

## O uso do teatro-educação como mecanismo de conscientização e mudança de comportamento no trânsito: o caso da Fundação Thiago de Moraes Gonzaga

Roberta Cristina Sawitzki<sup>1</sup>, Camilla Zanon Bussular<sup>2</sup> e Fernando Dias Lopes<sup>3</sup>

**Resumo:** Considerando o momento histórico atual de intensa mercantilização, nem mesmo a arte ficaria imune aos ditames de mercado. Entretanto, há os que não encontram outros caminhos que não apenas o do lucro desmedido; contrariando o que está posto, vão em busca de vivenciar outros “usos” da arte, indo na contramão das tendências do sistema econômico capitalista. Assim, a proposta deste artigo foi a de compreender e analisar as contribuições da arte-educação para promover conscientização para um comportamento seguro no trânsito, por meio de ações teatrais desenvolvidas por uma ONG (Fundação Thiago de Moraes Gonzaga), num contexto-histórico onde a arte tem sido utilizada primordialmente com fins mercantis. Argumentamos sobre a importância do fomento de organizações e iniciativas que utilizem a arte-educação sem finalidades lucrativas, por meio de ações teatrais, para promover a conscientização e, conseqüentemente, possibilitar mudanças de comportamento. Para alcançar o objetivo proposto realizamos um estudo de caso, pesquisa qualitativa exploratória e descritiva. A coleta de dados ocorreu entre março de 2011 e maio de 2012 por meio de entrevistas informais, semiestruturadas e em profundidade a partir de roteiro semiestruturado, grupos focais, observação participante e pesquisa documental. Escolhemos como instituição foco da pesquisa a Fundação Thiago de Moraes Gonzaga, pois esta organização, através do “Projeto Vida Urgente no Palco”, oferece à sociedade espetáculos teatrais para trabalhar a conscientização em termos de comportamento seguro no trânsito. Os sujeitos da pesquisa são 28 pessoas que trabalhavam na instituição no momento da realização da coleta de dados. Analisamos os dados coletados segundo a análise textual interpretativa. Como principais resultados, podemos destacar, em primeiro lugar, que a Fundação, por meio de sua arte, conscientiza não somente aqueles que participam da peça como espectadores, como também aqueles que foram contratados para atuar nos espetáculos. Um aspecto relevante é a possibilidade de oferecer a arte-educação gratuitamente para escolas e aos cidadãos interessados em participar das peças de teatro. Além disso, a Fundação possibilitou (e possibilita), uma arte de apelo diferenciado, uma vez que se utiliza de elementos estéticos, técnicos e uma linguagem apropriada, para debater as questões do trânsito e da vida; uma audiência ampliada, já que a mensagem e a transformação da consciência dos participantes não ficam circunscritas apenas ao espaço da peça, mas é levada pelos participantes a familiares, amigos etc.; a criação de símbolos, como é o caso das borboletas pintadas no chão da cidade de Porto Alegre, que passaram a integrar a sinalização de trânsito da capital gaúcha; e a criação de uma identidade cultural voltada para prevenção de acidentes de trânsito e uma cultura de valorização da vida. A partir da pesquisa na Fundação Thiago de Moraes Gonzaga foi possível analisar e visualizar como a arte, o teatro, tem o poder de conscientizar para transformar, ao invés de simplesmente alienar, ordenar e dominar.

**Palavras-chave:** teatro-educação, conscientização, mudança de comportamento no trânsito, fins não mercantis.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Administração – PPGA/UFRGS – e-mail: robertasawitzki@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Doutoranda em Administração – PPGA/UFRGS – e-mail: camilla.zanon@gmail.com

<sup>3</sup> Professor PPGA/UFRGS – e-mail: fdlopes@ea.ufrgs.br

## 1. Introdução

Quanto custa assistir a uma peça de teatro, participar de uma sessão de cinema no final de semana ou qualquer outra atividade cultural? Quem ganha e se beneficia com as atividades culturais, com a arte como um todo, numa economia de mercado? Será que podemos medir o valor de uma arte apenas pensando nos aspectos econômicos envolvidos ou nos efeitos econômicos de tais atividades culturais? Será que devemos pensar apenas na geração de emprego, renda, valorização cultural, renúncias fiscais e incentivos ao considerarmos o “valor” de uma arte? A cultura, a arte, dentro do atual sistema econômico, tornam-se também mercadorias, como menciona Harvey (2006, p.221), “é inegável que a cultura se transformou em algum gênero de mercadoria”. Mesmo que existam objeções a este argumento, é evidente que em algum momento e de alguma forma, direta ou indiretamente, até os bens mais intangíveis adquirem “valores de mercado”. Seria muito ingênuo pensar e atribuir um “estado imaculado” à cultura, ou melhor, às culturas (dada a pluralidade de iniciativas e realidades representadas pelo termo) em relação ao sistema econômico no qual estamos inseridos. Não há como negar ou mesmo excluir a cultura do processo capitalista, que é próprio de nosso tempo histórico. Por estarem inseridas numa economia de mercado, até nas atividades aparentemente gratuitas, existe a possibilidade de alguém ou algum coletivo almejar um ganho de alguma forma. Este ganho pode, inclusive, ser indireto, como por exemplo, através da publicidade, do fortalecimento de uma marca, por meio de uma propaganda. O fato é que, de uma forma ou outra, organizações e pessoas poderão auferir algum tipo de benefício econômico.

Tal busca desmedida pelo benefício e pela lucratividade pode ser questionada em termos éticos e o problema não se encontra na racionalidade orientada a determinados fins, que movem as mais diferentes iniciativas e atividades ligadas às artes, às culturas. O problema pode estar para quais fins estamos direcionando nossos esforços racionais. É necessário, por isso, valorizar e estimular a formação de organizações, de iniciativas culturais e artísticas que não almejem o lucro como finalidade única; organizações que busquem, ainda que inseridas num contexto de profunda mercantilização da arte, desenvolver ações que estimulem a reflexão, a crítica e a conscientização para gerarem transformações sociais benéficas.

Por isso, considerando o momento histórico atual de intensa mercantilização da arte é que argumentamos sobre a necessidade de se fomentar organizações e iniciativas que utilizem a arte-educação sem finalidades lucrativas, por meio de ações teatrais, para promover a conscientização e, conseqüentemente, possibilitar transformações sociais. Para sustentar tal argumento, buscaremos compreender e analisar as contribuições da arte-educação, por meio de ações teatrais desenvolvidas por uma ONG, que busca, sem fins mercantis, incentivar um comportamento socialmente responsável no trânsito.

A respeito desta temática, a importância de se desenvolver atividades que busquem trabalhar a conscientização de crianças, adolescentes, jovens e adultos em relação a um comportamento seguro no trânsito diz respeito à representatividade que os acidentes de trânsito (AT) adquirem em termos de vítimas em todo o mundo: estima-se que chegam a matar cerca de 1,2 milhões de pessoas por ano (BACCHIERI; BARROS, 2011). Os ATs correspondem a um dos principais problemas de saúde pública no Brasil e no mundo, não apenas pela alta morbidade e mortalidade, mas também pelo número de feridos (dos casos mais leves aos mais graves, como, por exemplo, de invalidez permanente), pela predominância da população jovem economicamente ativa e pelos elevados custos (diretos e indiretos) ao sistema de saúde e previdenciário (OTT *et al.*, 1993; BASTOS; ANDRADE; CORDONI JUNIOR, 1999; ANDRADE *et al.*; 2003). A Organização Mundial da Saúde estima que se não forem empreendidas ações em todo o mundo, o número de vítimas fatais poderá chegar a 1,9 milhões de mortes por ano até 2020 (WAISELFISZ, 2012). De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), o Brasil é responsável por 3% das vítimas fatais em todo o

mundo, ocupando o 5º lugar no ranking mundial. Buscando reduzir significativamente essas estatísticas, a Organização das Nações Unidas declarou a década de 2011 a 2020 como a “Década de Ações para a Segurança Viária” (BRASIL, 2013). Diversas são as organizações públicas, privadas e da sociedade civil envolvidas não somente nessa campanha, mas também que desenvolvem há bastante tempo atividades buscando orientar e estimular as pessoas a assumirem um comportamento mais seguro no trânsito.

Nessa linha, encontram-se pesquisas sobre os mais variados temas, no entanto, são escassos os estudos que buscam compreender e analisar as contribuições da arte-educação para a conscientização em relação a comportamentos saudáveis de prevenção e controle de acidentes de trânsito. Diante dessas colocações, questionamos: de que forma a arte-educação desenvolvida por meio de peças teatrais pode ser utilizada para outros fins que não apenas o de mercantilização? Com o propósito de responder a questão de pesquisa, construímos o seguinte objetivo geral: compreender e analisar as contribuições da arte-educação para promover conscientização para um comportamento seguro no trânsito, por meio de ações teatrais desenvolvidas por uma ONG, num contexto-histórico onde a arte tem sido utilizada primordialmente com fins mercantis.

De forma a atingir o objetivo geral proposto, traçamos os seguintes objetivos específicos: a) descrever o projeto teatral da Fundação Thiago de Moraes Gonzaga utilizado com o intuito de conscientizar os indivíduos para um comportamento seguro no trânsito; b) analisar as contribuições desses projetos que através da arte-educação buscam trabalhar a questão da conscientização; c) discutir o uso da arte-educação (por meio do teatro) como possibilidade de conscientização e mudança de comportamento, num contexto histórico de intensa mercantilização da arte.

Acreditamos que esta pesquisa possibilite a ampliação e o fortalecimento da produção científica sobre as contribuições da arte para a conscientização e mudanças de comportamento, fornecendo informações relevantes para os estudos que tratam do tema, permitindo novos olhares para a arte-educação. Além disso, espera-se que este estudo contribua para a discussão a respeito do uso da arte como mecanismo de reflexão no sentido de promover mudanças de pensamento e comportamento e sua contraposição em relação ao uso da arte exclusivamente para fins mercantis, contribuindo com um repensar sobre esse tipo de arte.

## **2. Revisão da Literatura**

O objetivo é, neste espaço de construção teórica, discorrer acerca da indústria cultural e do momento histórico que vivenciamos de intensa utilização da arte com finalidades mercantis e ideológicas. Propomos que, diante deste contexto, as manifestações artístico-culturais devem ser pensadas para além de sua reificação, de sua coisificação; devem ser analisadas também a partir de intentos não-econômicos, a partir de sua ação orgânica, que propaga não apenas conteúdos massificados, mas conteúdos que possam transformar a consciência de seus espectadores, deixando de serem meros “consumidores culturais”. Para isso, revisitaremos principalmente o conceito, cunhado pelos autores vinculados à Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer (1985), e sua argumentação crítica acerca da massificação e standardização da cultura em suas mais distintas manifestações artísticas. Dentre tais manifestações, destacaremos assim o papel do teatro-educação, ampliando o escopo de atuação do teatro de modo a extrapolar a esfera econômica e, por consequência, lucrativa. Ademais, nossa contribuição estará na proposição teórica de que, apesar do predomínio e dos ditames da lógica de mercado, da prevalência ideológica e dominadora da indústria cultural, a arte deve ser também analisada e organizada para além das finalidades mercantis, como uma experiência que pode transformar diferentes aspectos sociais; além de um repensar como a arte, em nosso momento histórico, pode conscientizar para transformar, ao invés de simplesmente alienar, ordenar e dominar.

## 2.1 A Mercantilização da Arte

Adorno e Horkheimer (1985) fazem uma análise crítica acerca da mercantilização, da massificação e da padronização da cultura, através do que eles denominam de “indústria cultural”. Barbosa (2004) menciona que a indústria cultural refere-se à transformação da mercadoria em cultura e da cultura em mercadoria, que se desenvolveu numa esfera global e acarretou o incremento do capital monopolista, dos princípios de administração e das novas tecnologias de reprodução. De um modo geral, para a autora, a indústria cultural representa a expansão das relações mercantis para diversas instâncias da vida humana.

Ao expandir-se a várias esferas da vida e para os mais diferentes públicos, torna-se um elemento nivelador e como abordam os autores críticos, que mesmo escrevendo num momento histórico distinto (a partir da década de 1930), já afirmam que o rádio, por exemplo, torna os espectadores iguais – não em termos de classe ou justiça – extinguindo aparentemente as suas singularidades quando lhes impõem, autoritariamente, os programas, as mensagens e as propagandas semelhantes das mais variadas estações. Isso não significa, contudo, a ausência de manifestações contrárias e que busquem a diferenciação. Significa sim que estas manifestações estão sujeitas a serem domesticadas o tempo todo e circunscritas a restritas esferas coletivas.

O fato é que – quer gostemos ou não da ideia – as manifestações artísticas, assim como os elementos culturais como um todo, tornaram-se um negócio, mais um campo na esfera econômica. A partir de uma leitura econômica e acrítica, a cultura origina bens culturais, tornando-se bens (objetos tangíveis ou intangíveis que tenham alguma utilidade para os indivíduos) que envolvem algum tipo de valor cultural e que podem de igual forma gerar valores econômicos. Dessa forma, a cultura passa a ter um papel relevante no desenvolvimento econômico, onde várias empresas, especialmente as grandes, passam a existir para ofertar uma gama significativa de produtos e bens culturais. Esta recente indústria possui um produto expressivo, gera empregos e exerce forte influência na vida das pessoas (FLORISSI; WALDEMAR, 2007). É, portanto, um negócio em crescimento que passa a ter cada vez mais relevância no PIB de muitos países; tal negócio é marcado pela oferta de produtos, que são economicamente e ideologicamente selecionados para serem ofertados ao grande público.

Há, deste modo, uma relação de dependência com os que se configuram mais fortes no campo econômico-produtivo da cultura. O que é produzido pela indústria cultural segue um *script*, o que é produzido deve estar em consonância com aquilo que os produtores e grandes empresários desejam. Não há muitos espaços para as novidades, no que tange as obras de rádio, televisão, cinema e teatro. A adaptação de *best sellers*, de mensagens que propaguem o conteúdo ideológico e de entretenimento que tragam o resultado esperado pelos investidores. Tudo passa pelo crivo daqueles que decidem os investimentos e o que deve ser transmitido ao público que, por vezes, os consomem sem qualquer tipo de reflexão ou crítica. “Tudo se passa como se uma instância onipresente houvesse examinado o material e estabelecido o catálogo oficial dos bens culturais, registrando de maneira clara e concisa as séries disponíveis (...)” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 63).

Por isso, devemos estimular o desenvolvimento de uma arte reflexiva, que traz questionamentos e problematiza certos aspectos sociais, como é o caso do teatro-educação, que será analisado a seguir, e que se move não somente pelas necessidades dos consumidores, mas pela necessidade de aliar a arte a um tipo de conscientização, com o intuito de gerar algum tipo de transformação social. Não se argumenta aqui, contudo, pelo fim da mercantilização da arte. Isto seria algo utópico neste contexto histórico, uma vez que estamos inseridos no sistema capitalista. Como exprimem Adorno e Horkheimer (1985, p. 62) “(...) quem resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ele passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo”.

A indústria cultural provoca, de modo geral, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam determinadas faculdades devido a sua constituição objetiva. Muitas produções cinematográficas, por exemplo, são desenvolvidas para não estimular a atividade mental do espectador, pois os fatos desenrolam-se rapidamente diante de seus olhos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Isso acontece para que não haja nenhum esforço intelectual reflexivo, crítico e, conseqüentemente, o produto possa da melhor forma propagar os valores e a ideologia que nele está contida.

Ao difundir tal conteúdo, os agentes da indústria cultural transformam-se em profetas irrefutáveis da ordem. Esforçam-se para apresentar e influenciar as massas a desenvolverem uma vida e condutas exemplares. Ditam o certo, o errado, o bonito, o feio e assim por diante. No entanto, tudo não passa de uma mera doutrinação. As pessoas são apresentadas também a uma “pseudoliberalidade”, que reflete, segundo os autores críticos da Escola de Frankfurt, sempre a coerção econômica, a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa.

Em contraposição, a arte-educação busca evidenciar a importância da formação de organizações que busquem conscientizar e promover transformação social, de modo que o conteúdo transmitido não seja apenas um conteúdo alienado, de entretenimento. O problema é que o próprio sistema descarta aquilo que não será rentável ou aquilo que levará as pessoas a um grau de consciência e crítica. Espetáculos, filmes e programas criados para estimular a reflexão e a tomada de consciência, geralmente não entram nos circuitos comerciais de massa.

Diante das críticas e reflexões apresentadas, e talvez diante de certo “desalento”, em torno da arte tão mercantilizada, nos perguntamos se é possível pensar em manifestações artísticas, especificamente no teatro, numa economia de mercado, com outra finalidade que não o lucro? É sobre este aspecto que debateremos a seguir.

## **2.2 A Arte-Educação como Mecanismo de Conscientização**

A arte, na concepção de Langer (1957, p. 82), é a “criação de formas perceptíveis expressivas do sentimento humano”. Por meio dela o sentimento, dimensão humana que escapa da linguagem conceitual, é concretizada e os diversos aspectos daquilo que sentimos nos são revelados numa acomodação específica (DUARTE JÚNIOR, 1991). O termo *arte-educação* tem origem na expressão *educação através da arte*, cunhada por Herbert Read (1943), a qual traz consigo a compreensão de que razão e emoção são complementares e se desenvolvem mutuamente e de que a educação precisa partir da manifestação de nossos sentimentos e emoções.

No Brasil, esse termo passou a ser bastante utilizado a partir da Lei 5.692/71, a qual buscou modernizar a estrutura educacional brasileira, fixando diretrizes e bases que buscassem reservar algumas (poucas) horas do currículo escolar para o ensino e a prática da arte. No entanto, diferentemente do entendimento que o senso comum atribui a ela, a arte-educação não se refere ao treinamento de um indivíduo para tornar-se um artista. Sua proposta é de que a educação utilize a arte como uma aliada para trabalhar aspectos de sensibilidade acerca do mundo do qual fazemos parte (DUARTE JÚNIOR, 1991).

O uso da arte na educação tem sua relevância por proporcionar um relacionamento mais consciente do homem *no* e *com* o mundo, contribuindo no desenvolvimento da reflexividade, criticidade e criatividade do indivíduo, possibilitando assim uma transformação da sociedade (BUORO, 1996, p. 32). Canclini (1980) atribui à arte a possibilidade de se trabalhar o sensível e o imaginário, com o propósito de atingir o prazer e a atividade simbólica de um grupo, povo ou classe social por meio de uma práxis transformadora. Assim, a arte ao trazer à tona as contradições da sociedade e do próprio artista entre a elaboração imaginária e a realidade da inserção nas relações sociais, poderia provocar um processo de reflexão e de produção de conhecimento, ou de encoberta das contradições sociais, dependendo “das relações que sua produção e consumo mantenham com a classe dominante ou a revolucionária” (CANCLINI, 1980, p.183). Se seguirmos a linha da reflexão

e produção de conhecimento, a arte pode propiciar transformações sociais como forma de educar, valorizar o indivíduo e reintegrá-lo à sociedade (MARINHO; OLIVEIRA, 2009).

A arte, ao favorecer o pleno uso da nossa subjetividade, por meio de mecanismos de projeção e identificação, possibilita que o indivíduo se abra subjetivamente em relação ao outro, permitindo a compreensão e simpatia com o que o outro é ou vive, tornando-o mais sensível (MORIN, 2000; 2003). Assim, a arte assume grande importância na sensibilização para mudanças paradigmáticas e em relação à postura que as pessoas assumem diante do mundo (MAMEDE; FRAISSAT, 2001), ocupando papel relevante no desenvolvimento do indivíduo e na alteração da forma como a sociedade se relaciona com o seu meio (CARVALHO, 1989).

Uma justificativa para a importância da arte em ações sociais que têm o propósito de conscientizar e educar crianças e jovens é encontrada na compreensão de Tyszler (2007) sobre o tema. Segundo o autor, as ONGS que utilizam a arte como forma de promover transformações na sociedade trabalham no sentido de fortalecer e/ou construir a identidade cultural; conseguem atingir um número maior de indivíduos por meio de apresentações ou exposições, atingindo assim audiência mais ampla; tangibilizam alguns resultados ao produzirem gravações musicais, programas de rádio e obras de arte, entre outros. Telles (2003) menciona que na contramão do longo e gradativo processo histórico de exclusão que se processou no Brasil, o qual criou um abismo que separa a minoria rica da maioria pobre, encontram-se vários projetos onde artistas, universidades, governos e ONGS que usam o teatro como forma de desencadear um processo de democratização da cultura e ampliar a cidadania, ao possibilitar aos indivíduos marginalizados, excluídos, o acesso a bens simbólicos que historicamente estiveram restritos às classes dominantes.

O propósito das peças teatrais desenvolvidas por estas ONGs é de promover a conscientização, a reflexão e a mudança de comportamento. Sabendo que “toda consciência é consciência de alguma coisa” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 52), nos focamos na consciência como aquela que considera a existência de outra coisa distinta dela mesma, o que, para Heidegger seria o ‘ser-no-mundo’. Assim, quando falamos em “tomar consciência” estamos nos referindo ao “ato pelo qual a consciência intelectual do sujeito se apodera de um dado da experiência ou de seu próprio conteúdo” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 52).

Freire (1985, p. 25), por sua vez, entende que a conscientização seria o tomar consciência de algo de forma crítica, onde “a educação como prática da liberdade é um ato de conhecimento, uma aproximação crítica da realidade”. Para Serpa (2006) o tornar-se consciente envolve a formação de “processos objetivos e subjetivos de apreensão da realidade, interna e externa, no qual a construção de uma identidade é percebida tanto em termos individuais quanto no âmbito social” (p. 51).

Em relação à formação da consciência humana, Barreiro (2000) coloca que ela pode ser explicada por possibilitar a manifestação da descoberta do mundo objetivo como uma realidade oposta a um eu individual, mas em condições de se integrar ao fazer uma comparação entre consciência-do-mundo e consciência-de-si. Esta consciência-do-mundo engloba a consciência-do-outro, como uma realidade destacada da dimensão individual, e colocada inicialmente em um mesmo nível.

É justamente a esse nível que as ONGs que utilizam a arte pretendem chegar ao fazer uso do teatro como forma de conscientização, mudança de comportamento e transformação social. O teatro, entre suas diversas facetas, contribui nesse intuito ao aprofundar o conhecimento lúdico e crítico da realidade que cerca os expectadores (PEIXOTO, 1985; 1993). A prática teatral, segundo Viganó (2006) promove a construção de um senso de comunidade e de um aprendizado ao proporcionar *insights* que conduzem o indivíduo ao encontro com ele mesmo e com o outro, à reflexão sobre a realidade vivenciada e ao enfrentamento de contradições. A visão do teatro como uma alternativa de educação de crianças, jovens e adultos é decorrente do seu potencial de reflexão

profunda da realidade, da sua capacidade de estimular a sensibilidade de perceber o mundo e por possibilitar a reinvenção das experiências humanas (VIGANÓ, 2006).

Desgranges (2006) já dizia que no teatro apresenta-se uma narrativa amparando-se, de forma conjunta, em diversos elementos de significação: a palavra, os gestos, as sonoridades, os figurinos, os objetos cênicos etc. Ao entrar em contato com a linguagem própria a esta arte, o espectador é provocado a assimilar esses variados signos presentes em um espetáculo. “Esse mergulho no jogo da linguagem teatral, provoca o espectador a perceber, decodificar e interpretar de maneira pessoal os variados signos que compõem o discurso cênico” (*op. cit.*, p. 23).

Desta forma, a prática teatral é “defendida por educadores, psicólogos, trabalhadores sociais e pelos próprios artistas como um caminho para o desenvolvimento humano e social” (VIGANÓ, p. 15). Tal defesa decorre do grande potencial desta arte para promover transformações sociais e conscientização, pois ela contribui para o desenvolvimento da criatividade, promove a interdisciplinaridade, estimula trabalhos compartilhados, contribui para a formação integral do indivíduo ao desenvolver “aspectos sociais, afetivos, estéticos, éticos e cognitivos, ao mesmo tempo em que reflete e relaciona as questões que envolvem o seu cotidiano com a realidade social mais ampla” (BRITO; SELONK, 2009, p. 75). É nesse contexto, na busca pelo desenvolvimento de conscientização, afetividade, ética, sociabilidade, cognicidade e conhecimento estético, que trabalham as ONGs que atuam por meio da arte como forma de atuação social.

O trabalho destas ONGs encontra amparo na concepção de Mészáros (2000, 2004) de que a transformação da sociedade passa pela reorganização social alicerçada no revigoramento dos movimentos sociais e no desenvolvimento de ligações colaborativas entre indivíduos que se combinam de forma livre. Bidegain (2007) acrescentaria: indivíduos guiados por uma utopia, aspirando uma realidade diferente da existente. Nesse sentido, o teatro, mais precisamente, o teatro comunitário, possui um poder de mudança social, provocando reflexões que vão além do aqui e agora. Como diria Bidegain (2007), esse tipo de teatro possibilita a conjugação, de maneira firme e atenta, da memória do passado, o interesse pelo presente e a utopia do futuro.

O próximo tópico apresenta os procedimentos metodológicos adotados na condução da pesquisa, trazendo o detalhamento do tipo de estudo, do método empregado, de como se procedeu a coleta e do processo de análise e interpretação dos dados adotado.

### **3 Escolhas Metodológicas**

O contorno deste estudo ocorreu em razão dos objetivos propostos, dos procedimentos e da abordagem do problema. Para alcançar o objetivo proposto realizamos uma pesquisa qualitativa (MAANEN; 1979; MERRIAM, 1998), exploratória (COLLIS; HUSSEY, 2006) e descritiva (GIL, 1999; MANNING, 1979). A coleta de dados ocorreu por meio de entrevistas informais, semiestruturadas e em profundidade a partir de roteiro semiestruturado, grupos focais, observação participante e pesquisa documental. Escolhemos como instituição foco da pesquisa a Fundação Thiago de Moraes Gonzaga, pois esta organização, através do “Projeto Vida Urgente no Palco”, oferece à sociedade espetáculos teatrais para trabalhar a conscientização em termos de comportamento seguro no trânsito. Estabelecemos, como propósito, estudar os espetáculos teatrais do “Projeto Vida Urgente No Palco” da Fundação Thiago de Moraes Gonzaga: “Contadores de Histórias”, “Jogo da Vida”, “Últimos dias de Super-Herói” e “Exército de Sonhos”. Este Projeto tem como propósito usar “o teatro como instrumento pedagógico de transformação e reflexão”, buscando “orientar e conscientizar crianças, jovens e adultos sobre a preservação e a valorização da vida” (pesquisa documental – site da Fundação Thiago de Moraes Gonzaga – 20 de agosto de 2013).

À medida que os estudos qualitativos exigem a obtenção de dados em campo, consideramos serem entrevistas informais, semiestruturadas e em profundidade, grupos focais e observação participante as mais adequadas como estratégias de coleta dos dados (GODOY, 2006). Além destas

técnicas, empregamos também a pesquisa documental para aprofundar o conhecimento sobre a organização estudada. Para melhor compreensão do desenrolar do estudo, construímos a pesquisa em duas fases (uma fase inicial, exploratória, de ingresso no campo; e outra fase avançada de desenvolvimento do campo e saída), sendo a primeira fase subdividida em duas etapas (primeira e segunda sondagem). Assim, entre março de 2011 e maio de 2012, acompanhamos os espetáculos “Contadores de Histórias”, “Jogo da Vida”, “Últimos dias de Super-Herói” e “Exército de Sonhos”, cada um destinado a um público de faixa etária distinta. Os sujeitos da pesquisa são 28 pessoas que trabalhavam na instituição no momento da realização da coleta de dados, entre Atores, Técnicos, Coordenador Artístico, Auxiliar Administrativo, Coordenadora Administrativa e de Projetos, Produtor, Diretora Teatral, equipe de recepção, setor de comunicação, setor financeiro, Diretoria Institucional e Presidência. Buscamos não apresentar os nomes reais para manter o anonimato dos participantes da pesquisa.

Analisamos os dados coletados segundo a análise textual interpretativa, já que esta técnica de análise busca preservar a forma verbal escrita dos dados levantados. Tal tipo de análise é apropriado quando a pesquisa debruça-se sobre o significado que os indivíduos dão à vida social, e também quando há interesse sobre o que o pesquisador interpreta dos significados levantados junto aos atores sociais (FLORES, 1994).

#### **4. Análise e Interpretação de Dados**

Neste capítulo, apresentam-se e exploraram-se as informações coletadas nas diferentes fases da pesquisa. Para isso, dividiu-se a análise em duas grandes seções: Projeto Vida Urgente no Palco, o Uso de Contradiscursos e Outras Narrativas; Estar Afetado para Afetar: As Influências do Trabalho, a Percepção dos Atores acerca da Fundação e sua Conscientização Social; Tais temáticas que emergiram das informações coletadas ao longo da pesquisa de campo, serão debatidos a seguir.

##### **4.1 Projeto Vida Urgente no Palco, o Uso de Contradiscursos e Outras Narrativas**

A Fundação Thiago de Moraes Gonzaga foi criada, em 13 de maio de 1996, pelos pais de Thiago de Moraes Gonzaga (Diza Gonzaga e Régis Gonzaga), um jovem que havia falecido, em 20 de maio de 1995, em um acidente de trânsito. O objetivo principal da Fundação é desenvolver ações de educação e conscientização visando a diminuição dos acidentes de trânsito, principalmente dos que envolvem jovens. Possuem como missão “promover a valorização e a preservação da vida, mobilizando a sociedade através de ações educativas e culturais, as quais são desenvolvidas pelo ‘Programa Vida Urgente’” (pesquisa documental – site da Fundação Thiago de Moraes Gonzaga – 20 de abril de 2011). Por meio do programa Vida Urgente, criado em 1997, são realizados diversos projetos e ações.

Um dos primeiros projetos da Fundação foi o Projeto Vida Urgente No Palco, o qual se propõe a usar o teatro como mecanismo para chegar até o público, para envolvê-lo, tocá-lo e sensibilizá-lo, e como forma de alertar a sociedade sobre a realidade do trânsito. Justamente por esta proposta, esse projeto sempre foi muito enfatizado pela Fundação, pois há uma compreensão por parte de seus integrantes acerca do potencial transformador, conscientizador, estético, ético e social do teatro. O Projeto Vida Urgente No Palco envolve quatro espetáculos: “Contadores de Histórias”, “Jogo da Vida”, “Últimos Dias de Super-herói” e “Exército de Sonhos”, cada um deles é destinado a faixas etárias distintas, buscando trabalhar elementos cênicos diferentes e focando-se sobre temáticas relacionadas ao trânsito que são próprias de cada faixa etária e grupo social.

O primeiro espetáculo realizado por esse projeto foi o “Exército de Sonhos”, lançado no segundo ano de existência da Fundação, em 1998, voltado para um público de ensino médio, universitário e adulto (jovens a partir de 16 anos de idade), buscando trabalhar questões de segurança no trânsito com esse público que está se preparando para começar a dirigir (aos 18 anos), assim como a questão da ‘carona segura’. A proposta do projeto é oferecer, através do teatro,



orientação e conscientização a jovens e adultos em relação a questões relacionadas aos acidentes de trânsito. O espetáculo é inspirado na história de Thiago (filho da presidente da Fundação, e motivo pelo qual a organização surgiu) e relata uma situação social contemporânea, na qual quatro amigos se reúnem para fazer um ‘aquece’<sup>1</sup> antes de irem para a festa de aniversário da melhor amiga. A partir disso, há um enredo relacionado ao trânsito e às consequências de assumir comportamentos irresponsáveis.

Ao contrário do que acontece em diversas peças didáticas que buscam trabalhar questões sociais importantes e que, para isso, transmitem informações e conteúdos disciplinares ou de afirmação de uma determinada conduta moral, no “Exército de Sonhos” a proposta é lançar diversas visões sobre o comportamento no trânsito, indicando várias possibilidades de conduta. A proposta é, assim, exercitar a compreensão da obra, confrontando o enredo apresentado com a própria vida, o espectador relembra e reflete sobre aspectos de sua história, chocando os ovos da experiência e possibilitando o nascimento do pensamento crítico. Pensar reflexivamente acerca da narrativa, de forma a interpretá-la, e também refletindo acerca de sua história, repensando sobre atitudes tomadas e comportamentos assumidos, o espectador se coloca em condições favoráveis para concretizar transformações em seu presente. Tal processo possibilita que o indivíduo assuma uma postura de sujeito de sua própria história, “levando-se em conta a perspectiva de um processo continuado de exercício de autonomia crítica e criativa” (DESGRANGES, 2006, p. 24), tornando-se, assim, em condições de (re)construir um projeto para o seu futuro.

O segundo espetáculo criado foi o “Contadores de Histórias”, o qual se destina ao público infantil (crianças da faixa etária de dois a oito anos). Esse espetáculo é um projeto pedagógico narrado por dois jovens, os contadores, que contam a história da borboleta VIDA. Sua proposta é a de trabalhar comportamentos seguros no trânsito, de forma a promover a preservação da vida das crianças, tais como: hábito de sempre andarem de mãos dadas com um adulto quando estiverem na rua; só brincarem em pátios, praças e lugares apropriados (jamais em calçadas e ruas); quando andarem de carro, sentarem sempre no banco de trás, usando a cadeirinha ou cinto de segurança. Para tanto, fazem uso de diversos elementos (jipe, borboleta, lagarta, regador etc.) e recursos cênicos (música e coreografias) que trabalham a ludicidade e a criatividade da criança, assim como questões estéticas e sociais. A Fundação acredita que as crianças terão estas orientações reforçadas pela conduta de seus pais e pela dramatização, na qual buscam apresentar hábitos inseguros/inapropriados e hábitos seguros/apropriados no trânsito, trabalhando com a criança a reflexão sobre como proceder de forma segura, por meio de exemplos e contraexemplos.

O terceiro espetáculo do Projeto Vida Urgente no Palco é intitulado “Últimos Dias de Super-herói”. Esta peça, voltada para um público de faixa etária entre 10 e 15 anos, trata da realidade que esse público vive hoje como pedestre, usuário de ônibus ou trem, ciclista, skatista, patinador, e, no futuro, viverá como motorista. A composição da peça envolve diferentes linguagens: teatro, cinema e música. O enredo é construindo com um entrelaçamento dessas diferentes expressões, buscando trabalhar tanto a dimensão estética, quanto a dimensão poética, ética e social. Essa proposta da Fundação revela o que Desgranges (2006) muito bem conceitua: as grandes mudanças no modo de vida que ocorreram a partir da contemporaneidade colocam em xeque as suposições artísticas da modernidade, exigindo dos artistas o uso de procedimentos estéticos inovadores, “em consonância com a percepção e a sensibilidade do espectador dos nossos dias, solicitando a elaboração de propostas artísticas que se posicionem perante o horizonte de expectativa do receptor contemporâneo, que apresenta feições particulares” (DESGRANGES, 2006, p.141).

O projeto Vida Urgente no Palco busca construir uma visão que não compactue com a visão que predomina nas expressões artísticas norte-americanas (teatro, cinema, gibis, propagandas etc.), que, sabe-se, busca reforçar uma imagem do indivíduo como um super-herói, como alguém

invencível e imortal, alguém acima das leis da natureza e da vida, que pode dirigir velozmente, sobre efeito ou não de álcool, que pode se aventurar a fazer as maiores loucuras sendo que nada acontecerá a ele. No intuito de provocar uma reflexão sobre esse discurso hegemônico e suas consequências para a vida dos indivíduos, a Fundação utiliza a arte, mais precisamente, o teatro como forma de resistência a tal concepção dominante.

Diversas são as pesquisas que apontam os prejuízos, em termos de formação do indivíduo, que este discurso do herói suscita (SOUZA; CALONEGO; ANDRELO, 2013; GONÇALVES, 2008; MOTTA, 2011; SILVA, 2004). “Presentes em meios diversos, os super-heróis são, hoje, concorrentes poderosos de famosos personagens de contos de fadas, que ensinavam lições sobre comportamento, supostamente direcionadas ao público infanto-juvenil, para reforçar os argumentos educativos dos pais” (GONÇALVES, 2008, p. 1). Fazendo uma leitura crítica do uso de tais personagens, podemos depreender as questões ideológicas por traz de seus discursos. “Os super-heróis propõem, junto com suas sagas, valores morais e reflexões acerca do comportamento dos não-super” (GONÇALVES, 2008, p. 1). Não faltam pesquisas que apontam interesses políticos, busca de construção ou de reforço do nacionalismo e da identidade em alguns países, estímulo ao individualismo (que por trás apresenta a proposta de dismantelar agrupamentos de indivíduos, impedindo assim que grupos organizados se unam para reivindicar mudanças sociais), o incentivo à belicosidade e violência etc. A pesquisa desenvolvida por Silva (2004) é uma das que busca analisar criticamente o super-herói, esse “ícone da indústria cultural que muito afeta o comportamento, a formação de valores e a percepção estética de crianças e adolescentes” (p. 7). O excesso de exposição de tal figura nos diferentes meios e veículos de comunicação de massa (seja na mídia impressa, seja na televisiva, seja na cinematográfica, seja na computacional) acaba interferindo negativamente na formação dos jovens. Tais veículos vão na contramão da pedagogia da autonomia de Freire (1996), pois se voltam para uma educação alienante ao não promoverem reflexões, mas sim ditarem o que deve ser feito, que valores devem ser preservados e seguidos, que comportamentos as pessoas devem ter etc., usando o super-herói como uma figura modelar mesmo quando se trata de exemplos violentos. Esse tipo de visão que é passada nos mais variados filmes, peças, gibis, propagandas é contestada nas peças da Fundação, principalmente em “Últimos Dias de Super-Herói”. Nesta peça em especial, propõem-se contradiscursos e narrativas que se oponham aos discursos que imperam nessas expressões artísticas desde as que são construídas para crianças até as voltadas para os adultos.

Percebe-se assim grande potencial do teatro para gerar mudanças na sociedade e promover conscientização, pois ele possibilita o desenvolvimento da criatividade, promove a interdisciplinaridade, estimula trabalhos compartilhados, contribui para o desenvolvimento da afetividade, ética, sociabilidade, cognicidade e conhecimento estético (BRITO; SELONK, 2009). O que vimos até aqui também nos permite lembrar as colocações de Desgranges (2006) sobre a provocação que o teatro faz no espectador em termos de assimilar os variados signos que compõem um espetáculo, em interpretar essa linguagem e seus signos de maneira pessoal, de refletir sobre a vida e assim conscientizar-se, modificando o seu futuro.

O quarto espetáculo, chamado “Jogo da Vida”, é direcionado a alunos da primeira a quinta séries do ensino fundamental. A peça foi construída em um formato de jogo interativo com disputa entre meninos e meninas, abordando aspectos relacionados ao trânsito e de como preservar a vida. Com esses quatro espetáculos, a Fundação fecha o ciclo da sua proposta de atingir todas as faixas etárias desde a infância até a fase adulta. Cada peça foi montada pensando no processo de desenvolvimento social do indivíduo, levando em consideração também o contexto em que vive. Assim, os formatos são diferenciados se a peça está voltada para espectadores de cidades do interior ou da capital, pois as vivências são diferentes nesses ambientes. As apresentações dos quatro espetáculos são gratuitas e abertas ao público.

## 4.2 Estar Afetado para Afetar: As Influências do Trabalho, a Percepção dos Atores acerca da Fundação e sua Conscientização

Num tempo histórico de profunda mercantilização da arte, Buoro (1996) comenta que a arte educação adquire relevância por ajudar as pessoas a se relacionarem de um modo mais consciente com o mundo, contribuindo para o desenvolvimento da reflexividade coletiva. Assim, instituições e artistas tem a possibilidade de apresentar – e por que não debater? – as contradições da sociedade, problemas sociais, como é a questão dos acidentes e mortes no trânsito. A Fundação Tiago de Moraes Gonzaga é uma dessas instituições que se propôs a trabalhar, dentre outros projetos, com a arte, com o teatro, na tentativa de conscientizar a população através de peças teatrais. A partir das entrevistas e dos grupos focais, foi possível constatar que esta conscientização e reflexão não afetam somente aqueles que participam das peças (especialmente crianças, adolescentes e jovens), mas aqueles que são responsáveis por sua produção, pela interpretação:

Muita coisa me faz refletir (...). Às vezes é um comportamento de um professor ou de um aluno. As histórias que eles contam, as tragédias que ficamos sabendo. Acho que o entrar na fundação já é um impacto. Ver aquele mural ali “As estatísticas têm rosto” já é um impacto. Eu reflito sobre o meu papel de educador, sobre a peça pedagógica da fundação, sobre o meu trabalho (Lucas, ator, Entrevista).

Em relação aos atores, percebe-se esta necessidade de estar afetado, para afetar; de se imbuir da mensagem que a organização pretende transmitir, de modo que o trabalho pedagógico por meio da arte seja mais eficiente. Desde as primeiras experiências de observação do trabalho dos grupos de teatro da Fundação, ficou claro o caráter transformador das práticas desses grupos, não apenas em relação à transformação que provocam nos espectadores, mas também em si mesmos, em seus colegas, em suas famílias e em relação às pessoas com quem convivem. Em diversas falas os atores e produtores dos espetáculos mencionaram que o fazer artístico na Fundação provoca uma mudança de consciência naqueles que trabalham na peça, mesmo que não se trate de uma regra ou uma cobrança institucional. Esta constante reflexão faz com que eles monitorem o seu comportamento no trânsito e suas atitudes fora da instituição. Mesclam a atividade teatral com a própria rotina pessoal, fazendo com que sua atuação não seja reduzida ao palco, à peça, mas ampliando-a, na medida em que adotam um posicionamento socialmente engajado, estando comprometidos com a realidade que os cerca.

Retomando aspectos mencionados no referencial teórico do trabalho sobre a arte-educação e a formação da consciência humana, Barreiro (2000) aponta que ter uma consciência-do-mundo e de si, passa também por ter consciência-do-outro. Embora a proposta da Fundação seja a de provocar essa conscientização do público, dos espectadores, os atores são também afetados por esse processo. A própria prática dos atores é um exemplo de atividade consciente: é um artista atento ao seu tempo, atendo ao outro e à sua relação com o outro e com o mundo. Foi possível identificar que a consciência alcançada pelos profissionais do teatro no espaço estudado refere-se, primordialmente, às questões problemáticas relativas ao trânsito. Tal consciência, contudo, não se encontrava circunscrita apenas na esfera individual, mas também como uma consciência-do-outro: “(...) eu parei, eu olhei pro cara e disse assim ‘moço, atravessa na faixa’. Eles me olharam, tipo, deram risada, assim. Daí eu falei vocês tão com uma criança, nem que seja só por isso” (Débora, atriz, Primeiro Grupo Focal). Continuando o seu comentário, Débora menciona que a relação com o trabalho não é apenas mecânica, mas também provocadora: “a gente parece que não aceita mais, é isso. Tu, tu se envolve na coisa de, de realmente querer mudar. Tu se envolve nessa, não é só vir aqui, ãh, cumprir um papel, bater o horário, apresentou, tchau. Tu realmente... tu se envolve e tu vai sentido isso na prática mesmo, na vida, né”.

Não apenas na fala de Débora, mas de outros atores, foi possível identificar – inclusive com entonações indignadas – esta preocupação com o comportamento de outras pessoas na rua, com o comportamento dos seus amigos e de seus familiares. Sem almejamem ou mesmo serem obrigados a

isso, estes trabalhadores passaram a agir como voluntários, como divulgadores da mensagem transmitida não apenas no projeto Vida Urgente no Palco. Esse aspecto, do voluntarismo, permeia toda a história da Fundação, que, inicialmente, contava com “voluntários-atores” e depois passou a contar com “atores-voluntários”. Patrícia (Diretora Institucional), Tomás (Coordenador Artístico), Bernardo (Auxiliar Administrativo do No Palco) e Carmen (Coordenadora Administrativa e de Projetos) comentaram diversas vezes que, quando a Fundação começou a trabalhar com o Projeto No Palco, as pessoas que assumiram a tarefa de interpretar os personagens eram voluntários de outros projetos da Fundação e que demonstravam grande envolvimento com a causa. Em relação a uma postura crítica, Serpa (2006) comenta que este estado “avançado” de consciência, refletido na postura crítica em relação à realidade, seria alcançado a partir do trabalho de conscientização. Os atores que em sua arte eram incumbidos de transmitir a mensagem para gerar a consciência do outro, transformaram também a si mesmos.

O projeto desenvolvido pela Fundação é, assim, reconhecido socialmente. Este reconhecimento se reflete, por exemplo, na adoção de um dos símbolos da Fundação, o desenho da borboleta no asfalto, como um dos símbolos de trânsito da capital gaúcha. De um modo geral, os entrevistados afirmaram que escutam com frequência elogios e retornos positivos por parte daqueles que tem contato com o trabalho da Fundação Thiago de Moraes Gonzaga. Além disso, ao proporcionar o acesso a uma expressão artística como o teatro a indivíduos que nunca tiveram essa possibilidade, ao descentralizar a exibição das peças, retirando-as das casas de espetáculos e colocando-as nas escolas, no próprio espaço da Fundação, assim como em outros espaços, sem cobrar ingressos ao público, demonstra, acerca de seu trabalho, além da dimensão de educação estética, sua dimensão sócio-política. Sobre esses dois pontos, Telles (2003) argumenta que o teatro ofertado às comunidades é fundamental para desencadear o processo de democratização da cultura e de ampliação da cidadania. De certa forma, apesar de não ter essa proposta como principal, o teatro desenvolvido pela Fundação aproxima-se do teatro comunitário (aquele que não é destinado somente à elite, sendo apresentado em outros locais que não nas casas de espetáculo tradicionais e ‘próprias para isso’), pois é um espaço de uma produção cênica não guiada pela lógica de mercado, a qual já foi chamada de ‘periférica’ ou ‘marginal’ (PEREIRA; LIGIÉRO; TELLES, 2009).

Mesmo com todo o reconhecimento, valorização social e retorno do público que possui a instituição, alguns pesquisados comentaram que a transformação da consciência é mais fluida e imbuída quando a pessoa participa, ou seja, quando tem a oportunidade de viver cotidianamente estas diretrizes. O ator Tales, que esteve presente no segundo grupo focal, diz que se coloca no lugar daqueles que pouco conhecem ou que possuem um contato superficial com a Fundação e suas iniciativas, e menciona que as pessoas só sentem realmente a mensagem que a organização transmite, quando a vivenciam, não sendo suficiente (em várias situações) um contato efêmero: “É uma iniciativa bem importante e passa uma mensagem pra todo mundo pra ter mais responsabilidade, mas eu acho que a gente só vai ter uma opinião formada depois que a gente começar a fazer. É bem o que o Matheus falou, assim, a gente chega a não sentir o que é, até estar por dentro disso”.

A partir deste comentário, é possível analisar e também problematizar a modalidade da arte-educação, especificamente o teatro. Seria ingênuo pensar que todos são atingidos, refletem e mudam seu comportamento no trânsito a partir de apenas uma apresentação teatral. Um dos entrevistados comentou: “É um trabalho de formiguinha, né (...). Tu vai de escola em escola e uma vai entender. Às vezes tu vai numa escola com 60 crianças e umas 4 vão entender. Mas essas 4 vão explicar... entende? É assim, é de vagarinho, mas acontece” (Tatiana, atriz, Segundo Grupo Focal). Isso não desmerece, por outro lado, as transformações que possam ocorrer, em função do teatro-educação. Foi possível perceber, por meio das entrevistas e grupos focais que muitas pessoas são sensibilizadas e mudam a consciência através da produção teatral pedagógica.

A problematização da arte-educação pode, assim, calcar-se numa possível distância entre o público e a peça. O teatro produzido pela Fundação em alguns momentos pode imprimir certa passividade no público, uma vez que, na visão de alguns entrevistados, eles não participam ativamente do espetáculo (atuando, estando junto com os atores no palco), no momento em que ele ocorre. Dessa forma, a audiência mais assiste do que efetivamente age. O ato de apenas transmitir mensagens por meio de peças teatrais torna o público um mero espectador daquilo que se quer transmitir. Dessa forma, apenas algumas pessoas serão atingidas e refletirão sobre a temática em questão (no caso da Fundação, a Vida, a educação para o trânsito). No entanto, para que haja um envolvimento maior, uma reflexão mais profunda e uma transformação efetiva, o exercício da representação, o encenar a peça, participar da construção do espetáculo de forma ativa é não só uma possibilidade, mas uma necessidade.

## **5 Considerações Finais**

A partir do que foi trazido e discutido neste artigo, é possível entender que a arte, especificamente a arte desenvolvida através da construção de peças teatrais, baseadas no teatro-educação, podem ser uma alternativa contradiscursiva, com fins não mercantis, diante de um cenário de intensa mercantilização da cultura e da arte. No início do artigo, algumas questões foram levantadas, do tipo: qual o valor a ser pago por uma peça de teatro ou outras iniciativas culturais? Quem são os beneficiários de tais iniciativas? É inegável que a arte, estando inserida no sistema econômico capitalista, não ficaria imune aos ditames de mercado. É necessário, por outro lado, viver as contradições. Mesmo que haja uma impossibilidade de que todas as iniciativas culturais deixem de orientar seus fins em busca do lucro desmedido, não é impossível que algumas instituições articulem-se contrárias a esta tendência.

A Fundação Thiago de Moraes Gonzaga é uma destas organizações. Ao final dos espetáculos, nenhum dos participantes precisa pagar uma entrada. Aliás, ainda sem discutir o papel da mensagem para promover a conscientização, a educação para o trânsito, a Fundação consegue levar a sua arte para públicos diversificados (dos ricos aos mais pobres) e promover o contato destas pessoas com o teatro (em muitos casos, era a primeira vez que se tinha o contato com uma peça teatral). Apesar de não se tratar de um objetivo primordial, a partir dos dados pesquisados, foi possível identificar que a instituição promovia a inserção cultural de um público, por vezes sem acesso, na esfera do teatro.

A proposta deste artigo foi, assim, compreender e analisar as contribuições da arte-educação para promover conscientização para um comportamento seguro no trânsito, por meio de ações teatrais desenvolvidas por uma ONG (Fundação Thiago de Moraes Gonzaga), num contexto-histórico onde a arte tem sido utilizada primordialmente com fins mercantis. Para cumprir com este objetivo geral, a) descrevemos o projeto teatral Vida Urgente no Palco, b) analisamos a contribuição destes projetos teatrais, que através da arte-educação busca conscientizar as pessoas para um comportamento seguro e adequado no trânsito e, por fim, c) discutimos o uso da arte-educação (por meio do teatro) como possibilidade de trabalhar a conscientização e mudança de comportamento, num contexto-histórico de intensa mercantilização da arte.

Diante do exposto, foi possível analisar algumas contribuições desencadeadas pelo uso do teatro-educação e pelas iniciativas sustentadas pela Fundação Thiago de Moraes Gonzaga. Em primeiro lugar, cabe destacar que a Fundação, por meio de sua arte, conscientiza não somente aqueles que participam da peça como espectadores, como também aqueles que foram contratados para atuar nos espetáculos. Foi destaque na fala da maioria dos participantes que trabalhar na peça contribuiu para a sua transformação pessoal e que isso os levava a ter um compromisso com o outro. Um aspecto relevante é a possibilidade de oferecer a arte-educação gratuitamente para escolas e aos cidadãos interessados em participar das peças de teatro, configurando-se, assim, outro aporte relevante dos espetáculos do Vida Urgente no Palco. Além disso, a Fundação possibilitou (e

possibilita), de acordo com alguns aspectos propostos por Tyszler (2007, p. 1023): uma arte de apelo diferenciado, uma vez que se utiliza de elementos estéticos, técnicos e uma linguagem apropriada, para debater as questões do trânsito e da vida; uma audiência ampliada, já que a mensagem e a transformação da consciência dos participantes não ficam circunscritas apenas ao espaço da peça, mas é levada pelos participantes a familiares, amigos etc.; a criação de símbolos, como é o caso das borboletas pintadas no chão da cidade de Porto Alegre, que passaram a integrar a sinalização de trânsito da capital gaúcha; e a criação de uma identidade cultural voltada para prevenção de acidentes de trânsito e uma cultura de valorização da vida.

Como foi destacado na revisão teórica, Peixoto (1985) afirma que o teatro, dentre suas diversas facetas, pode contribuir através do conhecimento lúdico e crítico da realidade que cerca os espectadores. Além disso, a prática teatral pode promover a construção de um senso de comunidade e de um aprendizado ao proporcionar *insights* que conduzem o indivíduo ao encontro com ele mesmo e com o outro, à reflexão sobre a realidade vivenciada e ao enfrentamento de contradições. Isso foi, de fato, percebido a partir das entrevistas e grupos focais, uma vez que a preocupação deixa de ser apenas com o meu comportamento no trânsito (enquanto pedestre e motorista), mas passa a ser uma preocupação com o comportamento do outro. O teatro torna-se, dessa forma, uma alternativa para a educação de crianças, jovens e adultos, a partir do seu potencial de reflexão profunda da realidade, da sua capacidade de estimular a sensibilidade de perceber o mundo e por possibilitar a reinvenção das experiências humanas (VIGANÓ, 2006).

É possível perceber na fala dos autores frankfurtianos, que dissertaram acerca da Indústria Cultural, certo pessimismo em relação à produção cultural, especialmente àquela dominada pela indústria cultural. O trabalho do teatro-educação da Fundação Thiago de Moraes Gonzaga reaviva, por outro lado, a esperança do uso da arte e do teatro para a conscientização e a mudança de comportamento, no aspecto em que se propõe a trabalhar: a prevenção de acidentes e valorização da vida humana. O artigo indiretamente também se propôs a elucidar este caso para fomentar a invenção e construção de outras iniciativas que, como esta, utiliza os aparatos artísticos direcionados a uma causa, para gerar algum tipo de mudança social.

Esta busca não acontece, no entanto, sem problemas ou percalços. O que não invalida as contribuições já elencadas nestas considerações sobre os resultados do trabalho da Fundação. Alguns entrevistados narraram a necessidade de se abrir um espaço maior de discussão, logo após o término da peça, com o intuito de verificar se os conteúdos foram realmente apreendidos. Quando tal debate não ocorre ou por algum motivo não é bem conduzido, compromete-se, assim, o sentido do espetáculo. Por esta razão, sugere-se que trabalhos futuros discutam, para uma maior efetividade dos objetivos da Fundação, a realização de um teatro “com” a comunidade (vide NOGUEIRA, 2009; BIDEGAIN, 2007), inserindo no debate, ao longo do desenvolvimento da peça, o espectador, que passa a desempenhar um papel mais ativo e crítico. Assim, propõe-se aqui que um teatro efetivamente comunitário (menos “para” e mais “por” comunidades) possa trazer mais resultados aos propósitos da Fundação Thiago de Moraes Gonzaga.

Por fim, é importante ressaltar que uma das limitações desta pesquisa e também uma sugestão para estudos futuros refere-se à impossibilidade da realização de entrevistas com pessoas e escolas que participaram das peças para identificar até que ponto houve uma reflexão que impulsionou a tomada de consciência e a mudança de comportamento para um trânsito mais seguro. Trata-se, assim, de uma possível abertura para a continuação do diálogo iniciado neste artigo.

## Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. 3º Ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.

ANDRADE S. M., et al. Comportamentos de risco para acidentes de trânsito: um inquérito entre estudantes de medicina na região sul do Brasil. **Rev Assoc Med Bras**. 2003; 49(4):439-44.

BACCHIERI, G.; BARROS, A. J. D. Acidentes de trânsito no Brasil de 1998 a 2010: muitas mudanças e poucos resultados. **Rev. Saúde Pública**, São Paulo, v. 45, n. 5, Oct. 2011.

BARBOSA, M. G. Algumas considerações acerca da indústria cultural: suas potencialidades politizadoras e reprodutoras. **Revista Urutágua**, n. 5, dezembro-março, p.1-9, 2004.

BARREIRO, J. Educação popular e conscientização. Porto Alegre, Sulina, 2000.

BASTOS, Y. G. L.; ANDRADE, S. Ma. de; CORDONI JUNIOR, L. C. Acidentes de trânsito e o novo Código de Trânsito Brasileiro em Cidade da Região Sul do Brasil. **Inf. Epidemiol. Sus**, Brasília, v. 8, n.2, June 1999.

BIDEGAIN, M. **Teatro comunitario: Resistencia y transformación social**. Atuel, 2007.

BRASIL, **Década de ação pela segurança no trânsito - 2011–2020**, 39fl Disponível em: <http://www.onsv.org.br/Content/Upload/Midia/Arquivos/Proposta-do-Brasil-para-a-Decada-de-Acao-Pela-Seguranca-no-Transito-2011-2020-24.pdf>. Acessado em: 06/05/2013.

BRITO, L.; SELONK, M. J. T.. Teatro: Instrumento de Reflexão Histórico-Crítica, Interação Social e Prática Pedagógica. **Revista Iuminart do IFSP**, v. 1, n. 2, 2009.

BUORO, B. A. **O Olhar em Construção**. São Paulo: Cortez, 1996.

CANCLINI, N. G., **A Socialização da Arte: Teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CARVALHO, L. M. **A temática ambiental e a escola de 1o grau**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, USP São Paulo, 1989.

COLLIS, J.; HUSSEY, R. **Pesquisa em Administração: Um guia prático para alunos de graduação e pós-graduação**. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2006.

CONTU, A.; GREY, C.; ÖRTENBLAD, A. Against learning. **Human Relations**, v. 56, n. 8, p. 931-952, 2003.

DE SOUZA, C. L.; CALONEGO, R.; ANDRELO, R. Análise das teorias do discurso e semiótica em “Hancock”. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XVIII Intercom Sudeste – Bauru, SP, 2013.

DESGRANGES, F. Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço. **Caminho das Artes/A arte fazendo escola. Secretaria da Educação do Estado de São Paulo**. São Paulo, 2005.

DUARTE JÚNIOR, J. F.. **Por que arte-educação?** Campinas, SP: Papirus Editora, 1991.

FLORES, G. J. Aproximación interpretativa al contenido de la información textual. In: FLORES, J. G. **Análisis de datos cualitativos: aplicaciones a la invesigación educativa**. Barcelona: PPU, 1994. p. 65-107.

FLORISSI, Stefano; WALDEMAR, Felipe Starosta de. Economia da cultura: uma revisão da literatura. In: VALIATI, L.; FLORISSI, S. (orgs.) **Economia da Cultura**. Editora da UFRGS: Porto Alegre, 2007.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. **The politics of education: Culture, power, and liberation**. Greenwood Publishing Group, 1985.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GODOY, A. S. Estudo de caso qualitativo. In: GODOI, C. K.; BANDEIRA-DE-MELLO, R.; SILVA, A. B. da (org.). **Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos**. São Paulo: Saraiva, 2006, p. 115-146.

GONÇALVES, A. R. A metáfora em X-MEN. **XI Congresso Internacional da ABRALIC - UFPR – Curitiba, Brasil**, 2008.

HARVEY, D. A arte da renda: a globalização e transformação da cultura em commodities. In: HARVEY, D. **A produção capitalista do espaço**. 2º Ed. Annablume: São Paulo, 2006. (P.219-239).

- JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- LANGER, S. K. K. **Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite, and art**. Harvard University Press, 1957.
- MAANEN, J. V. The fact of fiction in organizational ethnography, **Administrative Science Quarterly**, v. 24, n. 4, p. 539-550, dec. 1979.
- MAMEDE, F.; FRAISSAT, G. **Construindo com arte o nosso meio ambiente**. In: SATO, M.; SANTOS, J. E. (Orgs.) A contribuição da educação ambiental à esperança de Pandora. São Carlos: Rima, 2001.
- MANNING, P. K. Metaphors of the field: varieties of organizational discourse. **Administrative Science Quarterly**, v. 24, n. 4, Dec. 1979, p. 660-671.
- MARINHO, C. de F. F.; DE OLIVEIRA, A. A.. A arte-educação e o adolescente em privação de liberdade. **Anais do XVIII Simpósio de Estudos e Pesquisas**. ISSN 2179-0213. 2009.
- MERRIAM, S. B. **Qualitative research and case study applications in education**. San Francisco: Jossey-Bass, 1998.
- MÉSZÁROS, I. **O século XXI: socialismo ou barbárie?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- MÉSZÁROS, I. **O poder da ideologia**. São Paulo 2004: Boitempo, 2004.
- MORIN, E. **Os setes saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2000.
- MORIN, E. **O Método 5: a humanidade da humanidade**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- MOTTA, G. Literatura, filosofia e performance: “O banquete dos heróis” pelo Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano. **XII Congresso Internacional da ABRALIC - UFPR – Curitiba, Brasil**, 2011.
- NOGUEIRA, M. P. **Teatro na Comunidade: dilemas e possibilidades**. Florianópolis, UDESC, 2009.
- OTT, E. A. et al . Acidentes de trânsito em área metropolitana da região sul do Brasil: caracterização da vítima e das lesões. **Rev. Saúde Pública**, São Paulo, v. 27, n. 5, Oct. 1993.
- PEIXOTO, F. **Teatro em movimento: 1959-1984**. Editora Hucitec, 1985.
- PEIXOTO, F. **Um teatro fora do eixo: Porto Alegre, 1953-1963**. Editora Hucitec, 1993.
- PEREIRA, V. H. A.; LIGIÉRO, Z.; TELLES, N. **Teatro e dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.
- READ, H. **Education through art**. London, Faber, 1943.
- ROCHA, R. Minidicionário. **São Paulo: Scipione**, v. 10, 1996.
- SERPA, L. G. Teatro como conscientização: um olhar sobre o movimento “Bailei na Curva” (1983 a 1985). **Dissertação de Mestrado**. CE – UFPA. 187 f., 2006.
- SILVA, R. M. Super herói: educação alienante - a estética do mito tecnológico. **Dissertação de Mestrado em Educação** pela UNIMEP, Piracicaba, SP, 2004.
- TELLES, N. Teatro comunitário: ensino de teatro e cidadania. **Urdimento**, Florianópolis, n. 5, p. 66-71, 2003.
- TYSZLER, M. Mudança social: uma arte? Empreendimentos sociais que utilizam a arte como forma de mudança. **Rev. Adm. Pública**, Rio de Janeiro, v. 41, n. 6, Dec. 2007.
- VIGANÓ, S.. **As regras do jogo: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático**. Editora HUCITEC, edições Mandacaru, São Paulo, SP, 2006.
- WASELFISZ, J. J. **Mapa da Violência 2012**. Os novos padrões da violência homicida no Brasil. São Paulo, Instituto Sangari, 2012.

---

<sup>i</sup> ‘Aquece’, na linguagem jovem, coloquial, refere-se a um encontro que os jovens fazem na casa de algum amigo ou em algum bar antes de ir para uma festa. Normalmente envolve a ingestão de bebida alcoólica.