

CONTRIBUIÇÕES DE PAULO FREIRE E AUGUSTO BOAL NO TRABALHO COM O TEATRO EM UMA REDE PROTETIVA ÀS MULHERES EM SITUAÇÃO DE VIOLÊNCIA

Iara Cássia de Castro¹
Sirlei Santos Dudalski²

Apesar de Augusto Boal e Paulo Freire não terem se dedicado aos estudos sobre feminismo e/ou relações de gênero, eles trazem contribuições importantes no que se refere ao trabalho educativo de reconhecimento e superação das opressões dos diferentes sujeitos. Em seus livros, ambos relatam alternativas de emancipação desenvolvidas a partir das experiências adquiridas com diversos grupos com os quais trabalharam. Neste sentido, com o presente artigo, pretendemos analisar como os escritos destes autores podem contribuir para o trabalho educativo com mulheres em situação de violência: poderiam suas teorias e práticas se voltar para a produção do empoderamento das mulheres e do enfrentamento da violência contra elas?

No decorrer do artigo, buscamos responder a essa pergunta, à medida que analisamos os escritos destes dois autores. Também relatamos uma experiência de jovens com o enfrentamento da violência contra as mulheres, na qual o teatro se apresenta como alternativa pedagógica/política, envolvendo os trabalhos educativos e mobilizadores da rede protetiva não especializada “Casa das Mulheres”³ e do movimento social “Levante Popular da Juventude”⁴, nas cidades de Viçosa e região.

O movimento de reflexão e ação permanente no fazer educativo do grupo de teatro nos permite ir em direção à construção do que Paulo Freire (1987) chamou de verdadeira *práxis*, que é a permanente relação entre teoria e prática. Na perspectiva freireana, a aprendizagem não pode se dar por meio de um depósito de conteúdos, pois esta é a educação bancária, que não se importa com a formação crítica dos sujeitos, valorizando apenas o saber do professor e uma maneira massificadora de pensar.

Sabe-se que o trabalho educativo com base na Educação Popular enfrenta muitos desafios no seu desenvolvimento, principalmente por ser pautado no diálogo e ser contrário à educação bancária, mas é preciso que os/as educadores/as acreditem na mudança, e que seus trabalhos sejam pautados numa pedagogia da esperança, sendo que “enquanto necessidade ontológica a esperança precisa de prática para tornar-se concretude histórica” (FREIRE, 1992, p. 10-11).

Neste sentido, para se “alcançar” uma sociedade sem desigualdades, é necessário primeiramente o reconhecimento das realidades sociais apresentadas e da concretude histórica

¹ Iara Cássia de Castro é formada em Pedagogia e mestranda no Programa de Pós-graduação Stricto-Sensu em Letras na linha de pesquisa Estudos Literários da Universidade Federal de Viçosa. E-mail: iaracassia_pj@yahoo.com.br

² Sirlei Santos Dudalski é professora adjunta do Departamento de Letras da UFV. E-mail: sirleisantosd@yahoo.com.br

³ Casa das Mulheres é uma rede protetiva não especializada às mulheres em situação de violência, em Viçosa/MG. Essa rede articula instituições como a delegacia, defensoria, Centro de Referência de Assistência Social e conselhos municipais. Para saber mais consulte o blog: www.projetocasadasmulheres.blogspot.com.br.

⁴ Levante Popular da Juventude é um movimento social brasileiro que se utiliza do método de *agit-prop* para defender suas pautas e lutas políticas. Esse movimento é conhecido por trabalhar com a música, teatro e danças. As células, que são grupos de base do movimento, são organizadas de acordo com a identidade dos/as integrantes, e podem ser organizadas por identificações pessoais com as pautas, como células de Hip Hop, ou de acordo com o território em que estão inseridas. Mais informações no site: <http://levante.org.br/>.

que envolve relações de gênero, classe e etnia. As situações de opressão advindas dessas questões influenciam diretamente os processos de aprendizagens das pessoas e, assim, as suas intervenções na sociedade.

Existem exemplos de grupos organizados e sujeitos dispostos a transformar as relações de desigualdade e exclusão que rodeiam nossos cotidianos. São movimentos sociais, grupos de cultura, trabalhadores/as, educadores/as, dentre outros sujeitos que criam e recriam práticas educativas na busca da emancipação popular e de igualdades.

O grupo de teatro Policultura, que será analisado neste trabalho, fez a opção política pelo enfrentamento das opressões contra os sujeitos – principalmente das opressões contra as mulheres. O teatro, assim como a educação, é político, e por isso é necessário que exista um posicionamento crítico e consciente de quais são as nossas “bandeiras” e opções políticas. Augusto Boal e Paulo Freire fizeram opções políticas e tomaram partido pelos/as oprimidos/as. Assim como estes autores, o grupo Policultura, formado por seis jovens que nunca tiveram experiências teatrais profissionais, acreditou numa Pedagogia da Esperança – mesmo não tendo, a princípio, muita consciência disso – ao criar seu grupo de teatro.

A partir das apresentações, reflexões, vivências pessoais e coletivas realizadas pelos sujeitos desse grupo, analisamos nesse artigo as possibilidades de atuação política no enfrentamento da violência contra as mulheres, utilizando o teatro como forma principal de diálogo. São experiências que advêm da participação e construção da rede protetiva e do Levante em Viçosa.

Para conseguir compreender a relação das experiências do Policultura com as questões de gênero, com foco na violência contra as mulheres, utilizo a metodologia da pesquisa participante e da pesquisa-ação. Esta pesquisa está imbuída no meu olhar enquanto pesquisadora e uma das artistas do grupo. Meu interesse neste tema advém da minha participação, desde o ano de 2010, no Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Gênero (NIEG), que compõe a Casa das Mulheres. Além disso, sou militante do Levante, compondo a coordenação municipal do movimento em Viçosa.

Nos trabalhos do NIEG, buscamos trabalhar com metodologias participativas baseadas nos princípios da Educação Popular. Desta forma, temos Paulo Freire como principal referência no fundamento de nossas ações. E ao procurar por um teatro estético e político, encontramos também os escritos de Augusto Boal, como alternativa para basear a nossa prática política. Além do pensamento e da prática de Boal dialogarem diretamente com a Pedagogia do Oprimido de Freire, ainda trazem inúmeras contribuições para a prática educativa e crítica com seus “métodos” do Teatro do Oprimido (T.O.).

Boal e Freire: O teatro e a educação como instrumentos políticos

Boal (2009) argumenta que é necessária a invenção de uma ética da solidariedade, em que todos os espaços sejam marcados pela luta dos oprimidos e por suas vivências, tendo a arte e a estética como instrumentos de libertação. É importante que entendamos o conceito de libertação no sentido da tomada de consciência histórica dos/as oprimidos/as, relacionada com suas

experiências pessoais. Ao terem consciência dos processos que os/as envolvem, os sujeitos podem intervir sobre a sua realidade, criando formas de emancipação. Nesta perspectiva, Boal constrói, ao longo de sua trajetória como artista, o Teatro do Oprimido (TO):

O TO é um método teatral que se manifesta através da Estética do Oprimido, sistema com a mesma base filosófica, social e política, que engloba todas as artes que integram o teatro. A originalidade deste método e deste sistema consiste, principalmente, em três grandes transgressões: 1 - Cai o muro entre palco e plateia: todos podem usar o poder da cena; 2 - Cai o muro entre espetáculo teatral e vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta; 3 - Cai o muro entre artistas e não-artistas: somos todos gente, somos humanos, artistas de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis - arte e cultura (BOAL, 2009, p.185).

Boal (2009) compara o TO com uma *Árvore Estética* que possui raízes, troncos, galhos e copas. A *Ética* e a *Solidariedade* são sua seiva, que alimenta o seu trabalho. Essa árvore possui cinco copas, sendo elas: o *Teatro-Jornal*, cujas técnicas permitem desmistificar a neutralidade dos meios de comunicação; o *Arco-Íris do Desejo*, em que se estudam as relações sociedade-indivíduo, podendo funcionar como terapêuticas e não terapia; o *Teatro-Invisível*, que busca desfamiliarizar as opressões e sensibilizar a cidadania para essas opressões; o *Teatro Legislativo*, em que se evidencia a construção de leis, de modo a serem criadas novas leis para sanar problemas coletivos a partir das demandas do povo; e o *Teatro-Fórum* - tido como o coração da árvore do TO - por meio do qual as pessoas ensaiam formas de intervir na realidade por meio de ações concretas e continuadas.

Assim como Augusto Boal cria esses “métodos” do Teatro do Oprimido, no decorrer de suas experiências com diferentes sujeitos, Paulo Freire cria o “método” de alfabetização de adultos e formas de trabalho, com base na Educação Popular.

O início da “história política” de Paulo Freire, que Carlos Brandão (2005) evidencia no livro fotobiográfico do educador, foi em 1958. Neste ano, Freire foi o relator de um documento da Comissão Regional de Pernambuco a respeito da educação no Estado. Ele apresentou a sua tese “A Educação de Adultos e as Populações Marginais”, e escreveu os seus primeiros esboços do que viria a ser o novo “método de alfabetização”, em um Seminário Regional realizado no Recife. Em 1961, foi nomeado professor de História e Filosofia da Educação na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Recife, após lhe ter sido conferido o certificado de Livre-Docente pela Escola de Belas Artes, da mesma universidade (BRANDÃO, 2005).

Freire criou, em 1962, o Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife, e foi nomeado seu primeiro diretor. Neste mesmo ano, o governador do Rio Grande do Norte o convidou, juntamente com sua equipe, para aplicar o método de alfabetização. A cidade de Angicos foi escolhida, tendo sido experimentado pela primeira vez o “Círculo de Cultura” com jovens e adultos. No ano seguinte, em 1963, foi indicado pelo governador Miguel Arraes para ser um dos “conselheiros pioneiros” do Conselho Estadual de Educação de Pernambuco (BRANDÃO, 2005).

Já em 1964, o presidente João Goulart assina o Decreto que criou o Plano Nacional de Alfabetização, que foi coordenado por Freire, mas não chegou a ser executado, em função do golpe militar. Preso pela Ditadura, Paulo Freire decide deixar o país e parte para o exterior, dando

início a um exílio de 16 anos, e retornando ao Brasil apenas em 1980. No período, ele esteve na Bolívia, no Chile, nos Estados Unidos da América do Norte, na Europa e na África (BRANDÃO, 2005).

Em junho de 1980, Paulo Freire volta ao Brasil para ser professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Nessa universidade, participou da fundação do Centro de Estudos em Educação e Sociedade - CEDES. Mais adiante, participou também da criação do Conselho Latino-Americano de Educação de Adultos. Em 1988, aceitou o convite da prefeita Luiza Erundina de Souza para ser Secretário de Educação do Município de São Paulo. Tomou posse do cargo em 1º de janeiro de 1989. Neste estado, criou o MOVA-SP, um movimento de alfabetização de jovens e adultos (BRANDÃO, 2005).

Do mesmo modo que Paulo Freire, o teatrólogo Augusto Boal teve uma vivência de lutas a favor da libertação dos/as oprimidos/as, sendo por isso também alvo de repressões políticas. Como marco da sua trajetória enquanto artista político, Boal dirigiu, em 1956, o Teatro de Arena em São Paulo. A partir de 1964, como Freire, foi perseguido pela Ditadura Militar. Como forma de denunciar as repressões e a manipulação das mídias que legitimavam o poder dos dominantes, o Teatro de Arena utilizou, em 1970, a técnica do Teatro-Jornal. Essa técnica, mais adiante, inspirou a formulação do Teatro do Oprimido. Um ano depois, Boal foi preso e torturado, tendo que se exilar na Argentina (CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO, s./d.).

Durante o exílio, desenvolveu e aprimorou as metodologias do Teatro do Oprimido e também escreveu livros, relatando suas práticas teatrais/políticas. Isso foi realizado em diversos países, principalmente nos da América Latina. Em 1986, Boal retornou ao Brasil a convite do professor Darcy Ribeiro, Secretário de Educação do estado do Rio de Janeiro, para dirigir a Fábrica de Teatro Popular. Ainda neste ano, fundou, com artistas populares, o Centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro. Desde então, ele contribuiu para a construção de projetos e atividades que multiplicaram a quantidade de grupos do teatro do oprimido, em articulação com movimentos sociais, escolas, hospitais e demais instituições (CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO, s./d.).

Em 1992, Boal foi eleito vereador na cidade do Rio de Janeiro, onde desenvolveu as metodologias do Teatro Legislativo. Ele construiu alternativas de participação popular na Câmara, incluindo a elaboração de projetos de lei. Em seguida, refletiu e escreveu sobre a construção de uma Nova Estética que integrasse o som, a imagem, a palavra e a ética (CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO, s./d.).

A trajetória de vida de Boal vai muito ao encontro da de Freire, pois ambas foram marcadas por estudos e experiências de construção de novas formas de se educar e de fazer teatro. Mesmo vivendo alguns anos em outros países, eles trouxeram grandes contribuições para o Brasil, assim como para todo o mundo. Suas contribuições não estão limitadas às artes cênicas e à educação formal. Ao contrário dessa perspectiva, Boal e Freire criaram “métodos” que, além de interdisciplinares, podem ser desenvolvidos em qualquer espaço.

Freire (1987) não delimita espaços educativos e não-educativos, afirmando que os processos de aprendizagem e de consciência dos sujeitos se dão de maneiras diferentes, a partir do “chão em que pisam”, da sua realidade tanto social quanto econômica. Para ele, as pessoas são

sujeitos de histórias, possuindo saberes próprios, que devem ser valorizados no processo educativo, pois todos somos educandos e educadores: ensina-se ao mesmo tempo em que se aprende. O conhecimento deve ser um processo de descoberta do sujeito e de reflexão de seu contexto, para que ele possa transformá-lo em algo melhor, para que possa libertar-se e libertar o opressor (FREIRE, 1987).

O Teatro do Oprimido também assume um caráter emancipatório, à medida que Boal (2009), assim como Freire (1987), ressignifica o espaço das artes cênicas, democratizando este espaço, ao afirmar que todos somos atores/atrizes:

A linguagem teatral é a linguagem humana por excelência, e a mais essencial. Sobre o palco, atores fazem exatamente aquilo que fazemos na vida cotidiana, a toda hora e em todo o lugar. Os atores falam, andam, exprimem ideias e revelam paixões, exatamente como todos nós em nosso corriqueiro dia-a-dia (BOAL, 2011, p. 9).

Quando Boal (2009) afirma que fazemos teatro em nosso cotidiano, assume um posicionamento de valorização das histórias pessoais dos sujeitos, e não apenas de grupos privilegiados na sociedade. A literatura clássica é valorizada por Boal, mas ele realiza diálogos entre esta e as histórias das pessoas. O teatro não é visto como um espaço expositivo, mas educativo. Paulo Freire também critica a exposição de conteúdos aos sujeitos, no sentido de “depósito” de informações e conhecimentos pré-estabelecidos. Isso não significa que o ensinar é vazio de conteúdos, mas que o aprender é realizado por meio do diálogo entre os sujeitos, que aprendem se relacionando, uma vez que não há quem seja ignorante em tudo, nem quem saiba de tudo (FREIRE, 1987).

O diálogo, para Freire e Boal, é visto como a base para as relações de emancipação, pois é por meio da palavra que as pessoas se libertam. Quando só uma pessoa fala, perde-se o caráter do diálogo, pois é necessário que cada sujeito reflita sobre a sua realidade a partir da sua vivência. A palavra, assim como o ato de ler, é libertadora, pois ambos propiciam a reflexão, que é o ponto de partida para qualquer mudança, principalmente no que tange às relações de opressão (FREIRE, 1987).

Assim como Freire (1987), Boal (2009) também ressalta a importância do diálogo no trabalho com o Teatro do Oprimido, entendendo que os sujeitos têm experiências de vida diferentes. Ele argumenta principalmente sobre a importância do cuidado com as palavras:

As palavras são indispensáveis para que seja possível o diálogo. São, porém, significantes polissêmicos que, ao serem percebidos pelo receptor, perdem parte dos significados que motivaram o emissor. Pronunciadas pelo emissor, as palavras são significantes com significados ricos das suas experiências, desejos e imaginações; no trânsito, esses significantes mudam de significados, como o caminhão que, de uma cidade a outra, troca sua carga ao chegar, as palavras estarão carregadas com as experiências do destinatário, não do remetente (BOAL, 2009, p.103).

Desta forma, é perceptível como o teatro e a educação são visualizados como espaços de formação dos sujeitos, podendo atuar como instrumentos ideológicos poderosos para os dominantes, se não forem pautados a partir do diálogo, pois só por meio deste haverá a reflexão e nunca a domesticação (FREIRE, 1987). Quando os sujeitos refletem sobre a sua realidade, podem

agir criticamente sobre ela. Neste sentido, o Teatro do Oprimido se diferencia das outras formas de fazer teatro, pois, em vez de apresentar cenas prontas, as coloca em construção. As opressões representadas deixam de ser só do outro para ser minha, para ser nossa. Os sujeitos, ao refazerem as cenas, podem ensaiar o ato de transformar (BOAL, 2009), sendo que:

o ato de transformar é transformador. O espectador deve encarnar o personagem, possuí-lo, tomar seu lugar: não para obedecer-lhe, mas para guiá-lo, mostrar a vereda que julga certa – nisto será, democraticamente, contraposto às proposições dos outros espectadores, igualmente livres para a libertadora tomada da palavra! *Deve ensaiar, com sua cabeça e seu coração estratégias e táticas de luta, formas de libertação* (BOAL, 2009, p. 37).

O trabalho com o Teatro do Oprimido desenvolve a visão da arte como um meio de transformação das opressões vividas pelos grupos minoritários e excluídos em nossa sociedade (como os negros, mulheres, indígenas e quilombolas), e também pelo restante das pessoas que são oprimidas por viverem em um sistema tão desigual socialmente, como o capitalismo. Poucas pessoas têm acesso a direitos básicos como saúde, educação, esporte e lazer. Nesse sentido, o grupo Policultura quer se voltar para as/os oprimidas/os, procurando a libertação das situações de opressão, reconhecendo a importância de denunciar as injustiças e promover a busca pelos Direitos Humanos.

Enquanto artistas, precisamos atentar para a busca pela garantia desses direitos, assim como o Centro do Teatro do Oprimido se preocupa. Podemos nos inspirar na figura do Coringa criada por Boal (1996), um mediador dos jogos e técnicas teatrais do TO, bem como um facilitador e coordenador dos grupos. Seu papel se assemelha ao de um/a educador/a popular que não impõe seus conhecimentos, mas facilita e cria possibilidades de diálogo. Enquanto coringas, precisamos entender que:

nenhum problema é ÚNICO e exclusivo de uma só pessoa. De uma forma ou de outra os problemas se pluralizam. Quando não existe identidade absoluta, existe analogia; quando não, existirá pelo menos, sempre uma ressonância. O Coringa tem o dever de não se agarrar a um problema individual, como se só aquele indivíduo tivesse aquele problema, e deve mostrar como os problemas se pluralizam. Mas tem também o dever de não menosprezar o individual dando a entender que “com todo mundo é a mesma coisa...”. Não é mesmo igual. O mesmo problema se apresenta sob formas diferentes em cada indivíduo (BOAL, 1996, p. 73).

O Teatro do Oprimido, com suas técnicas de participação e intervenção do público, não enxerga a plateia como apenas espectadores, mas *espect-atores*. Todos são capazes de fazer arte, fazer teatro, pois são as formas pelas quais os seres humanos se expressam e interagem. Desta forma, as metodologias do Teatro do Oprimido se preocupam em incorporar as pessoas nos esquetes e jogos teatrais. Nas técnicas teatrais, há a figura do Coringa, que no caso da dinâmica do Teatro-fórum, interrompe uma cena da peça em que a situação de opressão é mais acentuada. Após paralisar a cena, instiga os espec-atores a tomarem o lugar dos atores para que possam intervir, buscando resoluções para o problema da opressão apresentado. Os espec-atores se tornam, assim, protagonistas da peça, influenciando os desdobramentos da mesma.

É importante que todos sejamos sujeitos ativos, protagonistas de nossas histórias pessoais e coletivas, pois refletindo sobre a garantia dos Direitos Humanos, percebemos como estes não são garantidos em sua totalidade, inclusive no que tange aos direitos das mulheres, o que pode ser visualizado pelo grande índice de violência contra as mulheres no Brasil, de todos os tipos: psicológica, moral, patrimonial, institucional, sexual e física.

Dados da Organização Mundial de Saúde (OMS), publicados em 2005, revelaram que uma em cada seis mulheres no mundo sofre violência doméstica. Segundo a pesquisa, até 60% dos casos envolvendo violência física são de responsabilidade de maridos ou de companheiros. Pesquisas do Instituto Sangari, publicadas no Mapa da Violência de 2012, mostraram que, nos 30 anos decorridos a partir de 1980, foram assassinadas no país cerca de 91 mil mulheres, sendo que 43,5 mil só na última década. O número de mortes nestes 30 anos passou de 1.353 para 4.297, o que representa um aumento de 217,6% - mais que o triplo - nos quantitativos de mulheres vítimas de assassinato. Com uma taxa de 4,4 homicídios a cada 100 mil mulheres, o Brasil ocupa a sétima posição no contexto dos 84 países do mundo, segundo dados da OMS, compreendidos entre 2006 e 2010.

No Teatro do Oprimido, a figura do Coringa, pensada por Boal, se apresenta como a figura do educador, pensado por Freire. Em ambos os casos, esses sujeitos devem atuar como provocadores e facilitadores das discussões, jamais sendo centralizadores ou impondo posições aos participantes. Isso porque é importante que as pessoas sejam entendidas como sujeitos com bagagens culturais distintas, que podem contribuir na construção do diálogo sobre diversos temas e ações. Dessa forma, as mulheres precisam ser entendidas como sujeitos nos processos de conscientização a respeito das suas situações de violência. É importante que o trabalho não aconteça de forma verticalizada, como se os educadores tivessem a solução para todos os problemas de enfrentamento da violência, pois não existe um método exato para o processo de libertação dos/as oprimidos/as. As mulheres não são objetos nos quais podemos depositar os conhecimentos sobre a estrutura patriarcal em que se baseia a nossa sociedade. Assim, a consciência sobre a realidade patriarcal precisa estar associada ao cotidiano destas mulheres, exemplificado nas relações que estas estabelecem diariamente.

A ação política junto aos oprimidos tem de ser, no fundo, "ação cultural" para a liberdade, por isto mesmo, ação com eles. A sua dependência emocional, fruto da situação concreta de dominação em que se acham e que gera também a sua visão inautêntica do mundo, não pode ser aproveitada a não ser pelo opressor. Este é que serve desta dependência para criar mais dependência. A ação libertadora ao contrário, reconhecendo esta dependência dos oprimidos como ponto vulnerável, deve tentar, através da reflexão e da ação, transformá-la em independência (FREIRE, 1987, p. 53).

Em vista disso, ao se dispor a construir meios de enfrentamento da violência contra as mulheres, é necessária tanto a formulação de políticas públicas e de atos políticos, quanto a formação das pessoas sobre as questões de gênero, com foco na violência doméstica. Esta afirmação remete à importância da realização de atividades de formação, como a utilização do Teatro para o processo de conscientização dos sujeitos.

O teatro é uma importante ferramenta de enfrentamento da violência contra as mulheres, mas não é qualquer teatro que cumpre este papel. Para fazer teatro de uma forma que gere libertação dos sujeitos, é necessário que haja um *quefazer* teatral pautado no diálogo, na valorização das experiências dos educadores e educandos. Os/as atores/atrizes deste teatro não podem ser educadores/as bancários/as, mas educandos em continuado processo de formação. O trabalho com um teatro libertador, assim como com a educação libertadora, requer que as pautas a serem desenvolvidas sejam voltadas para os/as que estão oprimidos/as em alguma relação social. O fazer teatral libertador é baseado na humanização dos sujeitos e não em sua alienação, de sorte que:

se pretendemos a libertação dos homens não podemos começar por aliená-los ou mantê-los alienados. A libertação autêntica, que é a humanização em processo, não é uma coisa que se deposita nos homens. Não é uma palavra a mais, oca, mitificante. É práxis, que implica a ação e a reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo. Exatamente porque não podemos aceitar a concepção mecânica da consciência, que a vê como algo vazio a ser enchido, um dos fundamentos implícitos na visão "bancária" criticada, é que não podemos aceitar, também, que a ação libertadora se sirva das mesmas armas de dominação, isto é, de propaganda dos slogans, dos "depósitos" (FREIRE, 1987, p. 67).

Ao analisarmos esta citação de Freire (1987), podemos perceber como o processo de libertação não se faz sem o rompimento com a alienação – esta que, por sua vez, faz os sujeitos estranhos a si mesmos. Ser subjugada ao trabalho doméstico, receber salários inferiores mesmo em cargos iguais aos dos homens, receber "elogios" ou xingamentos por vestir determinada roupa são condições que não podem ser consideradas como normais e naturais em relação à mulher. A alienação de considerar a inferioridade feminina natural precisa ser revogada e desconstruída, principalmente por meio de formações, sendo estas práticas e teóricas. Como já dito, as mulheres não são passíveis em suas situações de violência, pois em algum momento percebem que estão sendo prejudicadas e violentadas, mas só tomam partido pelo rompimento da situação quando se sentem seguras, empoderadas.

O empoderamento das mulheres acontece quando estas se sentem capazes de tomar suas decisões e responder por elas. A violência, quando problematizada, deixa de ser considerada natural, e a reflexão sobre ela faz com que exista um julgamento crítico da sua presença e de sua origem. Como reflete Freire (1987), quando há a compreensão de que a violência contra as mulheres é um fenômeno histórico de dominação masculina, "o objeto se torna cognoscível" e o "educador problematizador" refaz, constantemente, seu ato cognoscente na cognoscitividade dos educandos (FREIRE, 1987). Neste sentido, o educador contribui ao facilitar o processo de conscientização da mulher, problematizando a sua situação de opressão, mas é ela que, ao se empoderar, pode tomar partido pelo enfrentamento desta.

As mulheres, ao serem desafiadas, entendem que a realidade não é algo petrificado, impassível de mudança, mas uma realidade construída historicamente por sujeitos, sofrendo, frequentemente, a intervenção desta. É importante que estas mulheres sejam empoderadas, entendendo que as desigualdades entre o feminino e o masculino nada mais são que relações de

poder construídas, que podem ser modificadas por meio da disputa deste poder, na busca da igualdade entre os sexos.

A “cultura do silêncio” acerca da violência contra as mulheres precisa ser desconstruída, pois ela é gerada na estrutura opressora, dentro da qual e sob cuja força condicionante vem realizando sua experiência de transformar as mulheres em “quase coisas” (FREIRE, 1987). Como afirma Paulo Freire, a igualdade não será dada de forma espontânea, é preciso conquistá-la:

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir humanamente é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar (...). Se é dizendo a palavra com que, “pronunciando” o mundo, os homens o transformam, o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens. (FREIRE, 1987, p.78).

Neste sentido, percebemos a necessidade de realizar o que Freire (1987) chamou de “investigação temática” da realidade dos/as educandos/as. Isso significa buscar a compreensão das especificidades de cada local, assim como as relações de gênero se exemplificam no cotidiano das pessoas com quem trabalhamos. Para isso, podemos recorrer novamente a Freire (1987), e fazer o levantamento das palavras geradoras, que são palavras que abrem possibilidades de diálogo. São temas que podem embasar as apresentações de teatro e evidenciam o foco através do qual as discussões podem ser feitas.

Mesmo tendo uma única peça, o Policultura precisa se preparar para cada grupo com o qual vai trabalhar. Não será possível prever todas as intervenções, e conhecer o grupo com que se trabalha é essencial para entender parte do seu universo simbólico. Exemplo disso foi quando nos apresentamos em uma igreja evangélica, e o significado da saia comprida que a personagem Joana fora forçada a usar era visto por nós como violência, e por eles/as como uma escolha relacionada a princípios da religião. Neste caso, ao conhecermos este valor simbólico, acentuamos as discussões em outros pontos que envolvem o controle do corpo da mulher e a violência psicológica, que também estão presentes na figura da saia, e que, ao serem problematizados, nos deram mais flexibilidade para desnaturalizar a violência.

O Teatro como instrumento de diálogo e mobilização popular: O caso do Policultura

As atividades do grupo de teatro Policultura tiveram início em 2012 por meio do Programa de Extensão (PROEXT - MEC/SISU) “Rede de Atendimento às Mulheres em Situação de Violência – Programa Casa das Mulheres”, que foi/é utilizado como um instrumento educativo e de mobilização popular pelo enfrentamento da violência contra as mulheres.

O Programa Casa das Mulheres é uma rede protetiva não especializada de acolhimento às mulheres em situação de violência. Os trabalhos de atendimento e acolhimento são realizados por estudantes dos cursos de Direito e Psicologia das universidades da cidade, juntamente com instituições parceiras do Programa. Já os trabalhos de Banco de Dados, Formação e Comunicação

são realizados por estudantes das áreas de Enfermagem, Ciências Sociais, Pedagogia, Educação Infantil e Comunicação Social, respectivamente.

As parcerias na rede protetiva são feitas com instituições que realizam atendimentos jurídico, psicossocial e de assistência social, sendo estas: Defensoria Pública, Delegacia, Centro de Referência de Assistência Social (CRAS), Centro de Referência Especializada de Assistência Social (CREAS), grupos dos Alcoólicos Anônimos (AA) e Grupo de Apoio aos Amigos e Familiares dos Alcoólicos Anônimos (AL-ANON), Programas Saúde da Família (PSFs), dentre outras instituições do município de Viçosa/MG.

A peça apresentada pelo grupo Policultura se chama “Todo dia de Mulher”. Ela retrata a história de Joana, uma mulher jovem que, ao se relacionar com Mário, sofre diversos tipos de violência desde o início de seu namoro, com o controle de suas roupas e o afastamento de seus amigos e família. A continuidade da violência e sua acentuação são evidenciadas após o casamento, em que tudo “vira desculpa” para a violência: um almoço não feito na hora certa, o time que perdeu e o efeito do álcool. Joana passa a ser agredida frequentemente e as justificativas para as agressões são diversas. Ao interpretar o cotidiano de Joana, a peça busca representar a história de muitas outras mulheres que sofrem com estas situações todos os dias. Busca-se demonstrar como a violência doméstica contra as mulheres se repete, formando o chamado “Ciclo da violência”. Isso colabora para entender a complexidade da violência, pois o fato de mulheres se encontrarem nesta situação não envolve uma simples escolha, estando vinculado à existência de várias dependências, principalmente afetivas e econômicas, e do histórico lugar de subordinação das mulheres em relação aos homens em nossa sociedade ainda patriarcal.

O papel do agressor na peça não é destinado apenas ao companheiro de Joana, mas é retratado também na figura da sogra e dos pais da jovem, que reproduzem a violência ao culparem-na pela situação, não lhe dando o devido apoio para o rompimento dela. Ao ficar sem amparo, a mulher em situação de violência fica sem saber como reagir, e em resposta a isso, a peça traz a rede protetiva Casa das Mulheres como uma alternativa para o enfrentamento da violência, explicando como acontecem os atendimentos de assistência social, jurídica e psicossocial na rede. Ao final da peça, são lidos dados nacionais da violência contra as mulheres no Brasil, e é realizado um debate.

Após um histórico de inserção na rede protetiva, o Policultura foi construindo sua identidade enquanto grupo de teatro, e atualmente tem adaptado sua peça ao método do Teatro-fórum. A peça é encerrada no momento de maior conflito entre Mário e Joana, e é solicitado que as pessoas intervenham na cena, refazendo-a com possíveis atitudes que Joana e outros personagens poderiam tomar para transformar a situação de violência. Assim, convidamos as pessoas a serem protagonistas da história encenada. Para Boal (2009), quando fazemos esse exercício das pessoas entrarem em cena, elas ensaiam formas de atuar na realidade e conseguem perceber as possibilidades de suas ações e as consequências das mesmas, o que dá ao TO um potencial de mobilização dos sujeitos.

À medida que o grupo vem se construindo na identidade de um grupo de teatro com opção pelos oprimidos, há também a articulação do Policultura com movimentos sociais e a inserção no

movimento Levante Popular da Juventude. Isso ocorre também pelo fato de que quatro integrantes do grupo são militantes do Levante, o que influenciou que os demais membros se aproximassem dessa organização.

O grupo Policultura realizou, de julho de 2012 a janeiro de 2014, 32 apresentações da peça *Todo dia de Mulher*, e dois esquetes, um sobre mobilidade urbana e um sobre a violência contra a juventude, que se encaixam em um modelo mais pedagógico, por já terem seus conteúdos pré-estabelecidos e serem expositivos. Foram feitas sete intervenções/apresentações pautadas nas metodologias do Teatro do Oprimido, sendo quatro apresentações com adaptações da peça *Todo dia de Mulher*, no modelo do Teatro-Fórum, e três esquetes baseados no Teatro-Invisível.

As quatro apresentações com o formato do Teatro-Fórum foram: uma em atividade com jovens do Levante, outra em um grupo de atendimento psicossocial às mulheres em situação de violência do CREAS, e as duas últimas com turmas de adolescentes do 8º e 9º ano do Ensino Fundamental, em duas escolas públicas nos municípios de Viçosa e Canãa.

Durante a apresentação dessas peças, percebemos diferenças consideráveis. As mulheres atendidas pelo CREAS trouxeram oralmente suas trajetórias, e sugeriram modificações nas cenas apresentadas, mas não quiseram “atuar corporalmente” nelas. Havia especialmente uma senhora de cerca de 70 anos que, após nos relatar as agressões que viveu durante toda a sua vida, contou que ainda cuida de seu marido, e que ele a coloca como culpada do que viveram. Isso nos faz refletir como o lugar de “boa esposa” é cobrado das mulheres, bem como a ideia de casamento para a vida toda. Esses discursos são reproduzidos, internalizados e, assim, perpetuados.

Além dessa senhora, as outras nove mulheres que estavam na atividade começaram a relatar suas histórias, nas quais o lugar de culpada se repetia. Quando esse discurso não era dito, aparecia o discurso da “outra”, o que é comum nos espaços com mulheres na rede protetiva: as integrantes das oficinas sempre trazem casos de mulheres que sofrem a violência, como vizinhas, amigas, irmãs. Destes casos, muitos se referem à própria locutora que conta as histórias, e que usam essa estratégia por terem medo de se expor e de serem criticadas. O processo de rompimento com a opressão de gênero é demorada, e exige experiências coletivas, mas também subjetivas.

Nas apresentações das atividades com o Levante e nas escolas, os/as jovens e adolescentes interviam de forma mais direta, refazendo a peça e ocupando o lugar de Joana. Dentre as ações realizadas, houve a reprodução das violências. Uma jovem, por exemplo, ao ficar no lugar de Joana, saiu agredindo o marido com uma vassoura. Houve também tentativas de diálogo, quando os/as jovens buscaram o apoio da família e dos amigos para resolverem o conflito na cena. Após cada intervenção dos/as espect-atores, discutimos se a intervenção poderia romper com a situação de opressão. À medida que as intervenções foram sendo feitas, conseguimos perceber como o processo de libertação é difícil, exigindo diferentes intervenções, o que varia de acordo também com os sujeitos da situação apresentada.

Os três esquetes baseados na técnica do Teatro-Invisível retrataram cenas de violência contra duas mulheres. A intervenção consistia na representação de amigas que conversavam no

pátio dos pavilhões de aula da Universidade Federal de Viçosa (UFV), até que o namorado de uma delas chegava insultando a amiga, desqualificando-a como “vadia” e “piriguete”, e proibindo sua namorada de conviver com ela. Em seguida, ele a puxava, como se fosse levá-la embora do local. As apresentações que foram realizadas no Pavilhão de Aulas A e B (PVA e PVB) tiveram repercussões diferentes. No PVA, um rapaz interferiu na cena, condenando o comportamento do agressor. O grupo deixou que a cena se desenrolasse, até que percebemos o rapaz muito alterado. Nesse momento, um dos integrantes do grupo, camuflado entre os demais estudantes, começou a ler um convite para a Semana de Enfrentamento⁵. Já nos dois esquetes realizados no PVB, as pessoas se mostraram assustadas com a cena de violência, fazendo silêncio durante a simulação da briga. Entretanto, apenas se afastaram dos atores, sem interferir na situação.

Com a realização dessas duas apresentações na Semana de Enfretamento à Violência contra as Mulheres na UFV, foi possível perceber ainda mais a diferença entre o Teatro do Oprimido e um Teatro apenas pedagógico. As pessoas, além das mulheres em situação de violência, sensibilizam-se mais quando se sentem dentro da realidade “criada” pelo Teatro. As relações de *sympathia* com as personagens ficam mais evidentes, e os sujeitos são incitados a influenciar aquela realidade (BOAL, 2012).

O Policultura se contrapõe à ideia de educação bancária, assim como Freire, pois não impõe seus conhecimentos e comportamentos acerca das questões de gênero e opressão às mulheres em situação de violência. O grupo, juntamente à rede protetiva, auxilia estas mulheres a entenderem os contextos de violência em que estão inseridas e quais são os seus direitos perante a lei, bem como os “caminhos” que podem percorrer para romper com as situações de violência. O Teatro do Oprimido contribui para os nossos trabalhos na medida em que as pessoas são ativas no processo de construção de alternativas à violência contra as mulheres. Com o TO, deixamos de fazer um teatro didático que trazia soluções prontas para as opressões das mulheres, e começamos a fazer um teatro mais pedagógico que abre espaço para a apresentação das diferentes possibilidades de emancipação.

Considerações finais

Ao refletir com as pessoas após as apresentações da peça “Todo dia de Mulher”, percebemos como o grupo de teatro atua como um importante instrumento de mobilização popular. Diferentes sujeitos são incitados a visualizar como a violência doméstica acontece no dia a dia das mulheres. Isso contribui para a desnaturalização de comportamentos de controle da mulher e do seu corpo, como os ciúmes descontrolados, o sexo forçado, a proibição de métodos contraceptivos, os xingamentos e as humilhações.

Ao realizar uma peça sobre a violência contra as mulheres, o grupo já assume um posicionamento político e popular. Entretanto, analisando todas as apresentações, foi possível

⁵ Ao fazermos a leitura do convite para a Semana de Enfrentamento após o esquete, acabamos distorcendo um dos objetivos do Teatro-invisível, uma vez que, nesta “técnica”, o público não deve saber que se trata de uma intervenção teatral. Fizemos essa avaliação após participarmos de um curso realizado pelo CTO.

perceber que as metodologias do Teatro do Oprimido as tornam mais participativas, de modo a criar espaço para outras problematizações não pré-estabelecidas, que tiram o grupo do lugar de conforto que uma peça pedagógica/didática proporciona. Com isso, o Policultura também é incentivado e provocado a refletir constantemente sobre as situações de opressão e sobre a identidade dos diferentes sujeitos.

Foram também realizadas oficinas e estudos de textos que se referenciam na análise das questões de gênero, com foco na violência contra as mulheres. Os integrantes estão se apropriando do debate e estão em constante processo de formação. Compreender e reconhecer a presença do gênero, enquanto desigualdade nas relações cotidianas, é uma tarefa difícil, já que envolve a desconstrução de valores patriarcais há muito tempo naturalizados em nossa sociedade.

Pudemos refletir sobre como as mulheres em situação de violência apresentam diversas identidades, assim como todos os sujeitos. A identidade é múltipla e se representa de diversas formas. Entretanto, os comportamentos correspondentes às identidades de mãe, esposa e filha são cobrados das mulheres e estas, quando fogem dessas normatizações, são discriminadas e julgadas, sendo violentadas.

Não é possível crer que todos os sujeitos incorporarão imediatamente a defesa da igualdade de gênero ao saberem da existência das opressões, até porque muitos acreditam que ela já existe. É necessário realizar estudos teóricos e práticos de situações que permitam a reflexão das relações entre as pessoas, para que se possa notar como o gênero perpassa todos os espaços, sem distinção de classe ou etnia.

Além das dificuldades de trabalho no que tange as questões de gênero, há dificuldades também em realizar, na prática, os princípios da Educação Popular, tanto dentro quanto fora do grupo. O saber ouvir e acolher as outras pessoas é algo a ser trabalhado com mais intensidade. O saber popular no enfrentamento da violência contra as mulheres é de suma importância, pois é com ele que são construídas alternativas reais de ação para as situações de violência.

O estudo e a permanente avaliação das práticas do grupo de teatro precisam ser realizados, uma vez que as vivências coletivas interferem na identidade dos sujeitos. Perceber-se enquanto sujeito coletivo é entender que as opressões não são situações individuais, mas problemas sociais. Ao serem colocadas no âmbito do individual, elas não são discutidas, e alternativas não são pensadas para o seu rompimento. Neste sentido, são necessárias ações coletivas para a libertação das opressões. Com isso, não quero dizer que os sujeitos são passivos diante de uma situação de opressão, mas que, se ela for percebida como particular a um indivíduo, permanecerá naturalizada e continuará a ser reproduzida. Isso acontece com as mulheres em situação de violência, na medida em que suas opressões são destinadas ao espaço privado.

Quando o grupo Policultura se propõe a realizar peças e intervenções sobre a temática da violência contra as mulheres, também assume o posicionamento de *meter a colher* nas situações de desigualdade de gênero. Contudo, é importante realizar uma investigação temática da realidade dos sujeitos e do local onde se vai apresentar. O trabalho desenvolvido pelo grupo tem procurado se basear na teoria de Freire (1987) sobre a investigação temática e o círculo de cultura.

A cada apresentação em um lugar diferente, este se torna um novo círculo de cultura, em que há pessoas com vivências, costumes e hábitos locais diferentes.

A arte precisa ser entendida com seriedade pela sua importância educativa, devendo ser valorizada. Nesse sentido, apesar do Policultura estar desenvolvendo trabalhos baseados nas técnicas do Teatro do Oprimido, é preciso que ele busque uma formação mais profissionalizada, com grupos do TO e pessoas que acumularam experiências nesta abordagem.

Boal contribuiu para desconstruir, em seus livros e práticas, o distanciamento das pessoas para com o teatro. Foi por essa desconstrução que os integrantes do grupo Policultura, mesmo sem experiência profissional, perceberam-se enquanto artistas, e se dispuseram a construir um teatro político, que no início era mais didático/pedagógico do que pedagógico/político. Entretanto, isso não significa que o grupo deixou de ser político com a peça *Todo dia de Mulher*, pois se apresenta com uma atitude política ao realizar atividades em busca da desnaturalização das desigualdades de gênero. Além disso, o trabalho de divulgação e fortalecimento de ações da rede protetiva também significa tomar partido pelo rompimento das opressões contra as mulheres. Isso representa a luta por políticas públicas de defesa e proteção das mulheres em situação de violência, e pela não invisibilidade das desigualdades de gênero.

Em diversas apresentações, não citadas neste trabalho em função do espaço curto, foi notado o silenciamento dos sujeitos acerca da violência contra as mulheres. Acredito que isso poderia ser modificado a partir do trabalho permanente com o Teatro do Oprimido, pois há diferenças notadas com o uso de suas metodologias. As pessoas, ao serem chamadas para o lugar de protagonistas das situações de opressão, são responsáveis pelo seu rompimento. Tornam-se atores e atrizes de suas vidas. O Teatro do Oprimido proporciona o sentimento de *sympathia* que, para Boal, é o motivo pelo qual o sujeito se dispõe a transformar uma determinada realidade. Ele se identifica com a realidade de opressão e percebe a possibilidade de atuar sobre ela (BOAL, 2012).

Trabalhar com o Teatro do Oprimido nos possibilita acreditar na construção de uma Nova História de igualdade de gênero, citada por Joan Scott (1990). Ao descobrir o debate de produção permanente da representação binária do gênero, podemos desconstruí-la, utilizando o teatro como um instrumento de mobilização popular e de conscientização crítica dos sujeitos. Uma nova história de igualdade dos diferentes sujeitos pode ser construída a partir da Estética do Oprimido, que se apresenta pelas artes em geral, principalmente pelo Teatro do Oprimido. Este é mais do que uma ferramenta didática, é um instrumento para o processo de humanização dos sujeitos. O Policultura, ao optar pelo Teatro do Oprimido ao invés do teatro didático, consegue perceber as inúmeras formas de opressão de gênero levantadas pelas pessoas. Ao tomarem o direito da palavra, as pessoas relatam as opressões, enquanto oprimidos/as e opressores/as.

A partir do conhecimento das opressões, é que se torna possível criar mecanismos de libertação. Augusto Boal e Paulo Freire têm muito a colaborar nesse sentido, pois são educadores populares que atuaram politicamente para a libertação dos oprimidos, escrevendo e vivenciando experiências de educação popular. Assim como esses autores, queremos, enquanto Policultura, ser e permanecer educadores populares e artistas.

Referências Bibliográficas

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

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

_____. **O Teatro como Arte Marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **Teatro Legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1996.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Paulo Freire, o menino que lia o mundo**: uma história de pessoas, de letras e palavras. Participação Ana M^a Araújo Freire. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO. **Augusto Boal**. Disponível em: <<http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/augusto-boal/>>. Acesso em: 22 out 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 3ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987

_____. **Pedagogia da Esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SUAPESQUISA.COM. **Paulo Freire**. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/paulofreire/>>. Acesso em: 22 out 2013.