



ESPECT-ATRIZES:

cruzamentos entre Teatro do Oprimido, Neurociência e Estudos de Recepção

LORENA DE OLIVEIRA CHAGAS

Vida Oliveira, nome artístico de Lorena de Oliveira Chagas, é diretora teatral, dramaturga e pesquisadora. Doutoranda em cotutela em Literatura e Cultura (PUC-Rio) e Ciência e Tecnologia das Artes (Universidade Católica Portuguesa), é bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal. Com mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF) e bacharelado em Artes Cênicas (UFBA), investiga as interações entre teatro, novas mídias, videogames e animações, focando em obras transmídia e formação de novas plateias. É Diretora Artística e Dramaturga do grupo Cegonha – Bando de Criação.

CRISTINA SÁ

Professora Auxiliar na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, com mais de 20 anos de experiência no ensino de Cultura Digital e Novos Meios. Sua pesquisa explora a ontologia das interfaces e seus papéis mediadores em mídias participativas e experimentais, com foco na inovação social por meio de práticas artísticas comunitárias. Com formação interdisciplinar em Engenharia, Artes e Comunicação, seu trabalho aborda temas como UX/UI, subjetividade digital, realidade aumentada e teatro interativo. Cristina possui ampla produção acadêmica, supervisionou diversos projetos de doutorado e mestrado e contribuiu para várias iniciativas artísticas e de pesquisa.

ANDRÉ BALTAZAR

Vice-Diretor da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP) e Diretor do Digital Creativity Center, promovendo pesquisa e inovação em novas mídias e artes interativas. É doutor em Ciência e Tecnologia das Artes e mestre em Engenharia Eletrotécnica e de Computadores. Com expertise em música computacional, HCI, AR, VR e machine learning, conecta academia e indústria por meio de pesquisa aplicada e consultoria artística. Também coordena a Licenciatura em Som e Imagem e realiza pesquisas no CITAR-UCP.

RESUMO

Este artigo apresenta uma revisão bibliográfica, trazendo uma reflexão sobre o cruzamento entre Estudos de Recepção teatral, em uma perspectiva neurocientífica, com práticas artísticas e pedagógicas do Teatro do Oprimido (Boal, 1993), de modo a contribuir de forma robusta com os estudos sobre o impacto dessas práticas em seus participantes, sejam eles artistas criadores ou *espect-atores*. A construção do artigo revisita a bibliografia sobre o tema, analisa um *workshop* realizado na Universidade Católica Portuguesa e elenca metodologias possíveis de Estudos de Recepção em teatro para tais fins, partindo de uma pesquisa maior em andamento. Nota-se que, apesar de palavras como “opressão” e “empoderamento” aparecerem com frequência em estudos, faz-se necessário aqui refletir sobre seus significados, de modo a diferenciá-los do uso comum e cotidiano e mesmo de suas apropriações pelo neoliberalismo. Partimos da discussão levantada pela teórica Liz Tomlin (2019) de que devemos buscar um caminho artístico em que ainda podemos criar espetáculos politicamente empenhados sem, no entanto, deixar de respeitar as subjetividades da espectadorialidade, ou a Emancipação do Espectador (Rancière, 2019). Consideramos também os estudos de Flávio Desgranges (2020), que define como essencial o espectador, para que sejam efetivadas transformações no teatro, uma vez que não há teatro sem espectadores. Concluimos que a neuropsicologia e a neurociência, além dos estudos em *empowerment*, mostram ferramentas que podem ser fortes aliadas em *workshops* e práticas artísticas baseadas na estética do Oprimido.

PALAVRAS-CHAVE:

Estudos de Recepção. Práticas Artísticas. Teatro do Oprimido. Neuropsicologia e Neurociência.

SPECT-ACTORS – Crossing-references among The Oppressed Pedagogy, neuroscience and Audience reception Studies

ABSTRACT

This article presents a bibliographical review, reflecting on the intersection between theatrical audience Reception Studies, from a neuroscientific perspective, and the artistic and pedagogical practices of the Theatre of the Oppressed (Augusto Boal, 1993), in order to make a robust contribution to studies on the impact of these practices on their participants, whether they are creative artists or spect-actors. The construction of the article revisits the bibliography on the subject, analyzes a workshop held at the Portuguese Catholic University, part of a larger ongoing research project, and lists possible methodologies for Reception Studies in theater for these purposes. It should be noted that, although words like oppression and empowerment appear frequently in studies, it is necessary here to reflect on their meanings, in order to differentiate them from common, everyday usage and even from their appropriation by neoliberalism. We start from the discussion raised by theorist Liz Tomlin (2019) that we must seek an artistic path in which we can still create politically committed shows without, however, failing to respect the subjectivities of spectatorship, or the emancipation of the spectator. We also considered the studies of Flávio Desgranges (2020), who believes that it is essential to consider the spectator when transforming theater, since there is no theater without a spectator. We conclude that neuropsychology and neuroscience, as well as studies in empowerment, show tools that can be strong allies in workshops and artistic practices based on the Aesthetics of the Oppressed.

KEYWORDS:

Audience Studies. Artistic practices. Theatre of the Oppressed. Neuropsychology and Neuroscience.



INTRODUÇÃO

O artigo *ESPECT-ATRIZES*¹: *cruzamentos entre Pedagogias do Oprimido, Neurociência e Estudos da Recepção* é inspirado em uma provocação do livro de Liz Tomlin *Political Dramaturgies and Theater Spectatorship – Provocations for Change* (Tomlin, 2019). A autora introduz a ideia do Espectador Emancipado na discussão, observando como o conceito de Ranciére² poderia ser facilmente capturado pelo discurso neoliberal.

Tomlin defende um teatro que possa ser politicamente engajado e que respeite a subjetividade do espectador, considerando que até mesmo o Espectador Emancipado não está excluído do contexto do neoliberalismo.

Se a noção de empoderar o artista e o público na criação de uma obra de arte parece relativamente inócua, dada a emancipação do espectador, ela não parece ser uma questão que possa ser discutida. Entretanto, como Tomlin postula, pode ser possível alcançar um equilíbrio entre a subjetividade e o desejo político do artista. Se esse equilíbrio for de fato possível, a questão então passa a ser como medir e avaliar o impacto do trabalho do artista em sua audiência.

Neste artigo, trazemos estudos neurocientíficos sobre o público de teatro para a discussão, a fim de mostrar como o diálogo entre as Ciências e o Teatro pode chegar a resultados sólidos, evitando a invalidação de práticas politicamente engajadas com base em um debate neoliberal, focado no indivíduo e não na comunidade.

Na primeira etapa do estudo, construímos uma reflexão profunda sobre conceitos como *empoderamento*, *agência* e *opressão* (Richardson, 2018; Freire, 2000; Boal, 2006; Conceição, 2016), conectados a Estudos de Recepção (Prousalí, 2018) (Desgranges, 2020), criando uma base teórica para experimentar novas metodologias de medição de audiência neste campo.

Diversos estudos de neurociências sobre espectadores estão em sintonia com o que os artistas de teatro já diziam sobre o teatro. Portanto, as ferramentas e os estudos da neurociência parecem estar contribuindo para um tópico de interesse de muitos criadores de teatro: a *espectatorialidade* e o status do espectador.

1 Termo adaptado de “Espect-atores” do Teatro do Oprimido (Augusto Boal).

2 Ranciére deflagra uma reflexão “sobre as implicações do teatro contemporâneo, a partir das funções do espectador. Diante da vigência da ‘sociedade do espetáculo’, é desejável que a arte crítica introduza renovados mecanismos de partilha do sensível, promova a horizontalidade das relações, a redistribuição dos lugares comuns e reinstale no espectador o prazer do aprendizado”. Artigo publicado originalmente em inglês na revista ArtForum, de março de 2007. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/category/traducoes/>>. Uma versão em português (Tradução de Daniele Ávila) foi publicada pela revista *Urdimento* (UDESC) e pode ser acessada em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010107/9477>>.



Os estudos de *empowerment* mostram que, embora o empoderamento seja sempre contextual, dependendo de contextos sociais, demográficos, pessoais e políticos, ele não é inatingível. Pelo contrário, uma vez definido o espaço-tempo de um grupo de pessoas, é possível medir seu empoderamento e, com base nessas medidas, oferecer ferramentas para que cada pessoa, dentro de sua realidade, possa aumentar sua capacidade de fazer escolhas e agir de acordo com elas, aumentando sua capacidade *de agência*. Portanto, emancipar o espectador (e sua subjetividade) não pode ser o mesmo que desacreditar das práticas artísticas com objetivos de empoderamento.

O Teatro do Oprimido aparece historicamente como uma metodologia de fazer teatro que se propõe aberta ao empoderamento dos artistas participantes. Isso se dá especialmente porque trata-se de um conjunto de métodos voltados a fazer arte pelo ponto de vista do oprimido.

Descrevemos, neste estudo, um *workshop* realizado na Universidade Católica Portuguesa, com base nas teorias e técnicas do Teatro do Oprimido (TO), e as discussões que surgiram a partir dele sobre métodos de medição e possíveis abordagens. O principal objetivo é disponibilizar ferramentas de medição de público, discutidas aqui, para que possam ser usadas, aprimoradas e replicadas por qualquer pessoa interessada na área.

CONCEITUALIZAÇÃO TEÓRICA

O que é mensurável em um mundo do não mensurável?

Desde o início do século XX, há várias teorias e pesquisas sobre o espectador e a *espectatorialidade*³ entre os teóricos do teatro, principalmente entre os artistas que buscam objetivos políticos. Uma dúvida que surge é se é viável apresentar questões políticas ao público e, em caso afirmativo, como ele as interpretará. Além disso, há a questão de por que as questões sociais e/ou políticas são incluídas nas peças.

³ Do inglês, *spectatorship*.



Boal (1993) afirma que todo teatro é inerentemente político, pois todas as atividades humanas são políticas, e o teatro é uma delas. No contexto do Teatro do Oprimido, é fundamental empregar uma estética do oprimido que convide o público a participar da peça e a realizar ações concretas depois – o que é devidamente mensurável nesse processo. A partir de alguns estudos no campo da *neuroestética*, Prousalí percebeu que “as evidências *neuro estéticas* transmitem a noção de que a percepção da arte é principalmente sensorial” (2018, p. 8, tradução nossa)⁴. A partir desses estudos, percebemos que “sentir no próprio corpo” (Prousalí, 2018; Gallese, 2019) – do inglês, *embodiment* – (visual ou física, como vemos no TO) é um componente importante desta investigação.

Parece apropriado revisitar alguns conceitos fundamentais antes de prosseguirmos. Começamos pela palavra “empoderamento”. O conceito de empoderamento é entendido, neste trabalho, como o processo de dar a alguém o poder de fazer escolhas por si mesmo (Spreitzer, 1996; Kaaber, 1999), quebrar a cultura do silêncio sobre a opressão e aumentar a consciência dos explorados sobre as formas de opressão (Freire, 2000; Boal, 2006).

As teorias sobre empoderamento são encontradas em um corpo robusto e amplo nos últimos 30 anos (Richardson, 2017). Observa-se que Kaaber (1999) identifica três aspectos importantes do empoderamento: recursos e condições favoráveis; realizações e alcance de metas como aspectos que podem ser medidos e avaliados indiretamente. O terceiro aspecto, agência (capacidade de identificar metas e agir de acordo com elas), por outro lado, pode ser medido diretamente. Neste estudo, quando falamos em medição de empoderamento, estamos falando em avaliar a capacidade de ação das participantes.

Considerando que o empoderamento é sempre contextual, uma pesquisa de escopo se mostra particularmente necessária para definir o que é o empoderamento desejado e o nível de agência proposto (Richardson, 2018).

Também parece importante definir o que é *espectatorialidade* e como esse campo tem sido estudado nas Teorias do Teatro. Prousalí (2018) define *espectatorialidade* como o processo pelo qual os espectadores se envolvem com o teatro, fornecendo uma visão histórica informativa dos estudos sobre o espectador nas Teorias do Teatro. A autora oferece duas perspectivas para estudar a experiência do espectador: os teóricos que defendem o teatro como comunicação

⁴ “[...] neuroaesthetic evidence purveys the notion that art-perception is primarily sensorial”.



(interpretação) e aqueles que estão focados nas sensações. Apesar das dualidades, a autora argumenta que a neurociência apoia a validade da suposição teórica de que o “sentir” está no centro da percepção dos espectadores. Além disso, a autora enfatiza a importância de contar com a interdisciplinaridade entre a teoria do teatro e a neurociência para realizar estudos mais robustos sobre o espectador.

Em conformidade com Eagleton (1991), a estética “nasce como um corpo discursivo” (1991, p. 13). O autor questiona Baumgarten, que primeiro desenvolveu a “estética” como uma temática autônoma na filosofia, e pergunta sobre uma possível colonização da razão, em vez de dar espaço ao terreno do sensível na estética.

Por meio da experiência sensorial, o corpo é estimulado a ativar sensações e emoções semelhantes sem ações tangíveis. Esse fenômeno é descrito como *embodiment* (sentir no corpo) pelo neurocientista Vittorio Gallese (2019).

A experiência cinematográfica e a imersão no filme não dependem apenas de conceitos e proposições, mas dependem de esquemas sensório-motores, que colocam o espectador literalmente em contato com a tela, moldando uma forma multimodal de simulação, que explora todas as potencialidades do nosso sistema cérebro-corpo (Gallese, 2019, p. 122, tradução nossa)⁵.

A simulação do “sentir no corpo” é sobre sentir empatia na narrativa ficcional e senti-la em seu próprio corpo ao rever experiências da vida real. E o autor mostra que isso acontece de maneira semelhante, não só em obras das Artes Visuais, mas também em filmes imersivos ou interativos. Poderíamos trazer esses estudos para pensar sobre tal percepção no teatro, bem como nos teatros participativos ou interativos.

As observações de Prousalí (2018) demonstram que qualquer obra de arte pode provocar uma reação ou ação em um espectador engajado. No entanto, a autora não descarta a ideia de que esses estudos neurocientíficos também poderiam ser um campo de estudo para entender questões sociais e intersubjetividades, “experimentos mais sofisticados que poderiam ser projetados com base nessa colaboração interdisciplinar” (Prousalí, 2018, p. 7). E “um novo modelo *simbiótico* deve ser proposto” (p. 7)⁶.

5 “Film experience and film immersion do not depend just on concepts and propositions, but rely on sensory-motor schemas, which get the viewer literally in touch with the screen, shaping a multimodal form of simulation, which exploits all the potentialities of our brain-body system”.

6 “[...]more sophisticated experiments which could be designed on the basis of such an interdisciplinary collaboration”. | And “a new *sybiotic* model should be proposed”.



O Teatro do Oprimido (Boal, 1993; Conceição, 2016) vê a arte como uma forma de fornecer os meios de produção a todos os artistas, substituindo a ideia de um artista superior e talentoso pela noção de que qualquer pessoa pode ser um artista se tiver acesso aos recursos necessários. Dessa forma, em vez de tentar transmitir uma mensagem específica ou transmitir conhecimento, os artistas se envolvem com o público e o convidam a participar, empoderando-o a se tornar artista e a fazer suas próprias perguntas no palco. Neste sentido, Ligiéro (2013) analisa:

[...] o Teatro do Oprimido propõe uma resistência aos mitos construídos pela grande mídia, pela indústria cultural. No processo de construção coletiva o oprimido é estimulado pelo Curinga a criar suas imagens, palavras e sons, representar sua realidade segundo o seu ponto de vista, desconstruindo uma leitura pré-estabelecida que possa reforçar segregação e opressão (Ligiéro, 2013, p. 18).

Nesse contexto, a proposta não é abandonar totalmente os formatos e as dramaturgias tradicionais para descobrir um teatro que transforme a sociedade de forma milagrosa. Em vez disso, seu objetivo é combinar elementos existentes com essas ações.

Tomlin (2019) critica respeitosamente a ideia de autonomia deliberada do espectador. A autora observa o teatro pós-marxista como uma forma de misturar teatro e política, oferecendo uma crítica ponderada ao espectador autônomo de Rancière, vendo a lógica da autonomia como concomitante ao surgimento do sujeito neoliberal, que também valoriza a autonomia como uma característica distintiva. A professora de Teatro e Performance defende que uma

[...] resposta do espectador pode ser autônoma em relação à intenção do artista, mas nenhuma resposta pode ser totalmente autônoma em relação à influência das estruturas ideológicas do neoliberalismo pelas quais o espectador, em maior ou menor grau, pode ser considerado moldado (Tomlin, 2019, p. 12, tradução nossa)⁷.

Nesse contexto, alcançar um equilíbrio entre a autonomia do espectador e a política de desempenho é fundamental para evitar a subjetividade alienante do neoliberalismo. Os estudos de Flávio Desgranges (2020) vêm a contribuir sobre esse fato, uma vez que o autor defende que não há como pensar uma transformação no teatro se esta não considerar o seu público, visto que esse é um fator imprescindível ao acontecimento teatral. E vai mais longe, observando que não

7 Tradução nossa, do original em inglês: "spectator's response may be autonomous from the artist's intention, but no response can be wholly autonomous from the influence of the ideological structures of neoliberalism by which the spectator, to a greater or lesser degree, might be said to be shaped".



há como pensar o teatro sem pensar o campo político, visto que tanto a escrita como a leitura artística concretizam seu enunciado “na própria tensão que estabelece com os regimes estéticos em voga” (Desgranges, 2020, p. 7).

Este estudo foi concebido com o objetivo de analisar, por meio de estudos de empoderamento, como ocorre a recepção nas práticas de oficinas do TO. Como parte de uma pesquisa em andamento, neste trabalho, elencamos as metodologias e bibliografias encontradas e os meios de avaliação escolhidos para serem usados em experimentos futuros, cujos dados ainda precisam ser avaliados. O escopo analisa uma prática que foi tanto um *workshop* de Teatro do Oprimido para artistas, quanto um *focus group* para discutir os meios de avaliação. O experimento foi realizado na Universidade Católica Portuguesa, em 2023. Abre-se ainda uma porta para as medições com dados quantitativos já utilizados em pesquisas de neuropsicologia e neurociência, como um próximo passo a ser aprofundado em pesquisas futuras.

SOBRE AQUILO QUE SE MEDE: UM WORKSHOP/GRUPO FOCAL

O *workshop* durou três dias intensos, com seis participantes, três delas doutorandas e três estudantes do curso de mestrado. Todas elas são artistas profissionais de música, dança ou cinema. O primeiro dia foi dedicado à experimentação de conceitos sobre Teatro do Oprimido e artes digitais interativas. Houve jogos para discutir e experimentos práticos. No segundo dia, tivemos duas palestras externas: Flávio Santos Conceição falou sobre Teatro do Oprimido e Nuno Correia falou sobre arte interativa e métodos de medição de avaliação de audiência.



Além das palestras, foi sugerido às alunas que imaginassem uma obra de arte interativa que pudesse ser mediada tecnologicamente, e capaz de produzir mudanças sociais e empoderamento social por meio da estética dos princípios oprimidos.

A partir da palestra de Nuno Correia, percebemos o que é a “Escala de Envolvimento do Usuário (UES_ SF)”⁸, que é uma forma científica de medir o envolvimento durante a obra de arte e aprendermos outras possibilidades nesse campo. Nesse caso, o engajamento é entendido como imersão e envolvimento, como se sentir parte da obra. O espectador, nessa circunstância, pode se sentir empoderado porque sente a capacidade de escolher. Mas sentir-se empoderado não é o mesmo que estar empoderado em sua vida pessoal. E concluímos que encontrar maneiras de medir empoderamento também após a prática artística, e de forma relacionada às questões sociais vivenciadas pelas participantes, seria extremamente importante para nossos objetivos nesta pesquisa. Isso nos levou a investigar profundamente os estudos de neurociência sobre espectadores e recepção em teatro, bem como uma investigação aprofundada sobre estudos e medições de empoderamento.

Por outro lado, perguntando a Flávio Conceição sobre os métodos de medição no Teatro do Oprimido, percebemos algumas observações importantes: para medir o empoderamento e a autonomia, podemos observar os espectadores e depois acompanhá-los após a peça. Os métodos não são tão diferentes nas duas palestras. O acréscimo no Teatro do Oprimido não está nos métodos de medição, mas na base política do trabalho criativo. Eles propõem, em primeiro lugar, uma desierarquização das posições de artista e público, convidando o público para os processos criativos, de modo que não se trata apenas de o público dizer algo durante a peça, mas de ter os meios de produção para fazer seu próprio teatro, para falar sobre sua própria opressão.

Por outro lado, embora Flávio Conceição tenha indicado anteriormente que a observação dos espectadores, tanto imediatamente após a apresentação quanto em um momento posterior, é uma metodologia eficaz, essa abordagem ainda é conduzida de maneira empírica. Por isso, pensamos que a incorporação de estudos de público e empoderamento da neurociência e da neuropsicologia poderiam aprimorar essa prática já feita, trazendo resultados mais robustos cientificamente.

Tomlin (2019) propõe uma nova estrutura analítica. Essa estrutura pode ser usada para examinar as dramaturgias políticas contemporâneas. A pesquisadora argumenta que, apesar da influência

⁸ “O envolvimento do utilizador é uma qualidade da **experiência do utilizador** caracterizada pela profundidade do investimento de um ator ao interagir com um sistema digital. O envolvimento é mais do que a satisfação do utilizador: acredita-se que a capacidade de envolver e manter o envolvimento em ambientes digitais pode resultar em resultados positivos para a investigação e participação dos cidadãos” (O'BRIEN, 2016, p. 28).



do neoliberalismo sobre o público, precisamos urgentemente reavaliar as capacidades do público contemporâneo de ser “afetado” pelo teatro politicamente engajado. Dessa forma, a própria performance deve estar imbuída de um desejo de mudança social. Para ela, é importante que as apresentações tenham um conceito político básico desde o início dos processos criativos. Ou seja, assim como os membros do Teatro do Oprimido, a autora defende que a política se faça presente desde a criação do espetáculo, nas relações de trabalho (inclusive) entre os envolvidos.

Juntando esses pontos, nossa atenção no *workshop* foi de pensar o empoderamento das artistas e suas performances, vendo a interatividade não como uma ferramenta para encontrar agência e empoderamento, mas como uma linguagem criativa, uma maneira de criar Artes Cênicas além dos objetivos políticos do artista criativo. E encontrar maneiras de desierarquizar a relação entre o artista e o público, convidando-os a encenar, falar e atuar juntos, tendo em mente que essa é uma maneira possível de criar um futuro melhor por meio da arte.

A terceira parte do *workshop* foi sobre pensar e projetar um novo experimento artístico interativo centrado nos princípios da estética mencionada. O grupo trabalhou e idealizou a performance interativa *Suspender o céu*. A performance projetada teve como objetivo criar um espaço onde o público pudesse ser convidado a questionar suas próprias profundezas e sua própria percepção da realidade. Inicialmente, a ideia era criar um espaço que revertisse as leis da física, mas, em virtude da dificuldade de execução, optou-se por forçar as pessoas a saírem da zona de conforto das relações interpessoais entre estranhos. Uma sala escura, com dispositivos de som que incentivavam a criação de pares ou grupos, pois reagia positivamente ao agrupamento de pessoas. Ao entrar no espaço e pegar o dispositivo, ele emitia um som que podia aumentar em complexidade e musicalidade quando estava perto de outros dispositivos, convidando os participantes a formar um círculo ritual como etapa final do processo. Por outro lado, o fato de não haver dispositivos para todos os participantes forçaria um relacionamento entre eles e também incitaria perguntas sobre o motivo social da desigualdade na quantidade de dispositivos e a necessidade de estarem juntos em vez de cada pessoa em sua própria individualidade.

No final do *workshop*, foi criada uma simulação (Imagens 1 e 2) do desempenho e um documento de objetivos. Nesse documento, o espetáculo foi definido:



Suspende o Céu é uma instalação sonora interativa, fazendo referência direta à expressão cunhada pelo filósofo indígena brasileiro Ailton Krenak. Em nossa abordagem, buscamos o conceito de ritual, como um conjunto universal de ações realizadas para construir uma comunhão compartilhada. O *Suspende o Céu* propõe uma exploração da conectividade e da subjetividade ao envolver os participantes com estímulos visuais, acústicos e hápticos para promover novos encontros e experiências coletivas.

A instalação é montada em uma sala escura, composta por 5 dispositivos iluminados e colocados em um local estratégico, imitando uma constelação. O dispositivo consiste em um artefato que pode ser facilmente segurado em uma mão, é programável e emite sons, luz e vibração.

Quando as participantes entram na sala, elas podem pegar um dispositivo e se movimentar com ele. Os dispositivos têm comportamentos diferentes, emitindo luz e som. Ao serem pegos ou passarem por outro dispositivo, a luz e os sons começarão a mudar, indicando aos participantes que os dispositivos se comunicam entre si. Esse comportamento se torna mais complexo em seus efeitos de luz e som quando na proximidade de dois ou mais dispositivos.



IMAGEM 1

Simulação do espetáculo
© Cristina Sá



IMAGEM 2

Simulação do espetáculo
– © Cristina Sá

Após as conversas e a simulação, as discussões nos levaram a uma nova etapa desta pesquisa. Desenhar um novo *workshop*, a partir de técnicas e jogos do Teatro do Oprimido, medindo o envolvimento e o impacto quantitativa e qualitativamente, o processo criativo. A metodologia que foi desenhada para ser usada será descrita na próxima etapa. E coloca a mediação tecnológica não como um pressuposto para garantir a interatividade, mas como mais uma parceria na linguagem artística e na medição de audiência (no caso de se recorrer a neurosensores).



VISÃO GERAL DA METODOLOGIA – 1ª ESTRUTURA

A despeito do fato de que os praticantes de Teatro do Oprimido veem e sentem há muitos anos os efeitos da prática em si e em seus participantes, e ainda que este artigo não entregue ainda todos os dados e testes das metodologias elaboradas, acreditamos que chegar a uma primeira metodologia, que embase novos testes e pesquisas, é um passo importante para os estudos em pauta.



O experimento consiste em realizar uma oficina/*workshop* de Teatro do Oprimido com intuito de gerar uma performance final com os participantes. Nessa performance, o público participa em alguns momentos. Durante a cena, os artistas interromperão a cena em determinados momentos e convidarão o público a entrar em cena e substituir um ator.

O *workshop* e a cena da performance usarão técnicas do Teatro do Oprimido, misturadas com outras técnicas teatrais trazidas pelos pesquisadores, que visam levantar questões e discussões sobre situações cotidianas de opressão. Ao longo do *workshop* e durante a performance, o impacto do empoderamento sobre o tema será medido nas participantes do *workshop* e nas espectadoras que participarem das cenas, uma vez que haverá momentos de interatividade e abertura para a participação do público (que é conhecido como Teatro-Fórum).

O empoderamento será medido a partir da capacidade de perceber a opressão e fazer escolhas com base na situação. Nesse sentido, serão realizadas pesquisas antes e depois do *workshop*, para que as participantes possam fazer sua autodeclaração. Além disso, é importante saber que a coleta de dados biométricos das participantes, ou seja, dados de frequência cardíaca e eletrodermais podem enriquecer os dados, para além da observação externa e dos dados via autodeclaração que acabam por ser mais do foro qualitativo do que quantitativo.

Como o empoderamento é sempre contextual, temos escolhido um escopo para esta pesquisa. Nosso foco é o empoderamento das mulheres (adultas e de qualquer nacionalidade, idade ou grupo étnico-racial) e portanto são esses estudos que guiam a criação de perguntas, inquéritos e questões a serem observadas.

1ª etapa:

Com base nos estudos de empoderamento psicológico (Spreitzer, 1996) e em boas práticas de pesquisa sobre empoderamento das mulheres (Richardson, 2018), desenvolvemos uma pesquisa sobre empoderamento das mulheres a ser distribuída no início do *workshop* para mapear as questões que serão trabalhadas nas sessões da atividade. Ponto de corte: todas as questões que obtiveram pontuação entre 0 e 3 na pesquisa são elegíveis a serem temas. O questionário pode ser visto nas imagens 1 e 2:



Questionário 1 – Dados Sociodemográficos:

Workshop número ID:

3ª LETRA do PRIMEIRO nome próprio	1ª LETRA do PRIMEIRO nome próprio do PAI	NÚMERO referente ao MÊS no qual nasceu (até o mês 9 inserir um 0 antes)	1ª LETRA do PRIMEIRO nome próprio da MÃE	1ª LETRA da cidade onde nasceu	DIA no qual nasceu (até o mês 9 inserir um 0 antes)

Idade: _____ (anos)

Estado Civil:

Solteira
Relação união de facto
Casada

Separada
Divorciada
Viúva

Habilitações Literárias:

Ensino Primário
Ensino Secundário
Ensino Superior (Grau Licenciada)
Ensino Superior (Mestrado)
Ensino Superior (Doutoramento)
Ensino Superior (Pós-Doutoramento)

Nacionalidade: _____

A que grupo étnico-racial considera pertencer maioritariamente:

Branco/a; Origem portuguesa / europeia
Negro / Preto; Origem Portuguesa / Afrodescendente / Africana
Asiático / Origem asiática; Origem portuguesa / asiática
Cigano / Origem cigana; Português / Roma
Origens indígenas americanas
Outras: _____



- _____ Não tenho medo de andar sozinho numa rua escura.
- _____ Nunca tive problemas de imagem corporal.
- _____ Nunca comparei a minha própria imagem corporal com os padrões dos meios de comunicação social.
- _____ Nunca perdi empregos ou oportunidades por causa da minha imagem corporal.



Questionário 2 – Identificação de situações de opressão

Workshop número ID:

3ª LETRA do PRIMEIRO nome próprio	1ª LETRA do PRIMEIRO nome próprio do PAI	NÚMERO referente ao MÊS no qual nasceu (até o mês 9 inserir um 0 antes)	1ª LETRA do PRIMEIRO nome próprio da MÃE	1ª LETRA da cidade onde nasceu	DIA no qual nasceu (até o mês 9 inserir um 0 antes)

Instruções: Utilizando a escala fornecida, indique até que ponto concorda, discorda ou discorda totalmente de cada afirmação, com base na sua própria experiência de vida.

1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5

Discordo
Completamente

Concordo/ Discordo
Parcialmente

Concordo
Completamente

_____ Sou uma mulher confiante de que o meu trabalho é adequado para mulheres.

_____ Se eu fosse um homem, isso bastar-me-ia para ganhar mais dinheiro no meu trabalho.

_____ A minha família investiu tanto na minha independência económica como na carreira do meu irmão.

_____ Estou confiante de que posso escolher quando ter filhos.

_____ Tive acesso a educação sexual e a contraceptivos quando era adolescente.

_____ Através do governo ou dos próprios meus recursos, tenho acesso mais fácil a contraceptivos.

_____ Em minha casa, homens e mulheres partilham igualmente tarefas de limpeza e a arrumação da casa.

_____ Não sou a única responsável por fazer a lista do supermercado em casa.

_____ Não sou o único responsável pela lavagem da roupa.

_____ Sou o principal responsável por sustentar financeiramente a minha casa.

_____ Não preciso de pedir autorização a ninguém para sair.

_____ Quando eu era criança / adolescente, os meus irmãos e namorados tinham a mesma permissão que eu para sair com amigos.

_____ Considero que posso ir para onde quiser.

IMAGEM 3

Modelo de Questionário de empoderamento e sociodemográfico p. 1 e 2

IMAGEM 4

Modelo de Questionário de empoderamento e sociodemográfico, p. 3



2ª etapa:

Realizar o *workshop* usando jogos teatrais do Teatro do Oprimido, concentrando-se, sempre que possível, nas questões levantadas no questionário sobre empoderamento.

3ª etapa:

As participantes usam um *sensor* durante todo o *workshop* que mede a frequência cardíaca e a medição eletrodermal, um dado utilizado para medição de estresse. O uso dos sensores nesse caso é administrado pelas pessoas do setor de neuropsicologia da instituição, numa perspectiva de interdisciplinaridade. E é um enriquecedor da pesquisa, pois pode trazer dados quantitativos a essa reflexão, trazendo robustez à pesquisa. Ao mesmo tempo, tudo o que acontece é visto por dois observadores externos que coletam dados e anotam momentos que consideram importantes, a partir de uma orientação prévia a observar o engajamento das participantes e também como parecem se mover a partir das questões levantadas pela cena.

4ª etapa:

Uma pesquisa será enviada de volta às participantes um mês depois para que avaliem o impacto após algum tempo do experimento: se ainda se lembram da experiência e se ainda sentem que ela reverbera na sua vida diária.

Essa metodologia será aplicada em *workshops* e uma nova reflexão com os dados coletados será composta, mas desde já disponibilizamos o que foi construído até aqui, por acreditar na pertinência do tema. Isso se dá principalmente porque percebemos o questionário 1 como um potente iniciador de questões de opressão, que prioritariamente podem ser trabalhadas por meio dos jogos e criações do *workshop*.



CONCLUSÕES

Neste momento, é evidente que o objetivo deste artigo é estabelecer um nexo entre a neurociência, os estudos de público e as práticas artísticas e pedagógicas do Teatro do Oprimido. Concluimos ser imperativo realizar um exame crítico dos termos “opressão” e “empoderamento” a fim de distinguir seus significados matizados de seu uso mais casual e cotidiano e de quaisquer possíveis apropriações neoliberais.

A pesquisa foi baseada em uma estrutura teórica robusta, tendo em vista as conceituadas reflexões de Tomlin e Rancière sobre o conceito de Espectador Emancipado e suas aplicações no discurso teatral neoliberal, bem como em estudos abrangentes sobre empoderamento e medição de público com base na neurociência. Ainda, e não menos importante, consideramos aqui o pensamento do autor Flávio Desgranges sobre a relevância de estudar a recepção do público, especialmente pelo fato de que não há teatro sem espectadores.

Ressaltamos também o valor das abordagens interdisciplinares, que integram percepções da neurociência para aprimorar a compreensão da *espectatorialidade*, do empoderamento e do impacto das Pedagogias do Oprimido em suas participantes, sejam elas criadoras ou *espect-atrizes*.

Ao analisar um *workshop* realizado na Universidade Católica Portuguesa, de acordo com a revisão da literatura, demonstramos algumas teorias e metodologias que podem ser aplicadas na prática. O projeto do *workshop*, que envolveu experiências artísticas interativas e mediadas pela tecnologia, tinha como objetivo estudar como o empoderamento ocorre ou como poderia ser medido em práticas politicamente empenhadas, tais como as Pedagogias do Oprimido.

As conclusões do estudo indicam que, embora existam múltiplas dimensões de empoderamento e envolvimento que podem ser quantificadas, essas métricas devem ser contextualizadas no âmbito dos objetivos políticos e sociais mais amplos do Teatro do Oprimido. A integração de ferramentas neurocientíficas com práticas teatrais oferece vias promissoras para investigação futura, permitindo uma compreensão mais matizada da forma como o público se pode envolver e empoderar por meio da arte.



Em conclusão, este documento defende a exploração contínua da forma como as práticas artísticas, quando combinadas com metodologias científicas, podem contribuir para a mudança social, promovendo uma participação mais profunda e ativa do público. Esta abordagem interdisciplinar não só enriquece a nossa compreensão da recepção em teatro, como também fornece ferramentas práticas para medir e melhorar o impacto do teatro politicamente engajado.

REFERÊNCIAS

- » BOAL, Augusto. **Theater of the Oppressed**. (C. A. McBride, Trans.) New York, New York, United States: Theatre Communications Group; Tcg ed. edition, 1993.
- » BOAL, Augusto. **The Aesthetics of the Oppressed**. (A. Jackson, Trans.) Abingdon, UK: Routledge, 2006.
- » CONCEIÇÃO, Flávio Santos. **O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do Teatro do Oprimido**. Tese. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- » EAGLETON, Terry. **The Ideology of the Aesthetic**. Hoboken, New Jersey, USA: Blackwell Publishers, 1991.
- » DESGRANGES, Flávio. O que eu significo diante disso. **Revista Brasileira de Estudos de Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1-17, 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em: 19 nov. 2024.
- » FREIRE, Paulo. **Pedagogy of the Oppressed**. (MLA, Trans.) New York: Continuum, 2000.
- » GALLESE, Vittorio. **Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities**. *Gestalt Theory.*, p. 113-127, 2019. doi:10.2478/gth-2019-0013
- » KABEER, Naila. **Resources, agency, achievements**: reflections on the Measurements of women's empowerment. *Development and Change*, 30 (3), p. 435-464, 1999.



- » LIGIÉRO, Zeca. Ser e não Ser, o artista e o espectador: questões da arte, pedagogia e política de Augusto Boal. In: LIGIÉRO, Zeca. **Augusto Boal – Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.
- » O'BRIEN, Heather. **Theoretical perspectives on user engagement. Why engagement matters**: Cross-disciplinary perspectives of user engagement in digital media. Springer, p. 1 – 26, 2016.
- » PROUSALI, Evi. **Performance Spectatorship – Acting without acting**. 2018, Juin / June 1. Retrieved 2023 06, 2023, from Critical Stages/Scènes critiques: <https://www.critical-stages.org/17/performance-spectatorship-acting-without-acting/>
- » RANCIÉRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.
- » RICHARDSON, Robin A. **Measuring Women Empowerment: a critical Review of Current Practices Recommendations for Researchers**. Springer, p. 539-557, 2018. doi: <https://doi.org/10.1007/s11205-017-1622-4>
- » SPREITZER, Gretchen M. **Social Structural Characteristics of Social Empowerment**. Academy of Management Journal, 39 (2), p. 483-504, 1996.
- » TOMLIN, Liz. **Political Dramaturgies and Theatre Spectatorship: Provocations for Change (Engage)**. North Yorkshire, United Kingdom: Methuen Drama, 2019.