

Desenvolvimento histórico da dimensão pedagógica do Teatro do Oprimido¹

Pâmela Peregrino da Cruz

RESUMO: O Teatro do Oprimido (TO), método teatral sistematizado por Augusto Boal, assim como as demais perspectivas teatrais, possui uma dimensão pedagógica que necessita ser analisada para a compreensão profunda da relação entre o processo e produto artístico e os sujeitos nele envolvidos. Esse estudo apresenta uma análise que vincula o processo histórico ao desenvolvimento da perspectiva pedagógica do TO considerando suas principais fases: origem (a partir da década de 1960), desenvolvimento na América Latina (1971-1976), exílio europeu (1976 – 1986) e retorno ao Brasil (a partir de 1986). Os primeiros períodos são analisados a partir, principalmente, da bibliografia de Augusto Boal. A partir do retorno ao Brasil a análise se sustenta em cima da documentação produzida e arquivada no Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, do qual Boal é o diretor artístico.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; História do Teatro; Perspectiva Pedagógica.

ABSTRACT: The Theater of the Oppressed (TO), a theatrical method systematized by Augusto Boal, as all theatrical perspectives, has a pedagogic dimension that needs to be analyzed to deeply comprehend the relation between the artistic process and product and the subjects involved. This study presents an analysis which links the historical process to the TO pedagogic perspective development considering its main periods: origin (since 1960s), development in Latin America (1971-1976), European exile (1976 – 1986) and the return to Brazil (since 1986). The first periods are analyzed from, mainly, Augusto Boal books. Since his return to Brazil the analysis is supported by the documentation produced and archived in the Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (Center For Theater of the Oppressed of Rio de Janeiro), whose artistic director is Boal.

Keywords: Theater of the Oppressed; Theater History; Pedagogic Perspectives

O Teatro do Oprimido (TO) é um método teatral inicialmente elaborado no Brasil e outros países da América Latina desde a década de 1960 e sistematizado por Augusto Boal. É praticado em mais de setenta países (nos cinco continentes). O Teatro do Oprimido é uma metodologia que reúne técnicas teatrais que buscam o desenvolvimento do Teatro essencial, inerente a todo ser humano. Dentro dos princípios fundamentais do TO, defendidos por seus praticantes atualmente, está a busca de superações das opressões a partir do diálogo, a partir da criação artística do próprio oprimido. Esses princípios estão presentes desde os primórdios do TO e foi mais largamente desenvolvido no período que Augusto Boal esteve exilado em países da América Latina. Ao analisar todo processo histórico de desenvolvimento do Teatro do Oprimido, vemos que a perspectiva pedagógica deste, sempre esteve relacionada ao

¹ Essa pesquisa foi desenvolvida como trabalho de conclusão da graduação em História na UFF, em 2007.

contexto histórico que o TO buscava responder e transformar. Assim, mesmo aqueles seus princípios básicos defendidos por seus praticantes sofre alterações na medida em que se relacionam com esferas que não defendem os mesmos aspectos.

Ao associar o TO à educação é necessário assinalar que não busco analisá-lo como um “teatro educativo”, que direciona seus esforços à prática educativa escolar. Ao falarmos de Teatro e Educação, muitas vezes, a idéia mais imediata que se tem é o uso de técnicas teatrais para fins educativos, para *didatizar* determinado conteúdo - ou torná-lo mais divertido. No entanto a dimensão pedagógica que o Teatro do Oprimido apresenta vai para muito além do uso estrito para o ensino dos conteúdos curriculares. Educar é um processo realizado por diferentes esferas – formais ou informais – que pretendem atingir determinados fins com ações marcadas por intencionalidade - mas que, no entanto, transbordam o controle da intenção.

Das diversas formas constituídas de Teatro existentes ao longo do tempo, a dimensão pedagógica do Teatro do Oprimido se diferencia pela concretização de sua dialogicidade, através da intervenção direta do espectador na ação teatral. Embora não seja a única forma teatral com intervenção ou participação da platéia, no Teatro do Oprimido o espectador tem um espaço organizado de experimentar, conscientemente, suas próprias alternativas para romper uma opressão específica. Em outras experiências teatrais em que se dá o diálogo, este é muitas vezes de forma espontânea, buscando especificamente a diversão, ou dentro das alternativas formuladas pela própria peça. Mesmo no teatro brechtiano, em que o objetivo também era a participação da platéia na transformação da realidade, durante a peça o diálogo se dá no plano das idéias, sem materializar a participação do público.

O Teatro do Oprimido começou a ser organizado no Brasil, na década de 1960, com o trabalho do *Teatro de Arena* de São Paulo. Fundado em 1953, este grupo buscava principalmente a renovação e nacionalização do teatro brasileiro. Neste período, a produção artística do *Teatro de Arena* era voltada principalmente para os temas políticos que pareciam mais urgentes. Boal, refletindo sobre o caminho percorrido até o desenvolvimento do TO na Europa, analisa as produções do Teatro Arena, em seu livro “Arco Íris do Desejo”. Após fazer um quadro sobre a desigualdade no Brasil e a situação da população pobre, diz:

Nós, artistas, idealistas, não podíamos apoiar tamanha crueldade. Nós nos revoltávamos, nos indignávamos, sofriamos. E escrevíamos e montávamos nossas peças contra a injustiça, enérgicas, violentas, agressivas. (...) peças que terminavam quase sempre com os atores cantando em coro canções exortativas, canções que terminavam sempre com frases do tipo “Derramemos nosso sangue pela liberdade! Derramemos nosso sangue pela nossa terra! Derramemos nosso sangue, derramemos!” (BOAL, 1996a: 17)

Eram peças que buscavam “exortar os oprimidos a lutar contra a opressão” (BOAL, 1996a: 17). Era o que eles consideravam certo e necessário para a transformação da realidade, naquele momento. Viam os espectadores como sujeitos sim, como pessoas que deveriam sair da posição passiva e lutar contra as injustiças que viviam. No entanto, o fazer teatral dicotomizava com o fim em que a proposta deveria chegar. Queriam convencer a platéia a tomar uma iniciativa urgente. Durante o espetáculo eles, artistas, diziam suas verdades – porque, pelo quê, e como os oprimidos deveriam lutar. Enquanto estes, durante a apresentação da peça, deveriam ficar passivos, para só depois tomarem uma posição ativa, seguindo seus conselhos. Embora almejassem a libertação daqueles que por ora eram suas platéias, o faziam “transmitindo sua mensagem”, ensinando os oprimidos (que não eram eles) a lutar contra a opressão. Após uma experiência com um camponês de uma Liga Camponesa no Nordeste², Boal começou a refletir que algo estava errado, não com o gênero teatral, mas sim com sua utilização. Com o Teatro de Arena, Boal partiu de uma perspectiva muito comum na época. Diversos grupos políticos de esquerda, na esperança de conscientizar o povo a lutar pela transformação da sociedade e embora tivessem um objetivo antagônico ao da classe dominante, caíam na mesma prática da educação tradicional: incutir suas verdades nas pessoas, guiando-as. Apesar de o objetivo ser a transformação, partia-se da premissa de que um dos pólos leva a informação (os intelectuais, os artistas, os líderes políticos) e o outro deve recebê-la e (*para o seu próprio bem*) seguí-la. A atividade em si, não deixava de ser “um ato de depositar, de transferir, de transmitir valores e conhecimentos” (FREIRE, 1987: 59). Aos poucos, confrontando sua prática e seus objetivos com a realidade, aquele Teatro pareceu mais que insuficiente, equivocado.

A partir daí, segue-se a construção de um Teatro com uma nova dimensão pedagógica. Se antes o espetáculo acontecia com informações correndo numa via única, dos artistas (ativo), para o público (passivo), começa-se a buscar a dialogicidade da obra artística. Os primeiros passos foram dados ainda no Brasil, nos primeiros anos da ditadura militar quando, para além do desejo, impôs-se a necessidade de construir uma nova forma de Teatro. Em setembro de 1970, a partir de uma idéia antiga, o *Teatro de Arena* com direção de Boal, mas

² Um camponês emocionado se aproximou deles para comentar a peça. Disse o quanto se maravilhava ao ver pessoas jovens da cidade, que pensavam exatamente como eles e os convidou a irem todos juntos desalojar os jagunços de um coronel que havia invadido a roça de um dos companheiros. O grupo tentou explicar o mal entendido dizendo que eles eram artistas e não camponeses, não saberiam nem ao menos atirar, que seus fuzis eram elementos de cenografia. Após insistir mais um pouco, o camponês constatou, perguntando: “Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês...?” e foi embora, sem esperar resposta (BOAL, 1996a: 19-20).

com pesquisa e criação coletiva, apresentou o primeiro espetáculo de *Teatro Jornal*, *Teatro Jornal – Primeira edição*³. Buscava-se formar grupos de Teatro jornal que aprendessem as técnicas, aplicassem, e depois formassem novos grupos. O objetivo das técnicas era, primeiro, desmistificar a pretensa “objetividade” do jornalismo. O segundo objetivo era tornar o Teatro mais popular, oferecendo técnicas simples que qualquer grupo, em pouco tempo, pudesse apresentar uma cena. Já o terceiro objetivo era demonstrar que o teatro pode ser praticado mesmo por quem não é artista. Para Boal esta foi a “primeira vez o Teatro de Arena não tenta apenas popularizar um produto acabado, mas sim dar a todos os meios de fazer teatro: é o teatro feito pelo povo, independente de suas habilidade artísticas, será, é desnecessário dizer, ‘popular’” (BOAL, 1984: 46).

Menos de um ano após esta primeira apresentação de *Teatro Jornal* pelo *Teatro de Arena*, Boal foi preso e posteriormente exilado. Morando na Argentina, mas trabalhando também no Peru, na Colômbia, na Venezuela, no México, em El Salvador, Boal sistematizou e organizou um arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido. Cada uma delas surgia em resposta a uma necessidade objetiva de seu trabalho, de sua meta de fazer teatro com a população oprimida desses países, buscando a libertação com um teatro que fosse cada vez mais dialógico. Com a formação das principais técnicas do Teatro do Oprimido (*Teatro-Jornal*, *Teatro-Invisível*⁴, *Teatro-Imagem*⁵ e *Teatro-Fórum*⁶) consolida-se o método, definindo-se os mais fundamentais traços de sua dimensão pedagógica, que estão presentes até hoje, embora o desenvolvimento teórico sobre dialogicidade só tenha se concretizado nos livros de Boal escritos na fase do exílio europeu (1976-1989). O método, até então desenvolvido, por fundamentar-se no diálogo e na construção coletiva de conhecimentos que devem transbordar

³ Após terem vários textos teatrais censurados, o grupo resolveu encenar os próprios textos do jornal (que já haviam sido censurados), buscando revelar o que estava por trás das informações jornalísticas. O *Teatro Jornal* constituía-se da demonstração de nove técnicas que possibilitavam transformar qualquer notícia de jornal (ou outras formas de textos, como a bíblia, leis, discursos) em cena de teatro.

⁴ Em 1966, na Argentina – que também viva uma ditadura, para evitar aparições públicas de Boal (que poderia ser preso e mandado de volta ao Brasil e provavelmente morto) o grupo que ele dirigia teve a idéia de apresentar a peça no exato local onde ela deveria acontecer, sem avisar a ninguém que era teatro. Assim surgiu o Teatro invisível, que “utiliza um roteiro, uma estrutura conflitiva” que é apresentado fora do ritual teatral. Por não saberem que são espectadores, agem em absoluta igualdade de condições com os atores, participando e debatendo a cena.

⁵ O Teatro Imagem surgiu como forma de viabilizar o debate das atividades teatrais realizadas com grupos indígenas no Plano de Alfabetização Integral do Peru, em 1973, uma vez que nem Boal nem os Indígenas possuíam como língua materna o espanhol. Trata-se de um conjunto de técnicas de imagem corporal (sem uso da palavra) que analisam a situação opressora real, o ideal proposto pelo grupo e as alternativas de transição entre o real e o ideal.

⁶ O Teatro-Fórum é a técnica do TO mais utilizada hoje no mundo. Baseia-se na apresentação de uma cena, na qual a personagem principal é oprimida e, embora deseje, não consegue modificar a situação, ao fim da cena a platéia é convidada a entrar na cena em busca de alternativas para romper com aquela opressão. Surgiu a partir de uma outra técnica, a *Dramaturgia Simultânea*, enquanto Boal ainda estava no Peru.

para a ação concreta relaciona-se com a Pedagogia do Oprimido⁷ formulada, principalmente por Paulo Freire. Embora com linguagens diferentes, tanto o Teatro do Oprimido quanto a Pedagogia Libertadora vinculam suas atividades à luta dos oprimidos, estimulando-os à reflexão e à ação consciente para transformação da realidade e, assim, sua libertação através do diálogo. A prática da Pedagogia Libertadora busca a transformação das relações de poder na escola e na sociedade. Isto por que enfatiza a elaboração, a socialização e a reinvenção do conhecimento prático e teórico a partir do diálogo entre o saber científico e o senso comum. Contribuindo, então, para a elaboração de uma contra-hegemonia, contestando a História Oficial e atuando no desvelamento das ideologias dominantes (FREIRE, 1987: 77-83). Enquanto a Pedagogia do Oprimido anseia a transformação das relações de poder professor-aluno, do rompimento da rígida divisão entre quem sabe e quem recebe o conhecimento, o Teatro do Oprimido faz esse mesmo movimento, no entanto no campo teatral.

O exílio de Boal o leva a Europa em 1976, onde o Teatro do Oprimido continua por se desenvolver. Ao chegar neste continente, com uma realidade tão diferente da América Latina, Boal foi questionado se as técnicas do Teatro do Oprimido poderiam ser úteis e aplicáveis ali também. Como utilizaria técnicas imaginadas e desenvolvidas “como resposta estética e política à terrível repressão” que existia em nosso

continente ensangüentado, onde dezenas de homens e de mulheres são diariamente assassinados pelas ditaduras militares que oprimem tantos povos, onde o povo é fuzilado nas ruas e escoreaçados das praças, onde as organizações populares proletárias e camponesas, estudantis e artísticas, são sistematicamente desmanteladas e destruídas, onde seus líderes são presos, torturados, mortos ou exilados (BOAL, 1984:17)

O Teatro do Oprimido continuou a se desenvolver a partir das exigências encontradas. Temas específicos daquela realidade como a solidão a princípio pareciam banais a Boal. “Para quem vinha fugindo de ditaduras explícitas, cruéis e brutais, era muito natural que esses temas parecessem superficiais e pouco dignos de atenção” (BOAL, 1996a: 23). Boal não via a possibilidade, nem necessidade, do Teatro do Oprimido ser terapêutico, mas pouco a pouco foi mudando de idéia “e imaginando o sofrimento de alguém que prefere morrer a continuar com o medo do vazio ou angústia de solidão” (BOAL, 1996a: 23). E a partir da década de 1980, Boal começa a desenvolver o *Arco-Íris do Desejo*, um método de teatro e terapia, que tenta “ajudar e analisar-lhes as cores para recombina-las noutras proporções, noutras formas, noutros quadros que se desejem” (BOAL, 1996b: 29).

⁷ O nome “Teatro do Oprimido” foi dado, inclusive, em homenagem ao Paulo Freire.

É durante a primeira fase do exílio europeu (1976-1980) que Boal explicita mais suas reflexões sobre a dialogicidade e desenvolve o papel pedagógico do curinga⁸. Boal afirma que o trabalho do curinga deve basear-se na maiêutica, que é o “processo socrático de auxiliar uma pessoa a expor conscientemente concepções latentes na sua mente através de perguntas e sem que o filósofo ofereça ou imponha conceitos preexistentes” (BOAL, 1998: 94)

A valorização da maiêutica socrática juntamente com a perspectiva freiriana abre uma questão. Embora ambas preconizem o diálogo enquanto a Pedagogia do Oprimido busca a construção do conhecimento a partir do diálogo entre educando e educador mediatizado pelo objeto a ser conhecido, a maiêutica busca revelar os conhecimentos que o educando já possui, sem o saber. A dimensão pedagógica do TO consolidada desde então sempre se refere a essas duas perspectivas a partir da valorização do Teatro. No entanto, a valorização da maiêutica em detrimento da Pedagogia do Oprimido cria contradições com a própria metodologia do TO. Para compreender este aspecto analisei o Projeto “TO nas Escolas” realizado em 2007 no Rio de Janeiro. Para tanto, é necessário conhecermos os caminhos seguidos por TO após a volta de Boal ao Brasil.

Depois de 15 anos exilado, Boal voltou a viver no Brasil em 1986, a convite de Darcy Ribeiro, vice-governador do Rio de Janeiro, para a execução de um Plano Piloto. O *Plano* era o início da implantação de uma “Fábrica de Teatro Popular” dentro dos Centros Integrados de Educação Pública, os CIEP’s, como estratégia pedagógica. Trinta e um animadores culturais foram capacitados com a metodologia do Teatro do Oprimido. Montaram cinco peças de Teatro-Fórum, que foram apresentadas em cerca de 30 CIEP’s, em diversos municípios do Estado. Antes do Plano Piloto se tornar a Fábrica de Teatro Popular, o governo do Estado mudou e sem apoio do Governo, os esforços para a consolidação da Fábrica não foram suficientes. Tentou-se, ainda, patrocínio privado, no entanto o interesse dos setores privados eram muito diferentes dos do Teatro do Oprimido. Em 1989, alguns dos que persistiram em usar o Teatro do Oprimido, procuraram Augusto Boal para que criassem o Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro (CTO-Rio). Até 1992, o CTO-Rio existiu com alguns poucos contratos (Sindicato, algumas prefeituras petistas, eventos), mas sem possibilidades de continuar as atividades, decidiu-se por se extingui-lo. Para encerrar as atividades de forma festiva o grupo decidiu “enterrar o sonho do CTO ajudando um partido ou uma coligação a realizar um sonho maior: mudar o país.” (BOAL, 1996b: 37). Procuraram o Partido dos Trabalhadores (PT) para oferecerem colaboração, teatralizando a campanha. A proposta foi

⁸ *Curinga* é o nome dado ao facilitador do TO, quem realiza as oficinas e estimula o diálogo com o público nas sessões de Teatro-Fórum.

aceita, acrescentando-se que, a fim de tornar mais eficaz a participação do CTO-Rio, seria conveniente que um deles se apresentasse como candidato a vereador. Embora não tivessem como objetivo (e nem esperassem) ganhar as eleições, Boal venceu. Com a eleição de Boal a vereador, ele pode contratar os Animadores Culturais como assessores, mantendo o CTO-Rio e desenvolvendo o Teatro do Oprimido. E assim criou-se também o *Teatro Legislativo*⁹ que busca que o eleitor não seja apenas “um mero espectador das ações parlamentar, mesmo quando corretas: queremos que opine, discuta, contraponha argumentos, seja responsável por aquilo que faz o seu parlamentar.” (BOAL, 1996b: 46). Assim o teatro passa a ser não apenas político, mas também uma das formas pela qual a atividade política se exerce.

A partir de 1998, após o fim do mandato de Boal, o CTO-Rio iniciou uma nova alternativa para manter e ampliar suas atividades, com um processo de “nevralgização” do Teatro do Oprimido na sociedade brasileira, realizado através de sua multiplicação em diversas instituições (como penitenciárias, Centros de Atenção Psicossocial, Pontos de Cultura, escolas, e movimentos sociais como o MST). Pessoas pertencentes a essas instituições (funcionários, usuários, familiares, militantes) são capacitadas com a metodologia do Teatro do Oprimido de forma a serem capazes de a “multiplicar” em sua instituição, com acompanhamento do CTO-Rio, formando grupos de Teatro do Oprimido. Com isto, as atividades do CTO-Rio voltaram-se para as parcerias principalmente no setor público. Dentro do período de multiplicação do Teatro do Oprimido, começou-se a se desenvolver mais um conjunto de técnicas, a *Estética do Oprimido*¹⁰. Dentro de sua proposta de “nevralgização”, a análise do projeto “Teatro do Oprimido nas Escolas”, realizado em parceria com a Programa Escola Aberta do Governo Federal, muito revelou sobre a atual dimensão pedagógica do TO. Como o projeto realizou-se dentro de escolas, possibilitou grandes avanços para a educação escolar, para a construção de educadores dialógicos e para o processo de desenvolvimento dos estudantes. Mas, em muitos momentos o Teatro do Oprimido, ao priorizar apenas a maiêutica em detrimento da Pedagogia do Oprimido, têm revelado uma perspectiva pedagógica basista já que valoriza-se o conhecimento do ator-popular, do multiplicador, mas não se busca ir além das aparências, revelando o estrutural. Além disso, um outro fator de transformação da perspectiva pedagógica foi a inserção do TO em um programa de um contexto de criação de

⁹ No Teatro Legislativo apresenta-se uma peça, como no Teatro Fórum, em que a platéia entra em cena em busca de alternativas para romper com a opressão. A platéia dá sugestões de leis que, ao final do Fórum, são metabolizadas por especialistas em legislação, votada e, posteriormente encaminhadas as Casas Legislativas.

¹⁰ O objetivo da Estética do Oprimido é ampliar o desenvolvimento de percepção da realidade e construção de alternativas de transformação, não apenas através do Teatro, mas sim de todas as formas estéticas. Reúne diversas técnicas que possibilitam revelar o poeta, o pintor, o músico, o escultor que cada um já possui, em potencial, desmistifica-se o fazer artístico como “dom divino”.

programas federais que, segundo Frigotto, provocam apenas “processos de ‘inserção social’ precária” (FRIFOTTO, 2006: 267), pois se inserem na política de emprego e renda mínima para desempregados ou ainda na criação de força de trabalho supérfluo. O objetivo mais intensamente repetido pela Proposta Pedagógica do Programa Escola Aberta é a redução da violência contra a - e dentro da - escola, por meio da realização de atividades nos finais de semana, buscando evitar que a polícia militar fique presente na escola, o que eximiria, segundo Jorge Werthein (representante da UNESCO no Brasil), os professores da responsabilidade de supervisionar o espaço (WERTHEIN, 2004). Ao integrar o Programa, o projeto “TO nas Escolas” buscou também entender as necessidades do Programa, analisando como poderia contribuir para este objetivo. Assim, inserindo-se em um Programa que busca ficar fora do cotidiano educacional escolar, o Projeto TO nas Escolas também sofreu limites quanto a uma participação mais intensa na transformação da prática político-pedagógica das escolas, mas não deixou de fazê-lo.

O levantamento de temas relacionados à ausência de diálogo dentro das escolas revela como isto oprime professores, estudantes e funcionários e ajuda a debater e a buscar alternativas para se romper com essas opressões. As peças mostram claramente os problemas vividos, mas apenas o que acontece dentro da escola, sem relacionar com fatores externos. Isto leva aos *espect-atores*¹¹ a apresentarem soluções mais imediatistas, como pressionar mais o sujeito opressor a dialogar, dizer coisas novas naquela situação. Dentro da proposta do TO, ao se propor e ver alternativas destes tipos já combate à inexorabilidade, à visão das coisas como naturais e imutáveis, além de deslocar a possibilidade de ação para o oprimido. No entanto, questiono o quanto à discussão se limita ao imediato, o quanto omite causas estruturais. Na peça “Correndo atrás do Sonho”, por exemplo, a pergunta feita à platéia é *o que esse jovem pode fazer para conciliar trabalho e estudo*. Para um estudante trabalhador essa questão é fundamental. Ele quer estudar, mas precisa trabalhar: é necessário e urgente resolver seu problema, não pode abandonar nem um nem outro. Resolver essa questão possibilita a realização de seu sonho, mas não leva ao questionamento do porquê um jovem estudante precisa trabalhar numa carga horária exaustiva para que exista sustento para toda família. A peça aponta para a necessidade da transformação no sistema de ensino do EJA daquela e de tantas outras escolas, mas não para a estrutura social que gera a opressão daquele jovem. Essa questão revela um aspecto da dimensão pedagógica do Teatro do Oprimido importante. Ao basear a prática do diálogo na maiêutica a referencia passa a ser apenas o que

¹¹ Nome dado aos espectadores do Teatro do Oprimido, uma vez que estes devem manter-se ativos são também atores: espect-atores.

os educandos já vivenciam, que em geral é constituído pelo senso comum. O método socrático pode trazer muitas descobertas, de forma dialógica, mas também possui um limite, uma vez que

as classes populares tem um enorme caudal de conhecimentos e habilidades que aprenderam por experiência própria e por assimilação do conhecimento de outras pessoas com as quais se relacionaram, direta ou indiretamente (através de leituras, meios de comunicação, etc). Entretanto, muitos deste conhecimento são parciais, porque se referem só a alguns aspectos da realidade global. Muitas vezes, são conhecimentos dispersos, porque são produto de experiências isoladas. Outras vezes são conhecimentos equivocados, porque são produto de uma tradição que durante muito tempo simplesmente os repetiu, sem questionar sua verdade. (JARA, 1992: 12).

Portanto, para uma prática educativa libertadora que possibilite a transformação da realidade – que é objetivo do TO -, embora necessário, não é suficiente que as pessoas descubram o que já sabem e construam alternativas dentro das possibilidades de seu próprio conhecimento, pois estes embora sejam formados na vivência cotidiana de cada indivíduo e seja extremamente valioso, possui insuficiências e interferências do pensamento hegemônico. Numa pedagogia que busca a transformação da realidade, é necessário construir o saber a partir do conhecimento comum de cada pessoa, mas também é imprescindível aprofundá-lo, desenvolvê-lo, criticá-lo e extrapolá-lo coletivamente. É necessário entender que “a realidade imediata está dentro de uma realidade nacional complexa e contraditória tanto no nível conjuntural como estrutural” (JARA, 1992: 6).

Assim vemos que o TO se relaciona dialeticamente com toda a estrutura a seu redor, se refazendo. E nesse processo podem ser feitas novas descobertas, avançando seus limites, mas também pode-se descaracterizá-lo, afastando-se de seus objetivos mais fundamentais. Num artigo publicado por Boal na revista do CTO-Rio, Metaxis, especial do Projeto TO nas Escolas, ele afirma que

Cabe ao Curinga observar a natureza dessas intervenções e proceder a uma acese em direção ao segundo nível do Teatro-Fórum: as alternativas de caráter Estrutural. (BOAL, 2007: 29)

Esta afirmação indica que a perspectiva pedagógica continua não se ajustando inteiramente as limitações da maiêutica. Para a continuidade do desenvolvimento do TO, mantendo seus princípios fundamentais, é necessário que a análise da realidade seja consistente e, para tanto, como foi aqui apresentado, apenas a maiêutica não é suficiente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACERVO CTO-Rio**, Projeto “*TO nas Escolas*”. Pastas: Documentos Gerais e Documentos por Área.
- BOAL**, Augusto. *O Arco Íris do Desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a.
- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- _____. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.
- CACCIAGLIA**, Mário. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1986.
- FREIRE**, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. & **IRA**, Shor. *Medo e Ousadia*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- FRIGOTTO**, Gaudêncio. “Fundamentos científicos e técnicos da relação trabalho e educação no Brasil de Hoje”. In: **LIMA**, Júlio César F. & **NEVES**, Lúcia Maria W. *Fundamentos da Educação Escolar do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Fio Cruz/EPJSV, 2006.
- GRAMSCI**, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- METAXIS**: informativo do Centro de Teatro do Oprimido. Revista e DVD. Rio de Janeiro: J. Sholna, nº 3, novembro de 2007.
- WERTHEIN**, Jorge. “Por uma escola de paz”. *Folha de São Paulo*. 16 de setembro de 2004. http://www.unesco.org.br/noticias/opiniaio/artigow/2004/escola_paz/mostra_documento (Acessado pela última vez em 30 de dezembro de 2007)
- WILLIAMS**, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.