrigues et al (1999) Políticas Sociais e Exclusão Social em Portugal. *Sociologia - Problemas e Práticas*, nº 31, 39-67.
- Santos, B. (2009) A Árvore do Teatro do Oprimido. *Revista Paulo Freire – Revista de Formação Político – Pedagógica do SINTESE*, nº 3, Sergipe.

Santos, B. S. (2005) A crítica da governação neoliberal: o Fórum Social Mundial como política e legalidade cosmopolita subalterna. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 72, 7 -44.

Santos, B.S. (1997) Uma concepção multicultural dos Direitos Humanos. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, nº 39, São Paulo.

Santos, B.S. (2001) Os processos de globalização. In *Globalização: Fatalidade ou Utopia*. Porto: Edições Afrontamento. (31-105)

Santos, H. (2009) Adolescentes infratores e interpretações do mundo da vida: alteridade e relações de gênero. *XIV Congresso Brasileiro de Sociologia*, 28 – 31 Julho, Rio de Janeiro.

Schrer, G. e Aginsky, B. (2010) Abrindo as cortinas: a Arte e o Teatro no reconhecimento dos Direitos Humanos da Juventude. Comunicação apresentada na *V Mostra de Pesquisa de Pós-Graduação em Serviço Social*, PUCRS.

Scocuglia, A. (2008) Globalizações, política educacional e pedagogia contra-hegemónica. *Revista Iberoamericana de Educación*, nº 48, 35-51.

Silva, A. (2009) O Teatro Debate como factor protector: estratégia não formal para a prevenção da violência nas escolas. *Revista Interações – Escola Superior de Educação de Santarém*, nº 13, 289-302.

Silva, H. e Baumgartel, H. (2008) O acontecimento teatral como proposta política, paralelos entre o Teatro do Oprimido e o Teatro Pós-dramático. *DAPesquisa – Revista de Investigação em Artes*, vol. 3, nº 1.

Silva, S. (2007) Sem-abrigo: métodos de produção de narrativas biográficas. *Sísifo – Revista de Ciências de Educação*, Universidade de Lisboa, nº 2, 69-82.

Soares, M. e Patriota, R. (2009) Brecht e Boal: um diálogo aberto. Relato de pesquisa, no *9º Encontro de Reflexões e Ações no Ensino de Arte*, 2-4 Dezembro, Uberlândia.

Teixeira, T. (2007) *Dimensões Sócio-Educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. Tese de Doutoramento. Departamento de Pedagogia Sistemática e Social. Universidade Autónoma de Barcelona.

Telles, N. (2003) Teatro Comunitário: Ensino de Teatro e Cidadania. *Urdimento – Revista de Estudos Teatrais na América Latina*, nº 5, 66-71.

Touraine, A. (1989) Os novos conflitos sociais para evitar mal-entendidos. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, nº 17, 105-124.

Touraine, A. (2006) Na fronteira dos movimentos sociais. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 21, n.1, 17-28.

Úcar, X. (1991) El teatro: comunicació i educació. *Educar*, 18, 73-91.

Úcar, X. (1993) La animacion teatral: los procesos de evaluación de intervenciones socioculturales implementadas por medio de técnicas y elementos teatrales. *Teoria de La Educacion*, vol. V, 159-177

Úcar, X. (1994) El estatuto epistemológico de la animación sociocultural. *Teoria de La Educacion*, vol. VI, 161-183.

Úcar, X. (s/d) *Prólogo: Los rostros de la opresion*. Disponível em:

<http://pt.scribd.com/doc/47410638/ProlegXavierUcar-Losrostrosdelaopresion>

Valente, L. (2009) Teatro Emancipatório e Investigação-Ação Participante. *Itinerários*, 2ª série, nº 9, 29-35.

Viana, W.R. (s/d) Teatro do Oprimido – Implicações metodológicas para a Educação de Adultos. Disponível em:

<http://www.cleabrasil.com.br/Grupos/GRUPO%209%20VERDE/TEATRO%20DO%20OPRIMIDO%20IMPLICACOES%20METODOL%C3%93GICAS.pdf>

Viveret, P. (2009) Altermundialização. In Hespanha, P. et.al. (org) *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Lisboa: Editora Almedina. (11-15)

Volter, B. (2007) Teatro e pesquisa etnográfica da práxis como métodos para a mudança: reflexões de um projeto de colaboração teuto-brasileiro. *Civitas – Revista de Ciências Sociais*, vol.7, nº 2, 48-64

Weller, W. (2006) Grupos de discussão na pesquisa com adolescentes e jovens: aportes teórico-metodológicos e análise de uma experiência com o método. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 32, n. 2, 241-260.

Wendell, N. (2010) Cultura juvenil em cena: violência e diversidade. *Revista Cena*, nº 8, 67-85.

SITES RELEVANTES

Iniciativa Bairros Críticos

<http://www.portaldahabitacao.pt/pt/ibc/>

Associação PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural

<http://www.apele.org/site/>

Centro de Teatro do Oprimido – Rio de Janeiro

<http://ctorio.org.br/novosite/>

GTO – LX Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa

<http://www.gtolx.org/>

Fórum Social Mundial

<http://www.forumsocialmundial.org.br/>

Reportagem do Jornal “Público” sobre o Espectáculo: “Procura-se futuro”

<http://static.publico.pt//docs/sociedade/procurasefuturo/index.html>

ANEXOS

Flyer da criação teatral “Procura-se futuro”.....	141
Letra da canção de hip-hop (autoria de Hugo Silva).....	143
Imagem do grafitti, utilizado no grupo focal.....	145
Entrevista a um dos jovens do grupo de Teatro – Fórum “Age”, publicada na revista.....	147
“Visão”, no dia 31 de Março de 2011 (enquadrada no dossier “O mundo aos 18)	
Entrevista a uma das jovens do grupo de Teatro – Fórum “Age”, publicada na revista do.....	149
“Programa Escolhas”, nº 15, Junho de 2010.	
Artigo sobre a “Fábrica da Alegria” (onde está sedeadada a PELE), publicada na revista.....	151
“Visão”, no dia 24 de Março de 2011.	
Programa do Festival Internacional de Teatro do Oprimido.....	153
4 – 7 de Maio de 2011. (Goethe – Institut em Lisboa)	



No seu terceiro ano de realização o Ciclo Teatro-Fórum 11 espelha o trabalho de três grupos de Teatro do Oprimido, em três palcos da cidade, dinamizados no âmbito da intervenção do Núcleo de Teatro do Oprimido - Porto.

CICLO TF11

ENTRADA LIVRE
LOTAÇÃO LIMITADA

19 MAR. 22H 20 MAR. 18H HARD CLUB
Procura-se Futuro
GRUPO TO AGE Iniciativa Bairros Críticos - Lagarteiro

CO-PRODUÇÃO: NÚCLEO TEATRO DO OPRIMIDO - PORTO - PELE - INICIATIVA BAIROS CRÍTICOS - LAGARTEIRO

ENQUADRAMENTO DO PROJECTO

O projecto LGT (Lagarteiro) MEXE dinamizado pela PELE desde 2009, no âmbito da Iniciativa Bairros Críticos, contempla a realização de uma série de acções de natureza artística, pretendendo estimular um trabalho de base local que envolva a população com a intenção de potenciar o desenvolvimento de canais de comunicação entre a cidade e o bairro.

Este espectáculo, resultado de um processo de criação colectiva, recorre ao Teatro do Oprimido como meio privilegiado de participação activa, de promoção da consciência cívica e consequentemente de desenvolvimento social e comunitário permitindo o ensaio de alternativas para situações que se revelam como opressões na vida quotidiana.

SINOPSE

O palco enche-se com um grupo de jovens vindos de vários lugares desta cidade, cruzam-se no caos, no reconhecimento e na procura de oportunidades.

"Depois ligamos!", "O seu contacto ficou na minha base de dados", "Lamento, a vaga já foi preenchida", "a morada por favor, hummm", "sabe que com o seu perfil..."

"Procura-se Futuro" é a história de um jovem, que poderia ser qualquer jovem desta cidade, que confrontado com uma vida em desalinho, opta por recomeçar uma outra vida. Depois de um processo de 4 meses com este grupo de jovens surge esta criação colectiva transformada em Teatro-Fórum.

"Procura-se Futuro" - Vidas desarrumadas procuram oportunidades, o que podemos fazer? que caminhos podemos construir por entre caixas de papelão?!

FICHA ARTÍSTICA

criação colectiva

INTERPRETAÇÃO
CENOGRAFIA
FIGURINOS
MÚSICA

Adão Reis
Alexandra Filipa
António Ferreira
Beatriz Guedes
Cristina Queirós
Diogo Mota
Hugo Silva
Isa Nobre
Jessica Correia
Marta Teixeira
Paulo Ricardo
Sandra Bernardo
Tânia Paredes
Vanessa Alexandra

ORQUESTRA LGT_MEXE

António Amaro
António Rocha
Cátia Sousa
Galvão
Hugo Silva
Joana Vileas
João Paulo
Leandro Ribeiro
Luana Silva
Luís Oliveira
Margarida Sousa
Marta Félix
Quintino Miguel

COORDENAÇÃO DO PROJECTO LGT_MEXE

Maria João Mota

DIRECÇÃO ARTÍSTICA CURINGAGEM

Hugo Cruz

ASSISTENTE DIRECÇÃO CURINGAGEM

Maria João Mota

DIRECÇÃO MUSICAL

Artur Carvalho

APOIO AO ESPECTÁCULO

Carlos Pinheiro
Helena Oliveira
Katharina Flemming

REGISTO FOTOGRÁFICO

Paula Preto

REGISTO VÍDEO

Igor Sterpini

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Joana Ventura

DESIGN GRÁFICO

Nuno Patrício

INICIATIVA BAIROS CRÍTICOS - LAGARTEIRO

Claudia Costa
Hélder Nogueira

nta_pele

INICIATIVA BAIROS CRÍTICOS - LAGARTEIRO



WWW.APELE.ORG
PELE.ASSOCIACAO@GMAIL.COM
918920764

Aconte de um sono profundo

que não via aceitar
M

Acreditei e não sabia se me queria matar
Em tratamento me encontro so pra focar
No objectivo em que nunca mais posso falhar

Despertei para um mundo novo nova eficácia
O tempo escassa as vezes não passa da vida por graça
Quando o homem fracassa e mata a sua raça
É difícil voltar pois caiu na desgraça
Mas

Fartei-me de ser quem sou o destino mudou
Já não sou mais aquele homem que ~~me~~ gozou -> maltratou, abusou, aproveitou e provocou
Não dou o corpo á vida urbana a droga pesou
Mas

→ PE / TIM
Já não tenho aqueles
que me penetraram

Agora acredito em mim e mostro a capacidade
Mental, banal, fatalmente na cidade
Minha irmã porque choras por mim não fiques assim
O meu passado foi enterrado e teve um bom fim

Refrão:

De novo mudado enterrei o meu passado
Uma vida melhor não na vida de drogado ?
A crueldade sumiu e ganhei energia
Mas sou novo neste guetto pra enfrentar a terapia ?

Tenho energia na alma mas posso continuar?
Tentarei a minha sorte sem me de errar
Ser fiel ao que resta de mim hum posso pensar
Mas o mundo é cruel e pode não acreditar
Mas

Sigo o caminho sem fronteiras quem não arrisca não petisca
Passo horas a fio sem poder morder a isca
Vejo amigos na conversa que puxa o activista
Mas o sócio vê e escuta, GRANDA CUSCA

Já infiltrado na cena da cura com o inimigo á porta
Sinto o feeling obscuro mas a minha era foi morta
Não vou mais pelo caminho errado mudei a minha rota
Chamo-me homem livre não quero mais dessa fruta
Mas

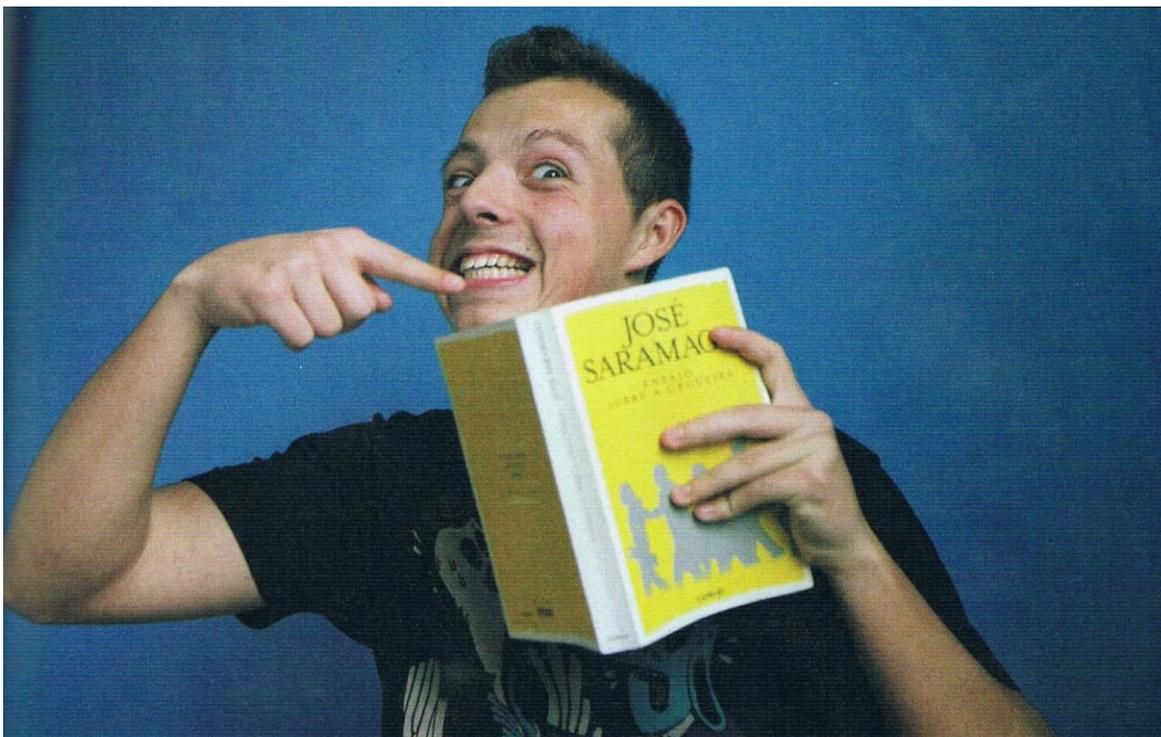
Ele chama por mim para me vender da nova ganza

Hugo Silva



“Não esperes pela revolução a olhar para a televisão”

Rua de Santa Catarina, Porto.



ADÃO REIS PORTO, ESTUDANTE DO 11.º ANO

O futuro constrói-se

Fugiu de casa aos 14 anos. Sonha ser ator e pretende estudar em Inglaterra

JOANA FILLOL

Olhando para o *habitat* mais íntimo de Adão, dir-se-ia que o quarto de um jovem já não é o fiel retrato do seu mundo. É certo que Adão não é um rapaz igual aos outros. Aos 14 anos, farto de «uma vida de sobe e desce e de confusões», tem suficiente determinação para fugir de casa dos pais em busca de estabilidade e da concretização de um sonho. Quer ser um grande *chef*, correr mundo a ganhar dinheiro, até acabar a carreira em Miami, sempre com um pouco de arroz malandrinho da avó no pensamento. Quando dele é muito mais preenchido do que as paredes das despidas do seu quarto, no Centro Juvenil de Santa Catarina, no Porto, onde está institucionalizado. No entanto, ao terminar o curso profissional de cozinha, com uma média de 13 valores, Adão é um jovem dividido entre as suas paixões: a música e o teatro. Desde que imitou Quim Roscas e se apresentou no *Teateral*, numa festa de Natal no Centro, o bichinho do palco instalou-se: «Gosto da interação com o público e quando faço as pessoas rir,

**QUANDO SE É IGNORANTE,
NÃO SE CONSEGUE RESOLVER
OS PROBLEMAS**

sinto-me ainda melhor», diz ele, fã de Bruno Nogueira, Ricardo Araújo Pereira, Adam Sandler e Jim Carrey.

Constituir família não é um projeto a curto prazo. Mais do que por namoradas, foi pelo teatro que se apaixonou. Os ensaios na companhia Pele são um ponto alto da semana. Faz *teatro forum*, «um conceito criado no Brasil por Augusto Boal para combater as desigualdades sociais», explica. E o gosto é tal que decidiu dinamizar um grupo de teatro, no centro onde vive.

A APARIÇÃO DE SARAMAGO

Se a música é paixão antiga, a leitura é descoberta recente. No Natal, ficou desiludido quando encontrou o *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, ao desembrulhar a prenda do centro. Mas haveria de devorar o livro e de gostar tanto dele, que já leu mais dois.

A crise não o assusta: «Nasci no meio dela, não me lembro de o País ter estado bem.» Nos políticos, a confiança é pouca, mas a culpa não é só de quem está no poder: «Se o povo fosse mais determinado, conseguiria melhores resultados», diz. Por essa razão, também, continuará a estudar: «Quando se é ignorante, não se consegue resolver os problemas.» A seu ver, o mal começa logo no ensino: «Se os professores fossem mais exigentes, os alunos esforçavam-se mais.»

Quanto a Adão, vai esforçar-se por subir ao palco. E, um dia, rumar a Inglaterra. ▣



PROJECTO LAGARTEIRO E O MUNDO

Olá! Sou a Jéssica de 12 anos, moro no Bairro do Lagarteiro - Porto e frequento o projecto "Lagarteiro e o Mundo" há 6 anos. Em Dezembro de 2009 adorei saber que iria ter o projecto por mais 3 anos e assim poder continuar a ter aulas de dança, internet e explicações.

Há 6 anos atrás, através das minhas amigas tive conhecimento que iria haver uma actividade de dança em que eu queria muito participar. Nessa altura inscrevi-me no grupo de dança e foi assim que tive o primeiro contacto com o projecto do Programa Escolhas.

Depois conheci as outras actividades e comecei a participar em várias, tais como: intercâmbios, apoio ao estudo, internet, colónia de férias, actuações de dança, teatro-fórum e actividades em grupo. Através das actividades do projecto tenho crescido muito a diversos níveis, pois foi através delas que tive a possibilidade de conhecer novas pessoas, novas terras, culturas, aprender a fazer as escolhas mais acertadas e adequadas. Em contrapartida concretizo um dos meus sonhos que

"Hoje sinto que tenho uma participação mais activa na sociedade e contribuo para que os jovens da minha idade e mais novos sigam o meu exemplo: conciliar as actividades extra-curriculares com sucesso na escola."

é Dançar! Esta é a minha grande vitória, pois há 6 anos que faço parte do grupo de dança hip-hop "The Puppet's Kids" onde cresci, aprendi a partilhar e a trabalhar em grupo. Hoje posso dizer que o meu grupo já actuou em vários pontos do país e uma vez na Galiza.

Com os anos a exigência começou a aumentar e hoje em dia já temos actuações com coreografias feitas pelo grupo. O nosso professor de dança, Francisco Almeida "Pako", ensinou-nos as bases da dança, a inovar e a sentir a música, mas ainda temos muito a aprender.

Sou estudante na Escola EB 2/3 Ramalho Ortigão, estou no 6º ano, e este ano

entrei no quadro de honra da minha escola. Hoje sinto que tenho uma participação mais activa na sociedade e contribuo para que os jovens da minha idade e mais novos sigam o meu exemplo: conciliar as actividades extra-curriculares com sucesso na escola.

O meu maior desejo era um dia conseguir ser cirurgiã plástica, mas primeiro tenho de estudar muito e entrar na faculdade, mas claro, sem nunca deixar de dançar.

Por fim, acho que todas as crianças e jovens deviam olhar para mim e fazer o que faço neste projecto do ESCOLHAS, pois ajudou-me a ser o que sou agora.



A fábrica da (rua da) alegria

No dia do Teatro - este domingo, 27 -, o São Luiz, em Lisboa, é invadido por artistas que habitam uma antiga fábrica, no centro do Porto, que fizeram sua. Que lugar é este?

POR JOANA FILLOL

Toca-se à campainha. Surge uma cara no correr de janelas do primeiro andar. Segundos depois, logo outra assoma à janela no terceiro piso. Hugo Cruz, da companhia Pele, pensou em atirar a chave lá do alto, mas algo o fez desistir e desce agora as escadas interiores do labiríntico edifício.

Bem-vindos à Fábrica da Rua da Alegria. Espalhados pelos 4 mil metros quadrados onde, em tempos, funcionou uma fábrica de meias, vivem 11 companhias de teatro, uma produtora de cinema e um grupo de música. Em 2001, a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE), poucos metros acima, comprou o espaço para nele instalar o Curso Superior de Dança e o Departamento de Música. Enquanto o projeto espera verbas para andar, a Fábrica vai sendo local de trabalho, criação, e às vezes também de apresentação.

Hugo abre a porta e leva-nos para a esquerda: «Aqui é a sala comum, para todas as companhias.» Estamos no meio de um espaço pintado de preto, do chão

ao teto. «Adequa-se a cada espetáculo. Às vezes testamos aqui as peças que vamos estreiar lá fora», prossegue. Atrás da sala, há bancadas prontas a montar, móveis antigos, cenografias ao lado de pequenos montes de terra, resultantes de uma escavação feita no edifício. «São os arredores de Beirute», brinca o cicerone/ator, desvendando que, ali, tudo pode ter utilidade: «Às vezes vimos cá catar algumas coisas para as peças.» Há alguns apoios, mas a maior parte da produção que as estruturas (quase todas profissionais) sediadas no edifício fazem é independente.

Hugo deixa-nos noutra canto do rés-do-chão, antes de subir para o espaço reservado à sua companhia, a Pele, que se dedica

'A condição para estar aqui é conseguirmos uma autogestão'



ao teatro comunitário, muitas vezes em bairros problemáticos, como o Lagarteiro. Ficamos num espaço estranho. As paredes com janelas parecem fachadas, como se de um pátio exterior se tratasse, mas há um telhado ondulante de onde pendem longas faixas de tecido. «Escolhemos esta área pelo pé-direito alto. Permite o trabalho de suspensão, de andas e malabarismo», explica António Oliveira, da Radar 360. O grupo dedica-se às artes circenses e de rua e apresenta as peças em espaços pouco convencionais.

'Um modelo de sociedade'

Depois de descer dos voos acrobáticos, António fala da sua vida de artista, também ela num constante equilíbrio. «Sem a Fábrica dificilmente teríamos uma atividade laboral contínua, teríamos de reinventar a nossa forma de viver.»

A todas as companhias, a ESMAE cede o espaço, paga a água e a luz. A dois passos da Rua de Santa Catarina, não podiam estar mais centrais. Mas a maior vantagem do espaço reside, diz, nas sinergias que se criam. «Contaminamo-nos mutuamente. Temos problemas e vontades comuns mas perspetivas artísticas divergentes, o que é bom. Vemos os ensaios uns dos outros e damos opiniões. É uma microcomunidade», resume.

Julieta Guimarães, da Erva

LUCIA MONTEIRO

Daninha, está no primeiro andar, numa sala improvisada, com paredes feitas de portadas. Para ela, Francisco Beja, o presidente da ESMAE, está a ensaiar, ali, um novo modelo de sociedade: «A condição para estar aqui é conseguirmos uma autogestão.» As vezes, chega a estar uma centena de pessoas no edifício. Julieta pertence, agora, ao condomínio, que muda todos os trimestres. Cada um paga dez euros por mês «para arranjo do espaço coletivo.»

Enquanto dois elementos da Erva Daninha ensaiam *Fio Prumo*, a peça a exibir em Lisboa, Julieta conta como a Fábrica começou: «Foi com a minha turma, a remessa de 2005. Tínhamos apresentado aqui um espetáculo, com um encenador inglês conhecido por ocupar espaços, o Lee Beagley. Depois, fomos pedir ao presidente da escola para ficar.» Em seguida? «Foi uma cambalhota, veio toda a gente cá parar. Saem uns, entram outros...»

Os Naked King Theater foram os últimos a chegar. O ator Pedro Fabião diz que, se não fossem a Fábrica e a grande solidariedade entre todos, o começo da companhia estava em causa: «Para começarmos não há nada a não ser uma vontade férrea». Estamos no segundo andar, à porta do Teatro do Frio que se esconde atrás de uma cortina vermelha. Foram os primeiros a ocupar a Fábrica, há cinco anos. Destruíram gabinetes, ergueram paredes, construíram chão novo, montaram a instalação elétrica... Hoje, têm uma sala de ensaios, outra de produção, espaços reservados ao guarda-roupa e a cenografia. O fim da Fábrica é um fantasma que paira, mas Catarina não quer ouvir falar de medo. «Se há palavra que não nos caracteriza é essa. Somos pela mobilização.»

É esta atitude «de grande realismo, de gente que não está à espera de subsídios, mas que procura e cria os seus próprios mercados» que o escritor e encenador Ricardo Alves destaca nos habitantes da Fábrica. A Palmilha Dentada, de que é um dos fundadores, constitui a exceção que confirma a regra: quando chegaram à Fábrica, há dois anos, já contavam oito de vida e um público conquistado pelo humor que os caracteriza. Sobre a situação cultural da cidade, diz, «Angustia-me mais a mim, que já vi como as coisas foram», lembrando tempos antigos. E deixa um recado: «Espaços para arriscar» como a Fábrica, «fazem falta ao País». ■

Everything is New UM MUNDO DE ESPECTÁCULOS A PENSAR EM SI!

NAS & DAMIAN JR. GONG MARLEY
CONVIDADOS ESPECIAIS
ORELHA NEGRA | RICHIE CAMPBELL
14 ABRIL • PAV. ATLÂNTICO

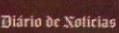


Judas Priest
EPI+APH
DIGRESSÃO DE DESPEDIDA
27 JULHO
PAV. ATLÂNTICO



BOUNTY JUVENILE OPENAIR
31 JULHO
PARQUE BELA VISTA



BILHETES: FNAC, WORTEN, CTT, TICKETLINE 707 234 234 | WWW.TICKETLINE.PT | M/6
MAIS ESPECTÁCULOS EM WWW.EVERYTHINGISNEW.PT

Interacção, Diversidade, Tolerância A Escola como Palco do Diálogo Intercultural

Entre 4 e 7 de Maio de 2011 prossegue no Goethe-Institut o projecto "A Escola Intercultural" com um Festival Internacional de Teatro do Oprimido que conta com participações de Alemanha, Bélgica, Bulgária, Croácia, França, Palestina, Portugal e Suécia. No seu âmbito, realizam-se espectáculos, mesas-redondas e workshops que visam dar a conhecer o método do Teatro do Oprimido na prática e em teoria.

Esta metodologia foi desenvolvida por Augusto Boal no Brasil, em meados da década de 60, e é hoje praticada em mais de 70 países. As peças partem de situações reais, onde o espectador é estimulado a entrar em cena para improvisar, como protagonista, soluções alternativas do problema encenado.

O projecto "A Escola Intercultural" pretende focar a importância da escola enquanto palco do diálogo intercultural e promotora das competências interculturais dos jovens cidadãos que nela interagem. No decorrer do projecto, realizaram-se já duas conferências internacionais, em Novembro de 2010 e Fevereiro de 2011, que deram uma visão geral sobre o tema e proporcionaram a apresentação de projectos bem sucedidos e a partilha de experiências.

Projecto financiado com o apoio da Comissão Europeia.

Programa

▶ Quarta-Feira, 4 de Maio

18h00 Conferência / Ideias inspiradoras / Oradores: Börje Ehrstrand (Suécia), Ronny Du Jardin (Bélgica)

20h15 Sonhos? Tente mais tarde / DRK / Portugal

▶ Quinta-Feira, 5 de Maio

18h00 Mesa Redonda / Teatro do Oprimido como ferramenta para o diálogo intercultural

20h15 Les Unes Et Les Uns / L'association Féminisme Enjeux Théâtre De L'opprimé / França

▶ Sexta-Feira, 6 de Maio

17-20h Workshop / Introdução à metodologia do Teatro do Oprimido para professores**

18h30 Memories Of Amal / Al Ahlam Youth Theatre Coop. Ashtar Theatre / Palestina

21h30 Passt Oder Passt Nicht? / Soldiner Kiez, Berlin / Alemanha

▶ Sábado, 7 de Maio

10-13h Workshop / Introdução à metodologia do Teatro do Oprimido para professores**

14h30-16h30 Apresentação dos espectáculos criados no Workshop de professores

17h00 Conferência e festa de encerramento

▶ Teatro para Escolas*

4 Maio, 10h Memories Of Amal / Al Ahlam Youth Theatre Coop. Ashtar Theatre / Palestina

5 Maio, 10h Theatre-Forum: X=Y? / L'association Féminisme Enjeux Théâtre De L'opprimé / França

6 Maio, 10h Passt Oder Passt Nicht? / Soldiner Kiez / Alemanha

*As apresentações serão realizadas no auditório do Goethe-Institut
**Os Workshops serão realizados na Escola Básica do 1º Ciclo Lisboa nº1

▶ Outros eventos no âmbito do projecto "A Escola Intercultural":

21/05, 15-18 horas
Conferência. Apresentação de projectos interculturais em escolas portuguesas

Na conferência de 18 e 19 de Fevereiro não foi possível incluir muitos dos projectos inovadores que estão a ser desenvolvidos em escolas portuguesas no âmbito da interculturalidade. Esta iniciativa pretende dar voz a mais projectos portugueses e tenciona proporcionar uma plataforma de discussão.

30/05-01/06, 17-20h, 17-20h, 10-17h
Workshop para professores. Desenvolvimento e realização de um "Rallye Intercultural"

Tendo em conta o grande sucesso junto dos professores e alunos que participaram no primeiro "Rallye Intercultural" em Fevereiro deste ano, os organizadores Christian Ernst (Zeitpfeil, Potsdam) e Sónia Borges (historiadora, ICE) irão orientar um workshop sobre esta matéria. Será elaborado, em grupo, um novo rallye intercultural, que será "testado" no terceiro dia do workshop com um grupo de alunos.

Em data a definir
Workshop sobre o Teatro do Oprimido para professores

Este workshop pretende dar a conhecer as ideias e ferramentas desta metodologia que há muito deu provas da sua eficácia dentro das escolas, trabalhando temas como a violência e o abandono escolar, entre outros, com os quais os alunos se vêem confrontados no seu dia-a-dia. Para além do workshop de Teatro do Oprimido para professores no âmbito deste festival, será realizado outro workshop, em data a definir, contemplando os professores que não puderam participar nesta edição.

Mais informações encontrará no site: www.goethe.de/escola-intercultural