

Teatro do Oprimido e performances de gênero: uma proposta de intervenção

Wograine Evelyn

PUC - Rio

Liana Biar

PUC - Rio

“Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas estas formas teatrais são certamente um ensaio da revolução” (BOAL, 1991, pg. 152).

Resumo

Este artigo descreve a primeira fase de um projeto de pesquisa, ensino e extensão realizado no Programa de Educação Tutorial do Departamento de Letras da PUC-Rio. Seu objetivo é formular e aplicar, em comunidades carentes vizinhas à universidade, uma oficina de teatro com enfoque nas questões de gênero e sexualidades. Nesta primeira fase, cumpriu-se a formulação de uma sequência de jogos e técnicas teatrais adaptadas do método do Teatro do Oprimido (Boal, 1991; 2006), com auxílio de uma revisão teórica dos estudos de gênero e sexualidades. A proposta é artística e educativa, dirigida ao público jovem, e objetiva promover performances orientadas para desconstrução de sentidos solidificados especialmente no que concerne a masculinidades e feminilidades hegemônicas. Acredita-se que a aplicação dessa sequência possa contribuir para a construção coletiva de novos saberes sobre o tema, além de instrumentalizar, via exercício teatral, a ação social responsiva às inúmeras práticas de violência física e simbólica ancoradas em concepções essencializantes, opressivas e estigmatizadoras sobre gênero e sexualidade.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido, identidade, gênero, performance.

Abstract

This paper describes the initial phase of an undergraduate project that brings together academic research, university extension and teaching activities. The project aims at developing and running a gender-focused drama workshop in disadvantaged communities in the university's neighborhood. In this initial phase, a series of games and drama techniques have been adapted from the Theatre of the Oppressed (Boal, 1991; 2006) based on a theoretical review of previous gender and sexualities studies. The proposal, which is both artistic and educational, is directed to a young audience and seeks to promote the deconstruction of hegemonic performances of gender identity. It is believed that such games and techniques might contribute to the collective construction of knowledge about gender. They are also expected to promote critical social responses to well-known practices of both physical and symbolic violence, which are based on hegemonic views on gender and sexuality.

Keywords: Theatre of the Oppressed, identity, gender, performance.

GÊNERO E SEXUALIDADE NA CONTEMPORANEIDADE

O tema das identidades de gênero vem ganhando inúmeros espaços, acadêmicos e políticos, nos últimos anos, em grande parte pela urgência e importância das questões sociais a ele associadas: a legalização do aborto, a união civil de homossexuais, a criminalização da homofobia, a inserção e as condições da mulher no mercado de trabalho. Todas essas questões, dentre muitas outras, passam, inevitavelmente, pelo rompimento com concepções machistas, patriarcalistas e heteronormativas de sociedade – um caminho aberto pelas reflexões recentes sobre gênero e sexualidade.

Desde Simone de Beauvoir, passando por Foucault até chegar às ideias mais contemporâneas de Judith Butler, percebemos diversas modificações no que concerne às nossas concepções sobre sexo, gênero, e sexualidade. Se, na origem das discussões sobre a temática, essas três categorias apareciam indiferenciadas na literatura, e naturalizadas a partir do critério biológico, estudos mais recentes permitiram um exame mais acurado e sócio culturalmente informado das mesmas. De acordo com os estudos feministas tradicionais (cf. RODRIGUES, 2005), a noção de sexo estaria relacionada a um dado físico e biológico que determina binariamente o pertencimento do indivíduo à categoria “homem” ou “mulher”. A divisão dessas categorias tem como guia as diferenças anatômicas e fisiológicas do corpo humano. Diferentemente, a noção de gênero estaria relacionada à forma como um indivíduo se apresenta socialmente, no que diz respeito a normas e padrões que definem uma identidade masculina ou feminina. Da mesma forma, a sexualidade estaria atrelada ao desejo, entendido também como construção sócio cultural, não necessariamente relacionada ao gênero ou sexo biológico, que leva as pessoas a determinadas práticas interacionais, afetivas e sexuais. Gênero e sexualidade, em resumo, passaram a ser entendidas como construções simbólicas e não naturais.

Louro (2000:5) nos lembra que, segundo Foucault (1988), a sexualidade é um "dispositivo histórico". Foi inventada em um período localizado e a partir de discursos reguladores, normatizadores, produtores de determinados regimes de verdade. De fato, para o autor, os atributos de gênero e sexualidade não preexistem ao discurso que os fundou sob condições históricas e demandas institucionais bem definidas. Também no conhecido trabalho de Butler (1990), tanto o gênero quanto a sexualidade passam a ser

vistos como performances identitárias construídas na e pela linguagem, ou seja, são efeitos de sentido e, de maneira análoga ao que dizia Foucault sobre sexualidade, não podem ser julgados por critérios de normalidade ou naturalidade. Para autora, essas categorias não se submetem à biologia, mas a regulamentos e padrões de repetições muito bem definidos dentro da sociedade e cultura. Nas palavras de Lewis,

consoante Butler (1990; 1993), as identidades de gênero e sexualidade não são expressões de alguma propriedade essencial do corpo ou da mente; são constituídas no decorrer do tempo através de o que uma pessoa faz e diz repetidamente e, assim, assumem uma aparência de “naturalidade”. Podemos dizer que o gênero e a sexualidade são performativos: produzem o que nomeiam. (LEWIS, 2012, s/p.)

Pelas mãos de Butler (1990), mesmo a noção de sexo passou a ser vista como uma construção cultural arbitrária e, portanto, não natural. Segundo a autora, também as categorias homem/mulher foram naturalizadas em processos históricos e discursivos: “o principal embate de Butler foi com a premissa na qual se origina a distinção sexo/gênero: sexo é natural e gênero é construído” (RODRIGUES, 2005). Em consonância com essas ideias, Louro (2000) explica:

nada há de exclusivamente "natural" nesse terreno, a começar pela própria concepção de corpo, ou mesmo de natureza. Através de processos culturais, definimos o que é — ou não — natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas. Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (LOURO, 2000, pg. 5).

Se, por um lado, essa visão dita “construcionista” de gênero/sexo/sexualidades são um progresso rumo à desconstrução de preconceitos e estigmas, a sociedade de fora dos círculos acadêmicos não parece ter se apropriado dessas ideias, e ainda tem que lutar, sem os mesmos instrumentos, contra o sofrimento gerado pelos julgamentos de normalidade. São urgentes, nesse sentido, propostas de divulgação e ações educativas capazes de ampliar o alcance dessas reflexões contemporâneas sobre o tema.

Indo nessa direção, Britzman (2000) aborda a questão da educação sexual para crianças e adolescentes em âmbito pedagógico. Segundo a autora, seria uma tarefa consideravelmente difícil para os educadores abordarem a questão de gênero de modo a

até mesmo incorporar novos valores com relação a isso. Seguindo essa demanda, o presente trabalho pretende apresentar uma alternativa: o Teatro do Oprimido (TO).

O objetivo é simples: criar um espaço pedagógico totalmente conduzido pela arte e admitir o teatro como uma ação política, educativa e uma arma de intervenção – mesmo que não explícita – para questões de gênero. Assim, através do Teatro do Oprimido, busca-se criar alternativas para possíveis situações de opressão ou preconceito de gênero.

Esta é a tarefa que a primeira autora deste artigo, aluna de graduação e bolsista do Programa de Educação Tutorial do Departamento de Letras da PUC-Rio, se dispôs a enfrentar. O projeto, ainda em andamento no âmbito do programa, orientado pela segunda autora do artigo, se propõe a formular e aplicar uma oficina de teatro com enfoque nas questões de gênero em grupos de jovens moradores de comunidades carentes vizinhas à universidade. Posteriormente, os participantes das oficinas terão suas performances analisadas com base em reflexões sobre a teoria da performatividade (BUTLER, 1990) e da Linguística Aplicada (MOITA LOPES, 2013), especialmente a que se ocupa da discussão de gênero e sexualidades em contextos escolares.

Este artigo apresenta as reflexões concernentes à primeira fase do projeto, desenvolvida ao longo de 2014, em que se procedeu a formulação de uma sequência de jogos e técnicas teatrais adaptadas do método do Teatro do Oprimido (BOAL, 1991; 2006), com auxílio de uma revisão teórica dos estudos de gênero. O objetivo foi criar um protocolo de TO que promovesse performances de gênero orientadas para desconstrução de sentidos solidificados especialmente no que concerne a masculinidades e feminilidades hegemônicas.

O TEATRO DO OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL

Segundo Boal (1991), o teatro é a forma artística mais perfeita de coerção, por esta razão, ele foi consumido – desde a era aristotélica – prioritariamente pelas classes que detêm o poder, atendendo aos interesses dessas classes e possivelmente contribuindo para que as pessoas permaneçam numa sociedade tradicional regada por esta elite. Sabemos também que a construção de gênero, de sexo e sexualidade, está igualmente relacionada a questões de poder. Segundo Weeks (in LOURO, 2000, pg. 28), “nossas definições, convenções, crenças, identidade e comportamentos sexuais não são o resultado de uma simples evolução [...] natural: eles têm sido modelados no

interior de relações definidas de poder”. Também nas palavras de Butler (in LOURO, 2000, p. 110):

em outras palavras, o "sexo" é um constructo ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o "sexo" e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. (BUTLER in LOURO, 2000, pg. 110)

Conforme se argumenta acima, tanto a concepção de teatro quanto a de gênero são conduzidas pela mais alta esfera de poder na sociedade. Por que, então, não utilizar o primeiro a fim de se obter um efeito de desregulação no segundo? Nesse caso, TO viria a ser uma possibilidade de aliar educação sexual a uma mudança de valores. Ele poderia ser o ensaio de uma revolução, como desejou Boal a seu Teatro, um método de levar, a quem não está nas universidades e a quem detém o destino do futuro, a esperança da transformação. O TO, através de seus jogos, torna atores – e não mais espectadores – seus participantes, e nosso objetivo é que eles ensaiem em cena o que potencialmente performarão em suas vidas sociais.

Antes de prosseguirmos com a proposta de atividades para uma oficina de TO sobre questões de gênero, é necessário esclarecer mais detidamente o que significa o Teatro do Oprimido. É comum que teatrólogos e dramaturgos pensem formas diferentes sobre como fazer teatro; também é comum que produzam respectivas metodologias para tanto. O TO, visto por esse ângulo, pode ser entendido como a metodologia para se fazer teatro criada por Augusto Boal.

Surgido em 1960, o Teatro do Oprimido possui diversas características singulares. Por exemplo, é um método que une teatro e política, é um teatro que visa à transformação social, é um método teatral que recupera a participação do público posta de lado pelo sistema teatral aristotélico, que separou atores de espectadores e determinou quais seriam seus respectivos lugares e suas respectivas funções. O TO reinventa tudo isso: chama o espectador a ser também ator – de maneira totalmente prática. Isto é, ele convida o espectador a entrar na cena e atuar. Dessa forma, ele se sustenta na ideia de que todos somos atores e que, atuando, melhor dizendo, ensaiando no teatro, podemos nos preparar melhor para a vida:

para que se compreenda bem esta *Poética do Oprimido* deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, "espectador", ser passivo no fenômeno

teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma "catarse"; no segundo, uma "conscientização". O que a *Poética do Oprimido* propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. (BOAL, 1991, pg. 126)

O Teatro do Oprimido já foi levado a várias partes do mundo – inclusive por Augusto Boal – e já foi aplicado em diversos contextos por diversas pessoas, com diversos objetivos. A título de ilustração, pode-se citar o trabalho de Berger (2012), que levou o TO à tribo indígena Tupiniquim, de Caieiras Velhas, com o intuito de tornar o teatro para os indígenas uma forma de resistência às ações de multinacionais que tentam se apropriar de suas terras. Por essa razão, TO também pode ser entendido como esse lugar que tem como aspiração fazer com que qualquer pessoa possa encontrar alternativas para situações de opressão, especialmente quando são situações já experienciadas/ensaiadas a partir da técnica.

Na próxima seção, apresentaremos uma sequência de jogos e atividades do Teatro do Oprimido. Por ora, vale ressaltar que o Teatro do Oprimido é conhecido e estudado no mundo todo e que Augusto Boal, idealizador desse projeto, tem uma importância mundialmente expressiva na área de dramaturgia. O jornal inglês *The Guardian*, por exemplo, publicizou sua morte com a seguinte inscrição: "Boal reinventou o teatro político e é uma figura internacional tão importante quanto Brecht ou Stanislavski".

AS PROPOSTAS DE JOGOS E CENAS

De acordo com a metodologia criada por Boal, a primeira etapa de uma oficina de TO deve consistir na aplicação de um conjunto de jogos lúdicos e teatrais que visem à desmecanização física e intelectual dos participantes e que se estruturam sob as três formas de comunicação: palavra, som e imagem. Assim, a primeira etapa deste trabalho se propõe a apresentar uma pequena seleção de jogos teatrais que possivelmente tendem a contribuir com o alcance de nosso objetivo. Nesse caso, os jogos a seguir ou foram mantidos da forma como foram criados por Boal – porque acreditamos que eles sejam

interessantes para a análise do modo como são – ou foram adaptados/recriados a partir de Boal (2006) para se aproximarem das questões de gênero.

Chama-se coringa o dinamizador do TO responsável pela condução dos jogos e cenas, bem como a reflexão posterior sobre cada dinâmica.

Jogo 1:

Os jogadores farão uma corrida, mas ganha o último a chegar. Uma vez dada a largada, todos os jogadores devem se dirigir à linha de chegada, não vale parar no caminho ou parar de se movimentar. É interessante que o jogador explore os planos baixo, médio e alto e baixo. Esse primeiro jogo serviria como uma atividade inicial para desmecanizar os corpos de seus movimentos rotineiros e cotidianos. Também é esperado que o coringa faça a atividade mais de uma vez, sugerindo que os participantes escolham uma forma de andar e a usem na corrida – tentando chegar por último novamente -, uma forma de andar que o represente naquele instante, ou que represente alguma parte de sua identidade. No final, cabe ao coringa perguntar aos participantes qual/quais foram suas motivações para escolher determinado tipo de caminhada, discutir a reprodução repetitiva e o ritmo de certos movimentos do cotidiano e verificar se existiu alguma motivação que se vincula a performances de gênero.

Jogo 2:

Este é um jogo de apresentação dos participantes. Forma-se uma roda, um por vez vai à frente para dizer o seu nome, e em seguida, qualquer outra palavra que comece com a primeira letra de seu nome. A palavra escolhida pelo participante deve vir acompanhada de um gesto teatral. Depois que todos se apresentam, é hora de todos os participantes lembrarem o nome, a palavra, e o gesto dos outros da roda, um por vez novamente. Eles devem repetir o nome, a palavra e o gesto de cada um. Nesse momento, esperamos quebrar a interação distante entre participantes que acabam de se conhecer e criar no ambiente uma interação mais descontraída; é uma momento de reconhecimento do outro. É interessante que já nesse momento o coringa do jogo problematize e conduza reflexões sobre gestos associados a certas performances de gênero.

Jogo 3:

Conhecido como jogo do Zumbi, é um jogo de memorização de nomes. Os participantes estão em roda e um deles caminha, sem mudar de direção, até qualquer outro. Antes que ele chegue, esse outro jogador deve olhar para qualquer um na roda e a pessoa para quem ele olhar deve dizer o nome do que olha. Se ela disser o nome antes de o jogador zumbi alcançá-la, o zumbi deve escolher outra pessoa na roda e mudar de direção. Caso a pessoa não diga o nome em tempo, é a vez da pessoa alcançada ir em direção a outra. Esse jogo é a continuação da proposta anterior.

Jogo 4:

Este é um trabalho de criatividade e percepção de sons. Nesse jogo, os participantes estão em roda, o coringa vai até o meio e se expressa através do som da letra ‘a’. Em seguida, pede que livremente um outro jogador vá ao meio expressar outro sentimento/ sensação/ emoção que a letra ‘a’ possa significar. Isso se repete, até que as possibilidades de significação da palavra ‘a’ acabem se esgotando. Quando isto acontecer, é hora do coringa ir ao centro da roda e fornecer outro exemplo com a letra ‘e’. Repete-se o mesmo esquema de antes, até passar pelo ‘i’, ‘o’ e o ‘u’. Se for do desejo do coringa, ele pode terminar o jogo substituindo as vogais por outras palavras, por exemplo, de que formas poderiam ser ditas as palavras “sim” e “não”. A partir deste jogo, começamos a testar as capacidades de nossos participantes, o intuito é explorar neles a criatividade e liberdade para demonstrá-la. O coringa deve propor um diálogo ao final, caso ele perceba dados interessantes sobre as performances: por exemplo, há sons considerados mais masculinos? Que performances de gênero foram exploradas pelos participantes?

Jogo 5:

Continuamos a trabalhar a criatividade, mas agora, com expressão corporal. Um objeto é posto no centro da roda formada pelos participantes. Os jogadores devem ir até o objeto e utilizá-lo cenicamente de forma que aquele objeto seja qualquer coisa, menos ele mesmo. Por exemplo, se colocamos uma garrafa no centro, um jogador pode pegá-la e fingir estar cantando com um microfone. Um participante de cada vez se dirige ao centro da roda, sem restrições, até que as possibilidades de resignificação daquele objeto se esgotem. Nesse momento, é como se estivéssemos aquecendo os nossos

“atores”. Esse é também um bom momento para problematizar os significados generificados atribuídos a objetos e corpos.

Jogo 6:

Até o momento, os jogos aqui descritos seguem uma sequência de introdução sugerida por Boal. O jogo 6 começa a incentivar mais claramente o trabalho com as questões de gênero. Conforme a descrição do próprio autor:

dois atores cumprimentam-se, apertando-se as mãos. Congela-se a imagem. Pede-se ao grupo que diga quais os possíveis significados que a imagem pode ter: é um encontro de negócios, amantes partindo para sempre, um negociante de drogas, etc? Várias imagens são exploradas. Imagens são polissêmicas, e seus significados dependem não só delas mesmas, mas dos observadores.” (BOAL, 2006, pg. 186)

A partir da proposta inicial de Boal, propomos algumas imagens:

- a) Duas mulheres apertando as mãos;
- b) Um homem e uma mulher apertando as mãos;
- c) Dois homens apertando as mãos;
- d) Dois homens apertando as mãos;
- e) Duas mulheres se abraçando;
- f) Um homem e uma mulher se abraçando;
- g) Duas mulheres se abraçando;
- h) Duas pessoas, umas delas está com a mão na face da outra.
- i) Um homem e uma mulher, a mulher no chão e o homem levantando-a puxando pelo braço;

Nesse momento:

um dos atores da dupla sai, e o diretor pergunta à plateia sobre significados possíveis da imagem que resta, agora solitária. O diretor convida o ator que o desejar a entrar na imagem em uma outra posição – o primeiro continua imóvel -, dando-lhe um outro significado. Depois, sai o primeiro ator e um quarto entra na imagem, sempre saindo um, ficando o outro, entrando o seguinte (BOAL, 2006, pg. 186).

A partir deste jogo, começamos a investigar que tipo de performances ou questões de gênero tornaram-se relevantes nessa atividade, como elas são lidas, performadas e que tipo de significados podem ter.

Jogo 7:

Começamos a entrar na personalidade de cada um. O intuito desse momento é fazer os participantes performarem uma identidade para si, na medida do possível e desejável:

muito simples, mas terrivelmente difícil. Cada pessoa escreve em um pedaço de papel três definições sobre ela mesma, mas sem declinar o seu nome. Primeira definição: “Quem sou eu?” Um homem, um professor, um pai, um marido, um amigo, um brasileiro, um escritor, um diretor, um dramaturgo, um viajante, um político? Cada participante escolhe uma palavra e escreve no papel. Depois, responde à segunda pergunta: “O que eu quero?” Ser feliz, viajar, ser rico, ganhar as eleições, nadar, fazer as pessoas felizes, interpretar, o quê?” Em seguida, responde à terceira pergunta que o define: “O que é que impede meu desejo?” O diretor coletará todos os pedaços de papel e os analisará sistematicamente, revelando os conteúdos ao grupo sem identificar ninguém (BOAL, 2006, pg. 228).

Cabe ao coringa, nessa atividade, orientar para que as questões de gênero sejam trazidas à tona nesse momento.

Jogo 8:

Os participantes levam brinquedos de infância para o jogo, esses geralmente generificados: uma boneca, uma pelúcia, um skate, uma bola, lápis de cores, jogos de mesa, cartas, dominó, games, por exemplos. O coringa recolhe esses brinquedos sem que os participantes saibam quem trouxe o quê e os agrupa em brinquedos de menina e brinquedos de menino, da forma como desejar. Na primeira etapa do jogo, o coringa deve pedir que os jogadores se aproximem do grupo de brinquedos que mais utilizavam quando crianças. Em seguida, ele deve pedir que os jogadores se aproximem do grupo de brinquedos que eles mais teriam vontade de brincar se fossem crianças no momento. Depois, o coringa pergunta se é possível/ preciso fazer alguma alteração na forma como os brinquedos foram agrupados e que alteração seria essa. Para finalizar, o coringa pede que cada jogador escolha um brinquedo, o que lhe chamou mais atenção – não pode ser o que ele mesmo trouxe – e que adivinhe quem é o dono do brinquedo. O jogador tem três chances para acertar. Se errar na terceira tentativa, o verdadeiro dono deve se pronunciar. O jogo termina quando todos souberem quem trouxe o quê.

Com este jogo, novamente, provocamos reflexões sobre performances de gênero. Se o coringa achar proveitoso, a finalização da atividade pode ser uma conversa para que os próprios participantes compartilhem suas impressões ou quaisquer sentimentos que desejem sobre o jogo realizado.

Jogo 9:

Há dois grupos de tirinhas de papel que contêm nomes de profissões escritos nelas. Nos dois grupos há a mesma quantidade e as mesmas profissões: professor(a), cantor(a), presidente(a), pianista, bailarino(a), advogado(a), jogador(a) de futebol, chef de cozinha, gari, modelo, policial, garoto(a) de programa. Meninas tiram um papel em um grupo de tirinhas, meninos tiram no outro. Eles começam a improvisar performances dessas profissões sem usar palavras:

o diretor dará indicações, como por exemplo: 1. Os profissionais estão caminhando na rua; 2. Vão comer (sanduíche, fast food, restaurante chic etc.); 3. Vão a um *vernissage* no Museu de Arte Moderna (comprar uma obra, mostrar-se, fruir os quadros?); 4. Utilizam-se de um meio de locomoção (bicicleta, táxi, carro próprio, com chofer?); [...] 6. Vão trabalhar – neste momento, os atores mostram todos os rituais do trabalho de cada um e começam a tentar identificar o colega da mesma profissão; quando isso se dá, a dupla sai do jogo (BOAL, 2006, pg. 194).

Depois de todas as duplas formadas, é hora de assistir a uma cena improvisada por cada dupla em que eles atuam os profissionais que tiraram.

Em cada etapa em que vamos trazendo questões de gênero, é importante não apenas observar os resultados – o que acontece durante a oficina, mas trazê-los para debate com os participantes, discuti-los com o grupo buscando compartilhar questões importantes sobre o tema e suscitar nos participantes uma visão crítica das atividades.

Jogo 10:

Com este jogo, começamos a utilizar técnicas do teatro-imagem, que será apresentado posteriormente neste mesmo artigo.

Os atores devem mostrar de forma visual, metafóricamente ou não, um tema sugerido pelo curinga. Um por vez vai à frente e expressa fotograficamente um tema diferente. Por exemplo, um dos jogadores expressa com uma imagem corporal temas relacionados às questões de gênero: assédio, violência, amor, pudor, etc. Na segunda parte, pergunta-se aos participantes se eles conseguem interpretar os temas performados de uma maneira diferente, cada tema por vez. Os participantes vão então novamente à frente e mostram como seria. O jogo termina quando as possibilidades de todos os temas se esgotam. Novamente, a discussão sobre as performances é fundamental para se aprofundarem os debates sobre gênero: é importante saber como os participantes interpretam cada performance que é feita, discutir por quê o ator escolheu aquele caminho para sua representação e as inúmeras possibilidades de se expressar um mesmo tema.

Foram aqui sugeridos brevemente alguns jogos para a primeira etapa do Teatro do Oprimido, mas vale ressaltar que existem inúmeras outras possibilidades de criação de jogos e de trabalho, e que este script, ao ser posto em prática, deve se mostrar aberto a qualquer transformação.

A aplicação do TO em um grupo de atores que se disponham a realizar esse tipo de trabalho deve ser crescente, isto é, ele deve partir de algo que é lúdico e simples, como sugerimos acima, e chegar ao que pode ser difícil e complexo a todos nós – como vamos sugerir abaixo –, para alcançar os resultados que almejamos.

Assim, realizados os jogos, avançamos para uma sequência de técnicas teatrais elaboradas por Boal – igualmente adaptadas para questões de gênero –, com a finalidade de ajudar os participantes a encontrarem alternativas para possíveis opressões. É nesse momento que o TO se aproxima de seu verdadeiro fim, ou seja, é a partir daqui que o teatro pode se tornar uma arma política e social de mudança, como sonhou seu inventor.

Teatro-imagem

O teatro-imagem consiste em montar fotograficamente, com alguns participantes da atividade, uma cena que contenha algum exemplo de opressão. Essa opressão poderá ser vencida – e espera-se que seja – com a ajuda dos participantes que não estão em cena, pois eles vão sugerir alternativas para que o participante oprimido saia daquela situação. Os que estão em cena aderem a essas alternativas, e, no final, discute-se o resultado: ainda existe opressão?

Proposta:

A fotografia é de um adolescente caminhando pelo corredor de sua escola. Apesar de ser identificado com o gênero masculino segundo critérios biomédicos e sociais, o jovem performa uma identidade feminina, por isso, faz as sobrancelhas, as unhas, veste-se e anda diferentemente dos outros garotos da escola. Na fotografia, seu semblante está triste e há outros adolescentes rindo e fazendo piadas pejorativas sobre ele. Como fazer este menino vencer esta opressão?

Em um primeiro momento, o participante que estiver interpretando o jovem transexual terá três chances para mudar a foto. No fim de sua terceira tentativa, caso os participantes de fora da fotografia achem que a opressão não foi vencida, eles mesmos podem sugerir como a foto deve ser alterada, três vezes.

Teatro-Fórum

No teatro-fórum, propõe-se que alguns participantes improvisem uma cena em que haja exemplo de opressão e que esta cena apresente, no fim, uma solução para o problema. Tal solução será certamente construída pelo ator que interpretar o oprimido. Caso os participantes espectadores não fiquem satisfeitos com a solução improvisada pelo ator – o que é provável que aconteça –, estes mesmos são chamados a entrar em cena e substituir o ator. A cena é realizada novamente da mesma maneira, com a diferença que o novo ator improvisará uma nova solução. Isso pode acontecer quantas vezes forem necessárias até que se acorde entre os participantes que a melhor alternativa para vencer a opressão foi alcançada.

Proposta:

A improvisação deve ter cerca de 10 minutos e é sobre uma criança que, ao estudar na sala de sua casa, escuta e presencia uma discussão entre seus pais. O pai está bêbado e reclama com a mulher sobre o estado da casa e falta de dinheiro, culpando a mulher por isso. Ele agride a esposa na frente da criança, que começa a chorar. Há duas pessoas oprimidas em cena, cabe aos participantes decidir qual das duas vai buscar as alternativas, ou se as duas, simultaneamente, o farão.

Teatro-jornal

O teatro-jornal funciona através de leituras de notícias de jornal, podendo haver leituras-dramatizadas, encenações improvisadas da notícia ou comparações de notícias sobre o mesmo tema.

Proposta:

O coringa traz uma notícia/acontecimento atual relacionado a questões de gênero, propõe uma leitura em voz alta e em seguida uma encenação do que foi lido. Como exemplo, neste artigo, usarei a discussão entre as cantoras Anitta e Pitty no programa “Altas Horas”, que foi gravado no dia 3 de dezembro de 2014 e ao ar no dia 6 do mesmo mês. No programa, ambas as cantoras discutiram sobre a postura que a mulher vem assumindo na sociedade, perante os homens. Segundo a página EGO no site da Globo, “[e]nquanto Anitta dizia que as mulheres de hoje provocam os homens a pensar mal delas, Pitty defendia o direito das mulheres de se comportarem como bem quiserem”.

A proposta que se faz aqui é de que se apresente aos participantes o vídeo com a discussão das artistas para que seus discursos sejam ouvidos na íntegra. Logo após essa

etapa, inicia-se uma discussão a fim de saber quem está de acordo com quem e por quê. Para finalizar a atividade, propõe-se aos participantes que eles improvisem o acontecimento novamente, buscando encerrar a discussão de uma forma diferente. Isto seria na verdade instiga-los à questão: o que você faria/diria no lugar de Anitta/Pity para defender sua opinião? Avalia-se o resultado.

Teatro-invisível

Teatro-invisível é fazer teatro fora do teatro e sem espectadores. Na verdade, não é que não haja espectadores, mas os espectadores não sabem que o são. Isto significa objetivamente que o teatro-invisível consiste na apresentação de uma cena roteirizada fora dos espaços em que uma peça ou cena é apresentada. Nesse caso, a apresentação teatral acontece no cotidiano, em qualquer lugar, sem que ninguém desconfie de que se trata de um texto planejado. É, em poucas palavras, construir uma cena e transformá-la em uma ação ou momento real no mundo.

Proposta 1:

O roteiro que propomos narra a história de um casal gay que não se intimida em passear de mão dadas na rua ou trocar carícias em público. Eles chamam a atenção das pessoas que começam a observá-los inconscientemente – seja demonstrando estranhamento, seja reprovação ou simpatia. O conflito surge quando homofóbicos resolvem intervir na atitude do casal. Três opções são colocadas nesse momento: (1) homens soltam piadinhas e usam termos pejorativos para se referir a eles; (2) um homem resolve agredi-los; (3) uma senhora aparece para evangelizá-los. Os participantes deverão escolher com qual das opções desejam trabalhar, construir juntos o roteiro, escolher os atores, o local em que a cena se realizará e qual será o desfecho da história.

Proposta 2:

Propomos ainda um segundo roteiro que conta a história de uma moça que caminha na rua vestindo uma roupa que a sociedade resolveu chamar de “indecente”, ou seja, uma saia ou vestido curto, ou um decote, qualquer roupa que valorize o corpo de uma mulher. Essa mulher se sente à vontade e bem com o que veste, tem ótima autoestima com relação à sua beleza e corpo, ela só se incomoda de sair assim por uma razão: sempre escuta inúmeras cantadas e piadinhas dos homens que passam, às vezes de forma constrangedora. O conflito acontece quando alguém resolve assediá-la e ela decide enfrentar esta pessoa. Novamente, três opções são colocadas para esta cena: (1) um homem que ao passar aperta sua bunda; (2) um homem que entoa várias cantadas pressupondo uma provocação intencional da parte dela

e (3) um homem que tenta beijá-la à força. Novamente, cabe aos participantes optar por uma das alternativas, escolher os atores, o local, escrever o roteiro e criar um desfecho.

Mais um vez, é de extrema importância ressaltar que o sistema criado, ao ser posto em prática, está totalmente aberto a modificações e às necessidades e sugestões dos participantes envolvidos. Este trabalho não se constitui como uma fórmula perfeita, mas como um desenho metodológico que aponta direções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a elaboração deste protocolo para uma oficina de Teatro do Oprimido foi possível, em primeiro lugar, sistematizar direções de um estudo que se volta para questões de gênero fora do âmbito acadêmico exclusivo, isto é, que não apenas contribui para estudos de discurso ou gênero, mas que, além disso, torna palatável e possível a grupos em idade escolar a reflexão sobre desnaturalização de rótulos.

Para além do uso de cartilhas e criação de disciplinas escolares formais, o TO baseado em jogos e ações dramáticas também serve como alternativa lúdica e artística à educação sexual de adolescentes em espaços pedagógicos, não necessariamente escolares, que horizontalizam e desinstitucionalizam os saberes.

Essas oficinas serão aplicadas ao longo de 2015 e também serão registradas em áudio e vídeo para que se possa, posteriormente, analisar as performances construídas pelos participantes. Esperamos, nessa ocasião, avançar em reflexões mais teóricas sobre as (des)construções performativas das identidades de gênero. Além disso, observaremos as possibilidades práticas de nossa expectativa inicial: que a aplicação dessa sequência possa contribuir para a construção coletiva de novos saberes sobre gênero, além de instrumentalizar, via exercício teatral, a ação social responsiva às inúmeras práticas de violência física e simbólica ancoradas em concepções essencializantes, opressivas e estigmatizadoras sobre gênero e sexualidade.

Para encerrar estas considerações, gostaríamos de fazer um agradecimento especial a então coordenadora e professora da graduação de Artes Cênicas da PUC-Rio Alessandra Vannucci, que com muita disponibilidade ofereceu uma oficina de introdução ao Teatro do Oprimido aos alunos da universidade, sem a qual este trabalho não teria sido possível.

REFERÊNCIAS

Berger, W. **O teatro do poder e o teatro do oprimido: formas de resistência social em Caieiras Velhas**. Aracruz, ES. Dissertação de mestrado inédita, PUC-Rio, 2012.

Boal, A. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

Britzman, D. Curiosidade, sexualidade e currículo. In G.L. Louro (ed.) **O corpo educado: pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Butler, J. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

Foucault, M. **História da sexualidade**. Volume 1. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Lewis, E.S. Eu quero meu direito como bissexual: a marginalização discursiva da diversidade sexual dentro do movimento lgbt e propostas para fomentar a sua aceitação. **Anais do III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade**, 2012. Disponível em: http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/LEWIS_ELIZABETH_SARA.pdf. Último acesso: outubro/2015.

Louro, G.L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Moita Lopes, L.P. Gênero, sexualidade, raça em contextos de letramentos escolares. In L.P. Moita Lopes (ed.). **Linguística Aplicada na modernidade recente**. São Paulo: Parábola, 2013.

Rodrigues, C. Resenha de "Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade" de Judith P. Butler. **Revista Estudos Feministas**, vol. 13, n. 1, pp. 179-183, 2005.

AS AUTORAS

Liana Biar é professora do Departamento de Letras da PUC - Rio, mestre e doutora em Estudos da Linguagem e atualmente atua também como tutora do Programa de Educação Tutorial do MEC, no mesmo departamento. Desenvolve pesquisas em Narrativa e Interação social.

E-mail: lianabiar@gmail.com

Wograine Evelyn é aluna do Departamento de Letras da PUC – Rio e bolsista do Programa de Educação Tutorial no mesmo departamento. Também é atriz com interesse especial em Teatro do Oprimido. Desde 2014, desenvolve pesquisa sobre identidades de gênero, aliando seus interesses acadêmicos e profissionais.

E-mail: wograine@gmail.com