

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

RENATA PIONA DE SOUSA

**TEATRO DO OPRIMIDO:
DESLOCAMENTOS DE UMA POÉTICA EM TRÂNSITO**

Vitória
2016

RENATA PIONA DE SOUSA

**TEATRO DO OPRIMIDO:
DESLOCAMENTOS DE UMA POÉTICA EM TRÂNSITO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo – PPGL/Ufes –, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.
Orientador: Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares.

Vitória
2016

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S725t Sousa, Renata Piona de, 1984-
Teatro do oprimido : deslocamentos de uma poética em trânsito / Renata
Piona de Sousa. – 2016.
106 f.

Orientador: Luís Eustáquio Soares.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Teatro do oprimido. 2. Conflito Social. 3. Teatro (Literatura) - Técnica. 4.
Teatro Brasileiro. I. Soares, Luís Eustáquio, 1966-. II. Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

RENATA PIONA DE SOUSA

**TEATRO DO OPRIMIDO:
DESLOCAMENTOS DE UMA POÉTICA EM TRÂNSITO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo PPGL/Ufes, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Aprovada em: ____/____/____.

Luís Eustáquio Soares – Orientador: _____
Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes.

Cláudio Luiz Zanotelli: _____
Doutor pela Universidade de Paris Ouest-Nanterre, França

Sérgio da Fonseca Amaral: _____
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes.

À Luiza Maria, pelo tesouro que és.

À mãe e mulher guerreira, Maria José, pelos dons da humildade e do trabalho.

À Liliane Brioschi, pelas linhas e pelo silêncio, sempre presentes.

À Christie Torres, pela existência, na partilha, tão partida quanto a minha.

Em memória de meu pai, que vive, em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à vida, que nos ensina, com suas dificuldades, a grandeza da coragem;

Ao fabuloso Augusto Boal, que vive em seus livros, tão generosamente escritos: pelo significado do verbo “transformar”;

À Luiza Maria, minha filha adorada, para quem dedico, além deste trabalho, a minha existência: pela capacidade imensa de amar e receber amor;

À minha amada Mãe, meu chão firme, exemplo de força, dedicação e humildade, com todo o meu amor e gratidão;

À maravilhosa amiga Christie Torres, com muito amor e gratidão: pelo milagre, pela partilha, pelos abraços de luz;

À Liliane Brioschi, com toda a admiração, sem a qual eu nada saberia do pouco que sei, tampouco das muitas que sou.

Ao fascinante orientador, Luis Eustáquio Soares, pela genialidade, pela sensibilidade, pela simplicidade, pela confiança e pela maravilhosa des-orientação acadêmica;

À amiga Carolinne Ornellas, com quem dividi as angústias e as delícias desse processo tão transformador, de antes do início às contrações finais: uma enorme gratidão, por todo o apoio.

Às lindas colegas de curso Nayara Girelli e Sileyr Ribeiro, tão generosas comigo e muito importantes nessa jornada acadêmica;

Ao querido Marcos Rocha, primeiro colega de mestrado, pelo apoio e por ter sido tão atencioso comigo nesses dois anos;

À Maria Amélia Dalvi, professora por quem cultivo um grande afeto, pelo olhar sensível, um dos primeiros a me fazer acreditar na possibilidade de uma nova caminhada;

Ao Enildo, com grande carinho, pela compreensão e pela presença forte, que ajuda a me equilibrar na travessia;

Aos meus colegas de trabalho, pelos aprendizados diários e pela paciência que tiveram comigo durante o processo do meu mestrado.

À luz que amanhece os pássaros e a minha janela, anunciando a felicidade de viver o desafio de um novo dia.

“Escrever significa para o poeta romper a muralha atrás da qual se encontra alguma coisa que sempre esteve lá”.

Milan Kundera

“O sujeito que se lamenta ameaça ancilosar-se no seu modo de ser, cumprindo assim de novo a lei do curso do mundo”.

Theodor Adorno

“A arte não ama os covardes”.

Vinicius de Moraes

SOUSA, Renata Piona. *O Teatro do Oprimido como instrumento de resgate da subjetividade do espectador: deslocamentos de uma Poética em trânsito*. 106 f. 2016. Dissertação: Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

RESUMO

Em substituição à catarse aristotélica, a *Poética do Oprimido e outras Poéticas Políticas* (1977), principal obra de embasamento da metodologia do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal (1931 - 2009), propõe-se a oferecer aos oprimidos oriundos da luta de classes os meios de produção teatral, que participam de todo o processo de criação, da dramaturgia à encenação. A perspectiva que se apresenta em nossa dissertação tem por objetivo discutir os desdobramentos que surgem desse processo, no sentido de verificar seus efeitos para a possível transformação de indivíduos oprimidos por uma lógica de dominação sustentada no embrutecimento e na subtração da subjetividade daqueles que são excluídos da participação “comum”, nos termos de Jacques Rancière. A propósito, além de dialogar com o filósofo francês, tendo como referencial teórico *A Partilha do Sensível* (2009), elegemos como arcabouço teórico de nosso trabalho, principalmente, os *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* (1995), de Deleuze e Guatarri; *Cultura e Imperialismo* (2011), de Edward Said; as obras *Vigiar e Punir* (1987) e *A ordem do Discurso* (1996), de Michel Foucault e *Palavras e Sinais* (1995), de Theodor Adorno.

Palavras-Chave: Teatro do Oprimido; Luta de Classes; Dominação; Dramaturgia; Corpo.

SOUSA, Renata Piona. *Theater of the Oppressed: displacements of a transiting poetic*. 106 f. 2016. Master's degree dissertation. Post-graduation program in Language and Literature. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitoria, 2016.

ABSTRACT

Replacing the Aristotelian catharsis, the piece *Poetic of the Oppressed and other Political Poetics* (1977) is the main ground of methodology from the Theater of the Oppressed, by Augusto Boal (1931 – 2009). His work aims to offer the means of theatrical production to the oppressed who originally suffered from class struggle, being that this production manifests itself in the whole creation process, from the dramaturgy to the staging. The perspective presented in this paper has the objective of discussing the results arisen from this process in order to verify its effects on the likely transformation of individuals oppressed by a domination logic, which is based on the brutalization and on the subtraction of the subjectivity on those who are kept away from the “common” participation, according to Jacques Ranciere. Besides relying on the French philosopher's work, having *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (2009) as a theoretical source, the main choices of theoretical outline will include *A Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia* (1995), by Deleuze and Guatarri, *Culture and Imperialism* (2011), by Edward Said, the works *Discipline and Punish* (1887) and *The Discourse of Language* (1996), by Michel Foucault and *Critical Models: interventions and catchwords* (1995), by Theodor Adorno.

Key words: Theater of the Oppressed; Class Struggle; Domination; Dramaturgy; Body.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	Erro! Indicador não definido.
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	11
3. A TRAJETÓRIA DE AUGUSTO BOAL NO TEATRO BRASILEIRO: CAMINHOS ENTRELAÇADOS	13
4. DA BASE À ESTRUTURA – EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS E TEÓRICAS: O CAMINHO DIALÉTICO DO TEATRO DO OPRIMIDO	35
4.1 A EXPERIÊNCIA LATINOAMERICANA	51
4.2 FUNDAMENTAÇÃO DO TEATRO-FÓRUM	61
5. DOMINAÇÕES IMPERIALISTAS, MÁSCARAS E PÓS	70
6. O ESPECTADOR COMO EIXO DA ESTRUTURA DO TEATRO DO OPRIMIDO: DESLOCAMENTOS CATIVOS	79
6.1 PREPARAÇÃO PARA ATUAR NO PALCO, LIBERAÇÃO PARA VIVER, NA VIDA	84
6.2 CORPOS EM CENA: O TEATRO DO OPRIMIDO COMO REDISTRIBUIÇÃO DE UMA PARTILHA DESIGUAL	96
7. DO LADO DE CÁ, UM “BOM LUGAR”	103
REFERÊNCIAS	105

1. INTRODUÇÃO

O Teatro do Oprimido (TO), metodologia teatral criada por no final da década de sessenta por Augusto Pinto Boal (1931 – 2009) quando ainda dirigia o Teatro de Arena, mais do que uma teoria teatral inovadora criada por um brasileiro e conhecida mundialmente, trata-se de uma ferramenta de desopressão, que visa à emancipação de indivíduos oprimidos pela lógica de dominação na qual de apoia a luta de classes, calcada no embrutecimento.

Entendendo que o teatro é um espaço que reflete a estrutura hierárquica da sociedade, o teatrólogo, propondo uma revolução estética, reconfigura essa ordem, montando a estrutura de sua metodologia sobre um novo eixo, que desafia a sociedade capitalista: o espectador, o qual equipara diretamente ao oprimido.

De viés claramente marxista, sua obra vai de encontro à Poética aristotélica, a qual classifica como coercitiva por separar radicalmente atores e espectadores, reproduzindo a organização da aristocracia, o que considera fatal para o teatro, fragilizando-o enquanto arte, uma vez que se torna facilmente aliado das classes dominantes, podendo servir como instrumento de disseminação de seus ideais. Nesse sentido, enxergando a luta de classes dentro da própria organização teatral, Boal toma partido decisivamente a favor do teatro, buscando resgatar a sua potência, para com ele, tentar pagar outro resgate: o da subjetividade dos oprimidos. Para isso, propõe-se a exterminar a empatia e a catarse, próprias dos dramas fundados na teoria do filósofo grego, através dos quais, segundo o teórico, os espectadores delegam a sua capacidade de ação.

Como partidário de uma cultura popular e claramente declarado o seu teatro como político, Augusto Boal acreditava no poder de transformação do povo e da sociedade por meio do teatro. Por isso, colocou-o a seu serviço, por acreditar que o teatro deve servir a propósitos humanos e não capitais: o TO preserva uma ideologia popular, tendo como horizonte a busca pela igualdade, caminhando, portanto em direção contrária ao embrutecimento humano fundado na formação capitalista segregadora.

Para o autor, “uma das atrofia mais graves de que sofrem os homens numa sociedade de especialistas é precisamente a atrofia estética” (BOAL, 2015, p. 376) e por isso, oferece os meios de produção teatral àqueles que só têm acesso aos meios de produção do trabalho,

visando a lhes oferecer instrumentos com os quais suas capacidades estéticas sejam reativadas, pois, através desse procedimento, o teórico acredita que seja possível retomar uma subjetividade soterrada pelo embrutecimento opressor.

A tônica da *Poética do Oprimido* (1977), nesse sentido, baseia-se em um combate metafórico contra a opressão, para o qual o teatro se empresta com um arsenal bélico, cujas armas os oprimidos aprendem a extrair de si, de suas habilidades sensíveis despertadas pela metodologia. Com a lógica do contra-ataque e da retomada de espaços desigualmente distribuídos, Boal almeja alcançar a liberação das opressões socialmente impostas sobre os indivíduos, buscando um lugar confortável, idealizado sob os signos da liberdade e da igualdade.

O método, ao abrir espaço para o povo, ativa um movimento já revolucionário em seu propósito, pois, ao firmar uma aliança com os oprimidos, colocando-os em condições de discutir, perceber e agir sobre suas opressões, mesmo que de modo teatral e representativo, oferece ao indivíduo objetificado a possibilidade de transformar-se em sujeito. Com essa esperança, Boal lança luz em um espaço obscuro e, a partir desse feixe, propomo-nos a um mergulho cujas profundezas talvez nos levem para esse lugar sobre o qual só temos uma certeza: do lado de lá, nada existe sem que se prove, sem que se crie, sem que se alie.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A obra de Augusto Boal é bastante abrangente e sua teoria foi constituída a partir de suas experiências teatrais vivenciadas em quatro períodos distintos, os quais procuraremos dividir abordando suas produções teóricas e literárias, com intuito de oferecer uma revisão geral de sua bibliografia: no primeiro, compreendido entre os anos de 1956 a 1971, período em que foi diretor do Teatro de Arena, escreveu obras literárias como *Revolução na América do Sul* (1961), *José, do Parto à Sepultura* (1961) *Arena Conta Zumbi* (1953), *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Aventuras do Tio Patinhas* (1968), além de ter vivenciado um grande laboratório de práticas teatrais com as peças que dirigiu e as oficinas que coordenou, angariando experiências que começaram a germinar as primeiras ideias para a posterior concreção da metodologia, tendo em vista o intenso e comprometido envolvimento político do grupo através do teatro – tão intenso que acarretou no exílio de vários artistas, inclusive no de Boal, no ano de 1971, quando começa a segunda nova fase de seu percurso teórico, assim que se muda para a Argentina e passa cinco anos viajando pela América Latina, período em que também escreve literatura, como as peças *Torquemada* (1971), *Mulheres de Atenas* (1976) adaptação de Lisístrata de Aristófanes, *A Tempestade* (1976), adaptação da obra de William Shakespeare, o romance *Milagre no Brasil* (1972) e as *Cronicas de Nuestra América* (1973), além de recolher experiências com trabalhos de teatro popular em países como Peru, Uruguai e Colômbia, que lhe deram subsídios para iniciar sua trajetória teórica, escrevendo obras como *Categorias de Teatro Popular* (1972), *Jogos Para Atores e Não Atores* (1975), *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário* (1975) e a principal, *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (1975), em cujo cerne se encontra o sedimento de sua teoria e suas premissas em relação à transformação do espectador em ator e ao oprimido social, tipo de oprimido que se diferencia, por exemplo, do oprimido detectado por Boal na Europa, continente em que permaneceu exilado durante entre os anos de 1977 a 1985, período que determina a terceira fase de sua teoria, quando desenvolve *O Arco-íris do Desejo* (1978) e *Stop! C'est Magique* (1979), ambas em Paris, esquematizando técnicas teatrais direcionadas ao combate de opressões de cunho subjetivo, mais evidentes no público europeu. Nesse período, o autor aumenta também sua produção literária, lançando peças como *Murro em Ponta de Faca* (1977), em Lisboa, assim como a sátira *Jane Stipfire* (1977). Depois de 15 anos de exílio, divididos entre a América Latina e a Europa, o autor retorna ao Brasil e continua sua trajetória de escritor e teórico com as obras *O Corsário do Rei* (1985), peça com música de Edu Lobo e letra de Chico Buarque; a novela *O suicida com*

medo da morte (1990); *Aqui ninguém é Burro* (1996) e *Teatro-Legislativo* (1996), ficção e teoria de suas experiências como vereador, que também contribuíram para a elaboração da metodologia do TO; *Hamlet e o Filho do Padeiro* (2000), livro de autoficção no qual relata suas “memórias imaginadas”; *O teatro como Arte Marcial* (2003) e *a Estética do Oprimido* (2009), congregando, no ano de sua morte, toda a sua experiência e matizes teóricos maturados durante anos de pesquisa.

3. A TRAJETÓRIA DE AUGUSTO BOAL NO TEATRO BRASILEIRO: CAMINHOS ENTRELAÇADOS

Pensar no processo de constituição do Teatro do Oprimido induz-nos a pesquisar também a respeito de duas trajetórias que se arraigam: a de seu criador Augusto Pinto Boal (1931 - 2009) e o percurso do teatro brasileiro contemporâneo, marcado por transformações decisivas. Essa interação possui razões bastante consistentes, uma vez que provocou efeitos ressonantes e indissociáveis: Boal contribui para o processo de transformação do teatro brasileiro, introjando sua voracidade política, humanitária e criativa e colhe, como retorno, uma vasta experiência artística, de onde extrai a base ideológica de sua teoria teatral. Com a mesma perspectiva dialógica, tendo em vista esse entrelaçamento, lançaremos nos próximos parágrafos ao propósito fundador deste capítulo.

Na década de 1940, enquanto Boal ainda vivia sua meninice, regada a muita imaginação e trabalho na padaria de seu pai no bairro carioca da Penha, o teatro brasileiro vivia um período marcado pelo que os teóricos classificam como amadorismo, uma vez que seus objetivos erguiam-se principalmente a partir da prática, sobreposta à reflexão teórica. Tendo como representantes o Grupo de Teatro Experimental e a Escola de Arte Dramática, em São Paulo, bem como o Teatro do Estudante do Brasil e Os Comediantes, no Rio de Janeiro, essa frente teatral trouxe transformações importantes para o incipiente cenário da época, principalmente a partir da audaciosa montagem de Os Comediantes, estreando a peça *Vestido de Noiva* (1943), do célebre dramaturgo Nelson Rodrigues.

Com a montagem de uma peça nacional o grupo realizou duplo movimento: acendeu os holofotes da crítica literária para a literatura dramática brasileira, relegada até então a uma posição marginalizada em relação aos demais gêneros literários e, simultaneamente, transferiu o eixo central do espetáculo para o encenador, uma vez que, “numa inversão típica da ficção moderna” (PRADO, 2009, p. 40), a literatura de Rodrigues concentrava-se mais no modo de execução do texto do que no enredo a ser transmitido, o que instigou o grupo a contratar o encenador polonês Zbigniew Ziembinski, que soube explorar a potencialidade cênica da dramaturgia com técnicas até então não utilizadas nos palcos do Brasil: a famigerada *mise en scène* e o expressionismo alemão.

As reformas estéticas inauguradas pelos Comediantes, tais como a quebra da barreira do naturalismo na representação teatral e o enfoque no trabalho do encenador tornaram-se referência entre os grupos experimentais. Com isso, a contratação de encenadores estrangeiros tornou-se prática comum entre as principais companhias de teatro, dado o sucesso da estreia da peça de Nelson Rodrigues. Com pouca experiência e necessidade de sobrevivência, utilizou-se tal recurso por cerca de quinze anos, uma vez que esses profissionais davam aos espetáculos requintes estéticos de parâmetros estrangeiros, o que agradava ao público pagante. Assim, palco, ator e plateia brasileiros tornaram-se reprodutores e consumidores de uma cultura alheia, principalmente europeia e norte-americana.

Com esse legado, surge o Teatro Brasileiro de Comédia em 1948 – ano em que provavelmente nosso teatrólogo terminava o seu curso ginásial e vivia uma paixão sublime por uma amiga de escola, Renata, moça que o influenciou a tentar o curso de química no ano seguinte. Criado e dirigido pelo engenheiro industrial italiano radicado no Brasil Franco Zampari, cujos dotes empresariais foram emprestados ao grupo, o TBC gozou de estrutura administrativa e financeira até então nunca experimentada no teatro nacional, fato que trouxe para o quadro teatral brasileiro impressões históricas significativas.

Para esgotar a sua bilheteria de 400 lugares, o TBC não poupava esforços em agradar o público burguês, reproduzindo clássicos internacionais, os mais variados possíveis. Sem demarcações de estilo, o ecletismo escancarado denunciava o caráter comercial de suas peças, cujo objetivo máximo era o de alcançar o nível estético praticado no exterior, de perfeições cênicas dispostas a cobrir eventuais deslizos literários dos textos dramáticos – empreitada bastante possível para “uma plateia ociosa, que busca no teatro a digestão agradável do jantar” (MAGALDI, 2004, p. 215).

Para os atores que passaram pelo TBC, como Tônia Carrero, Raul Cortez, Cacilda Becker, Juca de Oliveira e Léo Vilar, a experiência na participação dessas montagens, foi, sem dúvida, elementar em sua constituição artística, tendo em vista o trabalho incansável de uma tendência que concentra no trabalho do encenador e do ator toda a potencialidade cênica do texto. Isentando-nos de mensurações acerca desta transferência, cumpre-nos ressaltar o papel importante do grupo, marcado pela experiência técnica dos estrangeiros, na formação do elenco artístico brasileiro das décadas de cinquenta e sessenta.

A política de sobrevivência do teatro brasileiro de render-se ao colonialismo estético e literário, cujo período foi protagonizado pelo TBC, produziu efeitos contraditórios. Se, por um lado, manteve a atividade teatral (ainda que com propósitos, talvez, mais mercadológicos do que artísticos) em circulação nos grandes centros, oferecendo aperfeiçoamento técnico que profissionalizou os artistas da época, por outro, manteve fechadas as portas para a produção literária nacional (com exceção dos textos de Abílio Pereira de Almeida, cuja produção de teatro burguês alinhava-se à perspectiva do público-alvo de Zampari), desvalorizando a dramaturgia brasileira e distanciando-se completamente, por consequência, da realidade do país.

Somente a partir da crise que assolou o Brasil no início da década de cinquenta, a qual afugentou os profissionais estrangeiros que comandavam o nosso teatro, abriu-se espaço para dramaturgos e diretores brasileiros ainda no TBC, com o adeus dos encenadores, afinando-se gradativamente a estética e a dramaturgia nacional ao panorama social, econômico e cultural do país.

O difícil período financeiro que o Brasil atravessava, com o endividamento internacional, trouxe grandes mudanças de perspectivas. O nacionalismo conservador, convertido em movimentos esquerdistas, aflorou os espíritos de nacionalismo, populismo e esquerdismo artísticos, segundo Décio de Almeida Prado (2009). Operários reivindicavam melhores salários e condições de trabalho, combatia-se a exploração do proletariado e acirrava-se a luta de classes. Ainda com a perspectiva de Prado, ao se referir ao populismo eferescente da época, acrescentamos:

A noção de luta de classes valorizava naturalmente o povo, compreendido, segundo a ótica marxista, como a soma do operariado, ao passo que o conceito de nação restringia-se sem dificuldades às camadas populares, com exclusão da burguesia – o antipovo e a antinação por excelência. (PRADO, 2009, p.65)

Valendo-nos ainda da citação de Prado, tendo em vista o novo rumo que o teatro vinha tomando, é possível detectar o duplo movimento da burguesia que, em momento de assombro econômico, evadiu-se das plateias: ao necessário corte de gastos somou-se o fato de os clássicos internacionais terem sido substituídos por peças de cunho nacionalista e, assim, como “antipovo”, a elite não queria ouvir falar de fome e desemprego. Interessava-se mais, talvez, pela neve artificial das montagens europeias.

O ideário do teatro brasileiro, até então, como vimos, proliferador da cultura burguesa europeia, rendido à classe dominante, converteu-se, aos poucos, em palco de reflexão da realidade brasileira, retratando temas que traziam questões sociais e políticas que oprimiam a classe operária, marginalizada e pobre: parecia o gatilho para o encontro de uma arte genuína, que germinaria a partir de necessidades e peculiaridades de um momento revolucionário, aliadas às expressões criativas de artistas brasileiros.

O novo período de transformações atravessado pela classe teatral, cada vez mais inflamada pelas questões políticas e econômicas do país, foi determinante na abertura dos novos caminhos de nacionalização do teatro brasileiro, uma vez que “no teatro, a posição nacionalista foi extremamente fecunda porque tinha uma missão imediata: restituir aos brasileiros o lugar que lhes competia, restabelecendo o equilíbrio momentaneamente perdido” (PRADO, 2009, p. 64).

Para adequar-se à sua nova realidade e anseios, mudaram-se os palcos, a plateia e os papéis, e a escassez de recursos exigia uma estrutura pouco onerosa, com montagens e bilheteria de baixo custo. Foi assim que o diretor teatral José Renato, desejoso de produzir um teatro independente e autóctone, que desse espaço aos artistas e à literatura dramática brasileira, deixou a Escola de Arte Dramática em 1953, trazendo consigo as primeiras turmas formadas naquele espaço, lançou-se ao desafio de fundar, em São Paulo, inspirado no êxito do formato “arena stage”, experimentado na Rússia, na década de 30 e nos Estados Unidos, o Teatro Brasileiro de Arena. Tratava-se da melhor proposta, apesar da limitação de espaço e plateia, para atender aos anseios e propósitos teatrais do momento, tendo em vista sua subsistência pouco dispendiosa.

Por coincidência ou destino, no mesmo ano, o recém-formado químico industrial Augusto Boal embarca para Nova Iorque em busca de um sonho: estudar dramaturgia com o teórico e historiador teatral John Gassner, na Columbia University, de onde traz conhecimentos sobre o sistema teatral do teórico russo Constantin Stanislavsk e técnicas de *playwriting*, por exemplo. Três anos depois, José Renato, por indicação do crítico Sábado Magaldí, precisando dividir a direção do Arena por conta de seus trabalhos também na televisão, convida-o. Trata-se da primeira experiência de Boal no teatro, início de uma jornada de cinco décadas. Em sua autobiografia, *Hamlet e o filho do padeiro* (2014), Boal relata a experiência:

José Renato foi sincero e franco: “você diz que não é diretor mas pode ser que leve jeito. Vamos tentar. Se der certo, melhor pra todos; se não der, volta pro Rio”.

“Você tem confiança em mim?”

“Não tenho nem deixo de ter: não te conheço. Mas preciso de um diretor para dividir comigo o repertório. Estou na televisão e não me sobra tempo”. (BOAL, 2014, p. 155)

Embora o *TA* tenha surgido com proposta de injetar sangue brasileiro no teatro nacional, a dramaturgia produzida no país ainda carecia de peças que contemplassem o ideal sociopolítico que foi sendo consolidado pelo grupo e, com isso, suas primeiras montagens – com evidente diferença em relação ao *TBC*, por ter direção e atuação composta unicamente por brasileiros – foram de textos estrangeiros, trazidos pela boa qualidade literária, tais como *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens, *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams e *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard.

O ingresso de Boal no Teatro de Arena coincidiu com o início da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, cujo entusiasmo dos “cinquenta anos em cinco” acompanhou o momento artístico da época. Surgia, com essa guinada, junto à ascensão do Arena, a bossa nova, o cinema novo e o teatro oficina, conjuntura brasileira bastante favorável para implementar mudanças em níveis social, político, estético e artístico. Foi com esse espírito, aliado ao perfil engajado e ao entusiasmo de um jovem que acaba de voltar de um curso de dramaturgia no exterior, que o novo diretor, apesar da inexperiência profissional, “oxigenou” o fazer teatral do Arena, tanto no aspecto técnico, com o “método Stanislavski” e outras técnicas, quanto na questão literária, cujo quadro brasileiro ainda carecia de dramaturgias que dialogassem com a temática libertária pela qual se interessava o grupo.

É importante ressaltar que o aspecto revolucionário do Teatro de Arena nasce com a fusão de todas as contingências que atravessaram a sua formação: novo formato de palco, redução do espaço cênico, poucos recursos, plateia pouco numerosa, espectador oprimido pela realidade social, necessidade de criação de nova literatura dramática que atendessem aos seus objetivos etc. Claramente se vê que as dificuldades estéticas, políticas e econômicas certamente influenciaram na ideologia do grupo, podendo ser consideradas elementares para aquele novo fazer teatral. Sobre essas limitações, citamos o comentário irreverente de Boal:

Escassez é limitação. Não vamos elogiar a falta de recursos como se fosse benção divina; desejar a carência – absurdo! O artista, no entanto não choraminga. Com desejo e arte, falta de meios pode ser estímulo. Em nosso países escravizados estamos condenados à criatividade! (BOAL, 2014, p. 156)

Os poucos recursos do teatro, com escassos adereços cênicos e seu formato em arena, somados aos propósitos da companhia, foram fatores determinantes para a germinação de uma arte genuína, culminando na estruturação de uma nova dramaturgia: com ângulos e proximidades estreitados, a interação entre atores exigia maior dinamicidade, assim como a relação entre palco x plateia / ator x espectador tornou-se mais próxima, horizontal e angular.

A contribuição de Boal nesse processo começa com sua chegada em 1956, oferecendo laboratórios de interpretação e cursos de dramaturgia semanais, nos quais se reuniam atores, diretores e dramaturgos do *TA* e também de outras companhias em busca de novas inspirações e criações. Tratava-se de um trabalho versátil e cúmplice, que dialogava diretamente com a realidade das classes subalternas. Vejamos a afirmação do teatrólogo: “No laboratório criávamos sentimento de fraternidade com os atores de outras companhias. Tínhamos orgulho em falar de classe teatral, como se falássemos de parcela importante da classe operária” (BOAL, 2014, p. 166). Esse movimento se assemelha ao que Prado classifica como “populismo” no fragmento abaixo, a partir do qual também nos é possível diagnosticar a relação texto x representação:

O populismo das peças acarretava o da representação. Os atores faziam tudo para romper as convenções do palco, para escapar ao formalismo cênico, aproximando-se tanto quanto possível da maneira como de fato o povo anda e fala. Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muito mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil – certamente não aquele visto por Silveira Sampaio e Abílio Pereira de Almeida, nem mesmo o de Nelson Rodrigues, que nunca ultrapassa a classe média. (PRADO, 2009, p. 66)

Dos debates realizados pelo grupo, sobre questões sociais e políticas da época, nasciam novos textos; do novo formato de palco, surgiam novos exercícios e técnicas de interpretação. Essa interação dinâmica, oferecida pela direção de Boal, abriu caminhos para a consolidação da nova dramaturgia brasileira, de cunho político e libertário. Ao falar desse processo criativo, Sábato Magaldi diz que “O *Teatro de Arena*, com esse ardor nacionalista, trouxe numerosas contribuições, e a mais positiva, sem dúvida, foi a de quebrar o tabu que cercava o autor brasileiro” (2004, p. 214).

Como marco do rompimento dessa barreira dramático-literária entre autores brasileiros figura a peça *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, cuja repercussão não apenas conferiu aos cursos ministrados por Boal a configuração de Seminário de Dramaturgia, transformado em departamento do Teatro de Arena, como atingiu êxitos animadores para a conjuntura do grupo, conforme podemos atestar com as palavras do autor de *O Teatro Brasileiro Moderno* (2009): “O sucesso de *Eles não Usam Black-Tie*, sucesso completo, maciço, de imprensa e bilheteria, restaurou a crença no valor, inclusive comercial, das peças nacionais, com o Arena marchando à frente dos acontecimentos” (PRADO, 2009, p.64).

Dirigida por José Renato, com músicas de Adoniran Barbosa, a dramaturgia de Guarnieri arquitetou-se sobre o tema da greve, ratificando a orientação popular do Teatro de Arena. A peça não somente revigorou os ânimos do Arena e do teatro nacional como um todo, como renovou a plateia que, vendo suas venturas e aflições representados em um drama realista, de diálogo direto com a classe operária e menos abastada da sociedade, identificou-se imediatamente, tornando-se público assíduo do TA, o que sustentou a permanência da peça em cartaz durante um ano.

Para um grupo que extraiu sua arte de condições políticas e econômicas quase sempre adversas pelas quais atravessava o país, que tinha como tema as questões que oprimiam a massa da sociedade brasileira da década de 50 e que, entre outras peripécias, transformou dificuldades em características estéticas, cada novo passo dado simbolizava novos aprendizados e descobertas. Com o sucesso, por exemplo, de peças como a já citada *Eles Não Usam Black-Tie* e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho, cujas representações angariaram a presença maciça de espectadores de classes sociais mais baixas, o grupo paulista, além de colher todos os bons frutos possíveis dessas bem sucedidas montagens, pôde observar ao longo das apresentações o que os espetáculos tinham de eficácia e o que, em algum quesito, revelava-se frágil.

O avanço do grupo paulista, até então, era indiscutível: estavam-se produzindo bons textos no Seminário, próprios e nacionalistas, com propósitos cada vez mais legítimos; havia-se conquistado um público mais diversificado; sobrevivia-se da arte popular em um país em crise econômica. Perfeito. Não para uma companhia que tinha como diretor o inquieto Augusto Boal, que, refletindo sobre o teor crítico das peças, chegou à conclusão de que era necessária uma renovação estético-política, uma vez que os resultados obtidos até então, no que tange

aos seus efeitos sobre o espectador, se davam em plano ainda superficial, produzindo identificação e não reflexão.

Com o acúmulo de aprendizados resultantes das experiências das peças que dirigiu, o vasto conhecimento teórico sobre teatro e a veia sempre política, Boal começou a contestar, bastante influenciado pelos pensamentos do dramaturgo Bertold Brecht sobre teatro épico, a *catarse* aristotélica. Não interessava mais, para o aturdido dramaturgo, que os espectadores apenas se identificassem com personagens e temas dos espetáculos, saindo do teatro glorificados por terem se visto representados, com em um espelho. O ex-químico queria um teatro didático, que levasse o espectador à reflexão e à inquietude.

O propósito, até então, ainda não havia sido alcançado por pelo menos duas razões fundamentais: embora se dispusesse de temática revolucionária e se utilizassem técnicas voltadas para favorecer a mensagem crítica do texto, o viés realista das representações, herdado do “Método Stanislávski”, aliado ao aspecto ainda tradicional da dramaturgia, de estrutura aristotélica, mantinham rasas as possibilidades de crítica da plateia, provocando-lhe, antes, empatia e identificação, produzindo *catarse*. Sobre esse conceito aristotélico, Patrice Pavis nos elucida: “A *catarse* é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções” (PAVIS, 2007, p. 40).

Quanto ao realismo, trazemos a problematização de Prado:

“[...] Mas o realismo, por flexível que seja, nunca cessa de opor obstáculos a quem pretenda expor sem subterfúgios o seu pensamento político, tanto por dar preferência ao concreto, ao indivíduo, quanto por postular a ausência de qualquer tipo de mensagem direta.” (PRADO, 2009, p. 69)

Identificadas essas lacunas, Boal, com seu vasto conhecimento teórico e sua declarada veia política, identifica-se com os estudos sobre teatro épico e aprofunda seus conhecimentos sobre a teoria do dramaturgo e teórico Bertold Brecht. De base essencialmente política, introduzimos o conceito do teatro épico com um fundamento que julgamos essencial para o seu entendimento e para o recorte desta pesquisa: sua oposição imediata ao teatro aristotélico e ao drama clássico. O grande combate de Brecht é pela integridade crítica do espectador, não preservada na dramaturgia tradicional, na qual a fusão entre ator e personagem sugerida pela

estrutura dialógica do texto dramático provoca potencialmente o envolvimento emocional e a empatia da plateia, que perde, pela identificação direta com o texto, a capacidade de reflexão. Assim assimilamos a partir da perspectiva de Anatol Rosenfeld, encontrada em seu livro *Brecht e o Teatro Épico* (2012):

No conhecido esquema em que Brecht opõe as características do teatro tradicional às do teatro épico, destaca que aquele procede agindo, envolvendo o público numa ação cênica, gastando sua atividade e impondo-lhe emoções, ao passo que este procede narrando, transformando o público em observador, despertando a sua atividade, impondo-lhe decisões; em vez da vivência e identificação de um público colocado dentro da ação, temos o raciocínio de um público colocado em face da ação e cujas emoções são estimuladas a se tornarem atos de conhecimento. (ROSENFELD, 2012, p. 82)

Buscando reverter os efeitos alienadores do drama burguês, Brecht sugere um mecanismo denominado “distanciamento”, no qual prevalecem não mais indivíduos, mas papéis sociais. O grande movimento dessa mudança tem seu cerne na estrutura textual, que altera o eixo da dramaturgia de base dialógica, conforme a teoria aristotélica, para o texto épico ou narrativo. Os efeitos desse deslocamento reverberam em cadeia: não incorporando mais o personagem, o ator mantém a distância pretendida por Brecht por meio da narração; o descolamento entre um e outro provoca, por sua vez (uma vez que sua fusão configura um ponto chave para o envolvimento emocional do público), um impacto na recepção do espectador, que, isento dos inebriamentos provocados pelos encantos dos heróis aristotélicos, torna-se pronto para analisar criticamente a mensagem transmitida pelo espetáculo. Trazemos, à luz de Patrice Pavis, para clarear a nossa abordagem, as sucintas palavras de Brecht sobre o termo: “o efeito do distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica” (BRECHT *apud* Pavis, 2007, p.106).

Alterando, portanto, a congregação texto x cena o teatro épico engendra seu potencial político, favorecendo ao espectador uma percepção lúcida da temática social abordada na peça. Criando-se um distanciamento entre ator e texto, através da narração, e assim, não havendo incorporação, mas uma mostra de personagens, naturalmente também ocorre o distanciamento entre espectador e espetáculo, pois é por meio da empatia com o ator-personagem que o público se envolve emocionalmente, perdendo a capacidade de um juízo alheio. Estando o ator despido do personagem, narrando o enredo, o espectador é capaz de enxergar criticamente a conjuntura social apresentada na peça. Essas explanações nos indicam

o viés didático-político do teatro pensado por Brecht, cujo conceito de distanciamento opera, em todos os seus raios, segundo o que constatamos com a leitura do *Dicionário de Teatro* (2007), o resgate da função social da obra de arte:

Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica. O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte. (PAVIS, 2007, p. 106)

Percebemos que há um interesse direto no que tange aos efeitos da arte teatral sobre o espectador no teatro de Brecht, assim como havia, talvez ainda ingenuamente, com seu processo de buscas experienciais, no Teatro de Arena. É-nos possível dizer “ingenuamente” até apresentarmos mais uma contribuição desbravadora de Boal nas descobertas do grupo: com a peça *Revolução na América do Sul* (1961), o dramaturgo inaugura uma nova dimensão teatral no TA, trazendo para os palcos e literatura brasileiros, as primeiras influências do teatro épico. Nitidamente seduzido pelas ideias de Brecht, o dramaturgo escreveu sua peça em moldes diferentes dos que se vinham praticando até então: trabalhando o tema que concentra toda a sua dedicação e entusiasmo ideológico, Boal abordou a questão do trabalhador oprimido pela luta de classes para mostrar a inevitável alienação de um sujeito objetificado pelo imperialismo.

Combatendo amplamente o realismo com o qual se trabalhou nos espetáculos anteriores, elemento que, como já vimos, ajuda a embaçar o julgamento crítico do público, o autor da peça utilizou-se “da hipérbole aristofanesca para satirizar a realidade brasileira” (MAGALDI, 2004, p. 305), assim como artifícios tais quais a abstração e a caricatura (PRADO, 2009), articulando tema e estética teatral para conscientizar o espectador, de modo que a objetificação do personagem, que age por contingências externas à sua subjetividade, favorece o distanciamento épico proposto pela teoria alemã.

Sustentada sobre uma distorção exagerada da realidade, *Revolução* tratou com comicidade, requintes de ironia e sarcasmo a vida do operário brasileiro, dando também amplitude a instâncias sociais e políticas que permeiam as relações de poder que o envolvem, mostrando ao espectador, com bom humor (talvez mais negro humor), a tragédia social do povo assalariado, oprimido pelas forças do sistema capitalista. José da Silva, representante da classe operária, é o personagem que confere a unidade da trama, atravessando as quinze cenas da

peça em busca de um prato de comida. Sua saga resume-se na ânsia por um almoço melhor e essa ambição o faz percorrer as mais diversas instâncias: desde a sagrada, pedindo ajuda ao anjo da guarda, que lhe cobra pela assistência, até a política, fatalmente corrupta. Assim é a maioria dos demais personagens, figurativos e impessoais: “anjo”, “deputado”, “líder”, “patrão”, “mulher”, “madame”, “delegado” etc, todos envolvidos na busca incansável de José, que, iludido e alienado pelos valores impostos pela classe burguesa, não enxerga o arranjo social no qual está envolvido, sendo cegamente condicionado aos míseros padrões que lhe são impostos e, assim, completamente esvaziado de subjetividade. Não poderia ser diferente o desfecho de um indivíduo subtraído de sua faculdade de pensar: mais do que na sua morte, depois de saciada sua fome, a tragédia de José da Silva consiste na sua mortificação em vida, cujos desejos dão lugar a uma busca desenfreada, calcada na alienação que assola as grandes massas.

Perguntamo-nos, diante disso: Fome de quê, além dessa que aparece com a falta do alimento? Parece-nos, essa fome real, um sintoma que leva o indivíduo a debater-se e a submeter-se de maneira mais vulnerável a forças externas. Consideramos pertinente estabelecer um paralelo entre este argumento e a análise de Josué de Castro, na qual o autor, ao especular sobre a vida do cangaceiro, também relaciona fome e luta pela sobrevivência em *Geografia da fome* (2007), livro no qual o seguinte trecho se faz significativo, a propósito:

O cangaceiro, que emerge como uma serpente transtornada da imundície social, frequentemente significa a vitória do instinto da fome sobre as barreiras sociais que o meio levanta. O místico fanático traduz a vitória da exaltação mortal que faz apelo às forças sobrenaturais a fim de cominar o instinto desordenado da fome. Nos dois casos, assistimos a um uso desproporcional e inadequado da força – da força física ou da forma mental – para lutar contra o flagelo ou contra seus trágicos efeitos (CASTRO, 2007, p. 158).

Seria possível supor que o personagem José da Silva, de *Revolução na América do Sul*, de alguma forma se aproximaria da figura do cangaceiro, analisada por Josué de Castro, porque, tal como este, diante da fome, não se renderia, lutando sem cessar por sua sobrevivência. Tal aproximação, num olhar mais perspicaz, faz-se ilusória, no entanto. A fome do cangaceiro, com sua dinâmica rural, camponesa e interiorana, alimenta-o de misticismo, que, por sua vez, torna-o mais forte para lutar contra as adversidades da seca, assim como mais forte para

enfrentar os limites impostos pela concentração latifundiária da terra, respondendo à violência classista com violência alimentada pela mística da proteção divina.

Diferentemente do cangaceiro, José da Silva, talvez por ser urbano, num contexto de divisão social do trabalho intensificada, alimenta-se da mística da ideologia da classe dominante, o que o torna refém da tragédia social brasileira e mundial. O contexto da fome, em *Revolução na América do Sul*, de Boal, é, portanto distinto da forma épica como Josué de Castro descrevia e analisava a fome do cangaceiro nordestino, pois José da Silva, esse brasileiro qualquer, não tem o apoio de uma cultura relativamente coesa, como a do cangaceiro, estando absolutamente vulnerável à lógica de “tudo que é sólido desmancha no ar”, imposta pela oligarquia urbana latinoamericana, *lumpemburguesia* periférica que usa cinicamente a fome do oprimido para humilhá-lo.

É perceptível, deste modo, após uma leitura atenta do texto, que Boal injeta uma crítica aguda aos valores da burguesia e à lógica imperialista que massacra as classes economicamente desfavorecidas. Interessa-nos, sobretudo, detectar o movimento do dramaturgo de incitar a percepção mais arguta do leitor/espectador. O enredo, como texto literário, como acabamos de ver, traz elementos disfarçados, caricaturais, criando algum estranhamento ou suspeita na leitura, levando o leitor à reflexão; o espetáculo, por sua vez, baseado no distanciamento, potencializado pela tonalidade jocosa e pelo exagero burlesco, certamente atinge o campo de visão mais lúcido do espectador. Fechamos mais uma vez com Magaldi, que, atestando o didatismo da peça, enuncia: “José da Silva, segundo informa o prólogo, é “um homem que lutou sem conhecer o inimigo”. O espectador, porém, ao deixar o teatro, era capaz de identificá-lo, sem equívoco” (MAGALDI, 2004, p. 270).

Diante do que vimos, *Revolução* situa-se como mais um ponto de relevância e contribuição de seu autor para o teatro brasileiro. Além de ter funcionado como o gatilho para a implementação do sistema brechtiano no Brasil, foi a primeira principal obra do dramaturgo e um dos grandes sucessos do Teatro de Arena. Seguindo esse curso, continuaremos elegendo os tópicos de maior significância para o recorte deste capítulo, diante da vasta conjuntura compreendida nos períodos abordados, empregando a sequência temporal crescente adotada até este momento.

A chamada “nacionalização dos clássicos” foi uma etapa que marcou o trabalho do grupo por motivos que merecem a nossa atenção: após um período de dez anos montando e escrevendo exclusivamente peças brasileiras por motivos já explicitados, a companhia decide experimentar um movimento novo sem, no entanto, perder a tônica do patriotismo cativo do TA. Diferentemente do *TBC*, que reproduzia os clássicos na íntegra, a intenção do grupo era dar nuances brasileiras, fazendo adaptações cada vez menos realistas, aos textos consagrados de dramaturgos internacionais. Visava-se reconhecer-se a partir do estranho; aproximar-se do diferente para perceber-se melhor. Boal, diretor à frente também desse processo, comenta-o em suas “memórias imaginadas”:

Nós respeitávamos as estruturas da obra nacionalizada; nela nos buscávamos. Ressaltávamos o que, nela, havia de nós e, de nós nela – queríamos redescobrir nossa identidade, não trocá-la. A analogia só pode existir entre semelhantes diferentes. Mantínhamos as diferenças buscando semelhanças. (BOAL, 2014, p. 229)

As naturais distorções advindas dessa nova roupagem do Arena, dessa busca na qual se procurava a identidade brasileira – sobretudo a teatral, sempre como cerne dos propósitos do grupo, acrescentaram ao grupo novos elementos como a utilização da linguagem predominantemente metafórica e reforçaram, por exemplo, os laços pré-atados com a teoria brechtiana: a trilha do TA cada vez mais se encaminha para uma empreitada épica na medida em que é afetada e aumentada em proporção direta com a necessidade e o desejo de transmitir mensagens de maneira crítica e racional ao público. A título de exemplificação desse período, foram nacionalizadas peças como *A Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel, *Tartufo*, de Molière e *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega.

Toda a movimentação artística de Augusto Boal e do grupo paulista pendia para a desopressão do povo trabalhador e houve um momento em que se começou a questionar se suas criações estavam chegando ao destinatário pretendido. Concluiu-se que não: embora o público do Arena houvesse se popularizado, ainda representavam-se para a classe média. Era preciso, então, levar a mensagem libertária ao público que necessitava daquele conteúdo e, com isso, inaugurou-se na década de sessenta o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, no Rio de Janeiro, através do qual as peças produzidas pelo grupo chegavam aos trabalhadores assalariados, levando arte e conscientização política a indivíduos cujas condições sociais não lhes possibilitavam acesso a qualquer “regalia” que extrapolasse o sustento diário. Esse deslocamento remete-nos à proposta de Brecht, explicitada por Boal em sua Poética:

Num estudo sobre teatro popular, Brecht afirma que o artista popular deve abandonar as salas centrais e dirigir-se aos bairros, porque só aí vai encontrar os homens que estão verdadeiramente interessados em transformar a sociedade; nos bairros deve mostrar suas imagens da vida social aos operários, que estão interessados em transformar essa vida social, já que são suas vítimas. (BOAL, 2013, p. 113)

A sofrida década de sessenta não permitiu, no entanto, que o CPC durasse muito tempo, já que teve sua trajetória interrompida pela ditadura militar, sendo o prédio da UNE invadido em 1º de Abril de 1964 e incendiado, adiando o sonho de um teatro verdadeiramente engajado, comprometido diretamente com o povo oprimido.

Retornando a São Paulo e prosseguindo com o tema da ditadura, é sabido que houve muita perseguição a quem apresentasse algum tipo de resistência ao regime e, assim, não há dúvidas de que a classe artística foi a mais atacada. Muitas peças foram censuradas, muitos artistas presos e exilados (inclusive Boal) e, para sobreviver sem padecimento era necessário calar ou, no caso dos artistas, que não podiam silenciar diante daquele momento atroz, se expressar de maneira ludibriosa: o jogo metafórico descoberto com a nacionalização dos clássicos retorna com muita utilidade, criando um escudo para a arte. Em tempos de ditadura, o maior instrumento humano como potência de transformação da realidade teve que se vestir com armaduras. Se o artista precisa, segundo Boal, desfazer-se de suas máscaras sociais para criar e apropriar-se de outras (2013, p.172), o teatro constrói suas máscaras desmascarando a realidade. Para enfrentar a repressão, no entanto, era necessário à arte criar máscaras para cobrir a nudez real que ela consegue revelar, nem que fosse com um tecido especial como o da nova roupa do rei, aquela que somente os inteligentes veem.

Foi nesse contexto que surgiram os musicais *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), peças nascidas da parceria entre Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Esses dois espetáculos, em vista de seu contexto político tanto mais aguçado, trouxeram ainda mais transformações estéticas para o cenário, pois a necessidade de passar imune ao olhar tendencioso da censura e o caixa consideravelmente reduzido do Arena, em virtude do impedimento de muitas peças, exigiam dos artistas habilidades que superassem a criatividade comum. Assim, extraindo toda a potência revelada pelo gênero musical no teatro, desde a estreia do *Show Opinião* em 1964, meses após o golpe militar, do qual participaram diversos artistas engajados e militantes com o intuito de protestar artisticamente contra a situação de

absurdidade política do país, a série *Arena Conta* pautou-se em uma produção que nascia de uma mistura de elementos, entre os quais estavam, mais uma vez, a motivação de protesto e contestação contra o momento político, a situação financeira do país (e do grupo) novamente em déficit e o ingrediente que lhes não faltava nem nas mais ardilosas crises: a inventividade e criatividade inquestionáveis dos artistas envolvidos. Para sobreviver à repressão, Boal e Guarnieri montaram musicais que destruíram “algumas das convenções mais tradicionais e arraigadas do teatro, e que persistiam como mecânicas limitações estáticas da liberdade criadora” (BOAL, 2013, p. 174).

Recontando a história de heróis de lutas libertárias, recorrendo-se ao “uso inteligente da metáfora” (MAGALDI, 2004, p.304), as peças traziam reflexões de uma realidade em trânsito, cuja postura racional dos autores permitia-lhes contar duas histórias: a da luta dos heróis e a que se passava no contexto brasileiro – a resistência dos negros de Palmares aos escravizadores portugueses traduzia o movimento de esquerda contra a ditadura militar. Atrás das cortinas da linguagem (porque as do Arena não havia), como vemos, denunciavam as imposturas do regime vigente e o tom crítico, de luta social continuava o mesmo, sem ferir a ideologia fundadora do grupo paulista. Trazemos brevemente um trecho da primeira peça, que evidencia, pelo viés do narrador, nossa afirmação, com a leitura do qual se pode perceber o tema recorrente camuflado pela luta negra, que também não deixa de ser o de luta de classes, o da crise financeira e o da ditadura militar:

NARRADOR: Negros de todos os lugares procuravam as matas fugindo desesperados. Horror à chibata, ao tronco, às torturas. Buscavam no desconhecido um futuro sem senhor. Enfrentavam todo o perigo. Fome, sede, veneno, flechas dos índios, capitães do mato. Agonia pela liberdade. Ideia de ser livre. (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964)

Para dar lugar a esse duplo sentido *Zumbi* rompe ainda mais paradigmas que ainda se atrelavam na interpretação: retornam-se as máscaras do teatro grego, não máscaras materiais, mas máscaras sociais, o que Brecht chamou de *gestus social*. Cada personagem tinha uma máscara, um *gestus* bem marcado, para o qual cada ator dava sua interpretação, incorporando-se a ele. Segundo o próprio Boal, essa montagem beirou ao caos, dada a sua desordem natural. Leiamos:

Zumbi destruiu convenções, destruiu todas que pôde. Destruiu inclusive o que deve ser recuperado: a empatia. Não podendo identificar-se a nenhum

personagem em nenhum momento, a plateia muitas vezes se colocava como observadora fria dos feitos mostrados. (BOAL, 2013, p. 173)

Com o elenco diminuído e a necessidade, diante da crise financeira, de se alavancar um espetáculo que redesse bilheteria, era preciso criar uma alternativa para que os atores pudessem se adequar a quaisquer personagens e, com isso, além de causar impactos na recepção do público, baratear o custo do espetáculo. Risco do novo: mais uma vez, o *Arena* lança-se às glórias e aos desatinos da experimentação.

Se, por um lado, influenciado por Brecht, Boal lutou vorazmente contra a identificação e a empatia; por outro, com a nova perspectiva trazida por *Arena conta Zumbi*, o autor percebeu a necessidade desse elemento para a integração entre público e espetáculo, pois identificar-se com um herói de origem popular engajado em uma luta social seria, na visão do autor, uma empatia positiva e legítima, classificada como *dianoia*. Acessemos um excerto esclarecedor do autor sobre esse impasse:

Uma boa empatia não impede a compreensão e, pelo contrário, necessita da compreensão justamente para evitar que o espetáculo se converta em uma *orgia emocional* e que o espectador possa purgar seu pecado social. O que faz Brecht, fundamentalmente, é colocar a ênfase na compreensão (*enlightenment*), na *dianoia*. (BOAL, 2013, p. 112)

Sem perder de vista os efeitos pretendidos com a aplicação dos ensinamentos épicos brechtianos, Boal, como bom aprendiz que se revelou inclusive de seus próprios ensinamentos, aprimorou, junto ao seu parceiro Guarnieri, os resultados do primeiro musical da série, potencializando-os no seguinte, contando *Tiradentes*. Assim, aparando as arestas, fundindo e equacionando fragilidades e astúcias não só do musical anterior, mas de todas as suas experiências artísticas reunidas até ali, o autores mantiveram em *Tiradentes* o caráter de coletividade, de narração e acontecimento coletivos, cujos personagens tinham cada qual o seu *gestus* bem delineado para que cada ator coubesse em sua máscara. O que muda em relação a *Zumbi*, por exemplo, é o fato do papel do protagonista ser fixo na nova montagem, destinado a somente um ator, o que supre a questão do aniquilamento da empatia pelo qual Boal lamenta no trecho acima. Atribuindo ao herói a interpretação naturalista de somente um ator e aos demais personagens um rodízio de atores com o distanciamento brechtiano, os diretores acreditavam encontrar o equilíbrio dos efeitos do espetáculo sobre o público, que assiste com deleite ao musical, sem perder, por isso, a perspectiva crítica pretendida pelos

artistas: de um lado, o herói popular empático, do outro, instâncias econômicas e sociais. Prado nos esclarece:

Em palavras mais claras: Tiradentes, herói positivo, com o qual o público deveria simpatizar, era visto como indivíduo, conservando a sua personalidade e seus traços físicos do princípio ao fim; os seus companheiros de conspiração não passariam de “máscaras sociais”, na acepção de Boal, simbolizando, negativamente, categorias econômicas ou humanas: por exemplo, o poeta, o proprietário de escravos, o latifundiário, o padre, o militar, o jurista. (PRADO, 2009, p. 74)

Interessava aos autores, mais do que contar a desdita do herói ou debruçar-se em suas características, mostrar o movimento revolucionário liderado pelo protagonista, de luta pela liberdade e resistência à opressão colonizadora portuguesa. As técnicas inauguradas por *Zumbi* abriram os caminhos para a pulsação mais balanceada de *Tiradentes*, permitindo aos autores a adoção de uma postura ainda mais racional para proceder a uma montagem em momentos político e econômico tão delicados: para oferecer ao público oprimido pela ditadura uma história inspiradora de luta pela liberdade era preciso manejo artístico, político, estético e tantos quantos fossem favoráveis, pois de um lado estava a censura impiedosa e do outro uma plateia em crise econômica, que só poderia pagar por um espetáculo que de fato a cativasse.

Recorreu-se à subjetividade já presente em 1965, explorando-se fartamente a linguagem metafórica propiciada pela musicalidade e aprimorando as relações entre atores e personagens. Como já explicitado, a função protagônica tornou-se fixa, naturalizando o herói com o propósito de capturar o espectador por meio da identificação – para Boal, o caráter popular e revolucionário de *Tiradentes* dava uma significação aceitável (senão necessária) à empatia. Como contraponto, as demais personagens continuaram figurativas, podendo ser interpretadas por vários atores, que as assumiam em rodízio.

O novo formato do musical, consolidado por interferências de ordens estéticas e políticas, foi o terreno no qual se fertilizou uma nova sistematização teórica que se destinou a pensar em uma forma teatral que fosse exequível diante das contingências, batizada como *Sistema Coringa* por seu criador Augusto Boal. O aspecto de criação coletiva constitui o núcleo sua característica versátil: humanizando o herói e materializando papéis sociais, o sistema surge para romper a função sedativa e tranquilizante do teatro burguês, dando organicidade às

tramas que disponham de poucos recursos como *Zumbi* e *Tiradentes* e queiram escrever e encenar, contando epicamente uma história. Nas palavras de seu idealizador, observemos:

Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, nesse sentido, é sùmula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e nesse sentido é o principal salto de todas as suas etapas. (BOAL, 2013, p. 179)

Uma função de grande importância do sistema é a do Coringa – não fortuitamente a teoria intitula-se com o seu nome –, uma vez que exerce um papel de mediador, criando “um elo intermediário entre o autor, os atores e o público” (PRADO, 2009, p.74). Exercendo papéis tão versáteis quanto a estrutura do sistema, o Coringa é o porta-voz da autoria do texto, o conector de atos, o entrevistador das personagens, a figura que dá explicações de uma cena, tais como contexto, tempo e espaço, por exemplo, entre outros. É importante ressaltar que esta peça chave não se camufla e não se mistura com os personagens, aproximando-se muito mais da plateia para operar os pontos abertos nas lacunas deixadas nas transições de cenas e de atores: o Coringa é, desse modo, uma figura com ampla consciência tempo-espacial, capaz de situar o espectador no tempo da história narrada e no seu tempo atual e fazer conexões temporais e políticas que atravessam o enredo, transpondo o contexto apresentado. Contamos novamente com a contribuição do autor:

O protagonista não entendia; o Coringa dava explicações, para que não se restasse dúvida quanto às intenções, á situação social e política da sua época e da nossa. Introduzimos as entrevistas – o Coringa entrevistava personagens, quando necessário, misturando níveis de consciência e de tempo. O coringa, cidadão aqui e agora, tinha o saber da nossa época e no passado, a consciência do futuro: hoje; o personagem, inconfidente, distante no tempo, sabia o que era possível saber no seu lugar e momento. (BOAL, 2014, p. 275)

Percebemos, com a efetivação de nossos estudos, que o Coringa tem a sua função delineada a partir da necessidade de situar o espectador nessa nova estrutura dramatúrgica, oferecendo-lhe elementos que lhe permitam fazer conexões e atar os pontos necessários à compreensão, como as didascálias, por exemplo, para o leitor dramático. O coringa é um mediador, um exegeta que baliza a opinião da plateia, e, portanto, quem traduz o tom crítico destilado no enredo geralmente intrincado por conta dos entrelaçamentos subjetivos cativos das peças exibidas no período ditatorial.

No conturbado ano de 1968, com o Ato institucional 5 (AI-5) e suas severas e deliberadas restrições e punições a quem oferecesse resistência ao regime truculento ditatorial, o grupo viajou em turnê pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina. As manifestações teatrais no Brasil estavam sendo amplamente perseguidas e a classe artística sofreu com ardor os efeitos de um regime arbitrário. Com a viagem, o *Arena* sai do foco da repressão e levanta fundos para continuar sobrevivendo da arte. Em 1970, com o retorno do grupo, Boal, como tentativa de resistir e de sobreviver ao regime continuando a fazer teatro político, cria uma modalidade teatral que visava a encenar notícias de Jornal. Esse processo foi um laboratório para a formação de uma dramaturgia alternativa, uma forma de resistência à opressão de um governo repressor, um alimento crítico, uma vez que se propõe a debater uma ideia estabelecida pela mídia, descortinando seu poder de manipulação e sua aliança com os aparelhos de Estado. Para colocar em prática a nova forma, era necessário ao grupo se resguardar da repressão tão intensamente praticada naquela época: para não serem vistos, os atores do *núcleo dois*¹ ensaiavam técnicas da nova modalidade no segundo andar do Arena, apelidado de “areninha”, preparando-se para o espetáculo que denominou-se *Teatro Jornal: primeira edição*. Como a dramaturgia baseava-se em notícias de jornal, já que as peças de Boal e do Arena haviam sido censuradas, os espetáculos passaram a ser exibidos diariamente, no dia ou na semana da notícia veiculada, mostrando ao público popular, geralmente a “grupos organizados de paroquianos, estudantes, moradores de bairro, como fazer teatro para eles mesmos, usando as doze técnicas do *Teatro-Jornal*” (2014, p.311).

Com essa iniciativa, Boal dá os passos de uma caminhada que se volta completamente para o objetivo de transferir ao povo os “meios de produção teatral”, visto que foram criados mais de trinta grupos de *Teatro-Jornal*, para os quais o teatrólogo e sua equipe ensinavam, através da teatralização de notícias jornalísticas, o fazer teatral: assim fecundou-se o embrião do que poucos anos depois veio a se tornar o Teatro do Oprimido.

Convidado para o Festival Internacional de Teatro Universitário de Nancy, na França, em 1971, logo após o retorno de uma nova turnê de pouco mais de um mês na Argentina e no Uruguai com o espetáculo *Zumbi*, o grupo passa a reensaiar a peça já antes montada *Arena conta Bolívar* (1969). Vetada pela censura, a peça que retratava a história do herói libertário

¹ O núcleo dois era um pequeno espaço, onde funcionava um teatro com cerca de setenta lugares, anexo ao segundo andar do Teatro de Arena.

venezuelano, Simón Bolívar, acarretou a prisão de Augusto Boal, reafirmando os paradoxos que atravessaram a história do teatrólogo.

Preso e torturado, Boal passou dois meses no presídio Tiradentes, em São Paulo. Especialista em extrair material criativo de contingências e dificuldades, apesar do sofrimento e da angústia do encarceramento, o autor fertilizou essa experiência transformando-a em reflexões que reforçaram a sua carreira de dramaturgo e teórico: na prisão, escreve a peça *Torquemada* (1971), baseada nas experiências de tortura que vivenciou, assim como passa a refletir com mais afinco sobre a realidade dos oprimidos, representados pelos prisioneiros comuns (ele era um preso político). Ali, o teatrólogo reforça seu ideal marxista, que preconiza a questão dos oprimidos a partir da luta de classes, um dos pilares nos quais se sustenta e se inicia a sua teoria do Teatro do Oprimido. Dentro de um espaço confinado apenas à sua solidão e às suas memórias, o teórico vê de perto as injustiças e os efeitos de uma sociedade dividida. Pensando sobre o cárcere, encontra um ponto de equiparação desse lugar com o espaço teatral: “Na mágica alquimia da arte e da vida social, o teatro e a prisão – ambos limitados no espaço e no tempo – podem-se tornar sinônimos de liberdade” (2014, p.331). Podemos, ainda, conferir outra comparação:

Metaforicamente, o Teatro do Oprimido nasceu na prisão. Gosto de dizer: nele, o cidadão, no presente, estuda o passado e inventa o futuro. O palco, a arena, como a cela ou o pátio da cadeia, podem ser esse lugar de estudo; o teatro, instrumento adequado, linguagem dessa fala, busca de si. (BOAL, 2014, p. 330)

Ainda em 1971, a propósito de um convite do americano Schechner para encenar uma peça na Universidade de Nova York, Augusto Boal foi liberado da prisão. Estava livre das grades, mas não podia mais residir em seu país: sua liberdade lhe foi concedida sob a condição do exílio, episódio decisivo para a ruína definitiva do Teatro de Arena, que há muito vinha sofrendo os efeitos do governo ditador. O diretor mudou-se para a Argentina, mas passou três meses com a família nos Estados Unidos, atendendo a proposta do colega de profissão. Na universidade americana dirige sua peça escrita no cárcere e, ainda naquele país, escreve o romance *Milagre no Brasil*, inspirado também em sua passagem pela prisão e na vertiginosa temporada política que vivia o nosso país. De volta à Argentina, para sobreviver, trabalha como professor e dirige espetáculos teatrais com peças de sua autoria como *As Aventuras do Tio Patinhas* e *Torquemada*. Visando a não se perder ainda mais de sua identidade exilada, escrevia como um brasileiro, para brasileiros. Buenos Aires também atravessava um período

político conturbado: os argentinos se identificavam com o teor crítico dos espetáculos e lotavam os teatros, garantindo o sustento do diretor que falava português. Além da questão de sua origem, seria bastante arriscado a um autor estrangeiro, exilado, manifestar-se politicamente contra o regime do país que o acolhe. Boal nos explica:

Em Buenos Aires, eu continuava falando aos brasileiros: fiz questão de não escrever nada sobre o peronismo. Não podia compreender que um homem (Perón) e um partido (Justicialista) fossem, ao mesmo tempo, extrema direita e esquerda. Macaco velho, não meti minha mão nessa cumbuca! (BOAL, 2014, p. 338)

A situação do teatrólogo, como a de qualquer exilado, era bastante delicada, principalmente no que tange ao desenvolvimento de arte de vanguarda em plena Operação Condor, instaurada para reprimir, integradamente, movimentos de resistência às ditaduras militares dos países do Cone Sul: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai. Isso pode explicar a sua descontraída ressalva, citada acima.

Preservando-se dos riscos de ser preso e torturado novamente, Boal, para não deixar de se expressar artística e politicamente, precisou encontrar uma nova forma de fazer teatro sem alarmar as autoridades. No curso que ministrava para atores em Buenos Aires, chegou à conclusão, a partir do palpite de um aluno, de que era possível fazer teatro sem que os espectadores soubessem que se tratava de encenação. Assim surgiu a segunda forma de Teatro do Oprimido, o *Teatro-Invisível*: os atores ensaiavam peças com assuntos polêmicos e levavam-nas às ruas argentinas para que todos participassem direta, intervindo na ação, ou indiretamente, assistindo ao “espetáculo” invisível, ou seja, sem que fosse revelado ao público que se tratava de um espetáculo teatral.

Quinze anos exilado, a expedição de Augusto Boal dividiu-se em dois continentes. Na América Latina e na Europa, o estudioso colocou em prática as experiências que começaram a germinar no Brasil, recolhendo, com as diferenças sociais e culturais dos países por onde passou, bagagens que sedimentaram a construção de um vasto arsenal de técnicas e práticas daquilo que veio a se tornar o Teatro do Oprimido.

Findo o exílio em 1979, após a anistia, Boal está liberado para retornar ao Brasil, voltando definitivamente, contudo, só em 1986, quando é convidado por Darcy Ribeiro, então Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro, para dirigir o programa educacional

denominado Fábrica de Teatro Popular. No mesmo ano de seu retorno, junto a artistas populares, funda o Centro de Teatro do Oprimido – CTO visando a difusão da metodologia no país, em atividade até os dias atuais. Sua produção intelectual também não para: escreve e dirige *O Corsário do Rei* (1985); dirige peças internacionais como *Fedra*, do dramaturgo seiscentista francês Jean Racine, com a simbólica atuação da atriz Fernanda Montenegro e *La Malasangre* (1982), da autora argentina Griselda Gambarro; aventura-se com a novela *Suicida com Medo da Morte* (1990) e com a criação de suas Sambóperas no ano de 1999, como “A Herança Maldita” e “Amigo oculto”, novo gênero inspirado na ópera *Carmen*, de Jacques Bizet, transpondo a dramaturgia e a roupagem musical das operetas francesas para contextos genuinamente brasileiros; cria mais uma forma de atuação do TO com o *Teatro Legislativo* (1996), elaborado durante o seu mandato de vereador da cidade do Rio de Janeiro, transformando, através da metodologia, os anseios dos eleitores em quatorze projetos de Lei nos anos de 1993 a 1996; escreve sua autobiografia *Hamet e o Filho do Padeiro* (2000) e, por fim, sistematiza sua teoria em mais duas obras, como o *Teatro como Arte Marcial* (2003) e *A Estética do Oprimido* (2009), esta última publicada no ano de seu falecimento.

Até aqui, acreditamos ter esboçado os principais pontos de um encontro substancial: Augusto Boal e o teatro brasileiro não teriam sido os mesmos se não tivessem se atravessado em seus caminhos. A veia libertária e desbravadora do teatrólogo não teria razão de ser sem os estímulos pulsados pela necessidade de resistir às intempéries políticas e sociais vivenciadas no Brasil nas décadas de 50 a 70, período em que a dramaturgia brasileira, por não só, mas por grande contribuição de nosso autor, foi reavivada e o fazer teatral libertado do estrangeirismo, finamente descolonizado, ganhando força estética, literária e política nacional e internacionalmente. Seu envolvimento e ativismo no teatro e na sociedade brasileira não só marcaram uma época, mas deixaram um legado que vem sendo perpetuado mundo a fora através de sua metodologia, eternizando a obra do teatrólogo brasileiro.

No próximo capítulo, analisaremos a obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, concentrada em sua experiência latino-americana, na qual o autor fundamenta uma poética voltada para atender as perspectivas do espectador, objetivando, com isso, a desopressão social. Nesse sentido, cativando uma relação paralela e constante entre teatro e vida, o teatrólogo cria mecanismos de ação para o espectador/oprimido, entregando-lhes, definitivamente, os meios de produção teatral.

4. DA BASE À ESTRUTURA – EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS E TEÓRICAS: O CAMINHO DIALÉTICO DO TEATRO DO OPRIMIDO.

O trabalhador torna-se tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador torna-se uma mercadoria tanto mais barata, quanto maior número de bens produz. Com a valorização do mundo das coisas, aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens. O trabalho não produz apenas mercadoria; produz-se também a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e justamente na mesma proporção com que produz bens. (MARX, 1844, p.111.).

Em homenagem à visada marxista de Augusto Boal em sua obra, inauguramos este capítulo citando o filósofo alemão, que nos oferece como gancho teórico para a discussão acerca do Teatro do Oprimido a figura do trabalhador e a sua condição de objeto dentro da estrutura mercantil.

Se estamos falando sobre teatro, deve se perguntar o leitor, por que iniciar a discussão com uma perspectiva marxista, abordando a objetificação do trabalhador dentro do sistema capitalista? Para responder a esta pergunta e nortear todo este capítulo, partiremos da *Poética do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, publicada em 1973, principal obra na qual Boal elabora sua teoria sobre um teatro comprometido com a sociedade e, desta forma, já que vivemos em uma sociedade capitalista, é nesse horizonte, inevitavelmente, que o teatrólogo perfila uma teoria que tem como base epistemológica a luta de classes. Nesse sentido, a pedra filosofal do autor calca-se no ponto de intersecção de sua teoria, indicado pelo paralelo que estabelece entre teatro e política, indicado pela máxima: “todo teatro é necessariamente político porque políticas são todas as atividades do homem” (BOAL, 2013, p. 13).

A opressão estabelecida pela classe dominante, que coloca tudo sob o jugo do capital, é o combustível do funcionamento do sistema, causando alienação das classes economicamente menos favorecidas, que se tornam objetificadas pela produção de mais valia. Na medida em que sua força de trabalho é transformada em mercadoria, seu valor como sujeito reduz-se a essa produção, que é explorada em favor do lucro da burguesia. Nas palavras de Boal: “Mesmo quando a evidência salta aos olhos, há quem não perceba que o mundo está sendo cada vez mais dominado pelos dogmas da economia de mercado – o Deus mercado substituiu os outros deuses! Sua fome é o lucro” (BOAL, 2013, p. 25). Ou ainda, como não poderia faltar, citamos Marx por meio de Lukács:

Não é por acaso que as duas grandes obras da maturidade de Marx, cujo objetivo é descrever o conjunto da sociedade capitalista e pôr a nu o seu caráter fundamental, começam por uma análise da mercadoria. Com efeito, nesta etapa da evolução da humanidade não há problema que não nos remeta, em última análise, para esta questão, e cuja solução não deva ser procurada na solução do enigma da estrutura da mercadoria. É evidente que o problema só pode elevar-se a este grau de generalidade quando colocado com a grandeza e profundidade que atinge nas análises de Marx, quando o problema da mercadoria não aparece apenas como um problema particular nem mesmo como o problema central da economia tomada como ciência particular, mas como o problema central, estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais. Só assim é possível descobrir na estrutura da relação mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade na sociedade burguesa. (LUKÁCS, 1974, p. 97)

Para dialogar com a citação de Lukács, convém-nos retomar a análise do personagem José da Silva, de *Revolução na América do Sul*, cuja fome detém duplo movimento: é fome endêmica, biológica e também fome de um mundo em que a relação entre as pessoas não estejam baseadas em valores de uso e, portanto, não estejam mediadas pela estrutura mercantil.

É essa construção enigmática da relação mercantil que substitui a relação real entre as pessoas, tendo em vista valores de uso, e não valores de troca, que faz José da Silva errar em busca de um prato de comida, sendo sistematicamente ignorado, porque, sob o signo da desqualificação do valor de uso, o prato de comida não é nada e, mais do que isso, deve ser mesmo indiferenciado, desprezado, assim como a fome real, biológica.

O personagem de Boal é, pois, o protótipo de uma revolução sequestrada pelos valores de troca da civilização burguesa, eternizados objetivamente pela suposta impessoalidade das trocas mercantis, compreendidas, com Marx e com Lukács, como a estrutura fundamental do capitalismo.

Desse modo, ao apresentar José da Silva como um personagem alienado, o autor ironicamente denuncia a alienação coletiva latino-americana, como que dizer, e dizendo: “Não haverá revolução possível, sem a afirmação categórica dos valores de uso; sem comida no estômago do trabalhador”.

A cortina de fumaça da “universal” relação mercantil, como questão fundamental da sociedade burguesa, torna-se uma objetividade ideológica que cega as relações sociais

concretas, baseadas em valores de troca, alienando e atrofiando os trabalhadores, não sendo circunstancial, ainda com Lukács que, portanto:

[...] há que não ignorar nunca a distância que separa o próprio nível de consciência dos operários mais revolucionários da verdadeira consciência de classe do proletariado. Este estado de fato também se explica a partir da doutrina marxista da luta de classes e da consciência de classe. O proletariado só se realiza suprimindo-se, levando até o fim a sua luta de classe e instaurando assim a sociedade sem classes. A luta por essa sociedade, de que também a ditadura do proletariado é só uma simples fase, não é somente uma luta contra um inimigo exterior, a burguesia, mas, ao mesmo tempo, uma luta do proletariado contra si próprio, contra os efeitos devastadores e degradantes do sistema capitalista sobre a sua consciência de classe (LUKÁCS, 1974, p. 96).

Boal considera o teatro “uma arma muito eficiente” (BOAL, 2013, p. 13) e é com ela que ele entra nessa luta, resistindo à ideologia do capitalismo e a todas as formas de opressão. Com o diagnóstico claro de que a alienação dos corpos e das mentes é o que move e sustenta a ideologia do sistema, o autor investe em sua teoria empregando todo o seu conhecimento teatral para que esta arma seja utilizada em favor dos oprimidos – de classe ou sejam quais forem, oferecendo-lhes a possibilidade, através da arte, de perceberem as opressões e as alienações que lhes roubam a autonomia e transformá-las. Sobre a questão da perda de autonomia e atrofia intelectual, trazemos o posicionamento do filósofo marxista Michael Lebowitz:

Nas relações capitalistas, os trabalhadores não são só explorados. São também deformados. Se esquecemos deste segundo resultado, exploração/deformação, da produção capitalista, como fazem muitos, jamais compreenderemos o motivo pelo qual os trabalhadores não se revoltam espontaneamente quando o capitalismo ingressa numa de suas sucessivas crises. No capitalismo, não é o sistema que está em crise, porque o sistema capitalista vive de crise. O que está em crise é o trabalhador e a natureza, sempre. Consideremos a natureza dos trabalhadores produzidos pelo capitalismo. Ainda que o capitalismo desenvolva as forças produtivas para conseguir seu objetivo preconcebido (o crescimento do lucro), Marx destacou que “todos os métodos para desenvolver a produção, sob o capitalismo, mutilam o trabalhador, convertendo-o em um homem fracionado, degradando-o e alienando-o das potências intelectuais do processo de produção e o trabalho manual”. O capitalismo engendra a mutilação, o empobrecimento, a atrofia intelectual e física do trabalhador.²

² Cf. o artigo de Michael Lebowitz: “Se você é tão inteligente, porque não se torna rico?”. Disponível em: <http://www.lahaine.org/Michaellebowitz/search&Image.x=2&Image.y=1&Image=Busca>.

Estudando Marx e os estudiosos marxistas, percebemos que a objetificação dos sujeitos em uma sociedade capitalista é a chave para que esse sistema se mantenha em funcionamento, de modo que os indivíduos não percebam a sua condição servil. Para isso, tudo é transformado em mercadoria, inclusive a própria subjetividade dos humanos, que é sequestrada desde a infância, quando suas habilidades criativas lhe vão sendo tolhidas em nome do progresso. Como escapar desse sequestro, se desde a infância os indivíduos são sugados de sua subjetividade? Augusto Boal oferece-nos o teatro.

Com efeito, o oprimido de classe é o sujeito capturado pelo sistema, alienado desde sua existência para servi-lo sem questioná-lo, pois a lógica do capitalismo só existe e sobrevive porque objetifica os sujeitos, sequestrando-lhes a subjetividade. Tudo está a serviço do capital e lhe deve subserviência: o governo, as instituições de poder, as relações políticas e sociais. Tudo é mercado, tudo deve produzir e gerar lucro. A arte comprometida com sua existência legítima, não. E para isso veio o Teatro do Oprimido: para pagar o resgate de corpos e mentes. O preço? Arte. Boal, a propósito, também elabora esta questão: “A arte é imanente a todos os homens e não apenas a alguns eleitos; a arte não se vende como não se vende o respirar, o pensar e o amor. A arte não é uma mercadoria. Mas, para a burguesia, tudo é mercadoria: o homem é uma mercadoria” (BOAL, 2013, p. 116).

Parece-nos que quanto mais original e fiel aos propósitos de sua história, mais arte a arte é, ou seja, para produzir efeitos efetivamente críticos, reflexivos e transformadores, mas próximo de sua realidade o artista deve estar. O efeito catártico do teatro não interessa ao teatro engajado, interessa-lhe mais o interesse provocativo, que leve o espectador à reflexão. Intuímos que seja nesse sentido a colocação de Décio de Almeida Prado acerca do teatro brasileiro: “não sendo mais comércio, tinha forçosamente de ser arte.” (PRADO, 2009, p. 47).

Em seu principal e primeiro livro teórico sobre a metodologia, *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (1975), Boal cria a sua poética sustentando-se no ideal de reagir aos padrões estabelecidos pelas classes dominantes e, assim, oferecer resistência às opressões, criando alternativas que escapem à lógica do pensamento capitalista. Assim, o autor ergue sua teoria a partir de um estudo dialético das poéticas dos filósofos Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Bertold Brecht, extraindo dessas análises os pontos que considera válidos para a sua proposição, apontando aspectos negativos e positivos, todos de grande relevância para a consolidação do que é o Teatro do Oprimido.

Ao fazer suas considerações sobre os escritos do filósofo grego, o autor revela o caráter opressor da poética Aristotélica, dedicando-lhe um capítulo inteiro, intitulado sugestivamente como “O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles”, no qual nos afirma que embora distinga e separe veementemente arte e política em sua teoria, “Aristóteles constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das “más” tendências ou tendências “ilegais” do público espectador.” (2013, p. 31).

Sua crítica baseia-se na impopularidade do teatro aristotélico, que se moldou à forma da aristocracia, funcionando como um instrumento de veiculação de sua ideologia, desvirtuando, assim, o caráter fundador dessa arte. A constatação imediata do autor a partir dessas afirmações concentra-se na clara divisão do teatro, cuja raiz popular do canto ditirâmico a Dionísio, do qual todos participavam do culto ao Deus do vinho, foi alterada com a secção entre atores e espectadores, representando os que falam e os que ouvem, assim como também houve a cisão entre protagonistas e coro, representando esses o povo e aquele, a aristocracia:

“Teatro” era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral que se podia então chamar “canto ditirâmico”. Era uma festa em que podiam todos livremente participar. Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto que todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam os espectadores, a massa, o povo. (BOAL, 2013, p. 13)

Dividido, o teatro é tomado pela classe detentora do poder, servindo-lhe como veículo de propagação de sua ideologia e características como um modelo, um padrão a ser seguido. Assim, povo de um lado e elite de outro, um ouvindo/assistindo passivamente e o outro atuando, respectivamente, delineia-se a organização teatral/social, o que justifica a denominação boalina à poética aristotélica.

Para entendermos um pouco melhor, vale-nos um raso mergulho nos conceitos de Aristóteles, filósofo que classificou a literatura em gêneros, quais sejam: épico, destinado às narrativas; lírico, para a poesia de caráter subjetivo e dramático, no qual se enquadram os textos teatrais. Os últimos, por sua vez, são catalogados em outra subdivisão, como drama, comédia e tragédia. Esta separação clássica, na acepção direta do termo, preconiza a pureza dos gêneros

e tem por função determinar categorias, não devendo suas características misturarem-se umas às outras. Decerto, já se sinaliza, com essa divisão estética, uma divisão política.

É na sistematização da tragédia que residem as armadilhas coercitivas denunciadas por Boal, pois, em sua estrutura francamente tendenciosa há uma cadeia de elementos que se consubstanciam para assegurar o aliciamento do espectador. Cada um com sua função específica, convergem para alcançar o objetivo último do gênero: a catarse.

É, pois, a catarse o instrumento que purifica no espectador as ações praticadas pelo ator, reforçando sua passividade. Qualifiquemos alguns dos elementos trágicos que sustentam sua implementação, abordados por Boal em uma sessão do capítulo que ataca a teoria aristotélica, ironicamente intitulada como “Pequeno Dicionário das Palavras Simples”, na qual o autor define o *herói trágico*, o *éthos*, a *harmatia* e a *empatia*.

O *herói trágico* é a figura responsável pela aristocratização do teatro, uma vez que sua função protagônica assume uma projeção do diálogo “Aristocrata-Povo”, surgindo “quando o estado começa a utilizar o teatro para fins políticos de coerção do povo” (BOAL, 2013, p. 56). *Éthos* pode ser definido como a ação do herói ou “como o conjunto de faculdades, paixões e hábitos” (idem, p. 56). O *éthos* do herói deve determinar suas tendências, as quais devem ser todas ideais, conforme a lei e a moral, menos uma, que o levará à desdita, pela afronta à lei estabelecida. Essa afronta pode ser entendida como *harmatia*, responsável pelo conflito, já que é o que faz o *éthos* do personagem diferenciar-se do *éthos* da sociedade, por desviar-se (o protagonista) do padrão de comportamento desejado por ela. A *empatia* é o elo de identificação entre ator e espectador e, talvez, seja o elemento mais perigoso, pois é por meio dele que o espectador delega seu poder de ação ao ator (2013, p. 57), tendo em vista o seu envolvimento emocional causado pela identificação daquele com o *éthos* do personagem. Como a tragédia é um sistema pelo qual se destilam ideais de uma classe dominante, o povo toma esses ideais para si, ajustando sua conduta social àquelas preconizadas pelo poder. Desta forma, elementos como *éthos* e *harmátia* do personagem poderão provocar a *empatia*, já que a conduta de ambos (personagem e espectador) é regida pelo mesmo sistema de poder.

Garantida a catarse, já explicitada no capítulo anterior, a tragédia definida por Aristóteles purifica e purga as emoções do espectador, assegurando o seu lugar de passividade na hierarquia teatral. É contra esse estado de letargia do espectador preconizado pela teoria

aristotélica que Augusto Boal luta argutamente e a partir do qual formula suas principais contestações, basilares para a fundamentação da Poética do Oprimido. Para o autor, o fenômeno teatral operado pela tragédia grega é repressor e utilizado pelos teatros e meios de comunicação ainda na atualidade, fato que estagna o indivíduo e atrofia o seu potencial revolucionário. Em suas palavras:

Que não reste nenhuma dúvida: Aristóteles formulou um poderosíssimo sistema purgatório, cuja finalidade é eliminar tudo que não seja comumente aceito, legalmente aceito, inclusive a revolução, antes que aconteça... O seu Sistema aparece dissimulado na TV, no cinema, nos circos e nos teatros. Aparece em formas e meios múltiplos e variados. Mas a sua essência não se modifica. Trata-se de frear o indivíduo, de adaptá-lo ao que preexiste. Se é isso que queremos, esse sistema serve melhor que nenhum outro. Se, pelo contrário, queremos estimular o espectador a que transforme sua sociedade, se queremos estimulá-lo a fazer a revolução, nesse caso teremos que buscar outra Poética. (BOAL, 2013, p. 68)

Dando prosseguimento ao levantamento das principais Poéticas com o objetivo de identificar seus principais aspectos, o próximo capítulo após destrinchar a lógica aristotélica configura-se como um apanhado geral sobre as transformações operadas pelo teatro burguês, no qual o autor objetiva diagnosticar os pontos de diálogo com a sociedade que se formava. Opondo dois sistemas sociais, o feudal e o burguês, Boal busca cooptar as mudanças ocorridas nesses períodos históricos na arte teatral, apontando as ressonâncias entre arte e sociedade para daí extrair elementos que continuarão a sustentar, ainda que por negação e oposição, a sua empreitada teórica.

Nesta etapa é sobre a obra de Nicolau Maquiavel (1469-1527) que Boal se debruça. Para o autor, o dramaturgo italiano é quem inaugura a chamada Poética da *Virtù*, através da qual se implementam importantes transformações em relação ao teatro medieval. Sob a perspectiva do clero e da nobreza, os personagens feudais reduzem-se a abstrações de valores morais, subdividindo-se nas dicotomias bem/mal, certo/errado, céu/inferno. Havia, portanto, alegorias como, por exemplo, luxúria, anjo, pecado, diabo, *etc*, representadas por personagens-objeto, ou seja, não havia indivíduos, mas valores que deviam ou não ser seguidos pela sociedade feudal, sobretudo pelos camponeses. As peças, então, de acordo com o tema representado, eram classificadas em peças do pecado ou peças da virtude.

Com a ascensão da burguesia houve uma transformação de valores, principalmente a nova mentalidade religiosa e os novos princípios da igreja, cujos reflexos influenciaram o

funcionamento do novo sistema social, uma vez que os valores e capacidades individuais do homem não eram mais determinados pelo poderio religioso, mas sim por seus dotes empreendedores. A virtude do homem burguês está relacionada às suas ações no meio social, cujos valores se materializam em dinheiro: quanto mais rico, mais virtuoso. Isso se reflete no comportamento religioso da burguesia, que relaciona a prosperidade material à proximidade com Deus, quem determina o sucesso nos negócios e no mundo concreto. Resumo da ópera, perdoando-nos o clichê: o operário, porque pobre, estava afastado da divindade e por isso merecia o infortúnio. Nesse sentido, o homem passa a ser individualizado e determinado por suas virtudes e ações, que o levam a ser bem ou mal sucedido (leia-se: burguês ou operário) na sociedade burguesa. Virtudes burguesas diferenciam-se das virtudes medievais porque não se vinculam mais aos valores morais, mas às ações que determinam o comportamento humano, à *práxis* humana, que deve moldar-se aos interesses sociais, ou seja, produzir mais-valia. Parafraseando Boal, o dinheiro era “o denominador comum de todos os valores morais” (2013, p.80).

Com as transformações sociais, “a nova classe não poderia jamais utilizar as abstrações artísticas existentes, mas, ao contrário, deveria voltar-se para a realidade concreta e nela procurar suas formas de arte” (BOAL, 2013, p. 80), isso porque era necessário à burguesia representar no teatro o homem virtuoso, aquele cujo intelecto e racionalidade definem sua individualidade, características que norteiam o destino do personagem. Assim, o teatro burguês dispõe de personagens que representam concreções burguesas (2013, p. 81): o personagem-objeto do teatro medieval foi substituído pelo sujeito individualizado, cuja *virtù* e *práxis* passam a ser elementos que dão orientação à ação dramática.

O destaque de Boal a Maquiavel concentra-se na obra *A Mandrágora*, sobre a qual não nos cabe, neste trabalho, fazer uma análise profunda. Cumpre-nos, no entanto, ressaltar que se trata de uma das peças que representam, segundo o autor, a transição do teatro feudal para o teatro burguês, de sorte que sintetiza características relevantes dos dois estilos. Reúne abstração e concreção em seus personagens, dividindo-os do seguinte modo: os virtuosos, aqueles que agem livremente, sem preocupações ligadas à moral, alcançando, assim, o poder; e os não virtuosos, personagens de comportamento de maior abstração ou personificados em valores morais, que não alcançam relevância ou qualquer bem-aventurança.

Os personagens virtuosos acreditam apenas em seu potencial intelectual e em sua capacidade individual, em quem concentram todo o poder de resolução de conflitos. Como sua *práxis* é o

único fator que lhe determina o comportamento, o personagem do drama burguês de Maquiavel age conforme conveniências sociais e assim agindo, podemos inferir que torna-se um produto das relações regidas por interesses capitais. E se lemos “produto” como um significante bem empregado ao contexto de signos do capitalismo, aguçamos ainda mais a percepção em relação ao homem burguês, fabricado pela máquina que ele próprio cria e opera. A título de exemplificação, coloquemos um trecho em que Boal analisa um personagem:

Ligúrio não possui uma forma particularmente sua de agir, uma forma pessoal. É um camaleão. Dada a profissão que escolheu, sabe que deve acomodar sua personalidade a varias formas diferentes, de acordo com as conveniências ditadas por cada situação particular e por cada objetivo a ser atingido. (BOAL, 2013, p. 84)

É importante ressaltar que o autor da *Poética do Oprimido* explora a obra de Maquiavel positivamente, objetivando extrair dela o seu conteúdo e qualidade populares. Não obstante o dramaturgo italiano tenha desdenhado do gênero dramático, desculpando-se por apropriar-se de “gênero leviano e pouco austero” (2013, p. 83), sua obra revela um grande potencial porque utiliza com sobriedade os elementos da *virtù* burguesa, exibindo personagens cuja liberdade moral e extrema racionalidade atingem o espectador em sua cognição, levando-os a uma análise moderada, sem envolvimento emocional. Neste ponto reside, segundo Boal, a principal qualidade popular de *A Mandrágora*, cujo texto, se bem dirigido, possibilita mostrar criticamente ao espectador o funcionamento da lógica do homem burguês e de sua sociedade. Maquiavel, com seus personagens, desvinculou o homem burguês de todos os valores morais, opondo-os ao homem medieval, contrastando com esse embate uma dicotomia de valores virtuosos e não virtuosos. A próxima análise de Boal concentra-se na poética Hegeliana, que surge propondo um novo equilíbrio ao teatro burguês, impondo-lhe certos limites. A liberdade não se concentra mais na ausência de pressupostos morais, rege-se e instaura-se de acordo com a postura ética dos personagens. Desse modo, a moralidade passa a ser incorporada à personalidade dos personagens e não aparece mais como a abstração medieval, assim como há também os personagens que representam a concreção dos valores que contrariam a moral. A ação dramática resulta, então, do conflito entre tese (personagem de acordo com a moral) e antítese (personagem contra a moral) de modo que seu ápice culmine na restauração do equilíbrio, gerando a síntese e terminando o drama em harmonia, elemento que só pode insurgir com a morte ou o arrependimento de um dos personagens antagônicos. Esse

equilíbrio procura a verdade dogmática, que só aparece com a punição daquele que provoca a desordem moral. Expliquemos com os argumentos do teatrólogo:

(...) Como, porém, poderá esse equilíbrio ser atingido, senão através da destruição de um dos antagonistas que conflituam? É necessário que o sistema de forças tese-antítese seja levado a um ponto de síntese e isso, em teatro, só pode ser feito de duas maneiras: morte de um dos personagens irreconciliáveis (tragédia) ou arrependimento (drama romântico ou social, segundo o sistema hegeliano). (BOAL, 2013, p.91)

Hegel (1770 - 1831) subdivide a arte em três categorias: simbólica, na qual predomina a matéria, como a arquitetura; clássica, onde ocorre um equilíbrio entre ambos – Boal nos oferece o exemplo da escultura, cuja pedra (matéria) esculpida é capaz de expressar emoções humanas, e romântica, cuja vertente baseia-se no completo desprendimento entre matéria e espírito: aqui, temos o exemplo da poesia.

O equilíbrio evocado por Boal refere-se às diretrizes da poética hegeliana, na qual a poesia também é categorizada, tal qual Aristóteles, em épica, lírica e dramática. Em linhas gerais, a poesia épica remete a acontecimentos situados no passado, contados em formato narrativo, cuja característica elementar concentra-se na objetividade; a poesia lírica, contrária aos preceitos da poesia épica, é o local onde se situa o terreno da subjetividade, pois os movimentos da alma do poeta expressam-se de forma livre, afastada de qualquer materialidade; a dramática, por sua vez, sustenta-se sobre os pilares das duas precedentes: a subjetividade espiritual do personagem é quem conduz a objetividade da ação dramática, ou seja, o personagem é completamente livre e é essa liberdade quem comanda a ação, de tempo e espaço objetivos, nos quais são inseridos os espectadores.

Convém-nos dissertar sobre essa suposta liberdade preconizada pela poética carinhosamente apelidada por Boal de “poética idealista”. Na visão de Hegel, para haver a liberdade espiritual cara aos personagens do drama burguês é necessário que haja o mínimo de interferências externas possíveis, pois a liberdade hegeliana consiste em agir espontaneamente, com isenção de interferências sociais, podendo o personagem livre ultrapassar leis e estatutos, como *Hamlet*, bem citado pelo autor. Ao homem comum, no entanto, não cabe essa liberdade, uma vez que precisa enfrentar uma série de contingências sociais para sobreviver. Verificamos o viés também segregador da poética hegeliana que, assim como a de Aristóteles, enfoca-se em personagens ligados ao poder e à aristocracia. Somente servem à ação dramática protagonistas

que possuam características “superiores”, pois somente com requisitos de privilégios sociais podem-se alcançar as liberdades espirituais, vigas-mestras da ação dramática, como vimos.

Chamam-se “personagens-sujeitos” os enquadrados na teoria de Hegel, pelos motivos que ligeiramente expomos: o personagem nobre, de espírito completamente livre, sem qualquer preocupação moral ou interferências mundanas é quem conduz e organiza a ação dramática, impondo sobre o curso da trama suas vontades individuais. Para confrontar esse sistema que também se revela classicista, Boal convoca a poética de Bertold Brecht, a qual traz o diferencial que o autor parece tanto procurar, já que problematiza a questão do poder da individualização subjetiva do personagem. A orientação marxista do teórico alemão fá-lo pensar no poder das forças sociais, uma teia magnética na qual o indivíduo está inescapavelmente inserido, dentro da qual a capacidade de ação individual ou manifestação de vontades é consideravelmente reduzida. Nesse sentido, o personagem da teoria brechtiana é tido como “personagem-objeto”, uma vez que não existe liberdade no arranjo social, sendo o seu destino conduzido pela atuação de forças que regem o sistema social, fator que determina a ação dramática. A função social do personagem, portanto, não só se sobrepõe à sua subjetividade, como lhe é determinante. Nas sociedades capitalistas, por exemplo, o ideal do lucro máximo é o motor que movimenta o sistema social, colocando os indivíduos como peças dessa engrenagem. É nesse sentido que as vontades individuais têm pouca relevância no teatro brechtiano, pois os personagens movimentam-se no fluxo da máquina que orchestra o funcionamento social.

Diferentemente do sujeito todo-poderoso de Hegel, o personagem de Brecht não detém poderes, fato que parece indiciar a rejeição brechtiana ao herói dramático. Desprovido de virtudes espirituais e especiais, o personagem é um produto de seu meio social e sofre constantemente suas alterações e influências. Essas operações transformadas pela teoria brechtiana provocam efeitos diretos no espectador, uma vez que a objetificação do personagem por sua função social funciona com uma barreira entre aquele e este, implicando o distanciamento cativo do teatro épico.

Não obstante a confusão do termo apontada por Boal, uma vez que, primeiramente, “épico” configura-se como um gênero específico, imiscível, nas poéticas clássicas e, em seguida, ao teatro moderno é permitido travestir-se de qualquer linguagem e gênero, Brecht adjetiva seu teatro para colocá-lo em oposição imediata ao teatro dramático das teorias aristotélica e

hegeliana, extraindo da acepção da palavra seu conteúdo amplo e objetivo. Recolhendo as propriedades da epopeia e colocando-as a serviço da arte teatral, Brecht dá nova dimensão ao potencial político em seu teatro: narrando a história em tempos e lugares diferentes dos quais está situado o espectador, o personagem-objeto oportuniza ao público enxergar o funcionamento social, o que, talvez, possibilite-o ver e compreender o lugar que ocupa nessa rede coletiva.

Desse modo, o deslocamento visível da teoria brechtiana quebra o efeito inebriante da catarse aristotélica, já que ajuda o espectador a se ver, justamente por não transportá-lo para o interior da ação dramática, artifício caracterizado pela empatia, que provoca a transferência da capacidade ativa do espectador para o protagonista. Valemos-nos de uma citação esclarecedora a respeito desta manobra:

Como vimos no Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles, empatia é a relação emocional que se estabelece entre personagens e espectadores, e que provoca, fundamentalmente, a delegação de poderes por parte destes que se transformam em objeto daqueles: tudo o que acontece com o personagem, acontece vicariamente com o espectador; tudo o que pensa o personagem pensa vicariamente o espectador. (BOAL, 2013, p. 111)

A ausência de liberdade do personagem-objeto na qual se funda o teatro épico parece-nos a base na qual se sustenta o potencial de transformação do espectador, uma vez que a poética brechtiana, em oposição às poéticas aristotélica e hegeliana, não preconiza o equilíbrio e o repouso da ação dramática após o conflito e sim a confrontação e o desconforto do público ante a ordem (ou desordem) social apresentada. Boal disserta a respeito:

Hegel e Aristóteles purgam as características *antiestablishment* de seus espectadores. Brecht clarifica conceitos, revela verdades, expõe contradições e propõe transformações. Os primeiros desejam uma quieta sonolência ao final do espetáculo: Brecht que o espetáculo teatral seja o início da ação, o equilíbrio deve ser buscado transformando-se a sociedade e não purgando o indivíduo dos seus justos reclamos e de suas necessidades. (BOAL, 2013, p. 114)

Não fortuitamente, o teórico alemão propõe que o artista popular vá ao encontro do público a quem interessa transformar a realidade, ou seja, a população socialmente oprimida, de quem se extrai a mais-valia, vítima, portanto, da obsessão social pelo lucro. Brecht deseja, por sua vez, transformar essas vítimas em sujeitos transformadores através do teatro, fato que impede a peça teatral de terminar em repouso ou de restabelecer o equilíbrio (BOAL, 2013, p. 113).

Vale-nos ressaltar, embora já tenhamos brevemente exposto sobre o assunto no capítulo anterior, que Brecht, apesar de se posicionar contra a catarse aristotélica, não se opõe em definitivo em relação à empatia, um dos fenômenos responsável pela catarse. Esse elemento lhe interessa desde que este não descarte e não aniquile o poder transformador do teatro. Sendo assim, a emoção provocada pela peça teatral é, segundo Boal à luz de Brecht, positiva, basta dispor de ferramentas teatrais para colocá-la a favor do potencial crítico da dramaturgia. Leiamos:

Em nenhum momento, Brecht fala contra a emoção, ainda que fale sempre contra a orgia emocional. “Seria absurdo negar emoção à ciência moderna”, diz, esclarecendo que sua posição é inteiramente favorável à emoção que nasce do conhecimento, e contra a emoção que nasce da ignorância. (BOAL, 2013, p. 112)

É nessa direção que as poéticas marxistas dos autores se encontram, no sentido de reunir com seriedade teatro e crítica social: buscam a eliminação da letargia causada pelo efeito empático (negativo) das poéticas ditas coercitivas (a partir do qual o público transfere e delega seu poder de ação ao protagonista) oferecendo ao espectador, em contrapartida, cada qual à sua maneira, as ferramentas para a transformação da realidade social. Neste ponto, interessa-nos sobressaltar as potenciais diferenças entre Boal e Brecht: se, na teoria brechtiana, o teatro precisa aturdir o espectador, levando-o ao desconforto com a realidade social apresentada; à poética contemporânea do brasileiro, que dá continuidade às preocupações do ativista alemão, é necessário que o espectador entre em ação para transformar as desigualdades descobertas em potencial de mudança social. Em prefácio a um livro de Boal, Fernando Peixoto elabora de maneira bastante clara os principais contrapontos das poéticas apresentadas:

Aristóteles colocou uma poética na qual o espectador delega poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar, enquanto que Brecht desenvolveu uma poética na qual o espectador delega poderes para que o personagem atue em seu lugar, sim, mas reserva o direito de, enquanto espectador, pensar por si mesmo, às vezes até mesmo em oposição ao personagem. Boal, entretanto, sugere, numa expressão que inevitavelmente nos remete aos escritos de Paulo Freire, a “poética do oprimido”: a própria ação – o espectador assume o seu papel como protagonista, deslocando o artista do centro do acontecimento artístico. (PEIXOTO, “A procura da Identidade” em: BOAL, 1984, p. 10-11).

Não obstante os contrastes apontados pelo autor citado e nossas ponderações sobre as peculiaridades de cada teoria, destacamos o que nos diz Boal, ecoando Bertold Brecht: “o

teatro idealista desperta sentimentos enquanto o teatro marxista exige decisões” (BRECHT *apud* BOAL, 2013, p. 114), proposição da qual o filho do padeiro não se afasta em toda a sua teoria.

Sendo-nos oportuno o momento, aproveitando a menção de Peixoto a Paulo Freire, cabe-nos explicar acerca da fundamental contribuição Freireana na obra de Augusto Boal. Embora não apareça de forma explícita em sua Poética, a *Pedagogia do Oprimido* (1970) tem lastro decisivo na construção teórica do teatrólogo. De alicerce teórico também marxista, e inscrita como uma das principais obras pedagógicas libertárias, estudada no mundo inteiro, o estudo propõe uma educação libertadora, identificando e apontando um dos grandes problemas da área: a educação denominada “bancária” por Freire, dentro da qual o ensino é concebido como algo que deva ser transferido e os valores sociais e morais, por exemplo, devem ser transmitidos – o que pressupõe que nesse modelo há necessariamente uma divisão, devendo haver aqueles que detém conhecimento e preparação social/moral (os educadores/transmissores) e aqueles que precisam receber esses ensinamentos (alunos/receptores), constituindo uma relação hierárquica.

Para relacionar Boal a Freire, esse tipo de educação parece dialogar com as poéticas coercitivas esboçadas neste capítulo, pois apenas uma das partes, seja na relação educador/alunos, seja como ator/espectador, detém o conteúdo a ser transmitido, enquanto ao aprendiz/público é reservado o lugar da recepção passiva. Essa presunção de saberes, para os autores, é autoritária e nem um pouco emancipadora e, por isso, propõem com suas teorias, o redimensionamento de posicionamentos das partes envolvidas no campo educacional e no campo estético, abrindo espaços dinâmicos, nos quais sejam considerados os saberes e culturas tanto de professores e alunos, quanto de atores e espectadores, movimento que suscita uma relação mais horizontal e menos impositiva, com base nas premissas de que todos têm aptidões artísticas e experiências de vida que podem ser compartilhadas, todos podem aprender e ensinar.

A postura freireana apoia-se no reconhecimento de um mundo desigual, cuja divisão social é estabelecida por forças econômicas que massacram as classes menos abastada – espancada cultural, social, ideológica e economicamente – e na crença do potencial libertador da educação. No entanto, para que este dispositivo possa desempenhar esse papel, para que a educação traga de fato efeitos de libertação na vida dos sujeitos, faz-se necessário, antes, que

ela também seja transformada, que seja dialógica e humanizadora, que permita aos educandos experimentar o mundo a partir de suas próprias vivências, que sua cultura seja considerada e ouvida, para que, assim, se crie uma caminhada o mais possivelmente autônoma em direção a uma compreensão mais apurada da realidade. Por isso, é uma pedagogia que se constrói por meio da reflexão e da experiência dos oprimidos. Vejamos uma definição, à luz do autor:

A pedagogia do oprimido é aquela que tem que ser forjada com ele e não para ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objetos de reflexão dos oprimidos (...)A pedagogia do oprimido, que não pode ser elaborada pelos opressores, é um dos instrumentos para esta descoberta crítica - a dos oprimidos por si mesmos e a dos opressores pelos oprimidos. (FREIRE, 2000, p.32).

A filosofia do pedagogo pernambucano impõe resistência, segundo Marina Henriques Coutinho, em sua obra *A Favela como Palco e Personagem* (2012), à “ideologia fatalista e imobilizante que, animada pelo discurso neoliberal, anda solta pelo mundo assumindo “ares de pós-modernidade”” (2012, p. 219). Para Freire é esse idealismo que ilude e tende a manter os sujeitos conformados com a precariedade social, acreditando que não há saídas para uma realidade que está posta histórica e culturalmente. O aspecto libertador da educação freireana que abordamos acima deve atuar nesse sentido, de sair das “garras” do pensamento neoliberal e transformar-se a si própria para produzir transformações nos indivíduos, visando a emancipá-los das armadilhas sistêmicas que sustentam a pós-modernidade.

É exatamente com esse foco, o de emancipar o público e retirá-lo do lugar da passividade diante das imposições ideológicas que circundam o imaginário social, que Augusto Boal aprofunda seus estudos, empregando grande esforço investigativo: negando a catarse das poéticas idealistas, entusiasmando-se com o viés revolucionário de Brecht, apoiado pelo ideal marxista de igualdade e abastecido com os estudos da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, o teatrólogo extrai a tônica de uma teoria que tem como elemento central o espectador, figura cuja participação efetiva sustenta toda a sua estrutura, delineando, assim, uma poética sem predicados nominais, mas adjetivada em nome da coletividade: a *Poética do Oprimido*.

A importância fundamental da sustentação teórica do Teatro do Oprimido, pautada principalmente em sua poética e nos vieses ideológicos do autor apontados até aqui, não anula a relevância da experiência prática que a antecede. Como vimos no capítulo anterior, Boal

extraí substratos de todas as suas vivências: sabemos que a sua permanência durante quinze anos no Teatro de Arena trouxe os maiores frutos para a sua teoria, formando os embriões do TO, entre as quais ganham relevância os *Centros Populares de Cultura (CPCs)*, que marcaram os primeiros contatos do dramaturgo com o povo a quem de fato interessava a transformação, ou seja, os oprimidos; o *Seminário de Dramaturgia*, onde a constituição de uma dramaturgia coletiva de cunho político ganha força; o *Sistema Curinga*, através do qual surge a figura do Curinga, que recebe novo contorno no TO, e o *Teatro-Jornal*, cujas doze técnicas já indiciavam a transferência dos meios de produção teatral ao público. Nesse sentido, parece-nos razoável que consideremos teoria e prática ao pensarmos na constituição do TO – para isto, discorreremos até esta etapa sobre as experiências-base a partir das quais germinou a teoria do teatro do oprimido, sobre a qual modestamente procuramos também expor nas linhas pretéritas, preocupando-nos em abordar pontos elementares. Acreditamos, deste modo, termos preparado o terreno para dissertar sobre as experiências do exílio de Boal, nas quais se efetivaram as técnicas propriamente ditas do TO, caminho que nos levará à exposição detalhada sobre cada uma delas, como veremos nas próximas seções.

4.1 - A EXPERIÊNCIA LATINOAMERICANA:

O caráter político do Teatro do Oprimido provém de, pelo menos, duas situações distintas: pelo fato de ser teatro e, por isso, ser necessariamente político, como afirma Boal, e por ter nascido como resposta a uma situação política concreta, como sabemos, a ditadura militar.

No capítulo anterior, introduzimos noções a respeito das duas primeiras formas de Teatro do Oprimido. Começamos com o *Teatro-Jornal*, primeira técnica desenvolvida, ainda no Teatro de Arena, em 1971, quando os atores do *núcleo dois* encenavam as notícias jornalísticas censuradas ou aquelas veiculadas de forma tendenciosa, dando corpo crítico e reflexivo às questões que inquietavam a sociedade da década de 1970. Sobressai, ademais, o aspecto de ter sido efetivamente o primeiro movimento de Augusto Boal no sentido de transferir efetivamente os meios de produção teatral para o povo, já que naquela época, em virtude da repressão, tornou-se impossível a apresentação de espetáculos de cunho político. Para resistir a esse retrocesso, passou-se a ensinar pequenos grupos inexperientes a praticar o seu próprio teatro: formou-se o embrião do TO. Em entrevista concedida em Paris à Émile Copfermann, o teatrólogo explica a origem:

Como não podíamos mais atingir 5 mil espectadores como antes do golpe de Estado, precisávamos encontrar outros meios, e esse meio foi que... os espectadores produzissem seus espetáculos. Se ensinássemos nossas técnicas a dez grupos, esses dez grupos, por sua vez poderiam ensinar... Foi uma posição determinada pela realidade, é verdade, não pensada previamente por mim. A polícia ocupa a sede do sindicato. Como atingir os sindicalizados? Por meio do Teatro-Jornal. Ele mostrava aos operários, aos estudantes que eles podiam fazer desse teatro sua solução. A teoria vem dessa prática. (BOAL, 2015, p. 357)

As doze técnicas da metodologia, então, foram espalhadas pelo país para dezenas de grupos e acompanharam o teatrólogo durante o seu exílio, sendo praticadas em diversos países da América Latina e Europa. A transformação de textos jornalísticos em cenas teatrais tinha e tem como propósito didático habilitar os oprimidos a trabalharem com diferentes linguagens, possibilitando-lhes, a partir dessa transferência, perceber a plasticidade das linguagens e formas de expressão, para então se apropriarem delas e introjetarem-nas suas perspectivas, o que lhes dá margem para contestar, ou ao menos desconfiar de qualquer tipo de discurso imposto. O autor nos esclarece:

O teatro Jornal serve para desmistificar a pretensa imparcialidade dos meios de comunicação. Se jornais, revistas, rádios e TVs vivem economicamente dos seus anunciantes, não permitirão jamais que as informações ou notícias verdadeiras revelem a origem e a veracidade daquilo que publicam, ou a quais interesses servem – a mídia será sempre usada para agradar aqueles que a sustentam: será sempre a voz do seu dono! (BOAL, 2013, p. 17)

O *Teatro-Invisível*, por sua vez, constitui a segunda forma de TO. Consolidada na Argentina, primeiro país por onde Boal passou em seu exílio, essa metodologia também foi criada em um período ditatorial, no qual as expressões artísticas sofriam sérias represálias. Como resistir era o impulso que movia o teatrólogo brasileiro, essas situações de tensão convertiam-se em material de pesquisa e rendiam-lhe produções de criatividade inacreditáveis. O *Teatro-Invisível* era isso: com a Operação Condor em ação, Boal não podia correr o risco de ser preso novamente, sob ameaça de ser torturado e morto. Então, para fazer teatro político sem ser percebido, o teórico, junto com seu grupo de atores do curso que ministrava em Buenos Aires, pensou em uma forma velada de confrontar os disparates sociais, denunciando-os à população por meio de cenas representadas em espaços públicos, sem que essas representações se anunciassem como teatro. Desta forma, os espectadores não sabiam de sua condição (nem os policiais) e, se interviam na situação encenada, faziam-no de forma real e, com isso, o *Teatro-Invisível* entremeia, como nenhum outro, realidade e ficção, explorando de forma aguda os limites desses espaços: linguagem real, lugares reais, atores reais, público real. Ficção? Para o autor, apenas a palavra: “Ficção não existe: tudo, se existe, é real. A única ficção que existe é a palavra ficção: designa coisa que não existe. Mas a palavra ficção, em si, existe como significante e como significado: significa nosso desejo de dizer a verdade, mentindo!” (2014, p. 339).

Essas duas formas teatrais, como dissemos, deram início ao que veio a se tornar a metodologia do Teatro do Oprimido, ganhando novos contornos ao longo das práticas vivenciadas em vários países durante o exílio de Boal. A *Poética do Oprimido*, obra sobre a qual estamos nos debruçando, tem sua teoria sustentada nas experiências vivenciadas na América Latina e concentra em sua última parte, especificamente, relatos do autor sobre técnicas de teatro popular, incluindo o *Teatro-Jornal* e o *Teatro-Invisível*, aplicadas em um programa de alfabetização no Peru que tinha como base a pedagogia freireana e como objetivo erradicar o analfabetismo no que se refere à língua castelhana e aos mais de quarenta dialetos peruanos em um prazo médio de quatro anos.

Para isso, além do ensino das línguas, o programa contou com o apoio de linguagens artísticas como a fotografia, o cinema, o teatro etc. Nesse desafio, trabalhando como orientador teatral na Operação Alfabetização Integral (ALFIN), o autor lançou-se às possíveis descobertas e com elas sistematizou as experiências do ensino de teatro enquanto forma de expressão e comunicação daqueles que aprendiam conjuntamente a expressão linguística dos idiomas.

Ensinando o teatro como linguagem àqueles que precisavam aprender a se expressar em sua língua materna e em suas dezenas de dialetos, Boal perfila e descobre os caminhos que o levam à sistematização de etapas que preparam o espectador para atuar cenicamente, movimento que resulta, posteriormente, na categorização de outras duas formas de TO: o *Teatro-Imagem* e o *Teatro-Fórum*. Assim, a bagagem de experiências como diretor de teatro e artista libertário somada às experiências latino-americanas de teatro popular resultaram no primeiro passo para a concreção de sua obra. Sérgio Carvalho, em um ensaio que posfacia o livro *Jogos para Atores e Não Atores* (1999), de Boal, esclarece-nos:

No exílio, o contato com uma nova possibilidade de teatro popular junto a camponeses foi o fundamento que geraria o Teatro do Oprimido: um conjunto de experimentos laboratoriais de dramaturgia e de atuação dialética voltados para o mundo e animados pela cultura política de uma época em que os artistas se entendiam como participantes de lutas de classes.³

O objetivo de Boal com o teatro, além de social, que constitui a sua premissa básica, era didático, visto que desejava proporcionar aos oprimidos alfabetizando novas formas de aprender e, portanto, novas descobertas: “Quero mostrar, através de exemplos práticos, como pode o teatro ser posto a serviço dos oprimidos, para que estes se expressem e para que, ao utilizarem essa nova linguagem, descubram igualmente novos conteúdos” (2013, p.123). Cumpre-nos, diante desta colocação do autor, reiterar que as experiências a serem relatadas nesta perspectiva têm como referência o trabalho do teatrólogo no ALFIN, tratando-se, portanto, de grupos de alfabetizadores e alfabetizados oprimidos peruanos em processo de ensino/aprendizagem.

Comunicando-se através do teatro, os aprendizes tinham nova compreensão acerca da realidade, enquanto, em contrapartida, ao teórico rendiam-se mais experiências sobre os efeitos da arte na vida de pessoas, tendo elas aptidões artísticas ou não. Assim, Boal dá mais

³ Trecho do ensaio *Dialética da Atuação*, de Sérgio Carvalho, que posfacia a última edição da obra *Jogos para Atores e Não atores* (2015), de Augusto Boal.

um passo em direção à concreção do arsenal do TO, visto que sua participação no ALFIN consolidou mais uma vez e mais efetivamente o seu desejo de transferir os meios de produção teatral ao povo.

Comparando o teatro e a fotografia enquanto linguagens artísticas, ambas utilizadas no ALFIN, Boal relata sua experiência peruana. No setor de fotografia, coordenado pela orientadora Estela Liñares, faziam-se perguntas-chave utilizando-se da linguagem verbal aos educandos e esses tinham de responder em linguagem fotográfica. Para isto, entregava-se aos alunos o meio de produção próprio desta linguagem: a máquina fotográfica. Perguntava-se, por exemplo, sobre o cotidiano e as respostas deveriam vir retratadas nas fotografias. Para nos situar, vale-nos a leitura de uma dessas experiências:

Uma foto mostrando o interior de uma choça. Em Lima, praticamente não chove nunca e por isso as palhoças são feitas de esteira de palha, em lugar de paredes e tetos. Em geral, são feitas num só ambiente que serve de cozinha, sala e dormitório; as famílias vivem na maior promiscuidade, sendo muito frequente que os filhos menores assistam às relações sexuais de seus pais, o que faz com que seja muito comum que irmãos e irmãs de dez ou doze anos de idade pratiquem o sexo entre si, simplesmente por imitar seus pais. Uma foto que mostre o interior de uma choça responde perfeitamente à pergunta “Onde é que você vive?”. Todos os elementos de cada foto possuem um significado especial que deve ser discutido por todos os participantes do grupo: os objetos enfocados, o ângulo escolhido para tirar a foto, a presença ou ausência de pessoas na foto etc. (BOAL, 2013, p. 125)

O autor explora exemplos do setor fotográfico revelando o material oprimido que se obtém como resposta, relatado nas cinco experiências que descreve. Como linguagem oferecida ao oprimido, a fotografia permite-lhe se expressar através de seu olhar, capturado por meio da máquina fotográfica. Boal relata a experiência de outro setor artístico para ressaltar a diferença factual do teatro, que reside exatamente na forma de produção: para fotografar, basta uma máquina e um olhar; e para fazer teatro? Para isso não se dispõe de uma máquina que se manuseia com um clique; dispõe-se de um corpo muito mais complexo, o corpo humano. Segundo o dramaturgo, para se expressar através do teatro o indivíduo deve necessariamente saber manejar o seu próprio corpo, tendo domínio e consciência da sua capacidade corporal:

Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo mais expressivo. (BOAL, 2013, p. 128)

Partindo desta premissa, Boal pensa e expõe sobre a questão da preparação do indivíduo para entrar em cena, esquematizando quatro etapas do que denomina como “plano geral da conversão do espectador em ator”. As duas etapas iniciais, por sua vez, dada a importância do corpo reconhecida pelo autor, consistem, respectivamente, em “*conhecimento do corpo*” e “*tornar o corpo expressivo*”, ambas concentradas em trabalhos com jogos corporais, tendo a primeira, um nível orientado no sentido de proporcionar ao indivíduo uma percepção mais atenta do próprio corpo, observando suas características individuais, suas possibilidades, suas limitações e deformações sociais. Para esta função, o autor arrola sete exercícios como exemplificação, entre os quais citamos “corrida em câmera lenta”, “luta de boxe à distância”, “faroeste” e “hipnotismo”; a segunda etapa, por sua vez, de nível mais aprofundado, com o objetivo de permitir ao sujeito uma expressão corporal mais criativa e, portanto, menos atravessada por características cotidianas, propõe jogos que ajudem o participante a desenvolver habilidades expressivas que extrapolem o limite imposto pela comunicação verbal, incitando-os, por exemplo, a comunicarem-se somente através de seus corpos, sem o recurso da palavra. O autor disserta no início de sua obra acerca do assunto que embasa essas duas etapas, ressaltando a importância da questão corporal, na qual deixa claro a respeito do traço social que marca o corpo e sobre o papel dos jogos teatrais para o que chama de “desmecanização” do corpo:

O corpo, no trabalho, como no lazer, além de produzi-los, responde aos estímulos que recebe, criando, em si mesmo, tanto uma máscara muscular como outra de comportamento social que atuam, ambas, diretamente sobre o pensamento e as emoções, que se tornam, assim, estratificadas. Os jogos facilitam e obrigam a essa desmecanização sendo, como são, diálogos sensoriais onde, dentro da disciplina necessária, exigem a criatividade que é a sua essência. (BOAL, 2013, p.16)

A terceira etapa é denominada “*Teatro como Linguagem*” e se subdivide em três graus: *Dramaturgia Simultânea*, *Teatro-Imagem* e *Teatro-Debate*, representando cada um deles, gradativamente e respectivamente, uma participação mais efetiva do espectador na cena. A separação em graus fundamenta-se, portanto, no modo de intervenção cênica e de apropriação da linguagem teatral que cada um deles permite ao espectador.

A *Dramaturgia Simultânea* constituiu a primeira técnica desenvolvida por Boal a proporcionar uma intervenção por parte do espectador na cena e parece repetir o sistema de criação coletiva operado no *Seminário de Dramaturgia* e no espetáculo *Arena conta Zumbi*, uma vez que a cena representada, bem como suas transformações, eram escritas a partir das

inquietações dos espectadores. Apesar de ainda não ocupar fisicamente a ação teatral nesta fase, ao público era transferido o fazer literário, ou seja, a constituição da dramaturgia era delineada a partir de uma situação opressiva relatada por um participante. A cena curta, de no máximo quinze minutos, além de contar um enredo comum à comunidade oprimida, podia (e devia) sofrer interferência dos espectadores, que podiam propor novas soluções e desfechos para um problema que necessariamente devia ser apresentado, ponto no qual a cena era congelada, com o objetivo de receber as “respostas” daqueles que assistiam. Todas as sugestões eram encenadas e livremente comentadas pela plateia, que indicava se os atores estavam sendo ou não fiéis aos seus palpites e colocações. Dado esse passo, Boal democratiza a dramaturgia e a ação teatral tornando seus espectadores dramaturgos e diretores, que podem, através do teatro, experimentar novas realidades e experimentarem-se a si exercendo funções nunca antes exercidas. Assim, podemos constatar que na *Dramaturgia Simultânea* os limites que separam atores e espectadores começam a ser rompidos, iniciando a relação dialógica que tende a cada vez mais se intensificar entre eles no TO. Arremata o autor:

Esta forma de teatro produz uma grande excitação entre os participantes: começa a demolir-se o muro que separa atores de espectadores. Uns escrevem e outros representam quase simultaneamente. Os espectadores sentem que podem intervir na ação. A ação deixa de ser apresentada deterministicamente, como uma fatalidade, como o Destino. (...) Tudo está sujeito à crítica, à retificação. Tudo é transformável, e tudo se pode transformar no mesmo instante: os atores devem estar sempre prontos a aceitar qualquer proposta e a não rechaçar nenhuma: devem simplesmente representá-las, ao vivo, mostrando quais serão as suas consequências, suas indicações e contra-indicações. Todo espectador, por ser espectador, tem o direito de experimentar a sua versão. (BOAL, 2013, p. 139)

O segundo grau da etapa *Teatro como Linguagem*, o *Teatro-Imagem*, surgiu por uma necessidade do orientador teatral do ALFIN: sem dominar o espanhol, Boal pedia que seus alunos se comunicassem através de imagens:

O Teatro-Imagem nasceu porque meus peruanos falavam 47 línguas diferentes, maternas. O espanhol, como para mim, era madrasta. Para entendê-los, pedi: façam imagem. Imagem do real e a do desejo. Depois, imagem de como se pode passar do real ao ideal. Façam... e foi fazendo imagens que nasceram as técnicas. (BOAL, 2014, p. 346)

Nesta forma de teatro o envolvimento do espectador com o fazer teatral é ainda mais efetivo, pois, além ter a oportunidade de opinar e propor sobre a temática a ser encenada, pode (e deve) também intervir na cena. O primeiro passo constitui-se na escolha da opressão a ser

abordada, eleição da qual todos devem participar, devendo-se chegar a um consenso. No próximo, o grupo deve ser dividido em conjuntos, havendo os que serão “esculpidos” e os “escultores”, sendo esses últimos os executores representantes dos conjuntos. Cada representante deve “esculpir” com os corpos dos integrantes do seu conjunto a imagem que, para ele, representa a opressão discutida. Logo depois, o grupo decide qual imagem expressa melhor o tema abordado, chegando democraticamente às respostas pretendidas e definindo-se o conjunto “modelo”, “que seja a concreção escultural do tema dado” (2013, p. 140), que represente, por sua vez, a “imagem real”. Materializada essa imagem, o outro conjunto deve concretizar o que Boal chama de “imagem ideal”, ou seja, o representante deve esculpir a imagem da situação discutida como se ela estivesse livre das opressões abordadas. Assim, resumimos o objetivo do método: estando o oprimido em ação, pode construir uma dramaturgia sem palavras, tendo a possibilidade de criar um enredo com versões que se transmutam através das imagens pensadas por ele. A partir do que concebem como “imagem real” e “imagem ideal”, os participantes, “escultores” e “esculpidos”, devem realizar o movimento mais importante, segundo o autor, que é o de propor a “imagem em trânsito”, ou seja, a imagem de transição entre as imagens que representam, respectivamente, a opressão e a libertação. Há um caminho: ação – e isso é o que oferece o nosso autor por meio do teatro. A leitura do parágrafo citado abaixo ratifica a nossa afirmação:

Cada participante tinha o direito de, a partir da primeira imagem, reordenar o grupo para mostrar de que maneira, na sua opinião, a realidade poderia ser transformada, reordenando as forças significadas pelas imagens. Cada um devia mostrar a sua opinião feita de imagens. Havia discussões ferocíssimas, sem palavras. Quando alguém exclamava “Eu acho que...”, era imediatamente interrompido: “Não diga o que pensa: venha e mostre!”. O participante ia e mostrava, fisicamente, visualmente, o seu pensamento, e a discussão prosseguia. (BOAL, 2013, p. 141)

Prosseguindo o nosso percurso descritivo, chegamos ao terceiro e mais aprofundado grau da etapa que oferece ao oprimido o teatro como linguagem. Basicamente, este nível congrega experiências dos dois anteriores, reunindo elementos de um e de outro: participação verbal, exposição de histórias e problemas de opressão para a construção da dramaturgia, modificação da ação dramática segundo o ponto de vista dos participantes, atuação do espectador em cena, etc. Esses elementos, organizados com o propósito de integrar ainda mais participativamente o espectador ao teatro, recebe uma nova configuração, que se constitui como *Teatro-debate*.

Nesta modalidade, deve-se solicitar aos espectadores que proponham histórias que retratem problemas sociais ou políticos de difícil solução. O relato escolhido deverá ter uma alternativa que vise a solucionar o imbróglio, com base no qual será escrito o texto a ser encenado pelos atores (profissionais). Com uma cena curta, o problema e a possível solução são representados teatralmente como forma acabada, tal qual acontece no teatro tradicional: a diferença é que os espectadores são inquiridos a respeito da versão apresentada, no sentido de se averiguar se todos estão de acordo. Segundo Boal, a ideia é que sejam representadas, tanto quanto possível, soluções pouco aceitáveis, de modo que essa digressão provoque, intencionalmente, a discussão e o debate, incitando o público a pensar e a propor melhores desfechos. Estando ao menos um espectador insatisfeito, o *Teatro-Debate* prevê a repetição da cena pelos atores, oportunizando, desta vez, a intervenção cênica daqueles espectadores que desejam transformar a ação dramática. Para isso, o espectador deve ocupar o lugar do ator no momento em que julgar oportuno e, nesta posição, não só colocar a sua opinião sobre o problema apresentado, mas agir, atuando com todo o material que tiver (corpo, voz, movimento, adereços etc.), colocando-o a favor da encenação e, assim, a serviço da transformação de uma realidade. O autor reitera sobre a importância de o espectador não intervir somente com a fala: “qualquer pessoa pode propor qualquer solução, mas para isso deverá ir à cena, aí trabalhar, fazer coisas, agir, e não simplesmente falar. E ninguém pode propor nada na comodidade de sua cadeira” (2013, p. 145). Nesse sentido, a substituição literal do ator pelo espectador tem como propósito despertar este último para a ação real através da transformação que opera na ação dramática. Assim nos ensina o dramaturgo:

O teatro-debate e essas outras formas de teatro popular, em vez de tirar algo do espectador, pelo contrário, infundem no espectador o desejo de praticar na realidade o ato ensaiado no teatro. A prática dessas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar-se através da ação real. (BOAL, 2013, p.148)

Descrevendo o *Teatro como discurso*, quarta e última etapa do “plano geral de conversão do espectador em ator”, Augusto Boal relata não apenas as experiências vivenciadas no Peru, mas as que o acompanharam em sua trajetória no Brasil e em seu exílio na Argentina, principalmente, com o intuito de criar com o teatro popular discursos próprios da classe proletária, já que o teatro burguês é um dos porta-vozes do discurso inerente à classe dominante. Para o autor, a burguesia tem um mundo e um discurso prontos e, por isso, no âmbito teatral, apresenta espetáculos igualmente acabados. A classe proletária, em contrapartida, refém dessa ideologia que se supõe superior, deve ter outro tipo de relação e

comportamento em relação ao teatro: subtraída de seu próprio mundo, deve, através da encenação, ensaiar possibilidades e novas maneiras de ser.

O diálogo e a participação, não diferentemente do que propõem as demais etapas, constituem o eixo desta modalidade, que proporciona aos oprimidos experimentar soluções teatrais para suas vidas reais. Transformando realidade em ficção, os oprimidos podem descobrir novas formas de vida, novas possibilidades de lidar com determinado problema, novas formas de pensamento que escapem ao pensamento formado pelo discurso dominante. Para isso, Boal enumera alguns exemplos de técnicas de teatro popular, algumas já antes experimentadas, como o *teatro-jornal* e o *teatro-invisível*, outras inauguradas com as novas experiências, possibilitando um novo caminho e abrindo espaço para o discurso do oprimido, entre os quais: *teatro-fotonovela*, *quebra de repressão*, *teatro-mito*, *teatro-julgamento* e *rituais e máscaras*. Todas essas técnicas têm como objetivo a desconstrução do discurso da classe dominante, que se impõe através dos mais abrangentes recursos. Assim, o *teatro-fotonovela* atua no sentido de revelar a ideologia de classe imposta nas telenovelas, que não pode ser notada quando o oprimido se coloca apenas na condição de espectador, dando-lhe a condição de perceber e se posicionar criticamente diante dessa forma de dominação cultural; a técnica seguinte preconiza que a relações entre opressores e oprimidos se interpõem através da repressão, muitas vezes aceitas por estes sem qualquer resistência. Através do exercício teatral, então, os participantes representam situações individuais de repressão passiva que vivenciaram, trabalhando cenicamente a quebra dessa repressão ao agirem e se posicionarem contra ela. O objetivo é, a partir de uma situação particular, discutir sobre opressões generalizadas, oferecendo ao grupo, alternativas de ação e reação contra a repressão; o *teatro-mito* é uma técnica bastante específica utilizada no Peru, mas tem basicamente o mesmo propósito da primeira técnica elencada: mostrar aos oprimidos a ideologia da classe dominante ocultada na mitologia local; o *teatro-julgamento* e *rituais e máscaras* são duas técnicas com objetivos bastantes similares: evidenciar a forças dos papéis sociais sobre os indivíduos, cujas ações são determinadas pela classe a qual pertencem, o que nos remete ao conceito brechtiano de personagem-objeto, estudado laudas atrás.

Nosso próximo passo, após termos modestamente destrinchado as experiências que levaram Augusto Boal à esquematização do “plano geral de conversão do espectador em ator”, no qual se ancoram as técnicas do Teatro do Oprimido, sobretudo, a técnica do *Teatro-Fórum*, posto que seja a principal modalidade cujo objetivo último é a participação do espectador em cena,

para a qual, constatada a sua importância, reservamos uma seção dedicada ao seu estudo. Prossigamos.

4.2 FUNDAMENTAÇÃO DO TEATRO-FÓRUM

Sonhei o Espectador-Protagonista – dissesse sua palavra. No Teatro-Jornal renunciamos a dar ao público o produto acabado e lhe oferecemos os meios de produção – era preciso que todo mundo descobrisse o teatro que trazia dentro de si. No Peru, vi vida vibrante invadindo a cena cristalizada. Era a transgressão necessária a qualquer liberação! Com o Fórum, estruturou-se o Teatro do Oprimido. (BOAL, 2014, p. 350)

Com a delimitação descritiva das etapas que compõem o “plano geral da conversão do espectador em ator”, etapas, repitamos, que alicerçam a constituição do Teatro do Oprimido a partir de experiências do exílio de Augusto Boal no Peru, podemos, finalmente, tangenciar a modalidade mais praticada e difundida, a partir da qual se estruturou o TO, como afirma o autor na citação que inaugura esta seção: o *Teatro-Fórum*. Este método pode ser considerado o mais completo, pois reúne muitos elementos dos jogos populares e nasce a partir de uma experiência concreta no ALFIN, perpassando, portanto, todas as etapas descritas nesta seção, das quais merece destaque a terceira, *Teatro como Linguagem*, já que é em uma sessão de *Dramaturgia Simultânea* que surge a situação que lhe dá origem. Conta-nos o autor:

O Fórum nasceu quando não consegui entender o que me dizia uma espectadora querendo que improvisássemos suas ideias, e eu a convidei a subir ao palco – fantástica transgressão! – e mostrar ela própria, o que pensava. Convidei-a a *atuar* seus pensamentos, não só falar. Ela entrou em cena assumindo o personagem, dividindo-se em duas: ela e o personagem. Nesse dia compreendi que não era apenas aquela mulher que eu não conseguia entender: não entendia ninguém, nunca. A palavra que se pronuncia não é nunca a que se escuta. Quando ela entrou em cena, pude ver seu pensamento. (BOAL, 2015, p. 345)

A partir da atuação de uma espectadora, que não se contenta em apenas assistir a sua versão encenada pelos atores (assim era a proposta da *Dramaturgia Simultânea*) e se apropria do espaço teatral para realizar a sua proposta, Boal se inspira para formular a modalidade que intitula como *Teatro-Debate*, transformando-a posteriormente no *Teatro-Fórum*, no qual converte, definitivamente, o espectador em ator.

Cabe-nos explicitar que na América Latina, continente onde nasceu o *Fórum*, essa modalidade foi bastante praticada, mas apenas de modo experimental, ainda sob o formato de oficinas. Seu aprimoramento se deu com a prática ao longo dos anos, consolidando-se como espetáculo e, por fim, estruturando de vez o TO no exílio europeu do autor, servindo de base,

inclusive para novas teorias, como as contidas na obra *O Arco Íris do Desejo* (1978). A experiência com a técnica nos dois continentes trouxe a Boal a percepção de que as opressões podem ser determináveis de acordo com os fatores de suas motivações: os latinoamericanos, por exemplo, sofriam por baixos salários, pouca comida, exploração no trabalho, preconceitos, etc., ou seja, opressões materiais e concretas; na Europa, percebeu que as opressões eram de ordem psicológica, mais subjetivas, como medo, solidão, vazio, dor existencial, entre outras. O *Teatro-Fórum*, frisemos, surge para atender opressões claras e definidas, tais como as de seus conterrâneos. No trecho abaixo, o teórico reconhece a limitação do método:

Logo compreendemos que o Fórum não era suficiente para lidar com essas questões, pois é de sua natureza trabalhar com opressões objetivas, visíveis, conhecidas – isso nos fez experimentar outras formas de Teatro do Oprimido, outras estruturas teatrais possíveis que podiam nos ajudar a entender situações mais complexas, não só aquelas consideradas familiares e óbvias para todos, como era o caso do primeiro Fórum. (BOAL, 2015, p. 389)

Boal transforma a sua trajetória de dramaturgo e diretor teatral em teórico para oferecer o teatro como arma no combate aos oprimidos. Mesmo sabendo das limitações do *Teatro-Fórum* e reconhecendo-as, acredita no potencial de transformação do método para aquelas opressões às quais ele se dirige, pois, através dele, o oprimido se coloca em cena e em ação, rompendo o lugar de passividade no qual é colocado, tanto no teatro quanto na vida real. Assim, dando condições ao oprimido de agir no espaço teatral, o teatrólogo acredita estar oferecendo ferramentas para que ele aja também na sociedade. Por essas circunstâncias, afirma categoricamente, em incontáveis passagens, tais como: “o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente ensaio da revolução” (2013, p. 124).

Partilhando arte e vida, portanto, já que o teatro, desde a sistematização aristotélica, absorve a estrutura político-social da aristocracia, permanecendo nessa lógica até atualidade com a Indústria Cultural, Boal coloca o espectador em equivalência direta com oprimido, tendo em vista a esfera de interlocução que permeia tanto o teatro quanto a vida em sociedade. Vejamos:

Para mim, as palavras oprimido e espectador são quase sinônimas. Um diálogo exige, pelo menos, dois interlocutores. Os dois interlocutores são duas pessoas, dois seres humanos e, como tais, dois sujeitos. Um diálogo comporta a emissão e a recepção de mensagens (verbais, visuais, táteis etc.). Um diálogo supõe a intermitência: cada interlocutor emite enquanto o outro

recebe e recebe enquanto o outro emite. A cada momento de um diálogo, um dos interlocutores é ator e o outro, espectador. No momento seguinte, o ator se transforma em espectador, e vice-versa. (BOAL, 2015, p. 372)

Assim, estimulando-o a converter-se em ator, e, portanto, em interlocutor, o autor transforma não só a condição espectadora do sujeito, como também possibilita a transformação de sua condição de oprimido. A propósito desse espaço partilhado em comum proporcionado pelo Teatro-Fórum, estudemos o que assinala o autor:

(...) O personagem cede, e eu, espectador, sou chamado a corrigi-lo, mostrando à plateia uma melhor maneira de agir. Retifico sua ação. Fazendo isso na ficção da peça, invadindo a cena, estou me preparando para fazer o mesmo na realidade. Realizando essas ações na ficção do teatro, eu me preparo, treino, para realizá-las também na minha vida real. (...) Na ficção ensaio a ação! O Teatro-Fórum não produz catarse: produz um estimulante para o nosso desejo de mudar o mundo. Produz a dinamização! (BOAL, 1999, p. 42)

A substituição da catarse pela ação parece ser o movimento de transgressão sobre o qual Boal comenta com júbilo citações acima, pois o espectador, agindo/atuando, abandona a sua condição letárgica, deixando de estar vulnerável a conteúdos prontos, quase sempre tendenciosos e manipuladores, propagadores de ideologias dominantes e dominadoras. A dinamicidade do espetáculo fórum, portanto, tem amplo poder de transformação na esfera teatral, pois possibilita ao indivíduo, que ocupava apenas a posição de espectador, exercer múltiplos papéis, podendo, por exemplo, ser diretor, uma vez que pode decidir sobre a cena; dramaturgo, pois participa da criação da dramaturgia, do “modelo” a ser encenado; figurinista, já que escolhe o que vai vestir; coreógrafo, por coordenar ele mesmo os movimentos do seu corpo e, finalmente, ator, quando decide intervir na cena de opressão e modificá-la com base em sua vivência e ponto de vista.

“Transformação”, como podemos perceber, é a palavra-chave não só do *Teatro-Fórum*, mas do TO como um todo. Primeiramente, um químico que reage e se transforma em teórico de teatro; sua teoria, por sua vez, transforma o teatro com o intuito de transformar os indivíduos, para que estes possam, então, transformar a sociedade: o alquimista vira teatrólogo; o teatro transforma-se em Teatro do Oprimido; o indivíduo, em ser humano; o espectador em *espect-ator*. Entrando em cena, aquele que assiste não é mais o mesmo porque não só mais assiste, mas age. A nova designação de Boal parece acompanhar esse movimento, absorvendo as acepções dos dois verbos que a entornam – espectador: aquele que assiste; ator: aquele que

age/atua; *espect-ator*: aquele que age e atua, a partir do que assiste e do que vivencia. Fernando Peixoto, com seu prefácio à obra de Boal, sentencia:

O espectador, nesta nova posição, que certamente assusta a muitos, modifica a ação dramática, se julgar necessário, em função da verdade de sua existência objetiva. Ensaia soluções e debate projetos de transformações, exercitando-se a si mesmo, através de um processo artístico que se torna uma espécie de “ensaio geral” revelador e estimulante, para ser, não simples espectador passivo, mas sim agente ativo do seu próprio destino, capaz de agir sobre a realidade, corrigindo-a, de forma mais efetiva e crítica, aguçando assim, através da atividade teatral, sua potencialidade enquanto elemento transformador da sociedade. (PEIXOTO, “A procura da Identidade” em: BOAL, 1984, p. 10-11).

O conceito de *espect-ator* vai além de sua designação, como nos mostra a citação de Peixoto, uma vez que representa uma nova instância em âmbito teatral. Sendo uma figura que entremeia espaços fronteirços, ou seja, que ocupa o lugar da recepção e o lugar da cena, concomitantemente, tem outra perspectiva de funcionamento, provocando efeitos diferenciados daqueles causados pelo teatro tradicional. A sua participação na cena, que inevitavelmente provoca identificação nos demais participantes, dada a construção coletiva da peça (na qual são compartilhadas histórias e experiências de opressão), diferentemente da tragédia grega, não culmina na catarse e, portanto, na purificação daqueles sentimentos, mas na provocação dos que assistem, que, identificados e motivados pela ação de um par, sentem-se incitados a agirem também. Retomamos, assim, o que Boal chama de dinamização: “quando um ator interpreta um ato de liberação, o faz no lugar do espectador, e provoca a catarse. Quando um *espect-ator* executa a mesma ação em cena, o faz em nome de todos os outros espectadores, provocando a dinamização no lugar da catarse” (1999, p.51). Assumindo o lugar do protagonista, o *espect-ator* oferece uma solução, que é analisada pela plateia, podendo, qualquer um que a compõe, a qualquer momento, ocupar esse espaço. Sílvia Balesteri Nunes, com sua Tese de Doutorado, contribui para o nosso entendimento:

Não se procura a melhor solução, mas conhecer mecanismos de poder presentes na situação, experimentando e buscando saídas, do ponto de vista do protagonista. As alternativas são analisadas pela plateia, cujas pessoas, ativadas - para usar um termo de Boal -, se transformam de espectadores em *espect-atores* - aqueles que veem e agem. (NUNES, 2004, p. 44).

Na plateia, os *espect-atores*, um grupo de oprimidos de uma mesma comunidade, já ativados por exercícios corporais de ativação e conhecimento do corpo e pela prática do *Teatro-*

Imagem, obedecendo ao “plano geral de conversão do ator em espectador”, estão preparados e conscientes de sua possibilidade de entrar em cena. Esse processo reconfigura, a nosso ver, o conceito do que seja “plateia”, pois trata-se de uma plateia participativa, cujo posicionamento ocupa um lugar de debate e decisões sobre temas de interesses em comum, sobre opressões que predominam naquele grupo específico, sejam membros de uma fábrica, de uma escola ou de um presídio, por exemplo. O conteúdo de debate e avaliação partilhado entre os participantes, pois, é o que inspira seu autor a intitulá-lo “fórum”, de modo bastante assertivo, vale-nos asseverar.

Na seção anterior esboçamos o escopo que deu base ao TO, o que nos evidenciou o seu caráter sistêmico e processual. Sendo um teatro didático e formativo, que visa a preparar seres humanos para viverem mais dignamente em sociedade, é inevitável que sua estrutura seja sustentada em regras, tal qual é a vida social. Estrategicamente, as técnicas do TO procuram detectar as opressões de seus participantes para, a partir delas, descobrirem possíveis formas de combatê-las. O Teatro-Fórum, por ser um segmento, não é diferente: sua formação se constitui como resultado de diversas práticas e tem como pilar o percurso dialético da metodologia boalina. Suas regras são claras e devem ser seguidas para que se alcancem os resultados almejados. Entrar em cena, portanto, não é um ato imediato, que pode ser praticado deliberadamente. É, igualmente, um processo, que exige uma preparação do corpo, e a conscientização das motivações que levam o indivíduo a participar de uma intervenção teatral. O TO, afinal, é um teatro que extrai sua substância da realidade direta dos oprimidos.

Nesse sentido, julgamos pertinente explicitarmos sobre as principais etapas de preparação para a participação no *Fórum* e, para isso, faz-se necessária a explicação da figura do *coringa*, profissional que coordena as etapas, atuando como mediador dessa técnica em todos os sentidos, desde a preparação inicial, até a promoção dos debates e a conexão entre palco e plateia. Sua conduta deve ser sempre dinâmica e imparcial, tanto no processo de ativação dos participantes, da criação da dramaturgia ou da intermediação da intervenção dos oprimidos na cena. Boal o compara a um “mestre de cerimônias”, a quem incumbe as tarefas de enunciar as regras, ativar o espectador e incitá-lo à reflexão crítica e à participação, sem influenciá-lo, como explica o nosso teórico: “O coringa não é um conferencista, não é o dono da verdade. O seu trabalho consiste em fazer com que as pessoas que sabem um pouco mais exponham seu conhecimento, e que aqueles que se atrevem pouco, ousem um pouco mais, mostrando aquilo de que são capazes” (2015, p. 52).

O *coringa* atua também da composição do modelo, que deve ser estruturado de acordo com a temática estabelecida pelo grupo participante. Além disso, como nos ensinou Boal, não emite opiniões, mas formula perguntas, provocando o debate a partir das cenas apresentadas. O autor nos explica: “o modelo é uma peça de teatro como tantas outras, com a única diferença de que não pode ser evangélica, não pode ser portadora de mensagem, da boa palavra, e sim da dúvida” (2007, p. 333).

As cenas têm a dramaturgia baseada nos modelos ou antimodelos elaborados pelos próprios participantes, de modo que deve conter sempre em sua estrutura: o protagonista oprimido; o(s) antagonista(s) opressor(es); uma falha do protagonista e, portanto, um final não feliz; deve haver também a unidade temática, ou seja, a concentração em determinado tema, de modo que a ação dramática tenha como foco o seu desenvolvimento. Além desses elementos principais, Augusto Boal é bastante enfático a respeito da qualidade estética do Teatro-Fórum, que deve ser fornecida pelo modelo, antevendo a participação da plateia, de forma os *espectadores* sejam estimulados a participar e a propor suas soluções. Vejamos:

Não importa o estilo: o importante é que o Teatro-Fórum seja bom teatro, antes de mais nada. Que a apresentação do modelo seja, em si, fonte de prazer estético. Deve ser um bom e belo espetáculo, antes de começar a parte fórum, isto é, a discussão dramática, teatral, do tema proposto. (BOAL, 2015, p. 297)

A discussão dramática também é metabolizada por intermédio do *coringa*, que, incitando a plateia, propõe discussões a cerca das soluções oferecidas, isto é, aguça incessantemente a participação e posicionamento crítico dos oprimidos que, através da dramaturgia constituída e encenada com a sua contribuição, apoiada em sua vivência como cidadão e ser socialmente oprimido, passa a ter melhores condições de avaliar e atuar sobre as situações reais que posteriormente, porventura, atravessarem a sua vida.

A participação do espectador, que é ativado pelas técnicas e jogos que a precedem, acontece por uma decisão de entrar em cena que é íntima, individual, ou seja, cada participante só se tornará um *espect-ator* através da sua própria avaliação. Observando a postura do ator protagonista – que representa um oprimido em clara situação de opressão, e que, pelas regras do *fórum*, deve apresentar uma solução frágil –, aquele que assiste, teoricamente, por,

vivenciar na vida real situações semelhantes, sentir-se-á motivado a apresentar melhor desfecho e assim intervir com sua proposta se assim o desejar.

Salta-nos aos olhos o poder que é delegado ao espectador no *teatro-fórum*, pois a cena é remontada e reconstituída quantas vezes esses a demandarem, bem como a partir de qualquer momento da ação dramática, bastando que o participante verbalize, em tom imperativo: “Pára!”. Mais uma vez, neste momento, o papel *coringa* entra em ação, com a função de organizar a atuação do *espect-atores*, de modo que todos tenham a oportunidade de intervir no momento que lhes for conveniente ou necessário, bem como a de coordenar e não perder de vista o conflito dramático, pois o *Teatro-Fórum*, segundo Boal, não busca respostas, objetiva, antes, a dúvida, o debate, a incitação do pensamento. Mais uma vez invocamos Nunes, cuja Tese nos acrescenta:

(...) é preciso que os diferentes querereres dos diferentes personagens entrem em choque, caracterizando o conflito dramático. Esse conflito não se resolve nem se dissolve em cena, ele, na verdade, se acirra. A peça termina - sempre inacabada - geralmente quando o protagonista, após algumas tentativas, praticamente desiste de lutar pelo que deseja. (NUNES, 2004, p. 58).

A posição de Nunes se refere ao modelo, cujo final deve ser infeliz ou inacabado, justamente para que os *espect-atores* pensem em outras possibilidades de ação. Para Boal, esse é um estímulo para a participação em cena. Apresenta-se uma realidade insatisfatória e coloca-se nas mãos do oprimido a possibilidade de mudança: se ele entrar em cena e agir, mudará a trajetória da peça, se não entrar, a sua versão não existirá. Com essa atitude, o autor acredita habilitar os participantes a perceberem a sua capacidade individual (mesmo que limitada), de intervir sobre os seus próprios destinos. Esta equiparação é feita convictamente por Boal, vejamos:

(...) os atores representam determinada visão do mundo e conseqüentemente tentarão manter esse mundo tal como é, fazendo com que as coisas continuem exatamente da mesma maneira... a menos que um espect-ator possa intervir e mudar a aceitação do mundo, tal como está, por uma visão do mundo como ele deve vir a ser. É preciso criar certa tensão nos espect-atores; se ninguém mudar o mundo, ele ficará como está e, se ninguém mudar a peça, ela também ficará como é. (BOAL, 2015, p. 50)

Esta citação mais uma vez reforça a assimilação asseverada por Boal entre teatro e vida real, acreditando nos reflexos da arte na sociedade. O “espetáculo-jogo” (assim o teatrólogo

classifica o *Fórum*) é, por sua vez, um “jogo artístico e intelectual entre atores e espectadores”, cujas regras são mediadas, como já mencionamos, pela articulação do *coringa*, no qual todos colaboram para a detecção das opressões vividas por aquela comunidade participante, a partir das quais cada um desempenha função fundamental para detectar, reproduzir ficcionalmente e debater sobre opressões reais, visando encontrar soluções possíveis de transformação que funcionem nas duas esferas (real e ficcional), simbólica e efetivamente, como obstina o autor. Na passagem que selecionamos, em que o teórico fala da finalidade do *Teatro-Fórum* enquanto jogo, Augusto Boal reflete, endossando nossa argumentação, sobre o aspecto pedagógico da interação entre atores e plateia:

É claro que o objetivo do Fórum não é ganhar, mas permitir que aprendamos e nos exercitemos. Os espect-atores, pondo em cena suas ideias, exercitam-se para a ação na “vida real”; atores e plateia, igualmente atuando, aprendem as possíveis consequências de suas ações. Aprendem o arsenal dos opressores e as possíveis táticas e estratégia dos oprimidos. (BOAL, 2015, p. 51)

Nesta outra, fica ainda mais claro o posicionamento do teórico no que tange ao encontro das esferas real e ficcional, comentado acima:

No Teatro do Oprimido, a realidade não é mostrada apenas como ela é, mas também, mais importante, como poderia ser. É para isso que vivemos – para nos tornarmos o que temos potencial de ser. Esse elemento vital é confiado à criatividade da plateia: os espectadores sobem ao palco substituindo o protagonista, tentando encontrar soluções viáveis para problemas reais. (p.385)

Pedagogicamente, com o *Teatro-Fórum*, o autor cria uma ferramenta de formação da sociedade, pois trabalha as capacidades artísticas e intelectuais dos oprimidos, elementos que são os principais alvos do sistema alienador, que atua na captura desses potenciais para manter-se em vigência, tornando os menos favorecidos economicamente como servis aliados, alienadamente. Nesse sentido, a “formação” da sociedade a que nos referimos talvez seja mais bem descrita como “reconstituição” dessa sociedade, apoiando-se em outros pilares que não os da formação clássica, sustentada por padrões e cânones ditados por forças capitais, mas em um horizonte que almeje uma nova subjetividade, uma subjetividade legítima, que seja fiel a perspectivas outras, perspectivas, justamente, que margeiem esses estamentos consagrados, forçosamente segregadores.

Por tudo isso, interessa-nos analisar essa modalidade com mais profusão analítica e teórica, dado o amplo campo de discussão que nos abre no que tange ao processo de (re)constituição do sujeito e de sua subjetividade. Antes, contudo, abriremos a discussão acerca da tomada dessa subjetividade pelos sistemas de dominação imperialistas, objeto de nosso próximo capítulo.

5. DOMINAÇÕES IMPERIALISTAS, MÁSCARAS E PÓS

Pudemos verificar com o estudo da metodologia do Teatro do Oprimido que a teoria de Augusto Boal intenta oferecer resistência às formas de dominação impostas, sobretudo, pelo jogo de luta de classes que se instala no seio do sistema capitalista. Nesse sentido, o autor adota como oprimido, primordialmente, aquele de que fala em sua poética, o oprimido social, oriundo de um processo segregador que se instala a partir de uma lógica de rechaçamento através da qual a ideologia, a cultura, os costumes, a etnia, ou seja, toda a pertença relativa a uma determinada classe se impõe covardemente sobre a outra.

Detentora do poder, a elite se apropria dos dispositivos de dominação e destila através deles a sua ideologia. Não é difícil detectar isso no cinema, na televisão, na linguagem, no próprio teatro e também nos livros considerados canônicos da literatura universal, veículos através dos quais se disseminam costumes e padrões repressivos, impositores de normas e condutas totalitárias, provocando o “desvio”, o alijamento e, portanto, a opressão daqueles que não se enquadram no molde que reflete o rosto ideal. Nas análises de Boal a respeito das poéticas clássicas, fica bastante elucidada, à luz do historiador da Arte Arnold Hauser (1872-1978), essa apropriação do teatro por parte da aristocracia:

Fazia-se a exaltação do indivíduo excepcional, distinto de todos os demais mortais, isto é, o aristocrata. O único progresso da democracia ateniense foi o de substituir gradativamente a aristocracia do sangue pela do dinheiro. Atenas era uma democracia imperialista, as guerras traziam benefícios apenas para a parte dominante da sociedade. O Estado e os homens ricos pagavam a produção dos espetáculos, de modo que não permitiriam nunca a encenação de peças cujo conteúdo fosse contrário ao que julgavam conveniente. (HAUSER *apud* BOAL, 2013, p.73)

Embora Boal seja bastante enfático em sua teoria, como podemos reforçar com esta citação visceral: “(...) não podemos conceder perdão e oferecer nossa amizade a quem escolheu o proveito próprio às custas da infelicidade dos outros, e decidiu gozar a própria vida ao custo da morte alheia” (2013, p. 22), mostrando-se claramente a favor daqueles que foram (e ainda são) esmagados pela lógica opressora da luta de classes e reconheçamos a validade atual dessa discussão, sabemos que os sistemas de dominação foram constituídos ao longo de um processo histórico, o que revela a complexidade do assunto. Desse modo, para nos situarmos melhor acerca dos sistemas opressores, ampliaremos a discussão para além do horizonte da luta de classes, propondo-nos, modestamente, a pensar sobre os processos de dominação

imperialista europeu e norte-americano. Nosso recorte nos permitirá uma análise circunscrita à contribuição de instrumentos culturais nos processos de formação de alteridade resultantes da expansão desses domínios.

A leitura de *Cultura e Imperialismo* (1995), um tratado erudito que traz discussões fecundas sobre as relações entre expansão territorial imperialista, cultura e resistência, é o principal estudo que nos dá suporte para conduzir essa discussão. Seu autor, Edward W. Said, em um dos possíveis recortes no vasto terreno analítico da obra, concentra-se no eixo do imperialismo europeu, fazendo incursões em um amplo universo literário, sobretudo para refletir sobre a participação de romances ingleses e franceses nos movimentos de dominação territorial e cultural de suas colônias, revelando as reverberações históricas, identitárias e culturais nos territórios colonizados.

O gênero literário *romance* se destaca de forma crucial, entre as formas culturais, na investida ultramarina, por sua significativa “importância na formação de atitudes, referências e experiências imperiais” (SAID, 2001, p. 10). Para o autor, esse tipo de narrativa sistematiza a cultura imperial de forma singular, pois efetua uma projeção do que é e o que não é europeu, estereotipando, assim, o “estrangeiro”, o não ocidental. Vejamos:

O que há de marcante nesses discursos são as figuras retóricas que encontramos constantemente em suas descrições do “Oriente misterioso”, os estereótipos sobre o “espírito africano” (ou indiano, irlandês, jamaicano, chinês), as ideias de levar a civilização a povos bárbaros ou primitivos, a noção incomodamente familiar de que se fazia necessário o açoitamento, a morte ou um longo castigo, quando “eles” se comportavam mal ou se rebelavam, porque em geral, o que “eles” melhor entendiam era a força ou a violência; “eles” não eram como “nós”, e por isso deviam ser dominados. (SAID, 2011, p. 9)

Com suas considerações, Said aponta o caráter preconceituoso e segregador destilado na escrita dos romances europeus, o que revela o mesmo sentimento de superioridade que serve de pretexto e motivação para a invasão devastadora a um território estrangeiro. Podemos constatar, desse modo, que a grande escala atingida pela dominação imperial deu-se não só pela sobreposição geográfica e histórica nos territórios estrangeiros, mas, da forma mais violenta e cruel possível, além do sangue derramado, pela imposição da sua cultura aos povos dominados, assaltando-lhes a identidade. Mais uma vez, nesse mesmo âmbito, Said nos diz que “(...) as regiões distantes do mundo não possuem vida, história ou cultura dignas de

menção, nenhuma independência ou identidade dignas de representação sem o ocidente” (SAID, 2011, p.21).

Esse movimento nos revela que o imperialismo europeu se constituiu a partir de uma dicotomia, a qual pode ser efetuada em diversos formatos, tais como europeu/não europeu, branco/não branco, dominador/dominado, opressor/oprimido. Essa dicotomia só foi realizável a partir do contato com o colonizado, cujas diferenças étnicas, históricas e culturais foram rechaçadas, egoicamente, em nome do padrão ocidental. Ou seja, para empoderar-se, para afirmar-se como soberano, fez-se abominavelmente necessário ao império recalcar o “estranho”; tornou-se monstruosamente imprescindível criar alteridades. Agora, em diálogo com Deleuze e Guatarri, guiando-nos pela leitura a respeito dos regimes de signos, contida no volume II dos *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* (1995), trazemos o conceito de *rostidade* com o intuito de esboçar um entendimento sobre essa (i)lógica imperial europeia. Vejamos:

Não somente a linguagem é sempre acompanhada por traços de rostidade, como o rosto cristaliza o conjunto das redundâncias, emite e recebe, libera e recaptura os signos significantes. É, em si mesmo, todo um corpo: é como o corpo do centro de significância no qual se prendem todos os signos desterritorializados, e marca o limite de sua desterritorialização. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 54)

A “estrutura de atitudes e referências” (SAID, 2011, p.25) a que o autor de *Cultura e Imperialismo* se refere ao comentar sobre a contribuição dos romances na empreitada imperial parece ser, dialogando com os filósofos citados, um importante elemento para a formação da rostidade europeia, no sentido de terem se constituído como uma ferramenta que ajudou na formação de um centro de significância europeu, a partir do qual, signos outros, distintos, pertencentes a outro corpo, tornaram-se signos que não podiam orbitar senão ao seu redor, contudo incompatíveis, desterritorializados. Não é circunstancial, pois, que a leitura dos inúmeros ensaios de Luis Eustáquio Soares sobre a temática imperialista nos indique a associação desse primeiro imperialismo ao *regime signifiante* proposto pelos escritores franceses:

O regime signifiante do signo (o signo signifiante) possui uma fórmula geral simples: o signo remete ao signo, e remete tão somente ao signo, infinitamente. É por isso que é mesmo possível, no limite, abster-se da noção de signo, visto que não se conserva, principalmente, sua relação com um estado de coisas que ele designa nem com uma entidade que ele significa,

mas somente a relação formal do signo com o signo enquanto definidor de uma cadeia dita significativa. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 52, grifo nosso)

A cadeia significativa é formada pelo rosto europeu, que dá tónus ao corpo significativo ocidental, com suas características peculiares: branco, homem, viril, letrado, civilizado, rico, heterossexual. À margem ou à sombra desse perfil unívoco, compondo, contudo, essa cadeia, criam-se e, instantaneamente, diluem-se as alteridades, pois “todos os conteúdos vêm dissolver nele suas formas próprias” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 52). Inevitável se faz a citação:

Enfim o rosto, ou o corpo do déspota ou do deus, tem uma espécie de contra-corpo: o corpo do supliciado, ou, ainda melhor, do excluído. É certo que esses dois corpos se comunicam, já que ocorre que esse corpo do déspota esteja submetido a provas de humilhação e mesmo de martírio, ou de exílio e de exclusão. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 55)

Sobre este apontamento, trazemos a contribuição importante dos filósofos Adorno e Horkheimer (1985), que, ao analisarem o comportamento do antissemita, nos permitem associação ao regime comentado acima, porquanto aquele justifique sua repulsa ao judeu como uma reação natural, instintiva, tal qual o medo ou o desejo, travestindo de organicidade um comportamento sócio-histórico violento e indefensável:

Os proscritos despertam o desejo de proscreever. No sinal que a violência deixou neles inflama-se, sem cessar, a violência. Deve-se exterminar aquilo que se contenta em vegetar. As reações de fuga caoticamente regulares dos animais inferiores, a formigação das multidões de insetos, os gestos convulsivos dos marginalizados exibem aquilo que, em nossa pobre vida, apesar de tudo, não se pode dominar inteiramente: o impulso mimético. É na agonia da criatura, no pólo extremo oposto à liberdade enquanto determinação contrariada da matéria. É contra isso que se dirige a idiosincrasia que serve de pretexto ao antissemita. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.171)

À luz de Freud, os filósofos nos dizem que “o que repele pela estranheza é, na verdade, demasiado familiar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 170). Podemos, assim, após o paralelo estabelecido, reforçar, com base no comportamento antissemita, que o imperialismo significativo só se afirmou enquanto potência a partir do contato com povos de outras culturas e etnias, sobrepondo-se animaisicamente, rechaçando violentamente o território, os corpos, a cultura e a identidade dos dominados.

Ainda em diálogo com os frankfurtianos, podemos diagnosticar no imperialismo clássico o caráter paranoico, caráter que se consolida por uma suposta “autonomia” do sujeito, o qual, embora necessite ter tudo em sua dependência, acredita não depender de ninguém, calcando sua crença no cerne da racionalidade iluminista, irradiando, assim, soberbamente, a luz do rosto ocidental sobre todos os rostos do planeta. Articulando-nos a mais uma citação, podemos compreender melhor o movimento demolidor de um sistema despótico, guiado pela paranoia:

Na medida em que o paranoico só percebe o mundo exterior da maneira como ele corresponde a seus fins cegos, ele só consegue repetir seu eu alienado numa mania abstrata. O puro esquema do poder enquanto tal, que domina totalmente tanto os outros quanto o próprio eu rompido consigo mesmo, agarra o que se lhe oferece e insere-o em seu tecido mítico, com total indiferença por suas peculiaridades. O ciclo fechado do que é eternamente idêntico torna-se o sucedâneo da onipotência. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 177)

Feitas as principais ponderações que o nosso entendimento pôde dar a ver acerca do imperialismo europeu, que teve em seu sistema paranoico seu triunfo e seu fracasso – uma vez que um dos principais fatores de seu bombardeio foram as constantes revoluções de suas colônias em busca de libertação, passemos às considerações acerca do imperialismo norte-americano, que, tomadas as lições do declínio de seu predecessor, aprendeu que não é conveniente ter inimigos declarados. Nesse sentido, consolidou-se originalmente por meio de um processo de subjetivação, abolindo o centro de significância do *regime significante*, desconstruindo, assim, a relação significante - significado (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p.69), ou seja, o que antes se materializava em um rosto – o rosto europeu, tornou-se um corpo abstrato – que toma forma nos corpos de indivíduos do mundo inteiro. De imediato, podemos associá-lo, mais uma vez à luz de Luis Eustáquio Soares, ao *regime pós-significante*:

O imperialismo americano realiza-se tendo em vista o regime de signo pós-significante. E como funciona tal regime de signo? É simples. Se o regime significante se centra num rosto de referência e se no caso do imperialismo europeu esse rosto de referência é o próprio rosto do europeu, no pós-significante o rosto de referência é abstraído no dólar como papel de moeda de referência planetária de tal modo a se constituir por multiplicidades indefinidas de rostos.⁴

⁴ Cf. o artigo de Luis Eustáquio Soares: Hamlet, os três imperialismos e a indústria cultural. Disponível em: http://observatoriodaimprensa.com.br/mosaico/_ed826_hamlet_os_tres_imperialismos_e_a_industria_cultural

A “circularidade signo a signo” é abolida no regime pós-significante, sendo, agora, o “ponto de subjetivação que dá partida a uma linha” (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.69). No imperialismo norte-americano este ponto de subjetivação parece ser, conforme os apontamentos de Soares, a moeda de câmbio universal, cujo rastro horizontal abstrai subjetividades, dissolve as dicotomias evidentes do imperialismo clássico, captura todas as alteridades possíveis, multiplica rostos, que, por sua vez, reificam, cada qual a seus múltiplos modos, a soberania norte-americana. Para um sistema panóptico, que controla a todos universalmente, quanto menos discernível o rosto do dominador e, na mesma medida, quanto mais múltiplas e “autônomas” as alteridades, mais camuflada a opressão e mais potencializado o agenciamento global; quanto menos luz se reflita nas faces (e nos faces), mais obnubilada a chantagem que atinge a todos diretamente, tomando-nos a (in)consciência; quanto mais “donos de si” consideram-se os sujeitos, mais se vão, com as próprias pernas, ao Mcdonalds, mais se tomam coca-cola, mais se aplaudem os cinemas hollywoodianos, mais se leem Best-sellers, mais se desejam gastar toda a economia do ano em Miami ou Nova Iorque. Os autores de *Mil Platôs*, ao discorrerem sobre regime de signo de que estamos tratando, trazem-nos a noção de Cogito:

É o paradoxo do legislador-sujeito, que substitui o déspota significante: quanto mais você obedece aos enunciados da realidade dominante, mais comanda como sujeito de enunciação na realidade mental, pois finalmente você só obedece a você mesmo, é a você que você obedece! E é você quem comanda enquanto ser racional... Inventou-se uma nova forma de escravidão, ser escravo de si mesmo, ou a “pura razão”, o Cogito. (DELUZE; GUATARRI, 1995, p.71)

O poderio norte-americano instala-se de forma imanente, pois dissolve a necessidade de um “centro transcendente de poder” (DELUZE; GUATARRI, 1995, p. 71), uma vez que a captura da subjetividade do sujeito ocorre de forma muito tenaz, prescindindo, para isso, de um deus ou de uma rostidade padronizada. O Cogito, nesse contexto, apresenta-se como um conceito estratégico, de modo que a “pura razão” leva o sujeito, se é que o podemos chamar assim, a acreditar, por meio da subjetivação, que é “sujeito de enunciação” e que obedece somente a si, quando na verdade, não percebe a dominação que se instala em sua constituição íntima, objetificando-o. Isso acontece porque o imperialismo pós-significante se impõe em esferas múltiplas e amplas: economicamente, tendo o dólar, como já comentamos, como agenciador da economia mundial; culturalmente, com o exemplo máximo do cinema americano na indústria cultural e o investimento que se faz nesse setor; politicamente, tendo um presidente,

não acidental, mas paradoxalmente negro, que inspira, no mesmo fluxo controverso, negros do mundo inteiro, quando na verdade trabalha a favor da oligarquia assassina de uma potência que provoca tanto mais a desigualdade gritante e a humilhação dos segregados, silenciosamente. Inimigo sedutor, o sistema imperialista passional (ou pós-significante) mantém o oprimido como seu aliado, que alimenta, cegamente, a máquina opressora. Nesse sentido, chegamos à compreensão de que a dominação dos vizinhos do norte sobre o mundo inteiro é coletiva, mas entendemos que esse alcance só é obtido porque atinge e se infiltra diretamente em cada indivíduo, levando-o à perda de sua identidade. Said aborda esse assunto no que concerne à cultura, corroborando nossas elaborações:

Raras vezes a história humana registrou uma intervenção tão maciça da força e das ideias de uma cultura quanto a que ocorre hoje entre os Estados Unidos e o resto do mundo. (...) Contudo é verdade também que raras vezes fomos tão fragmentados, tão intensamente reduzidos e tão cabalmente restringidos, em geral, em nossa percepção de qual seja nossa verdadeira (e não simplesmente suposta) identidade cultural. (SAID, 2011, p. 486).

Se voltarmos à perspectiva de Said sobre a apropriação da cultura como arma de guerra pelo imperialismo europeu, verificaremos os efeitos nefastos desse movimento, uma vez que temos que “entender o imperialismo como uma desgraça cultural, tanto para o colonizador, quanto para o colonizado” (SAID, 2011, p. 324), pois, segundo o autor, a violência intrínseca à disputa imperial constitui um empobrecimento para ambos os lados, o que certamente abarca a devastação identitária da qual comentamos acima. É nesse contexto que devemos introduzir a questão da resistência, força que, para o autor de *Cultura e Imperialismo*, “tornou-se parte orgânica da experiência imperial” (SAID, 2011, p.321), cujo movimento dos povos colonizados deu-se a partir (e na mesma medida) do movimento de invasão ultramarina. Imperialismo e resistência, cultura imperial e cultura “marginal” são perspectivas indissociáveis para o autor, porquanto sejam construções sobrepostas uma a outra, uma vez que se edificaram no rastro do tempo, trazendo consigo histórias e memórias de um passado atravessado pelas mesmas espadas – o que muda, no entanto, é o grau e o ângulo dessas perfurações, que, infelizmente, se perpetuam na atualidade, basta compararmos, por exemplo, a vida de um francês à de um argelino. Vejamos:

Uma das realizações do imperialismo foi aproximar o mundo, e embora nesse processo a separação entre europeus e nativos tenha sido insidiosa e fundamentalmente injusta, a maioria de nós deveria agora considerar a experiência histórica do império como algo partilhado em comum. (SAID, 2011, p.24)

Esse retorno é substancial para finalmente lançarmo-nos ao pensamento acerca da resistência ao sistema autoritário norte-americano, pois é pelo viés da cultura que se estabelece o recorte proposto neste trabalho. Faz-se inevitável, para isso, um diálogo, mesmo que breve, com o conceito de *Indústria Cultural* de Adorno e Horkheimer, pois, se pensarmos que o agenciamento estadunidense se consolida, além dos diversos segmentos que já citamos, principalmente por este subterfúgio cuja abrangência potencializa seu alcance cosmológico, sobretudo porque também se baseia na lógica da subjetivação, chegaremos ao entendimento de que é difícil pensar a resistência ao regime *pós-significante* como parte orgânica da empreitada imperialista como propôs Said, pois o sistema norte-americano, tendo a indústria cultural como máquina de guerra, não dá margem para contestações, uma vez que se infiltra nos desejos e se instala na subjetividade do indivíduo. Vamos a um excerto do conceito em comento:

Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão e não por um mero decreto que esta acaba por destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria. **Como a absorção de todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se realiza através do processo social inteiro**, a sobrevivência do mercado neste ramo atua favoravelmente sobre essas tendências. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 64, grifo nosso)

Entendemos, desse modo, a (ocasião da) resistência como um apêndice da dominação norte-americana, ou seja, como um movimento cuja existência depende, antes, da percepção do indivíduo quanto à sua alienação – caso contrário, não há inimigo a combater, não há força contrária a resistir e a luta se faz internamente, contra a letargia da carne e do sangue, tomando-se doses entorpecentes de medicamentos psicotrópicos.

A arte, por cultivar a subjetividade, é um elemento muito potente (por isso sua apropriação com fins mercadológicos é extremamente nociva) e é somente através dela que conseguimos vislumbrar, mesmo que talvez utopicamente, a possibilidade de escapar das opressões impostas por uma sociedade dominada pela lógica imperialista.

Pretendemos, no próximo capítulo, com o apoio dos estudos levantados até aqui, analisar a potencialidade da metodologia de Augusto Boal como instrumento de resgate da condição de

sujeito dos indivíduos, tendo em vista o processo de abafamento implementado pelas lógicas de dominação que os objetifica, com máscaras significantes ou pós.

6. O ESPECTADOR COMO EIXO DA ESTRUTURA DO TEATRO DO OPRIMIDO: DESLOCAMENTOS CATIVOS

Neste capítulo pretendemos dar corpo à questão que talvez mais nos instigue no arsenal do Teatro do Oprimido: a participação do espectador no processo de criação teatral, da preparação à encenação. Interessa-nos investigar, principalmente no que se refere à modalidade do *Teatro-Fórum*, os efeitos que irradiam desse aspecto para a efetivação do objetivo pretendido por Augusto Boal: implementar o método teatral baseado na relação indiscernível entre o espectador e o ator. A catarse, compreendida aristotelicamente como purgação de emoções, a partir de um lugar de enunciação supostamente passivo, desloca-se para o drama teatralmente vivido, na condição ao mesmo tempo de espectador e ator.

O objetivo do método é simples: aquisição de consciência política emancipadora, ao teatralizar situações de luta de classes. Nesse sentido, procuraremos fazer uma análise geral deste procedimento, na qual englobaremos as etapas iniciais de preparação do espectador para entrar em cena até sua efetiva atuação em substituição ao protagonista, com o intuito de extrair desses pontos os elementos potenciais da metodologia, buscando evidenciar de que modo corroboram para a sua funcionalidade.

A transformação a que pretende Boal, como dissemos, começa a partir dos indivíduos, a quem almeja devolver-lhes, através do teatro, a condição de sujeito, tendo em vista a objetificação resultante das lógicas de dominação, sobretudo no interior da luta de classes. Em suas palavras, para nos aclarar: “(...) Trata-se de fazer com que o espectador se disponha a intervir na ação, abandonando sua condição de objeto e assumindo plenamente o papel de sujeito” (2013, p. 136).

Cabe-nos salientar, pois, que, para o teórico, os conceitos de sujeito e objeto espelham-se na dicotomia que se instala a partir da condição de subserviência que os sistemas de dominação impõem aos oprimidos, cujo funcionamento produz uma relação monológica, na qual há aqueles que falam, pensam e reproduzem suas ideias (sujeitos) e os que as absorvem passivamente (objetos). Na citação a seguir, mais uma vez Boal delineia seu pensamento acerca do assunto:

A obscenidade começa quando o diálogo se transforma em monólogo, quando um dos interlocutores se especializa em falar e o outro em ouvir, um se especializa em emitir mensagens e o outro, em recebê-las e em obedecer a elas – um se transforma em sujeito e o outro, em objeto. (BOAL, 2015, p. 372)

Para o autor, é nesse tipo de relação impositiva que se firma a base de uma sociedade opressora. Seguindo essa lógica, a cultura, a linguagem, a etnia, as características etc. de uma classe dominante são impostas pela via de um processo segregador, tornando objetos e marginalizando aqueles que não seguem seus padrões. Por esta razão, com veemência, o teatrólogo propõe: “essa relação intransitiva é sempre autoritária, castradora, inibidora, e deve ser destruída em qualquer estrato da sociedade em que se encontrar, na família ou no partido político, na escola ou na paróquia, no bairro ou no teatro” (2015, p. 373).

O teatro, por ter se estruturado com reflexos da sociedade aristocrática, também reproduz essa relação no par ator-espectador e por isso, segundo Boal, pode ser facilmente capturado pelos poderes imperialistas ou classes dominantes para disseminar suas ideologias, servindo como instrumento de dominação e de objetificação, por conseguinte.

É a partir desta constatação que o teórico, como homem de teatro e ativista social, procura destituir com sua metodologia a relação ator-espectador, com o objetivo de provocar efeitos de transformação na sociedade, uma vez que, com esse movimento, transformando o teatro em um espaço dialógico, subverte a tônica dos sistemas de dominação, os quais, enfatizamos, também se valem deste instrumento poderoso para propagar suas ideologias, gerando opressão. O TO, deste modo, propõe-se a pagar duplo resgate: o do próprio teatro e, através deste, o do espectador.

O teatro, assim como o cinema e a televisão, por seu potencial simbólico como linguagem, pode ser também capturado como máquina de difusão de uma cultura dominante, sendo portador de uma mensagem que representa apenas uma parcela da sociedade e, portanto, reforçando as opressões por ela impostas. Para Boal, o teatro que serve a este fim perde sua finalidade legítima enquanto arte. Resistindo a esse fluxo, buscando recuperar o potencial político e humano da arte, a metodologia do Teatro do Oprimido funciona em sentido exatamente oposto e se desenvolve com o objetivo de desfazer opressões coletiva e individualmente, de modo que essas ações possam ter reflexos na sociedade. Assim, a metodologia de Boal procura contra-atacar os efeitos nocivos de uma sociedade opressora,

que procura dominar os sujeitos através da atrofia de sua subjetividade e capacidade de pensar. Em sentido contrário, portanto, o TO objetiva devolver-lhes essa capacidade, desritualizar as relações humanas, questionar as ideologias impostas pelos sistemas de dominação, para, assim, criar a possibilidade de um mundo menos desigual. Vejamos:

(...) temos que falar diretamente à consciência do povo, mostrar-lhe os rituais que as classes dominantes utilizam para continuar a exploração. A sobrevivência anacrônica e desumana da propriedade privada dos meios de produção determina rituais de posse, obediência, caridade, resignação etc. que devem ser desmistificados e destruídos. Não devemos ritualizar as relações humanas, mas sim mostrar que já estão ritualizadas e indicar como poderemos destruir esses rituais para que se destrua o sistema injusto e se possa criar um novo. (BOAL, 2015, p. 333)

O primeiro grande movimento de resistência de Boal consiste, pois, no fato de o espectador do TO ser aquele que corresponde ao oprimido social, o explorado e resignado pelo ciclo do sistema explorador. É esse espectador que interessa à metodologia, pois ele será estimulado a perceber a sua condição de servidão e alienação e, assim, a se reconstituir como sujeito. O TO intenta promover aproximação desses indivíduos com a arte e, através da arte, consigo mesmos, uma vez que deixam de ser aqueles a quem se transmite uma mensagem ou uma ideologia prontas e passam a ser os sujeitos que participam efetivamente dos procedimentos teatrais.

Devolvendo o teatro ao seu propósito humano e artístico, Augusto Boal efetua, de imediato, mais um ato de resistência, já que trabalha objetivando restituir aos indivíduos, através da ferramenta teatral, o que lhes foi tomado por um processo social segregador. No combate contra a opressão, segundo Boal, o potencial do teatro deve ser usado como “arma de liberação” e não como dispositivo de dominação. Com a citação abaixo, o autor reforça nossa argumentação:

(...) Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode ser igualmente uma arma de liberação. Para isso, é necessário criar formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (BOAL, 2013, p. 13)

Assim, a teoria de Augusto Boal, fincada sobre o ideal de transformação, para tornar-se “arma de liberação” precisou transformar, em primeira instância, a própria estrutura do teatro,

diluindo a fronteira entre palco e plateia e tomando, por conseguinte, o espectador como eixo de sua estrutura. Essas transformações se evidenciam, de antemão, sem grande esforço analítico, nas novas terminologias atribuídas à metodologia: considerado uma nova categoria teatral, o teatro de Boal torna-se o Teatro *do Oprimido*, assim como ao espectador denomina-se *espect-ator*.

Para além do que se mostra, essa alteração provoca mais uma série de deslocamentos, conferindo ao TO uma estrutura diferenciada em relação ao teatro convencional. Como a metodologia de Boal transfere os meios de produção teatral aos espectadores, os quais participam de todo o processo de ação e criação, ocorre inevitavelmente uma redistribuição de papéis e a abertura de novos espaços aos participantes, que passam não mais somente pela posição de espectador, mas experimentam as diversas funções que entornam o contexto do teatro: a de dramaturgo, figurinista, diretor, crítico, ator etc.

É exatamente na abertura desses novos espaços que o oprimido entra em contato, vivenciando uma experiência estética, com suas habilidades reais, pois está em jogo o seu corpo, suas experiências, sua memória, sua criatividade, sua linguagem, sua fala, ou seja, um material vivo, do qual se extrai o repertório para agir como um *espect-ator*. Parece-nos válido dialogar com a citação de Boal, a seguir:

(...) Isso porque o Teatro do Oprimido não é o teatro para o oprimido: é teatro dele mesmo. Não é teatro no qual o artista interpreta o papel de alguém que ele não é: é o teatro no qual cada um, sendo quem é, representa seu próprio papel (isto é, organiza e reorganiza sua vida, analisa suas próprias ações) e tenta descobrir formas de liberação. (BOAL, 2015, p. 371)

Quando Boal afirma que o teatro “é um ensaio para a revolução”, ele assim se posiciona porque certamente sabe das condições de simulacro propostas por sua teoria. O teatro simula a vida. A organização do espaço teatral imita a organização social. Reconfigurando o teatro, portanto, o teórico busca reconfigurar, na realidade, com a implementação da prática teatral com oprimidos, a organização opressora da sociedade.

É a partir deste ponto, portanto, que buscaremos realizar o propósito que inaugura este capítulo, analisando os efeitos reais da participação do espectador no processo de criação teatral, que subdividiremos em dois motes, quais sejam: as etapas de preparação do espectador para entrar em cena e a efetiva atuação do *espect-ator*.

No processo de preparação, que visa a transformar o espectador em ator, identificamos como relevantes o trabalho de ativação corporal, a escolha e o debate sobre o tema de opressão que se deseja representar, a constituição coletiva da dramaturgia e a decisão por parte do oprimido de entrar em cena. Nessas etapas, há um envolvimento direto do oprimido, que participa ativamente de cada uma delas. Todos esses aspectos confluem para que o *espect-ator*, ao entrar em cena, adquira uma nova experiência discursiva, na qual estão em jogo elementos também muito significativos, tais como o corpo, as experiências, o testemunho e a linguagem.

6.1 PREPARAÇÃO PARA ATUAR NO PALCO, LIBERAÇÃO PARA VIVER, NA VIDA

Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo mais expressivo. Só depois de conhecer o próprio corpo e torná-lo mais expressivo, o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser *objeto* e passando a ser *sujeito*, convertendo-se de testemunha em protagonista. (BOAL, 2013, p. 128)

De súbito, não podemos deixar de reforçar, dialogando com a citação que rompe esta seção, a respeito das analogias sobre as quais Augusto Boal persiste, estabelecendo frequente relação entre espectador e objeto, bem como entre ator e sujeito. Para o autor, as formas de opressão se instalam principalmente através da objetificação dos indivíduos, que perdem sua capacidade de agir diante de sua própria realidade, assumindo uma condição de passividade diante do mundo. Partindo do teatro, onde identifica essa mesma lógica de opressão na fronteira estabelecida entre palco e plateia, onde o espectador, sentado, com o corpo em repouso, recebe uma visão acabada da realidade, portanto, pensada, criada e atuada por outros indivíduos, o teórico convoca aquele que assiste, a quem decreta como oprimido, a se libertar dessa condição colocando o seu corpo em ação. Como em um chamado, não podemos dispensar o alerta de Boal aos oprimidos:

O espectador que vai mudar sua realidade vai mudar com seu corpo, isto é, uma revolução, uma luta contra diversos tipos de opressão, global. Nós representamos com a consciência, representamos com o corpo. É preciso libertar o espectador de sua condição de espectador, da primeira opressão que o teatro enfrenta. Espectador, você já é oprimido, porque a representação teatral lhe dá uma visão acabada do mundo, fechada; mesmo que aprove essa visão, você não pode mais mudá-la. É preciso libertar o espectador de sua condição de espectador, ele então poderá se libertar de outras opressões. (BOAL, 2015. p. 347)

Nas duas citações que trouxemos nesta seção fica clara a importância do trabalho corporal para metodologia do TO, que deve funcionar como um pré-requisito para a apropriação dos meios de produção teatral por parte dos espectadores. Isso porque, primeiramente, estes devem abandonar fisicamente a condição passiva que ocupam no teatro, levantando-se de suas cadeiras cativas da plateia para então se deslocarem aos novos espaços oferecidos pela

metodologia; em segunda instância, porque, para Boal, os primeiros sinais de opressão e alienação se apresentam no corpo.

Nesse sentido, segundo o autor, é somente a partir da consciência corporal que o oprimido pode se conscientizar de sua condição de objeto, ou seja, para tornar-se ator/ sujeito, é necessário ao espectador/objeto conhecer o próprio corpo e as alienações que se instalam nele. Essa conscientização é proporcionada por meio de jogos teatrais que proponham aos espectadores a percepção e a “quebra” do corpo cotidiano, de modo que experimentem novas formas e posturas, diferentes das habituais e das que geralmente são impostas pelo ofício praticado pelo indivíduo. Vale-nos ressaltar que, para Boal, as alienações corporais têm relação imediata com a profissão dos oprimidos, que são condicionados, inclusive fisicamente, para exercer funções e papéis sociais. Assinala o teórico:

Existe uma enorme quantidade de exercícios que se podem praticar, tendo todos, como primeiro objetivo, fazer com que o participante se torne cada vez mais consciente de seu corpo, de suas possibilidades corporais e das deformações que o seu corpo sofre devido ao tipo de trabalho que realiza. Isto é: cada um deve sentir a “alienação muscular” imposta pelo trabalho sobre seu corpo. (BOAL, 2013, p. 130)

A “alienação muscular” determinada pelo trabalho, sobre a qual se refere Boal, remete-nos ao conceito de sujeição dos corpos, descrito por Michel Foucault na obra *Vigiar e Punir* (1987). O filósofo, analisando os sistemas de punição, que “evoluem”, na metade do século XVIII, das práticas de suplício do infrator, pautadas em práticas de tortura, crueldade e repugnância, para o sistema de encarceramento, cuja punição se efetua pela privação da liberdade, pelo controle e vigilância permanente dos corpos dos presos, expõe-nos sobre o poder disciplinar, que nasce com a finalidade de efetuar esse controle carcerário, sob a tática de atravessamento nos sujeitos, tendo como dispositivo de poder o corpo.

Esse tipo de poder tem como foco o indivíduo, que é controlado por meio de disciplinas, “anatomia política do detalhe”, segundo Foucault. O corpo do preso é controlado através do tempo, que é rigorosamente medido; do espaço, milimetricamente distribuído e do movimento, condicionado a uma agilidade produtiva. Toda essa sistematização do comportamento objetiva a sua adequação e inserção na sociedade, que funciona nos moldes desse controle. As disciplinas, em resumo, têm relação direta com o corpo humano e

objetivam moldá-lo, como um mecanismo que funciona a partir de detalhes, a fim de torná-lo obediente e útil, em igual proporção. Citamos Foucault:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. (FOUCAULT, 1987, p. 119)

Dispositivo tático do poder, sustentado por uma racionalidade técnica ou econômica, as disciplinas são técnicas de docilidade dos corpos: um corpo “dócil” é um corpo disciplinado, é um corpo treinado para absorver uma coerção ininterrupta, para ser ele próprio uma ferramenta que movimenta e dissemina os ideais de poder. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1987, p. 118). Ainda sobre corpos “dóceis”:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (FOUCAULT, 1987, p. 119)

Escolas, quartéis, hospitais, fábricas, manicômios absorvem a estrutura panóptica da prisão, cuja arquitetura privilegia o controle e a vigilância dos corpos, adestrados, por meio das disciplinas, para obedecer e produzir com o máximo de eficiência e agilidade. O autor refere-se a estas instituições como “instituições de sequestro”, nas quais os indivíduos são, através da domesticação de seu corpo, arrancados de sua própria subjetividade, subtraindo-lhes o direito de serem humanos, tornando-os máquinas funcionais, objetos adaptados para servir ao poder.

Embora o poder disciplinar tenha surgido no século XVIII, consideramos ainda muito atuais as suas definições. Se olharmos ao redor, identificaremos corpos “dóceis” nas igrejas, nas escolas, nas instituições, nas empresas, nas corporações policiais etc. O controle e a coerção dos indivíduos através de seus corpos permanecem, embora saibamos que haja muitas outras formas de sujeição, sobretudo abstratas, adaptadas pela máquina imperialista pós-significante.

Como Augusto Boal trabalha no horizonte da luta de classes, sistema de dominação no qual são muito claras as relações de opressão, em que não há qualquer pudor quanto ao maniqueísmo da dicotomia opressor x oprimido, a discussão acerca da sujeição do corpo como um dispositivo de poder parece-nos bastante pertinente, haja vista o funcionamento da engrenagem que move a máquina do capitalismo, sustentado pela alienação daqueles que a operam.

Aproximando a teoria de Foucault à proposta de Boal, por analogia, poderíamos dizer que o TO propõe a “desdocilização” dos corpos dos oprimidos, uma vez que busca desfazer as alienações impostas pelo trabalho através de exercícios que desafiem suas posturas e movimentos cotidianos. O oprimido, trabalhando o seu corpo com movimentos de liberação, ou seja, que se oponham aos movimentos impostos pela mecanização do trabalho, poderá, segundo o teatrólogo, ter consciência de que aquele corpo foi construído por suas funções sociais, percebendo, assim, que há outras possibilidades corporais. Com a citação abaixo, nossas elucubrações parecem fazer sentido, haja vista Augusto Boal proponha o “desmonte” desse corpo socialmente construído. Vejamos:

Os exercícios desta primeira etapa têm por finalidade “desfazer” as estruturas musculares dos participantes. Isto é: desmontá-las, verificá-las, analisá-las. Não para que desapareçam mas sim para que se tornem conscientes. Para que cada operário, cada camponês, compreenda, veja e sinta até que ponto seu corpo está determinado pelo seu trabalho. (BOAL, 2013, p. 131)

O fato de indivíduos terem em sua estrutura corporal a marca da posição que ocupam na sociedade é, para Boal, um dos fatores que contribuem para a alienação da subjetividade, pois essas posturas sociais se encarnam como “máscaras” rígidas, das quais os oprimidos não conseguem se desfazer em seu cotidiano, o que acaba por determinar o seu modo de ser. Perde-se, com isso, a noção de indivíduo em seu sentido estrito, havendo uma massificação determinada pelas profissões. É o que nos diz o teórico:

O conjunto de papéis que uma pessoa desempenha na realidade impõe sobre ela uma “máscara social” de comportamento. Por isso terminam por parecer-se entre si pessoas que realizam os mesmos papéis: militares, clérigos, artistas, operários, camponeses, professores, latifundiários, nobres decadentes etc. (BOAL, 2013, p. 130)

Nesse sentido, o trabalho de desalienação corporal proporcionado pelo TO parece ter efeitos diretos no processo de emancipação dos espectadores, uma vez que, oferecendo aos oprimidos novas maneiras de utilizar o próprio corpo, de modo que possam experimentar outras dimensões corporais, a metodologia proporciona ao indivíduo descobrir outras possibilidades de si como ser humano, que passa a perceber a distância que existe entre ser humano e ser operário, por exemplo.

Identificamos nesse distanciamento o mesmo fio lógico proposto pela teoria do teatro épico de Brecht, reconfigurada pelo sistema *Coringa* de Boal, utilizado nas peças da série *Arena Conta*, sobre o qual explicitamos brevemente no primeiro capítulo desta dissertação, o qual separa o ator de seu personagem, para que as máscaras sociais se evidenciem e sejam percebidas pelo público. Com o TO, no entanto, nesta fase inicial, há uma diferença substancial: é o *espect-ator* quem percebe, movimentando-se indocilmente, suas próprias máscaras “dóceis”.

A propósito de máscaras e papéis sociais, no que diz respeito à alienação ou à “coisificação”, para usar um termo do filósofo Theodor Adorno, dialogando com sua teoria sobre o “tempo livre”, publicada no livro *Palavras e Sinais* (1995), conectamo-nos à citação: “Decerto, não se pode traçar uma divisão tão simples entre as pessoas em si e seus assim chamados papéis sociais. Estes penetram profundamente nas próprias características das pessoas, em sua constituição íntima” (1995, p. 63).

Além de nos convir com pertinência a argumentação adoniana, a teoria comentada traz à tona uma interessante discussão acerca do circuito de objetificação implementado pelo sistema capitalista. Para o filósofo, em suas rumações, o tempo livre funciona como um apêndice do tempo trabalhado, posto que os indivíduos utilizam-no para “livrarem-se” da sobrecarga adquirida através do ofício que exercem. Nesse suposto exercício de “liberdade”, contudo, baseando-nos no frankfurtiano, reside um grande paradoxo uma vez que praticando seus *hobbies*, os sujeitos mantêm-se “coisificados”. Antecipamos o que assinala Adorno:

Quando se aceita o pensamento de Marx, de que na sociedade burguesa a força de trabalho tornou-se mercadoria e, por isso, o trabalho foi coisificado, então a palavra hobby conduz ao paradoxo de que aquele estado, que se entende como o contrário de coisificação, como reserva de vida imediata em um sistema total completamente mediado, é, por sua vez, coisificado da

mesma maneira que a rígida delimitação entre trabalho e tempo livre. (ADORNO, 1995, p. 64-65)

A “coisificação” sobre a qual se refere o filósofo remete-nos à objetificação de que trata Augusto Boal. Para o alemão, o “tempo livre”, com merecidas aspas, imerso na totalidade do sistema que media todas as coisas, é cooptado pela indústria cultural, que o transforma em mercadoria, oferecendo entretenimento e *hobbies* aos trabalhadores em seus momentos de folga laboral. Se Pensarmos na conceituação do teórico do Teatro do Oprimido, que classifica como “objeto” o indivíduo passivo, aquele que recebe ideias acabadas do mundo e se adapta a elas, talvez seja possível inferir que o processo de objetificação elucidado por Boal se assemelhe ao paradoxo adorniano do tempo livre, fundado a partir da subtração da liberdade dos seres humanos por uma via enganosa: ali, justamente onde se sentem livres, sua liberdade, em forma de tempo, é transformada em fetiche. Para adornar nossas colocações, citamos: “as pessoas não percebem o quanto não são livres lá onde mais livres se sentem, porque a regra de tal ausência de liberdade foi abstraída delas” (1995, p. 66).

Se, no trabalho, os indivíduos são controlados por meio de seus corpos, absorvendo papéis sociais em sua “constituição íntima”, no “tempo livre”, o controle se efetiva através da indústria cultural, articulada para capturar a subjetividade dos indivíduos, de modo a mantê-los no ciclo do capitalismo, envolvendo-os com uma cortina de fumaça que lhes causa um estado de cegueira diante da trilha que move as suas vidas.

Como um espaço de resistência, que se constitui através dos deslocamentos irradiados da alteração da posição do espectador, o TO efetua a quebra desse circuito embrutecedor por razões que se esclarecem diante da perspectiva que recortamos: o tempo livre, agora sem aspas, é utilizado para que o sujeito perceba o seu corpo em sua “constituição íntima”, ou seja, desnudado de seus papéis sociais, o indivíduo alcança a percepção das alienações que essas máscaras lhe impõem. No TO o tempo livre é a via pela qual se busca a liberdade, enquanto a indústria cultural faz dele o seu algoz.

Deste modo, vemos transbordar a questão da autonomia no hiato que se interpõe entre o “tempo livre” de Adorno e a liberdade pretendida por Boal, uma vez que enxergamos no TO uma possibilidade de desfazer o engodo ao qual está submetido o oprimido, pois abre-se uma fenda em que subexistem espaços e tempos livres das imposições que destilam docilidade nos

corpos e mentes dos indivíduos. Com esta asserção procuramos nos aproximar do que diz o alemão em uma de suas conclusões: “o tempo livre só seria possível para pessoas emancipadas, não para aquelas que, sob a heteronomia, tornaram-se heterônomas também para si próprias” (1995, p.69).

Buscando essa emancipação, a metodologia de Boal procura identificar os dispositivos de sequestro dos sujeitos, para que, com o teatro, arma poderosa com a qual se podem trabalhar as grandes potencialidades humanas, seja possível efetuar o resgate. Deste modo, além de trabalhar o corpo como um pré-requisito, pelas razões que expusemos até aqui, outros elementos revelam-se imprescindíveis para a liberação da autonomia dos oprimidos, como a escolha e o debate acerca do tema ser trabalhado.

Nesse estágio, os participantes são convocados a expressar, por meio de um debate ou através da técnica do *Teatro-Imagem*, as opressões que os aflige, com o objetivo de eleger um tema para ser representado no espetáculo. Esse exercício constitui uma atividade de expressão democrática, na qual todos podem falar, ou colocar suas imagens corporais livremente sobre o que sentem e debater sobre o assunto com base nas suas experiências, confrontando opiniões, reconhecendo-se nos relatos (ou nas imagens) dos outros e aprendendo com as experiências alheias. Nessa troca, além de praticar a alteridade e aprender a lidar com a diferença, os oprimidos se percebem como indivíduos, únicos, mesmo diante de um “igual”. Com absoluto carisma, Boal nos acrescenta:

Não podemos viver isolados, presos dentro de nós mesmos. Podemos aprender muito quando nos reconhecemos na alteridade: o outro também ama e odeia, teme e tem coragem – assim como eu e você, apesar de ele/ela, eu e você termos diferenças culturais. Justamente por isso conseguimos aprender com o outro: somos diferentes ao sermos iguais. (BOAL, 2015, p. 380)

Com o exercício democrático da exposição das causas individuais de cada participante, o grupo pode, em conjunto, reconhecer as opressões que lhes são comuns. Esse reconhecimento é crucial para o combate e para a busca de possíveis soluções, tendo em vista a tática do rebote adotada pela metodologia. Acompanhemos a leitura:

Deixemos que os oprimidos se expressem porque só eles podem nos mostrar onde está a opressão. Deixemos que eles próprios descubram os seus caminhos para a sua liberação, que eles próprios ensaiem os atos que hão de

levar à liberdade. (...) É certo que se trata de uma opressão diferente – é certo também que serão diferentes os métodos de luta para terminá-la. O Teatro do Oprimido não é um receituário de processos libertatórios, um catálogo de soluções já conhecidas. (BOAL, 1984, p. 18)

Por não ser “um catálogo de soluções já conhecidas”, o Teatro do Oprimido se oferece como um laboratório, uma oficina na qual os oprimidos testam e praticam novas possibilidades de vida, de acordo com suas próprias perspectivas, tendo como repertório suas experiências reais. Para o autor, “(...) é o espectador que deve empreender a mudança. E não os heróis. Não é Simón Bolívar, não é Che Guevara que vai fazer sua revolução para ele, para nós: se quisermos a revolução para nós, se quisermos que ela seja nossa, cabe a nós fazê-la. Fazê-la nós todos” (BOAL, 2015, p. 353). Sendo assim, todo o material utilizado no TO é pensado, criado e produzido pelos *espect-atores*, inclusive a dramaturgia, que surge como resultado do debate e da escolha do tema.

Com o corpo ativado preliminarmente, etapa na qual os participantes de uma sessão de *teatro-fórum* dilatam suas percepções e capacidades físicas, os oprimidos, por estarem em um espaço de criação, multiplicam outras habilidades, que se vão agregando conforme se avançam as etapas. Até chegar à constituição da dramaturgia são exploradas outras capacidades, da ordem da linguagem, da argumentação e da experiência, por exemplo, que confluem e se expandem no processo de criação teatral, cujos resultados reverberam simultaneamente em sua transformação de objeto a sujeito.

Esse aspecto merece nosso destaque porque consiste em uma das principais transgressões derivadas do viés experimental da metodologia de Boal: a literatura dramática é abolida para dar lugar a um texto constituído coletivamente, cuja tessitura abrange a criação de todos os participantes. Chamamos esse movimento de transgressão porque há uma ruptura de um material consagrado, escrito por um dramaturgo profissional, em prol de um “dramaturgo coletivo”, oriundo de uma comunidade oprimida. Fala-nos o dramaturgo Boal a respeito da interpretação no Teatro do Oprimido: “o ator deixa de interpretar o indivíduo e passa a interpretar o grupo; deixa de interpretar um texto já escrito, acabado, e passa a interpretar uma dramaturgia embrionária. Isso é muito mais difícil, não resta dúvida, mas é muito mais criador!” (2013, p. 193). Ou, ainda:

Se antes interpretava um senhor que escrevia fechado em seu escritório (e não tenho nada contra esses senhores, sou um deles!), aqui, ao contrário,

deve interpretar um público popular, um dramaturgo coletivo, que não lhe oferece um texto acabado, mas sim soluções, sugestões, cenas, frases, características – e ele deve reunir tudo isso na apresentação perfeita de um personagem vivendo uma história. Esse dramaturgo coletivo vive numa favela, ou trabalha numa fábrica, ou são vizinhos que se reúnem na sociedade dos amigos do bairro, ou os paroquianos de uma igreja, ou os camponeses de uma liga camponesa, ou os estudantes de uma escola. (BOAL, 2013, p.139)

A criação coletiva da dramaturgia nas sessões de TO tem como resultado um “modelo”, que pode conter um texto ou um roteiro para posterior encenação. O que está em jogo nesse elo criativo é a substituição de um material pré-concebido (o texto dramático) por um material autoral, produzido autenticamente por aqueles que irão assisti-lo e encená-lo. Dentro do processo de emancipação pretendido por Boal, essa etapa é muito relevante porque saem de cena as “verdades” prontas dos dramaturgos, comumente recebidas e acatadas pela plateia, dando lugar às perspectivas pensadas pelos *espect-atores*, geralmente relativas às circunstâncias de suas opressões reais. Recorremos ao teórico, mais uma vez, em uma de suas abordagens acerca do abismo que separa atores (aqueles que agem, sujeitos) de espectadores (aqueles que assistem, objetos), referenciando-se, inclusive, por uma crítica a Brecht, um dos dramaturgos/teóricos que integram a sua formação teatro-política:

Nos espetáculos de Brecht, no entanto, a relação intransitiva entre palco e plateia permanece. O palco pertence aos personagens e atores. Mesmo quando o dramaturgo critica o comportamento do personagem, quando o denuncia, é o dramaturgo ou o ator que o fazem – não a plateia! Através de canções, comentários, afastamento, o dramaturgo revela e se revela, expõe seu pensamento. Não se esconde atrás de personagens, com eles não se amalgama, mas o palco permanece sua propriedade privada, seu espaço e território. (BOAL, 2014, p. 361)

A dramaturgia do TO destitui a “propriedade privada” do dramaturgo, conferindo ao oprimido essa lacuna como mais um espaço para o exercício da função de sujeito. Substituindo o escritor dramático, que tem por objeto de criação a tragédia, cujo objetivo concentra-se na purificação dos espectadores por meio da catarse, o oprimido deixa de estar submetido a interesses de poderes imperialistas que porventura se destilem nesse conteúdo e passa a ter como roteiro de encenação um material legítimo de sua classe ou grupo social, ditando suas próprias regras. Sobre esse aspecto, o teatrólogo nos diz:

“(…) a tragédia é a imitação de uma ação. Mas imitar não significa copiar, macaquear: significa recriar o princípio das coisas criadas. É força viva, dinâmica. Assim, a tragédia vai fundo no coração dos espectadores e

modifica seus comportamentos inaceitáveis pela sociedade. A tragédia torna os espectadores aptos para o convívio social. Mas quem dita as normas desse convívio não são os espectadores: é o poeta e, por trás dele, o poder político e econômico. (BOAL, 2014, p. 360)

Não somente por transgredir a questão do conteúdo de uma dramaturgia pré-concebida, reconfigurando-o a partir de uma nova ideologia, mas por haver regras peculiares à concepção do texto dramático, a transferência dessa produção aos *espect-atores* constitui um procedimento delicado e desafiador, porquanto esse gênero permeie dois universos paralelamente, quais sejam, o teatro e a literatura. De maneira bastante breve, a título de elucidação, recorremos mais uma vez ao *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, de onde extraímos a seguinte definição de dramaturgia:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 2007, p. 113-114)

Os novos criadores, nesse sentido, devem se ater à estruturação cênica do texto, de modo que seus elementos situem e confirmem pertinência à representação. No caso do Teatro do Oprimido, há, ainda, um conjunto de normas específicas, de modo que a teatralização da dramaturgia seja propícia e favorável à posterior intervenção cênica dos *espect-atores*. Para isso, Boal arrola algumas regras que norteiam essa elaboração, elencando os elementos imprescindíveis à dramaturgia do Teatro-Fórum. *En passant*, descrevemos: é necessário um protagonista empático, com o qual os *espect-atores* devem se identificar para desejarem substituí-los; um antagonista concreto que ocasione uma situação de disputa; a exposição clara do tema, de modo que se evidencie, através das ações e das personagens, o contexto geral da peça; a contrapreparação, recurso que traz outras situações cênicas que antecedem o conflito; a caracterização das personagens, que deve ficar clara no decorrer da ação dramática; o conflito, com o qual se delinea o ápice da ação dramática, onde o protagonista sofrerá alguma consequência; a chamada “crise chinesa”, momento em que o protagonista tem uma oportunidade, mas não sabe utilizá-la, levando-o ao penúltimo elemento, que é o seu fracasso, que mais uma vez tem por objetivo ser um chamariz para que os espectadores atuem,

propondo soluções mais bem elaboradas e, finalmente, a unidade temática, que estabelece que todos os elementos da peça devem estar relacionados ao tema escolhido para a encenação.

Toda essa articulação estrutural da dramaturgia do TO é pensada para que o espectador seja estimulado a entrar em cena e intervenha em substituição ao protagonista oprimido. A finalidade desse procedimento, portanto, ultrapassa a dimensão criativa que nele está implicada, havendo um aspecto claramente didático em sua elaboração, que envolve o participante em um universo partilhado, no qual se entrelaçam realidade e ficção, convocando-o como membro criador dessa nova construção.

O investimento em uma “dramaturgia embrionária” no Teatro do Oprimido justifica-se, então, pelo reconhecimento de que a experiência de cada indivíduo é única, não devendo, por esse motivo, ser transferida ou delegada. Por mais que se valorizem os autores engajados politicamente, como o é o próprio Boal, cuja literatura se apropria da causa dos oprimidos, rompendo com os superpoderes dos heróis aristotélicos e com as poéticas hegemônicas, esta não deve substituir a participação criativa dos *espect-atores*, que, com suas questões individuais, vivências e experiências, contribuem dando um contorno particular à esquete, adequando-a à sua realidade imediata, sem máscaras ou molduras significantes.

Com corpo, mente e linguagem ativados no mote de preparação, os oprimidos de Boal tornam-se aptos a “invadir” a cena, como propõe o teatrólogo, segundo o qual corpo e consciência crítica devem trabalhar em conjunto: “(...) penso que podemos caminhar mais longe: invadir é preciso! O espectador deve não apenas liberar sua consciência crítica, mas também seu corpo. Invadir a cena e transformar as imagens que aí se mostram” (2014, p. 362).

Um aspecto muito sutil dessa “invasão” nos chama a atenção no que se refere ao processo de autonomia por que passa o indivíduo no TO, haja vista que ela se consolida a partir de uma escolha individual do oprimido, que pode optar por intervir na ação dramática ou não. Para Boal, mesmo quando um participante decide não atuar, não interferir cenicamente em uma sessão de Teatro-Fórum, por exemplo, este já não é mais um espectador passivo, pois está inserido em um contexto onde o exercício democrático é manifesto e estabelecido com um pré-requisito. Boal nos acrescenta:

Numa sessão de Teatro-Fórum ninguém pode permanecer espectador no mau sentido dessa palavra. Mesmo que queira. Mesmo que se afaste, que fique só olhando de longe. No Teatro-Fórum todos os espect-atores sabem que podem para o espetáculo no momento que desejarem. Que podem gritar “Para!” e, democraticamente, dar sua opinião, teatralmente, em cena. Portanto, se escolhem não dizer nada, essa escolha já é uma participação. Para não dizer nada o espectador tem que se decidir a não dizer nada: isso já é uma ação. (BOAL, 2015, p. 321)

Consideramos esse movimento muito importante, pois incide sobre um aspecto fundamental para a desopressão de indivíduos objetificados e acometidos pela cegueira imposta pelos sistemas de dominação, uma vez que, no TO, colocam-se diante de uma situação sobre a qual podem participar ativamente e criticamente, com decisões e posicionamentos, tomando, assim, a consciência de que, mesmo sendo limitadas, sempre há possibilidades de escolhas e que, para ter as rédeas da própria vida, é necessário fazê-las. Essa assertiva pode parecer óbvia em um meio acadêmico, onde é possível adquirir autonomia e emancipação do pensamento; para indivíduos, entretanto, que são sugados pelo ciclo embrutecedor do capitalismo, pode constituir uma descoberta transformadora.

Descobertas e transformações: experimentando o teatro, o oprimido experimenta a si próprio; descobrindo um novo ritmo no seu corpo, o indivíduo percebe o mundo de outra forma; lançando um novo olhar sobre o mundo, desfeito de todas as máscaras, o sujeito pode concluir que não é um objeto e re(agir), ativamente e subjetivamente. É o que esperamos.

Abordados todos os pontos pertinentes a esta seção, partimos para a próxima, que se abre como um espaço de discussão acerca da redemocratização que o TO promove a partir de seus deslocamentos e redistribuição espacial que resultam na entrada do *espect-ator* em cena, lugar onde realidade e ficção se encontram.

6.2 CORPOS EM CENA: O TEATRO DO OPRIMIDO COMO REDISTRIBUIÇÃO DE UMA PARTILHA DESIGUAL

Nosso trabalho, em seu desenvolvimento até este ponto, trouxe de forma latente a questão do entrelaçamento entre realidade e ficção que ocorre no Teatro do Oprimido, uma vez que esta característica perpassa praticamente todas as suas fases. Nesta seção, com o estudo dos efeitos que irradiam da colocação do espect-ator em cena, abre-se um feixe sobre este cruzamento, sobre o qual pretendemos nos debruçar. Começemos com uma citação de Boal:

Invadindo a cena, o espectador pratica, consciente, um ato responsável: a cena é uma representação do real, uma ficção; ele, porém, espectador, não é fictício: existe em cena e fora dela – metaxis! –, o espectador é uma realidade dual. Invadindo a cena, na ficção do teatro, pratica um ato: não só na ficção, mas também na realidade social, que é a sua. Transformando a ficção, ele se transforma a si mesmo. (BOAL, 2014, p. 363)

Afirmando que “o espectador é uma realidade dual”, o teórico faz-nos lembrar do que disse Jacques Rancière a respeito do “fazedor de mimesis”, o artesão, em sua obra *A Partilha do Sensível* (2009):

(...) a ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer “outra coisa”, fundada na “ausência de tempo”. Essa “impossibilidade” faz parte da concepção incorporada da comunidade. Ela coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum. O fazedor de *mimesis* perturba essa partilha: ele é o homem duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo. (RANCIÈRE, 2009, p. 64)

Oferecendo um espaço estético aos oprimidos, Augusto Boal parece, referenciando-nos na citação de Rancière, devolver-lhes a possibilidade de participação ao “comum”, que pode ser entendido como o “espaço das discussões públicas” (RANCIÈRE, 2009, p.65), cuja exclusão se dá pelo processo de segregação vinculado ao trabalho. Invade-nos uma sensação a respeito dessa exclusão, estimulando-nos a relacioná-la com a questão da objetificação trabalhada por Boal: a partilha do sensível parece estabelecer lugares, dividindo, separando aqueles que agem no “comum” daqueles que sequer dele participam. Para aclarar nossas elucubrações, trazemos a explicação do filósofo sobre o conceito:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, um

comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipo de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Vale-nos lembrar que Augusto Boal toma por oprimidos em sua metodologia, principalmente, indivíduos segregados pela luta de classes, cuja experiência sensível lhes é subtraída por um processo de embrutecimento, o que supomos ser um dos sintomas de sua condição de “objeto” sobre a qual o teatrólogo se refere. Farejamos mais uma perspectiva do conceito para asseverar nossas especulações: “(...) a partilha entre os que agem e os que suportam; entre as classes cultivadas, que têm acesso a uma totalização da experiência vivida, e as classes selvagens, afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência sensível” (2009, p.66).

Como já expusemos brevemente nas seções anteriores, o teatro é tomado por Augusto Boal como um espaço metafórico que representa e reafirma a hierarquia social por meio da divisão entre palco e plateia, espectadores e atores. Nesse sentido, pensamos que essa estrutura, analisando-a puramente através de sua divisão física e espacial, confirma e propicia a partilha do sensível, uma vez que elege e exclui, respectivamente, no espaço “comum” do contexto teatral, aqueles que tomam parte da experiência sensível e aqueles que ficam alheios a essa participação.

Se considerarmos que os oprimidos de Boal são indivíduos que não têm acesso à totalização sobre a qual se refere o filósofo francês, ousamos pensar que o Teatro do Oprimido seja um espaço de democratização dessa partilha, uma vez que oferece a esses sujeitos fragmentados um acesso à experiência sensível, por meio do qual se trabalha uma série de habilidades atrofiadas que ocupam o lado oculto desta fragmentação.

Buscando recompor uma comunidade estilhaçada pela partilha desigual, Augusto Boal pensa em um campo estético, no qual oferece aos oprimidos experiências sensíveis com o objetivo de integrar esses indivíduos à atividade política por meio de sua participação ativa em atividades que lhes são subtraídas no campo real. Com o Teatro do Oprimido os indivíduos criam, pensam, produzem e atuam em um campo ficcional sobre uma realidade que existe de fato, redistribuindo assim, de fato, o espaço teatral e a posição de seus corpos nesse espaço, o que parece validar essa experiência sensível, ainda que ela ocorra como um “faz de conta”.

Neste ponto, retomamos mais uma vez Rancière, que nos precisa: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2009, p. 58).

Uma possível redistribuição da partilha do sensível promovida pelo Teatro do Oprimido, nesse sentido, parece ser reflexo dos deslocamentos sobre os quais destrinchamos neste capítulo, uma vez que estes promovem a realocação dos corpos dos oprimidos no espaço teatral oferecendo-lhes novas funções (de crítico, dramaturgo, ator) e, a partir desses novos posicionamentos, permitem-lhes o acesso a experiências que pertenceriam somente àqueles autorizados a ocupar esses espaços, de acordo com que apreendemos sobre a teoria de Rancière. Vejamos a citação:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 16)

Se pensarmos que a metodologia de Boal opera essa suposta redistribuição da partilha do sensível em um espaço metafórico, uma vez que efetua deslocamentos para produzir peças teatrais (ainda que essas retratem a realidade), talvez possamos dizer que o TO confere nova “ocupação” aos oprimidos, não diretamente no que se refere ao trabalho que exercem, mas no que se refere, por exemplo, ao seu “tempo livre”, retomando o conceito de Adorno, uma vez que o transforma em um tempo em que os indivíduos se preparam, ocupando os novos espaços oferecidos pelo método, para tomar parte no “comum”, deixando, portanto, de ser um tempo subjugado ao trabalho.

A cena é o lugar onde culminam os deslocamentos promovidos pelo Teatro do Oprimido, uma vez que nela o indivíduo materializa a experiência sensível adquirida no processo de criação do qual participou ativamente. A cena, deste modo, nos parece um ponto elementar nessa discussão porque ela arremata esses deslocamentos, promovidos no processo de preparação do *espect-ator*, na medida em que lhes confere visibilidade, assim como efetua, ela própria, por também se tratar de um deslocamento no Teatro do Oprimido, uma reconfiguração da partilha, pois é o espaço onde o indivíduo se apresenta tomando parte no “comum” com essa nova experiência, saindo de um lugar fragmentado e passando a ocupar um lugar de participação no “comum”. E esse lugar, parece-nos, pois, a própria cena.

Retornando à questão da substituição da literatura dramática por uma “dramaturgia embrionária”, outro deslocamento bastante significativo, perceberemos um grande movimento de democratização da partilha do sensível, pois, segundo Rancière:

Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se aproximam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. (RANCIÈRE, 2009, p. 59)

Os “enunciados políticos ou literários” parecem, segundo a argumentação do filósofo, influenciar diretamente na partilha do sensível, tendo em vista o seu caráter de “literalidade”, que “transborda a instituição da literatura e desvia suas produções”, contribuindo para “a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens” (2009, p. 60). A criação coletiva da dramaturgia em substituição ao texto literário, nesse sentido, parece ser um sintoma que visa a transgredir esse “caráter de literalidade” da instituição literária, tendo como propósito a redistribuição da partilha que estamos procurando sustentar nesta seção.

Ainda sobre a dramaturgia do Teatro do Oprimido, tendo como foco a intervenção do *spectator* em cena, momento em que ele interfere, por própria decisão, no curso da ação dramática, destacamos como um desdobramento interessante a absoluta importância da função do ator, pois, segundo Boal, esse profissional deve representar o modelo sob os critérios estabelecidos a partir do jogo democrático decidido e participado por todos, o que lhe confere uma postura dialética, de tal forma que sua atuação estimule a “invasão” do oprimido. Citamos:

Assim deve acontecer com o bom ator de *Teatro-Fórum*: na sua interpretação não deve existir o narcisismo, tantas vezes encontrado no espetáculo fechado. Pelo contrário, na apresentação do modelo ele deve expressar sobretudo a dúvida: cada gesto deve conter sua negação; cada frase deve deixar pressupor a possibilidade de se dizer o contrário daquilo que se diz; cada sim pressupõe o não, o talvez. (BOAL, 2015, p. 311)

No gesto do ator do TO, apoiando-nos no que assinala o autor do método, percebemos um gesto político, porque este compartilha um espaço tomado como “seu”, convocando aqueles que ocupam o lugar de quem não está autorizado a tomar parte, aqueles que têm seu espaço,

tempo e linguagem minados, oprimidos, subjugados pelos que dominam, pela via dominante da partilha, procurando provocar-lhes, ao invés da empatia cativa aos dramas aristotélicos, cuja armadilha desemboca na catarse, a excitação para agir.

Mais do que como um espetáculo teatral, o espaço da cena se abre como um púlpito, no qual os *espect-atores* lançam mão, artística e politicamente, de todo o seu repertório humano através do ímpeto criativo estimulado nas sessões. Com esses “instrumentos”, trabalhados dentro de uma perspectiva estética, aguçados por experiências sensíveis, Boal acredita que os oprimidos têm armas suficientes para um “combate real” (BOAL, 2015, p. 324), no qual talvez seja possível transformar e criar uma nova realidade. Tomemos a leitura:

Essa invasão é transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões. Sem transgressão – não necessariamente violenta! –, sem transgressão dos costumes, da situação opressiva, dos limites impostos, ou da própria lei, que deve ser transformada – sem transgressão não há libertação. Libertar-se é transgredir, transformar. É criar o novo, o que não existia e passa a existir. (BOAL, 2014, p.362)

Acreditamos na força da aposta do teatrólogo no que se refere à “criação do novo” a partir da transgressão do oprimido ao “invadir” a cena teatral porque há elementos muito significativos em jogo, sob a luz dos holofotes do TO: o primeiro deles é o corpo, cujos trabalhos de expressão e conscientização preparam-no no sentido de liberá-lo para novas possibilidades que se desviem do corpo partido, marcado pela mesma fragmentação social que atravessa o indivíduo, tornando-o, portanto, mais disponível para novas experiências; há também as experiências reais dos *espect-atores* que remetem à situação encenada, sobre as quais poderíamos dizer que, teatralmente, ganham corpo artístico através da linguagem, em forma de testemunho. Para esta elaboração, baseamo-nos na leitura de *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva* (2007), de Beatriz Sarlo: “Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência” (2007, p. 24). Em cena, o sujeito encena com o seu testemunho, cuja experiência, antes muda, ganha corpo de linguagem, não só linguística, como cênica, num terreno que se subdivide entre arte e política; prosseguindo, pretendemos alcançar outro ponto de relevância, o discurso, que também surge do entrelaçamento entre realidade e ficção na cena do teatro de Augusto Boal. Pensamos que sua apropriação pelos oprimidos em um espaço novo, que se cria com a encenação, pode ter bons efeitos para a liberação pretendida

pelo teórico, visto que se trata de um instrumento através do qual se consolida o poder na sociedade. Assim, na cena do *Teatro-Fórum*, um espaço estético e político que transgride e redistribui a organização hierárquica do teatro, o indivíduo, com o corpo disponível, a percepção crítica sobre a realidade e a criatividade aguçadas, talvez esteja apto a produzir um discurso mais legítimo e condizente com sua perspectiva e realidade social, ou seja, um discurso menos determinado pelas classes opressoras, deixando de ser marginalizado, passando a participante ao “comum”.

Se observarmos o que assinala Foucault em *A Ordem do Discurso* (1970), quando nos diz que “(...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1970, p.10), perceberemos que o discurso é um instrumento de combate que revela o poder que nele está impregnado. O filósofo nos induz, com este fragmento, a pensar que o TO pretende se apoderar do discurso como uma das armas de contra-ataque à dominação, já que Boal propõe de fato aos oprimidos tomar partido ativamente na luta contra a opressão, oferecendo sua metodologia como um “arsenal” para vencer a batalha.

Ao se apropriar do discurso no espaço cênico, o oprimido promove duplo ato de resistência, falando a partir de, pelos menos, duas esferas discursivas nas quais não estaria autorizado a falar sem o evento teatral: por se tratar de um espectador, não estaria autorizado ocupar palco e, por se tratar de um oprimido, sobre o qual a organização social se sobrepõe abafando a sua voz e colocando-lhe à margem, não estaria autorizado sequer a perceber essas iniquidades, quanto menos a discursar sobre elas.

Em sua obra, Foucault (1970) constata que o discurso, além de ser fonte e objeto de desejo, é a via através qual se atravessa o poder das instituições, tratando-se, por isso, de um instrumento complexo. Diante do paradoxo que permeia o dispositivo, o filósofo inquieta-se por investigar os perigos que emergem de sua apropriação, procurando, como contrapartida, identificar os procedimentos impostos pela sociedade com o objetivo de neutralizar o que há de perigoso em sua materialidade paradoxal, entre os quais, citamos:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é claro, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em

qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. (FOUCAULT, 1970, p. 10)

Dialogando com um filete da teoria foucaultiana sobre o discurso, diríamos que o Teatro do Oprimido, através de suas “transgressões simbólicas”, tem a faculdade de subverter as interdições impostas pela sociedade no que se refere ao discurso, pois, no palco do *Teatro-Fórum*, “qualquer um” pode falar sobre “qualquer coisa”, o oprimido pode gritar contra o opressor, o operário pode esconjurar o chefe, o analfabeto pode legislar, indivíduos podem materializar suas experiências recalcadas através do discurso, tomando-o a partir de suas perspectivas, perturbando a ordem estabelecida, desfazendo, talvez, o que o filósofo chama de “rarefação” (1970, p. 37), que seria um escalonamento das posições de sujeitos falantes de acordo com exigências que se efetivam por um processo de controle discursivo, que seleciona aqueles qualificados a entrar em sua ordem, procedimento que nos remete, inclusive, aos estudos de Rancière, quando nos esclarece sobre uma segmentação reguladora do comum participado.

Oferecendo espaços de atuação; deslocando lugares preestabelecidos; rompendo barreiras temáticas; inovando o modo de constituição literária; dando voz ativa a quem só tinha antes o direito de ouvir e obedecer; intermediando ação e recepção, o autor parece implementar uma ação política real, porque oferece ao oprimido, em âmbito estético, novos espaços, aos quais não tinha acesso, nem no teatro, nem, provavelmente, na vida real. O fato de haver uma tomada de posição diferente por parte do espectador, já o faz ocupar, fatalmente e, simultaneamente, um novo lugar real e ficcional: real porque de fato seu corpo está em cena, ocupando aquele espaço que antes não era reservado para ele; real porque ele pensa e discute sobre o tema abordado; real porque ele cria o texto no momento de sua intervenção, com seu discurso; ficcional, talvez, unicamente porque age em uma situação encenada.

Para concluir, embasando-nos novamente nas elaborações de Rancière, quando argumenta sobre os potenciais em comum da arte, da política e dos saberes, diríamos que, construindo ficções, o TO parece promover “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (2009, p. 59).

7. DO LADO DE CÁ, UM “BOM LUGAR”

Após todo o descaminho percorrido nesta dissertação, que procurou seguir os rastros sinuosos de uma poética em trânsito, cuja essência resiste à dominação e ao embrutecimento dos oprimidos há mais de quatro décadas, chegamos a um espaço que, para nós, equivale à cena Teatro do Oprimido: na folha em branco, estamos dando corpo a um texto que tem condições de existir sem sua criação a cada letra, para o qual todo o repertório adquirido nesta pesquisa faz-se imprescindível. Aqui, partilhamos uma experiência teórica para tentar compreender existências partidas, sem pudor de tomar parte dos oprimidos. Para justificar a repetição radical, lançamos uma citação do teórico que nos inspira, por incisiva:

O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recuse a tomar partido – é teatro de luta! É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena. (BOAL, 2013, p. 26)

Por tudo o que apresentamos a respeito do entrecruzamento entre realidade e ficção que se consolida na cena do Teatro do Oprimido, recortamos, para esse espaço de conclusão, uma pequena citação do autor, que nos diz que “o espaço estético é um espelho de aumento que revela comportamentos dissimulados, inconscientes ou ocultos” (BOAL, 2013, p. 27). Evocando Foucault, esta declaração parece se aproximar do conceito de heterotopia, elaborado na obra *Ditos e Escritos III* (2009):

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal, que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que eu me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2012, p. 415)

A analogia que Boal faz entre o espaço estético e o espelho remeteu-nos imediatamente a esta definição de Foucault, relativamente à dupla característica do espelho no que concerne à sua funcionalidade de intermediação do espaço. Nesse sentido, consideramos que a cena do Teatro do Oprimido talvez possa ser considerada uma heterotopia porque o espectador, no palco, está transita em um espaço ficcional, reproduzindo, no entanto, sua experiência real. É um espaço de ação: uma ação que compartilha realidade e ficção, pois o *espect-ator*, mesmo representando, de fato age, de fato entra em cena. Remetendo-nos à pequena citação do teórico, reforçamos nossa hipótese: como um espelho, o espaço estético permite ao sujeito se ver na realidade, mesmo que essa ação não faça parte de um contexto real. No espaço estético, o oprimido age realmente, de forma ficcional, e, a partir desta forma ficcional, que é baseada em sua experiência, corporificada em linguagem, ele materializa suas experiências internalizadas e inconscientes, preparando-se para agir na realidade.

O estudo elaborado até aqui nos faz pensar que a potência da metodologia de Augusto Boal reside, de fato, na “interpenetração da ficção na realidade” (BOAL, 2014, p. 339). Entrelaçando arte e política, o teatrólogo promove uma revolução estética, abrindo espaços heterotopicamente infinitos, sempre possíveis na ficção do teatro, para a criação de uma nova realidade na qual seja possível uma existência plena, ainda que isso se revele como uma utopia diante da incredulidade reacionária. Ademais, já que não podemos afirmar com contundência que o propósito de igualdade de Boal seja realmente possível, a nossa esperança repousa na hipótese de o Teatro do Oprimido ser, ao menos, mais do que um “lugar sem lugar” foucaultiano, “um bom lugar” iluminado por Rancière:

Do ponto de vista que nos ocupa, o das reconfigurações do sensível comum, a palavra utopia carrega duas significações contraditórias. A utopia é o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência. Mas também é a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente. (RANCIÈRE, 2009, p. 61)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Tempo livre. **Palavras e sinais: modelos críticos**. 2. Tradução: Maria Helena Ruschel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- _____. **Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena**. Teatro e Realidade Brasileira, Rio de Janeiro, v.n. 2, p. 213-251, jul. 1968.
- _____. **Jogos para atores e não atores**. Tradução: Barbara Wagner Mastrobuono e Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. **Hamlet e o filho do padeiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____.; GUARNIERI, Gianfrancesco; LOBO, Edu. **Arena Conta Zumbi**, 1964. Disponível em: <http://pyndorama.com/2009/01/arena-conta-zumbi-audio-da-peca-para-download/>. Acesso em: 12 de dezembro de 2015.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. São Paulo: Vozes, 2002.
- COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem**. Petrópolis, RJ: DP et Alii, Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado**. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____.; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 32. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed 34, 2006.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 2 v.

LEBOWITZ, Michael. “Se você é tão inteligente, porque não se torna rico?”. Disponível em:

<http://www.lahaine.org/?s=Michael+lebowitz&disp=search&Image.x=2&Image.y=1&Image=Busca>. Acesso em: 04 de janeiro de 2016.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Publicações Escorpções, 1974.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Sílvia Balesteri. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor**. Tese de doutorado. Doutorado em Psicologia clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). São Paulo: 2004. Orientação: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva: 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. 2.ed. São Paulo: Ed 34, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e Notas: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad.: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia da letras, 2007.

SOARES, Luís Eustáquio. “**Hamlet, os três imperialismos e a indústria cultural**”. s/d.

Disponível em:

http://observatoriodaimprensa.com.br/mosaico/ed826_hamlet_os_tres_imperialismos_e_a_industria_cultural/. Acesso em: 24 de outubro de 2015.

SOARES, Luís Eustáquio. “**Os três idiotas dos capital**”. s/d. Disponível em:

http://observatoriodaimprensa.com.br/mosaico/ed820_os_tres_idiotas_do_capital/. Acesso em: 01 de novembro de 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.