



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Saulo Magalhães Resende

**O teatro do oprimido e seus efeitos:
a polifonia de uma arte essencial**

Rio de Janeiro

2017

Saulo Magalhães Resende

**O teatro do oprimido e seus efeitos:
a polifonia de uma arte essencial**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Psicologia. Linha de pesquisa: Contemporaneidade e Processos de Subjetivação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Glória Nunes Andrade

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/A

R433	Resende, Saulo Magalhães. O teatro do oprimido e seus efeitos : a polifonia de uma arte essencial / Saulo Magalhães Resende. - 2017. 203 f. Orientadora: Regina Glória Nunes Andrade. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. 1 Psicologia social - Teses. 2. Arte e sociedade - Teses. I. Andrade, Regina Glória Nunes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título.
mvf	CDU 316.6:7

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Saulo Magalhães Resende

**O teatro do oprimido e seus efeitos:
a polifonia de uma arte essencial**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Psicologia. Linha de pesquisa: Contemporaneidade e Processos de Subjetivação.

Aprovada em 30 de março de 2017

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a Regina Glória Nunes Andrade (Orientadora)
Instituto de Psicologia – UERJ

Prof^a. Dr^a. Eliana Ribeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof^a. Dr^a. Patrícia Iório
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof^a. Dr^a. Edna Chernicharo
Instituto de Psicologia – UERJ

Prof^a. Dr^a. Martha Bento Lima
Instituto de Psicologia – UERJ

Rio de Janeiro

2017

*A minha inspiração diária,
a mais bela flor que um jardineiro pôde encontrar,
àquela que todos os dias eu me apaixono novamente,
minha atriz, minha mulher, minha amiga, minha amante, minha Diana!*

AGRADECIMENTOS

Ao maior artista da humanidade, o próprio Deus, pelo dom da vida, por ser fonte inesgotável de perdão e misericórdia, por contar e recontar minha história com suas lentes de amor infinito.

Aos meus Pais, por acreditarem em mim e sempre me ensinar sobre o que realmente é o amor.

Aos meus Irmãos (Paula e Thigos), por fazerem parte da minha história de vida que é recheada de lembranças embebidas de gargalhadas e lágrimas e de um sólido suporte fraterno.

Aos meus Amigos, TODOS ELES, que me ensinam cada uma a sua maneira, que “na vida nada do que fazemos tem sentido se não tocarmos os corações das pessoas”. Obrigado por me ‘tocarem’ em cada encontro existencial.

A Soraya e a Valéria, por em momentos muito críticos dessa jornada me acessar com a expressão “nós vamos conseguir”.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, lugar que passei os meus últimos 7 anos de formação. Lugar de encontro, de luta, de resistência, de vida.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro.

E pra fechar com chave de ouro, à minha orientadora Professora Doutora Regina Glória Nunes Andrade, essa baiana especial, que acolheu esse mineirinho em solo carioca, e me deu o privilégio de caminhar com ela e ‘beber’ do seu saber, das suas inquietações e acima de tudo da sua humanidade e sensibilidade para com a vida. Foi um privilégio caminhar ao seu lado e perceber que ciência só pode se legitimar a partir das relações que construímos com o outro.

“Sinto sincero respeito
por todos aqueles artistas que dedicam
suas vidas à sua arte – é seu direito
ou condição. Mas prefiro aqueles
que dedicam sua arte à vida!”

Augusto Boal

RESUMO

RESENDE, Saulo Magalhães. *O teatro do oprimido e seus efeitos* : a polifonia de uma arte essencial. 2017. 203 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A presente Tese de Doutorado tem por objetivo analisar as relações entre arte e sociedade, a partir do estudo dos efeitos do método criado por Augusto Boal, denominado Teatro do Oprimido, quer pontuando as indagações sobre o teatro e sua relevância na maneira de existir em sociedade, quer traçando as linhas gerais de como se tem configurado esse movimento. O trabalho parte da hipótese de que a criação transcende o artista porque não é a expressão dele, mas de algo que o penetra e o ultrapassa, ou seja, de uma concepção estético-relacional que deve representar uma parte cada vez mais importante da sociedade. Como orientação metodológica geral, optou-se pela observação e o registro em campo. Durante os quatro anos de desenvolvimento, o pesquisador participou das mais diversas ações do Teatro do Oprimido, descrevendo os fenômenos sob cada aspecto de realidade observada. Paralelo às observações em campo, adotou também o método de coleta de depoimentos orais como ferramenta para apreenderem-se os efeitos do Teatro do Oprimido. Dessa forma, foram registradas e analisadas as falas de 16 interlocutores, divididos em dois grupos: o primeiro constituiu-se por pessoas que possuem algum envolvimento com o Teatro do Oprimido e são oriundas do Brasil; o segundo também possui algum envolvimento com o Teatro do Oprimido, porém são oriundas de outras nacionalidades. Concluindo, a pesquisa aqui desenvolvida será atravessada pela noção do teatro como um convite à construção de ações e saberes. Um convite onde o humano que encena suas opressões no Teatro do Oprimido é um humano coletivo e, ao mesmo tempo, singular. Trata-se de um sujeito político, psíquico, social e histórico que encena um tempo, uma experiência, uma condição determinada, um desejo; encena suas próprias representações das vivências opressoras e as experimenta em grupo, condição em que potencialmente elas ganham sentido, transformam e são transformadas.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido. Arte e Sociedade. Psicologia Social.

ABSTRACT

RESENDE, Saulo Magalhães. *The theater of the oppressed and its effects : the polyphony of an essential art*. 2017. 203 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This Ph.D. Thesis aims to analyze the relationship between art and society, from the study of the effects of the method created by Augusto Boal called Theater of the Oppressed, punctuating questions about theater and its relevance in our way of existing in society, As well as to know how this movement has been configured. Therefore, this thesis is based on the hypothesis that creation transcends the artist because it is not the expression of it, but of something that penetrates and surpasses it, that is, a conception of relational aesthetics that must represent an increasingly important part of society. As a general methodological guideline, we opted for field observation and recording. During the four years of research in this thesis, I became involved in the most diverse actions of the Theater of the Oppressed, describing the phenomena under each aspect of observed reality. Parallel to the observations in the field, we chose the method of collecting oral testimonies as a tool to apprehend the effects of the Theater of the Oppressed. Thus, we recorded and analyzed the speech of 16 interlocutors who were divided into two groups. The first one is made up of people who have some involvement with the Theater of the Oppressed and come from Brazil. The second, also has some involvement with the Theater of the Oppressed, but they come from other nationalities. In conclusion, the present thesis will be crossed by the notion of theater as an invitation to the construction of actions and knowledge. An invitation where the human who stages his oppressions in the Theater of the Oppressed is a collective and at the same time singular human, is a political, psychic, social and historical subject: he stages a time, an experience, a determined condition, a desire; Enacts their own representations of oppressive experiences and experiences them in group, a condition in which they potentially make sense, transform and are transformed.

Keywords: Theater of the Oppressed. Art and Society. Social Psychology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Ilustrações sobre as práticas dos povos primitivos.....	65
Figura 02: The Return of Hephaestus (O Retorno de Hefesto com Dionísio)	66
Figura 03: Arquitetura do Teatro Grego.....	67
Figura 04: Imagens de máscaras típicas do Teatro Romano.....	68
Figura 05: Ilustração de uma encenação da Idade Média.....	69
Figura 06: The Real Globe Theatres – Palco Elizabetano (Frente).....	70
Figura 07: The Real Globe Theatres – Palco Elizabetano (Lado).....	70
Figura 08: Ilustração de uma encenação de <i>Commedia Dell'Arte</i>	71
Figura 09: Ilustração de uma encenação com estética Realista.....	73
Figura 10: Ilustração de uma encenação com estética Realista.....	73
Figura 11: Quadro de diferenças entre a Estética Dramática e a Estética Épica.....	76
Figura 12: Imagem de uma cena do Espetáculo BR3 – Teatro da Vertigem.....	88
Figura 13: Imagem de uma cena do Espetáculo BR3 – Teatro da Vertigem.....	89
Figura 14: Fachada do Teatro de Arena em São Paulo 1960.....	94
Figura 15: Interior do Teatro de Arena 1960.....	95
Figura 16: Parte do elenco de Eles não usam <i>Black Tie</i> – Teatro de Arena 1962.....	96
Figura 17: Árvore do Teatro do Oprimido.....	118
Figura 18: Cartaz de Divulgação do Curso de Intro. ao Teatro do Oprimido - 2013.....	128
Figura 19: Cartaz de Divulgação do Curso de Intro. a Estética do Oprimido - 2014.....	131
Figura 20: Cartaz de Divulgação dos Cursos de F. I. em Teatro do Oprimido - 2015.....	133
Figura 21: Flip-chart com a estrutura de Dramaturgia do Teatro Fórum.....	136
Figura 22: Imagem da capa do livro de Bárbara Santos – Arte do Seminário - 2016.....	139
Figura 23: Cartaz de divulgação da I Jornada Teatro do Oprimido e Universidade.....	145
Figura 24 Cartaz de divulgação da II Jornadas Inter. Teatro do Oprimido e Univers.....	147
Figura 25: Cartaz de divulgação da III Jornadas Inter. Teatro do Oprimido e Univers.....	151
Figura 26: Cartaz de divulgação da IV Jornadas Inter. Teatro do Oprimido e Univers.....	155

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
	<i>ATO I – O HOMEM NA ARTE</i>	18
1	O BINÔMIO ARTE/SOCIEDADE	19
1.1	A arte que reinventa o real	20
1.2	Por uma estética relacional	25
1.3	Revisitando a sociedade do espetáculo	36
2	A CONDIÇÃO HUMANA EM CENA	41
2.1	A catarse em Freud e Lacan	42
2.2	A arte como atividade em Marx	47
2.3	O homem político em Hannah Arendt	52
2.4	A socialidade em Michel Mafesoli	57
	<i>ATO II – A ARTE NO HOMEM</i>	62
3	OUTSIDERS DO DRAMA MODERNO	63
3.1	O DESVIO da História do Teatro	64
3.2	O TEATRO ÉPICO como resposta	74
3.3	As vicissitudes de um TEATRO POLITICO	79
3.4	A indagação de um TEATRO PÓS-DRAMÁTICO	82
4	O TEATRO DO OPRIMIDO	91
4.1	Os caminhos de Augusto Boal	92
4.2	A Estética do Oprimido	102
4.3	As modalidades do Teatro do Oprimido	105
4.3.1	<i>Espect-atores</i>	106
4.3.2	<i>Teatro-Jornal</i>	108
4.3.3	<i>Teatro-Invisível</i>	109
4.3.4	<i>Teatro-Imagem</i>	109
4.3.5	<i>Teatro-Fórum</i>	110
4.3.6	<i>Teatro-Legislativo</i>	112
4.3.7	<i>Arco-Iris do Desejo</i>	113
4.3.8	<i>Coringa</i>	116
4.3.9	<i>Árvore do Teatro do Oprimido</i>	117

	<i>ATO III – ENTRE ARTE E O HOMEM</i>	120
5	A SUBJETIVIDADE DO MÉTODO	121
5.1	O Pesquisador e a escolha do método	122
5.2	O Teatro do Oprimido e as Oficinas no CTO – Rio	126
5.3	O Teatro do Oprimido e as Jornadas Internacionais na Universidade	143
6	O EFEITO POLIFÔNICO DE UM TEATRO ESSENCIAL	158
6.1	A polifonia de um depoimento	159
6.2	Depoimentos dos Brasileiros	162
6.3	Depoimentos de pessoas oriundas de outras nações	167
	CONCLUSÃO	173
	REFERÊNCIAS	178
	ANEXOS	192
	Anexo 1 – Bibliografia Completa de Augusto Boal	193
	Anexo 2 – Repertório de Espetáculos / CTO – Rio	200

INTRODUÇÃO

Para quem se faz teatro? Para si ou para o público – e que público? ¹. Este projeto de investigação em Psicologia Social incide sobre as relações entre arte e sociedade, a partir do estudo dos efeitos do método criado por Augusto Boal, denominado Teatro do Oprimido, sendo este o fio condutor de toda a pesquisa. Indagações sobre o teatro e sua relevância na sociedade, bem como conhecer como tem se configurado esse movimento é a porta de entrada deste trabalho.

O Teatro do Oprimido se afirma como uma posição política a favor dos oprimidos. A noção de opressão tem se sustentando na lógica de injustiça e de desigualdade que perpetuam nossa maneira de existir como sociedade. As relações ficam cada vez mais fragilizadas e condicionadas ao consumo. Logo, o método de Boal é uma expressão artística que se desdobra em um fazer político.

O espectador para o dramaturgo brasileiro, está para além de um ente passivo que não possui outra opção senão sentar e assistir o que se passa. Boal acreditava na potencia transformadora da arte e no efeito que o próprio espectador, que no Teatro do Oprimido é espect-ator, pode desencadear no palco. Ao assumir um lugar na cena, ele tem condições de se perceber e contemplar as armas que pode se apropriar para lutar contra as opressões que o atravessam.

O que nos inspirou (eu e minha Orientadora) a escrever essa Tese foi um percurso que começamos no início do mestrado, em 2011. Naquele momento, com uma proposta de estudar a imagem da favela brasileira no cinema nacional, não tínhamos ideia da profundidade idiossincrática que aqueles estudos iriam nos conduzir. Pois bem, ao final da pesquisa nos sentimos mais sedentos e instigados a debruçarmo-nos sobre análises críticas do aparato artístico, procurando compreender como se dá essa relação com o social. E é na proposta do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, que encontramos um meio para sermos conduzidos nessa busca de caracterização do fenômeno que envolve o teatro e seus efeitos.

Esta Tese de Doutorado parte da hipótese de que a criação transcende o artista porque não é a expressão dele, mas de algo que o penetra e o ultrapassa, ou seja, uma concepção de estética relacional que deve representar uma parte cada vez mais importante da sociedade.

¹ Indagações de Augusto Boal registradas em sua autobiografia *Hamlet e o Filho do Padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac Naiffy, 2014, p. 174.

Para tanto, evidencia-se a arte como mediação capaz de produzir coletivos. Por acessar uma configuração sensível na existência humana, a arte terá sempre esse viés transcendente que ultrapassa parâmetros, paradigmas e até epistemologias. A arte fica desobrigada de qualquer aparato de regras e dogmas.

Assim, o objetivo geral dessa pesquisa é afinar o sentido da arte como partilha, partindo do princípio que ela é coletiva, fértil e generosa, que a arte quer se multiplicar nos espíritos que a fruem, porque ela se lança para o mundo e faz que o artista se mova para se comunicar com algo externo à ele.

Outra hipótese defendida é a aptidão do teatro contemporâneo para representar a realidade social, porque este coloca em cena o mundo em que vivemos. Partimos do princípio que hoje o teatro não é apenas para alguns. Afinal, segundo Boal “todo mundo pode fazer teatro, até mesmo os bons atores”.

O palco e a cena não precisam ser percebidos apenas como um espaço onde uma proposta de estética unilateral é imposta para que a passividade da existência se conforme com o que vê. Santos (2016) afirma que a eliminação da barreira entre palco e plateia aponta para um trânsito livre entre os espectadores e os artistas que são convidados a se perceberem como sujeitos sociais.

Inaugura-se uma nova forma de diálogo onde a noção de emancipação como um ato de verificação de igualdade irá orientar os processos estéticos. Sob uma lógica *outsider*, esses movimentos artísticos vão se estabelecendo principalmente no início do século XX como uma expressão viva de superação da linearidade estética. A subjetividade se encontra com a pluralidade e a ideia de que outros mundos são possíveis passa a servir como ideologia inspiradora.

A partir dessa perspectiva, a Estética do Oprimido se propõe estar nesse espaço de superação de um sistema trágico coercitivo de Aristóteles² e inaugura uma poética enraizada na solidariedade e na empatia. Teatro e Sociedade passam a ser vistos como uma expressão em comum e ações sociais, concretas e continuadas começam a ser geradas nos palcos para ganhar vida nas ruas, nas praças, nas comunidades, no mundo.

Sendo ao mesmo tempo um método de trabalho, uma filosofia de vida e um conjunto de técnicas, o Teatro do Oprimido vai se estruturando como uma arte essencial que legitima um espaço já esquecido na nossa maneira de existir em sociedade, o “entre”. O método de

² O sistema de Aristóteles era base da dramaturgia burguesa.

Boal preconiza a beleza que há entre eu o outro, entre minhas questões e seus problemas, entre minha subjetividade e nossa coletividade, entre oprimidos e a superação das opressões.

Surge então uma questão disparadora para o desenvolvimento desta Tese: Como o teatro enquanto um elemento constitutivo da própria sociedade, uma produção atribuída de valores estéticos, pode compreender a realidade social e potencializar nesta um caráter emancipatório?

Assim, a presente Tese será o resultado de experiências e histórias sobre os efeitos de uma teatralidade contemporânea. Uma polifonia que está sendo tecida ao longo das últimas décadas, atravessada por uma forte ideologia relacional entre arte e sociedade.

Como orientação metodológica geral, escolhemos a observação e o registro em campo. Durante os quatro anos da pesquisa, me envolvi nas mais diversas ações do Teatro do Oprimido, descrevendo os fenômenos sob cada aspecto de realidade observada. Segundo Boni e Quaresma (2005), a observação em campo ajuda o pesquisador a identificar e obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam seu comportamento.

Paralelo às observações em campo, optamos pelo método de coleta de depoimentos orais como uma ferramenta para apreender os efeitos do Teatro do Oprimido. De acordo com Manfroi (2006), o depoimento oral como técnica de coleta de dados se configura um mecanismo para recontar a trajetória de um determinado grupo social ou desvelar um determinado fenômeno.

Dessa forma, foi registrado e analisado o depoimento de dezesseis (16) interlocutores que foram divididos em dois grupos. O primeiro, se configura por pessoas que possuem algum envolvimento com o Teatro do Oprimido e são oriundas do Brasil. O segundo, também possui algum envolvimento com o Teatro do Oprimido, porém oriundas de outras nacionalidades.

O objetivo desse recorte metodológico é compreender fenomenologicamente como tem se dado a proposta do Teatro do Oprimido, elucidando temporalmente as semelhanças e diferenças que acessam àqueles que se propõe a fazer teatro. O foco é caracterizar os efeitos que o Teatro do Oprimido vêm perpetuando desde a sua criação até os dias atuais, procurando tecer um cenário que aponte para onde o teatro proposto por Boal está indo.

A proposta de uma pesquisa em arte é que a mesma não tem uma responsabilidade de produzir apenas resultados quantificáveis. Seu objeto de trabalho é como suporte a experiência subjetiva – no Teatro do Oprimido na relação do ator/espectador/cena –, pode ser

estudado e até compreendido, mas não pode gerar leis que sejam aplicáveis com vistas a alcançar resultados numéricos. E, de fato, não é isso que pretende a arte.

Sendo assim, a partir de um referencial teórico interdisciplinar, que transitou na conexão existente entre a Psicologia, Artes Cênicas e as Ciências Sociais, foram analisados textos sobre o binômio arte/sociedade, sobre Teatro, sobre Psicologia Social, sobre Psicanálise, sobre Sociologia dentre outros a fim de construir todo o cenário necessário para a análise do fenômeno que se configura o Teatro do Oprimido no século XXI.

Por se tratar de uma pesquisa em Psicologia Social, utilizando categorias teóricas das Artes Cênicas, optei por utilizar o termo ATO para dividir as sessões dos capítulos. No contexto teatral, ATO é o nome que se dá a uma das divisões ou unidades que compõem uma peça de teatro. O intervalo entre os ATOS é uma quebra estratégica da história da peça. Ao fim de um ATO, as cortinas do palco são fechadas, as luzes acesas, o espectador tem tempo para descansar das emoções e também experimentar um suspense em relação ao que acontecerá no ATO seguinte.

À luz dessa metáfora, os seis capítulos desta Tese estarão contidos dentro de três ATOS. Os mesmos encadeiam-se em um panorama que partiu de uma perspectiva macro – o binômio arte/sociedade, passando pela condição humana em cena, indo às discussões “desviantes” do drama moderno – alcançando um olhar micro, caracterizando o Teatro do Oprimido, descrevendo o efeito polifônico de uma arte essencial e culminando na proposta de perceber o método de Boal como o resgate do “entre” na nossa forma de existir em sociedade, acreditando que outros mundos são possíveis.

O Primeiro ATO tem como título: O HOMEM NA ARTE, e contempla o capítulo 1 e 2 dessa Tese. O primeiro capítulo, *O binômio arte/sociedade*, abordará a inescapável discussão sobre a arte do ponto de vista sociológico, tecendo um cenário que qualifica a proposta de uma estética relacional como meio de partilha do sensível. Para além do fator analítico, chegamos ao clássico argumento de Guy Debord sobre a construção de uma sociedade do espetáculo, onde a maneira de se consumir arte acaba por despolitizar o espectador, desfavorecendo uma ideologia da arte como leitura do social.

Já o segundo capítulo, *A condição humana em cena*, contemplará as discussões sobre uma subjetividade contemporânea, apresentando sinteticamente as análises de Freud e Lacan de um processo catártico que define o homem hoje. Depois levantaremos o véu marxista para perceber sua proposta da arte como atividade. Em seguida apresentaremos sinteticamente as considerações de Hannah Arendt sobre a formação política de homem e finalizamos o

capítulo apontando a perspectiva sociológica de Michel Maffesoli sobre o conceito de socialidade e o querer viver social que nos auxiliará no entendimento dessa subjetividade em cena.

O Segundo ATO tem como título: A ARTE NO HOMEM e é composto pelos capítulos 3 e 4 dessa Tese. Assim, o terceiro capítulo, *Outsiders do drama moderno*, volta-se para os momentos ímpares na história do teatro, apresentando de maneira pontual uma linha do tempo que demonstra a forma como a arte era pensada e como estabelecia um diálogo claro com o social. Nesse capítulo elucidam-se conexões entre as estéticas dramáticas que de alguma maneira serviram como influência para a formação do pensamento de Augusto Boal. Logo, caracterizaremos as influências de Brecht com o Teatro Épico como resposta ao realismo descontextualizado, ampliando o cenário para dar voz às vicissitudes de um teatro político, fruto desse movimento brechtiniano. Por fim, considerando a contemporaneidade, pontuaremos as indagações de um teatro pós-dramático proposto por Hans-Thies Lehmann e sua influência na relação e no efeito do teatro na sociedade atual.

No quarto capítulo por sua vez, *O Teatro do Oprimido*, investigaremos de maneira minuciosa os caminhos que percorreram o homem Augusto Boal, descrevendo seu movimento em propor uma Estética do Oprimido. Definiremos e caracterizaremos cada uma de suas modalidades de se “fazer” teatro, resultando na análise da Árvore do Teatro do Oprimido que contempla de maneira dinâmica e ampla toda a prática que sustenta o método Boalino.

O Terceiro e último ATO se chama: ENTRE ARTE E O HOMEM e abrange o 5º e o 6º capítulos dessa Tese. O capítulo 5, *A subjetividade do método*, terá na sua composição a sistematização da experiência de campo dessa pesquisa e as análises desenvolvidas sobre o efeito do Teatro do Oprimido. Para isso, o leitor encontrará na subdivisão deste capítulo a delimitação do método e como esse foi sendo aplicado. Contemplará ainda o processo etnográfico em cursos e oficinas de formação no método de Augusto Boal no Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO –Rio), bem como a descrição de quatro eventos acadêmicos internacionais sobre a difusão do Teatro do Oprimido na Universidade.

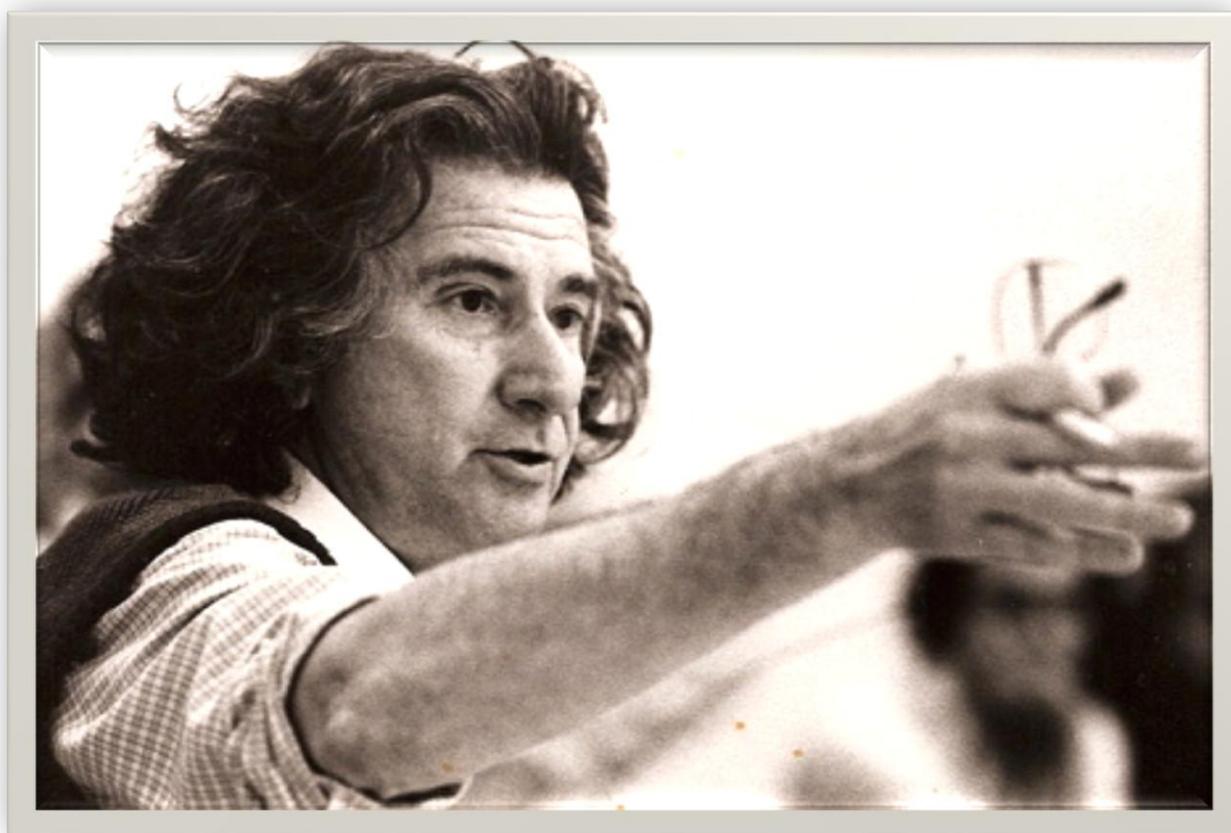
Na sequência, o capítulo 6 tem como título *O efeito polifônico de uma arte essencial* e contemplará as transcrições e análises dos depoimentos de pessoas do Brasil e oriundas de outras nações sobre a afetação do método de Boal nas suas trajetórias de vida. Nesse último capítulo foi desenvolvido o olhar do pesquisador ao analisar os depoimentos, extraindo

apontamentos mais específicos sobre essa arte essencial, apresentando algumas provocações que o Teatro do Oprimido pode suscitar nessa relação da teoria com a prática de cada um.

Concluindo, a presente Tese, irá afirmar o ideal de um espectador emancipado que se inaugura com uma ruptura estética, em um recorte de espaço e tempo, onde novas sensibilidades eclodem. Novas formas de sentir passam a existir possibilitando uma reconfiguração da experiência do sensível. Surge então as potencialidades de se construir coletivos públicos, e a arte do “entre” se configurará como uma alternativa para além do eu, além do indivíduo/individualizado. Logo, novas camadas de significações poderão existir no “entre” resultando assim numa legítima partilha do sensível entre eu e o outro.

ATO I

O HOMEM NA ARTE



1. O BINÔMIO ARTE/SOCIEDADE

“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”.

Augusto Boal

As discussões que contemplam os fenômenos arte e sociedade são extensas e possuem inúmeras maneiras de serem interpretadas; porém, também se caracterizam por seguirem um tom linear de estruturação conceitual. Nesta Tese, tal discussão tomou uma via não-convencional: partiu de uma “fuga” do esquema linear, visando a demarcar o conceito do que é arte e, com isso, a promover uma análise crítica das teorias clássicas, que serão questionadas com o objetivo de se extraírem inéditas elucidações que permitam contemplar novas facetas do fenômeno.

Se, para Harvey (1993), o cinema e a fotografia, por exemplo, possuem particular sensibilidade para captar o movimento cambiante do espaço e do tempo, uma vez que ambos estão envolvidos na formação de representações de experiências localizadas entre o ser e o porvir, para Lefebvre (1969) a concepção de arte vem acompanhada de uma negação capaz de apontar as transformações em curso nas sociedades; obras de “desconstrução construtiva” que abordam a verdade e o devir do mundo em movimento.

Na sua clássica obra *A arte do ponto de vista sociológico*, o filósofo francês Jean-Marie Guyau (1887/2009) propõe a arte como elemento que está diretamente ligado à vida: a arte como *potência de vida*, mas também como *potência da vida*. Por isso, pensar uma obra de arte nessa perspectiva é ser atravessado por uma leitura reveladora do mundo social; é considerar a atividade artística não como uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais. O que se torna relevante numa relação arte/sociedade é movimento de aprenderem-se as transformações no campo, sobretudo, do social, captar o que já mudou e o que continua a mudar.

De acordo com o filósofo Espanhol Sánchez Vázquez (1999), e sua obra *Convite à Estética*, a arte possui um importante aspecto de perceber os espaços sociais, significar essa percepção e traduzir a essência apreendida para a realidade. A potência plena da arte, segundo o autor, está na liberação do sensível de esquemas lineares, normativos e racionais, afirmando os espaços vazios entre o presente e o futuro. Nesse processo, signos e significados irão se

amalgamar no imaginário e se concretizar pela arte, renovando concepções estéticas que irão confrontar com parâmetros normativos do que é belo.

Vázques pontua que, nesse lugar é possível um modo “específico de apropriação da realidade, vinculada a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre” (idem, 1999, p. 47), ou seja, o “belo” nem sempre é apreendido da mesma forma, uma vez que transpassado por fortes influências circunstanciais.

Corroborando essa proposta, Cauquelin (2005) afirma que:

O público, confrontado com a dispersão dos locais de cultura, com a diversidade das ‘obras’ apresentadas e seu número sempre crescente, com o número também crescente de revistas, jornais, anúncios, atraído por cartazes, atirado de um lado para outro por críticos de arte, acumulando catálogos, parece desorientado diante da arte contemporânea (idem, p. 9).

Cauquelin (2005) aponta que, nesse cenário, o mais surpreendente é a boa vontade e a disposição desse mesmo público, sempre pronto a responder a todas as solicitações, perambulando pelas ruas, tentando captar alguma coisa da arte contemporânea, procurando aplicar um julgamento estético ou, na falta dele, poder ao menos se encontrar.

O objetivo deste capítulo é refletir sobre o binômio arte/sociedade, tendo essa reflexão como uma espécie de plataforma estrutural para que, nos próximos capítulos, fique mais bem descrito o efeito do Teatro do Oprimido na sociedade.

Assim, torna-se importante elucidar “como” essa relação se propõe a reinventar o real, estabelecendo um diálogo dinâmico com o contexto social em que está inserido. Em seguida, abrir-se-á uma discussão sobre o aparato estético a partir de uma via relacional e sobre o que é belo, para introduzir-se a noção de partilha do sensível. Por fim, o cenário levantado por Guy Debord problematiza, juntamente com autores da teoria crítica, a questão da indústria cultural, ao abordar a forma como uma sociedade do espetáculo se impõe, já que atravessada pelo consumo da arte.

1.1 A arte que reinventa o real

Olhar para relação da arte com a realidade hoje é se debruçar na descrição de como o homem escolhe existir em sociedade e, em consequência, de como estabelece suas relações e as cultiva. O teatro, como linguagem artística, se dinamiza em apontar para o “como” a ação humana em cena pode e vai expressar a realidade social que a cerca.

Gertz (1994), por exemplo, preconiza que toda ação humana é atravessada e embebida pela arte, onde, por meio de um arsenal simbólico, se torna possível se contemplarem as inter-relações que vão sendo tecidas através da cultura e dos processos sociais pertinentes. De acordo com o teórico, só serão compreendidas as dimensões da arte se forem apreendidos os símbolos que a cultura vigente assinala na sociedade, considerando-se que arte é expressão viva dessa cultura.

Tendo em vista as palavras de Gertz, é interessante fazer uma associação com a proposta que Teatro do Oprimido tem na sua gênese. Augusto Boal, ao deparar com a realidade sociocultural de um Brasil dos anos 60, em meio a uma ditadura militar, se vê, como dramaturgo, impelido a expressar em cena o que a cultura vigente imperava naquele momento. O teatro, para ele, configura-se uma linguagem ativa que lê na cultura o pressuposto de sua cena.

Desde a sua origem, o Teatro do Oprimido apresentou uma principal vocação em sua peculiaridade constitutiva nessa plataforma de arte/sociedade: o respeito ao outro, ao estranho, ao diferente. Suas técnicas, segundo Boal (2013), não priorizavam um conteúdo de qualquer ordem ou de maneira aleatória para satisfazer o espectador com risos e finais felizes. De acordo com a filosofia do movimento de libertação das pessoas por si mesmas, era preciso promover nesse espectador a real possibilidade de que ele mesmo percebesse, nas próprias fraquezas, a potência de modificação pessoal e social, política e histórica.

Para Boal (2013, p. 11), “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”. Partindo dessa premissa, o Teatro do Oprimido tem como alvo principal posicionar -se junto àqueles que compõem a parte mais frágil da sociedade, ou seja, o grupo de pessoas que sofrem quaisquer categorias de opressão. Por isso, cada cultura apresentará as manifestações de opressão que caracterizam a realidade histórico-social do cidadão nela inserida.

O método de Boal preconiza que cada oprimido apresentará sua dor que apontará para suas limitações diante do mundo. Ao mesmo tempo, esse oprimido, como potencialidade de ser, tem perante si o enfrentamento de limitações. “Nenhuma sociedade fabrica, ‘em série’, os seus cidadãos – somos todos responsáveis por nossos atos” (BOAL, 2013, p. 24, destaque do autor). Para o dramaturgo, havia uma ideia de arte totalmente inserida na sociedade. Essa ideia, por sua vez, pode apresentar-se como um dispositivo que reinventa esse real.

Um dos autores precursores do estudo da relação entre arte e sociedade foi o filósofo Jean-Marie Guyau (1854-1888), considerado, muitas vezes, como o “Nietzsche francês”, por

sua paixão pela poesia e pela filosofia. Licenciado em Letras aos 17 anos de idade, estudou grandes clássicos, como Victor Hugo, Pierre Corneille, Epicteto, Platão e Emmanuel Kant, sempre atravessado pelo ponto de vista sociológico sobre a arte.

Guyau (1887/2009) preconizava que a emoção estética mais completa e mais elevada é uma emoção que dialoga intimamente com o caráter social; afirmava, igualmente, que a noção do metafísico tinha na sua essência a caracterização de uma dimensão social, onde era possível contemplar uma ideia de sociabilidade estendida ao cosmo, remontando às leis suprema do mundo, descendo aos seus últimos elementos, indo das causas aos fins e dos fins às causas, do presente ao passado, do passado ao futuro, do futuro, do tempo e do espaço ao que engendra o próprio tempo e o espaço. Em outras palavras, é o esforço supremo da vida individual para apreender-se o segredo da vida universal e identificar-se com o todo, pela própria ideia de todo.

Para Barroso (2004), os processos relacionais entre a arte e a sociedade são recíprocos e dinâmicos, pois tanto o campo social influencia a produção artística como a arte condicionará o contexto social. Logo, a dinâmica da repercussão social da arte pode ser entendida como uma configuração do seu processo de circulação no âmago da sociedade que tem por fluxo encontrar, segundo Barros, um público consumidor. Dessa forma, são sentidos os efeitos que a dimensão artística imprimirá no campo social, onde tal configuração de efeito poderá apontar para um comportamento de interesse ou de indignação das pessoas que estão assistindo, bem como o inverso: esse espectador irá interpretar, contemplar e até mesmo utilizar a obra de maneira totalmente singular.

Uma noção de interdependência, medida pelas influências e conexões da arte com o seu meio social, aponta para descrição da dimensão social do fato artístico, que se situa num campo vasto, complexo e interdisciplinar. Conseqüentemente, de acordo com Guyau (1887/2009), referir a conexão entre a arte e a sociedade e sugerir uma dimensão social da arte pressupõem encarar a obra como um produto social, por um lado, e como um elemento constitutivo da própria sociedade, por outro lado. A teoria do reflexo ou da imitação apresenta a arte como espelho da realidade.

Guyau (idem) acreditava que o homem precisa reinventar-se, criar condições de existir para além de uma natureza da qual ele é parte. Tomar a vida como um constante, como uma forma de arte mais genuína, para criar-se e recriar-se; vida como movimento, mas também como consciência e memória. Logo, o que existe é um homem que se precisa produzir, se inventar no interior de um mundo e de uma natureza. Para Boal, a noção de reinvenção

sempre foi palavra de ordem. A ideia de que outros mundos são possíveis acaba por se configurar como uma orientação intensa para o ato criativo no Teatro do Oprimido.

Por isso, o que se contempla é uma noção de arte que envolve o homem e tem o efeito de elevá-lo e de fazê-lo ir além de si, além de um conceito de realidade preestabelecida. A arte então configura-se como uma proposta que o faça transfigurar-se e também transfigurar a vida, uma química que lhe ofereça novas perspectivas e novos horizontes. No elo dialógico entre o Teatro do Oprimido e as palavras de Guyau, avista-se o cenário de uma arte que reinventa o real, afirmando as potencialidades de criações de novas maneiras de existir em sociedade.

A arte aqui não tem uma função meramente decorativa e nem serve apenas para expressar sentimentos íntimos do artista, como uma espécie de solipsismo vulgar e delirante. Seu ideal estético não é algo puro, feito apenas para o deleite contemplativo do espírito. Ela tem uma ligação maior com a existência e com “os outros”. Não se pode pensar em arte se um encontro com o outro, sem essa ligação com os cidadãos do seu tempo ou com os que ainda estão por vir. A arte é, portanto, um estímulo para o homem ir além de si mesmo, para se transmutar, para se reinventar (GUYAU, 1887/2009, p. 21).

Pelas palavras do filósofo, depreende-se a valorização da arte como experiência coletiva, como um movimento de reinvenção da realidade, ou seja, a arte sendo percebida como forma de eternidade; uma vida a ser constantemente reinventada, amada e desejada. Nesse sentido, como vida, a arte é uma potência para novas formas de existir se configurem ao longo do caminho. É também uma arte do encontro e da relação; um movimento que deixa um indivíduo em contato com o outro e o permite enxergar um mundo que está além das suas subjetividades. Torna-se possível encontrar a subjetividade do/no outro e proporcionar o efeito de um encontro, de uma relação. Logo, a arte assume o papel de servir de estímulo para o homem ir além de si mesmo, para se transmutar, para se reinventar, ou seja, o artista tendo em si a expressão dele mesmo e do outro, do singular e do plural, das subjetividades e das multiplicidades que o cercam.

Uma vez que o homem percebe esse estímulo e se expõe à multiplicidade circundante, há o encontro com a verdade de que nele habitam vários outros; em outras palavras, esse homem é também resultante dos outros que o atravessam, das múltiplas “vozes” que o constituem. Em contrapartida, o artista também tem a chance de recriar o mundo, de transmutá-lo, de transfigurá-lo, conforme pontua Nietzsche (1872/1996), de fazê-lo grandioso, superior à realidade e modelo para a sociedade que o cerca.

Para o Teatro do Oprimido, a noção de vozes se configurará a própria constituição da cena. Conseguir ter uma escuta qualificada e discernir a origem de tal polifonia servirá de plataforma para que o oprimido se perceba frente ao seu opressor e, a partir dessa percepção e das vozes que nele se incidem, se permita um olhar que vá além do óbvio, além do real, além do maniqueísmo que subjuga os indivíduos desfavorecidos na sociedade.

Novamente, para Guyau (1887/2009), não se pode negar que a arte possui um sentido mais visceral (com exceções pontuais), tornado claro no movimento de expressar o esvaziamento de valores e confusão de conceitos que a humanidade experimenta. Nesse sentido, o que o autor propôs é o resgate do conceito de valor e de importância da arte para a sociedade e para as relações que nela se estabelecem:

Mas o verdadeiro sentido da arte é a partilha, ela é fértil e generosa, ela quer se ‘multiplicar’ nos espíritos que a fruem, ela se lança para o mundo, faz algo do artista se comunicar com algo fora dele, e isso independe do grau de ‘consciência’ do artista. Aliás, quanto mais consciente, mais pobre é a arte. A criação transcende o artista porque não é a expressão dele, mas de algo que o penetra e o ultrapassa: a própria vida (GUYAU, 1887/2005, p. 27).

Guyau (1887/2009) considerou a arte como reinvenção do real, sob três diferentes pontos de vista: por origem, por finalidade e pela própria essência ou lei interna. O palco, segundo ele (idem), seria, por excelência, o lugar onde esses três pontos de vista convergem; daí configurar-se como um palco social.

A arte no palco social será – por intermédio do sentimento – uma extensão da sociedade a todos os seres da natureza, e mesmo aos seres concebidos como acima da natureza ou, enfim, aos seres fictícios criados pela imaginação humana (idem). A emoção artística é, portanto, essencialmente social; ela tem como resultado ampliar a vida individual fazendo com que se confunda com a vida mais ampla e universal. A lei interna da arte é produzir uma emoção estética de caráter social.

Dessa forma, a solidariedade social é o princípio da emoção estética mais elevada e mais completa, levando o homem a se transmutar, transfigurar, recriar o seu mundo no palco. Ela não é inócua, não é um mero adorno. Ela precisa ser ativa, e fazer o outro girar, andar, voar, enfim qualquer coisa, desde que o tire do seu próprio mundo e o faça se ‘comunicar’ com o de fora, romper sua mônada. A arte como um nomadismo, como um elemento de inquietação no seio do sedentarismo mortificante, que possibilita a criação de uma sociedade ideal, na qual a vida atinge o seu máximo de intensidade e de expansão (GUYAU, 1887/2009, p. 152).

Numa proposta de reinvenção do real, como elemento de inquietação que pulsa na sociedade, a arte atuará na sensibilização de humanizar o humano, para que este consiga perceber um mundo para além de si mesmo, contemplando o outro, suas questões e seus problemas. Há aqui uma potência de reconexão da ideia de solidariedade e de empatia. Para o Teatro do Oprimido, a ideia de solidariedade é de suma importância para que o método se multiplique sem perder o seu real sentido. Augusto Boal, em todos os seus escritos, sempre preconizou o efeito que a prática da solidariedade produz nas relações que se estabelecem entre os participantes do método.

Silveira (2009) aponta que é preciso que se encontre não o corpo funcional, que é uma máquina externa à consciência, mas o corpo que “sou eu”, em conjunto com os movimentos do mundo. Faz-se necessário reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, mas um trançado de visão e de movimento.

Por outro lado, o célebre filósofo Merleau-Ponty aponta que a ideia de uma consciência associada à noção de sensibilidade deve estar atrelada ao atravessamento dessa humanidade, gerando aberturas que permitam enxergar e sentir as relações dos corpos sociais: “Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 16).

O efeito da arte na reinvenção do real se vai, pois, configurando como um princípio básico na proposta de Boal. Permitir que o espectador seja acessado por esse princípio é um dos objetivos do Teatro do Oprimido. Ir além do óbvio, questionando uma realidade que está preestabelecida e parece insistir como imutável, acaba por se configurar como fluxo contínuo que permeia a prática do método.

1.2 Por uma estética relacional

Diante desse cenário, qual o conceito estético mais apropriado para o método de Teatro do Oprimido? Como propor uma ideia do que é belo e do que pode ser contemplado como tal, numa esfera social que põe em cena oprimidos e opressores? Como descrever uma estética que dialogue com as questões contemporâneas e suas relações com a sociedade? Inquietado por questões como essas, Nicolas Bourriaud, nos anos 1990, afirma que a arte se implica em um movimento de reconstituir o “complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhes são dadas” (idem, 2009, p. 9).

Como crítico de arte contemporânea, Bourriaud (2009) recorre aos ideais tidos como emancipatórios de uma filosofia iluminista para questionar o movimento dessa corrente filosófica em aperfeiçoar as condições de existência humana. Numa proposta de analisar aspectos estéticos pela via da razão, torna-se possível encontrar um espaço onde a ciência foi elegida como norte de orientação para o progresso. Por outra via, aponta que, elegendo o fluxo de criatividade por vias que não se conectem com a razão, a saber a irracionalidade (onde é possível se deparar com o movimento Dadaísta e Surrealista), é possível deparar com uma ideia de espontaneidade. Assim, ambas as correntes lutaram contra as tendências autoritárias que pretenderam, pelo uso da força, formatar as relações humanas e submeter os indivíduos.

Para Bourriaud (2009), faz-se necessário questionar tais aspectos históricos, elucidando o que poderia ter ficado pelo caminho. Para isso, propôs-se a realizar uma análise percussiva que do vai do movimento dadaísta à Internacional Situacionista, elucidando as interações e as modificações que tais movimentos causaram nos hábitos culturais e na maneira de pensar da sociedade. De acordo com o crítico, essa análise é de suma importância para o entendimento de como a noção de falência foi creditada a certos projetos modernos que se configuravam ancorados em certas ideologias absolutistas.

Augusto Boal sempre teve essa mesma preocupação. No seu livro *A Estética do Oprimido* (2009), ao analisar o movimento da história da arte e as escolas que se vão sucedendo umas as outras, ele aponta a perda do caráter ritual da arte que, por ser algo único, estava associado ao imaginário despretenso de uma razão. As narrativas que sobre tais rituais eram feitas tinham na sua essência fatos reais ou imaginários, autenticidade, história viva. Porém, na era da multiplicação, ganharam-se cópias e novos formatos estéticos e acabaram perdendo o que Boal definiu como *aura* da obra de arte, que é sempre única.

Paralelamente a essas questões, existe, no projeto de sociedade moderna, um movimento intenso de busca por qualidade de vida e ressignificações do estilo de existir. Mesmo tendo a razão como eixo e o iluminismo como cosmovisão, há na arte contemporânea a insurgência de uma estética que visa a proporcionar formas sensitivas que estão para além da racionalidade; experiências que se ocupam de ideias emancipatórias parecem instaurar-se como um processo de resistência da arte frente à realidade. Porém o resultado desse movimento aponta para certa fragilidade na execução prática de tais ideais, devido à insistência no desenvolvimento isolado do fazer artístico, que fragmenta a potência de se

alinhar a um novo conceito estético que estaria além da razão, além do indivíduo ensimesmado, além do singular que não dialoga com o plural.

Voltando o olhar para as vanguardas históricas, Bourriaud (2009) ressalta a existência de um fluxo linear que pretende antecipar o futuro dentro do que ele denominou como “universo possível”. Ressalta a existência de um olhar para descobrir melhores possibilidades de habitar o mundo, com novos modos de existência. Nesse sentido, o artista habitará as circunstâncias que a realidade e o presente lhe oferecem, a fim de garantir as potencialidades de transformação do contexto de sua vida.

Aprofundando a discussão do movimento e do efeito da arte contemporânea, Yúdice (2006), na sua obra *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*, reflete sobre a concepção de arte/cultura como recursos e dispositivos que intensificam o entendimento da ideologia de como a humanidade e suas práticas sociais serão movidas pela racionalidade econômica e ecológica. Por exemplo, no movimento global das indústrias culturais, vistas como um arcabouço de argumentos que discorre sobre a preservação das tradições como forma de manter a diversidade, a arte aí inserida conterá e expressará elementos fundamentais para o envolvimento da sociedade civil, objetivando o desenvolvimento político e econômico.

O quadro traçado por Yúdice (2006) supõe discutir as influências que se configuram como reprodutoras de formas e formatos que nutriram a indústria cultural. O ideal de sucesso estabelecido na sociedade, bem como o imperativo social do desempenho acabam por influenciarem a cena da arte na contemporaneidade. Qualquer noção de estética dentro dessa indústria cultural estará atrelada, direta ou indiretamente, às correspondências fabricadas entre a inovação, como alavanca do capital e da cultura de massa.

Segundo o autor, a conveniência da cultura é sempre condicionada pelo contexto, uma vez que ela será a expressão intensa de um modelo que transitará entre a maneira como o espectador irá receber as produções culturais e a disposição de capital de que tais produções poderão apropriar-se. O que se percebe, de acordo com Yúdice (2006), são configurações de montagens específicas de vetores que definirão o que deve ser consumido, o que é belo, o que faz sentido; enfim, “modelos interpretativos e condicionamentos comportamentais que influenciam a produção de conhecimento e produzem uma fantasia social preponderante” (idem, p. 79).

Para Bourriaud (2009), no horizonte desse processo está a potência de uma arte relacional cuja esfera teórica irá atuar diretamente nas interações humanas vistas a partir dos

contextos sociais em que se situam. Nesse sentido, essa noção estética se distanciaria da influência da arte moderna que insiste na sustentação de uma obra autônoma e universal, tornando cada vez mais imperceptível a possibilidade de um diálogo com os aspectos culturais e políticos. Para o crítico de arte, o efeito da urbanização, que teve o seu fluxo máximo após a Segunda Guerra Mundial, acabou por se configurar numa estrutura que a priori aproxima as pessoas e ao mesmo tempo diminui muito as distâncias, porém também as isolou, reafirmando a individualidade onde cada um tem seu espaço privado de consumo.

Nessa lógica, o Teatro do Oprimido apresenta-se como ponto de resistência por preconizar que a arte não deve continuar, segundo Boal (2009), movida por nomes e conceitos, encerrada em Museus, teatros e salas de concerto para possíveis visitas nos finais de semana. “Não deve ser um atributo de consumo dos eleitos: é condição humana. Não é maquiagem na pele: é sangue que corre em nossas veias” (BOAL, 2009, p. 94). Por isso, as opções teóricas e as ações concretas no Teatro do Oprimido devem ser sustentadas não porque são artísticas, mas porque cada um ali em cena é, antes de tudo, um cidadão.

Nomear significa tentativa de imobilizar. O nome é a fixação, no tempo e no espaço, do que é fluido e não pode parar nem ser parado, nem no espaço, nem no tempo. Tudo é trânsito neste mundo – cada um de nós e cada império, Romano ou dos Mil Anos; cada nação e o mapa-múndi – tudo muda: eu mesmo, quando me nomeiam Augusto Boal. Qual? Sou quem fui antes de escrever esta última linha ou aquele que ainda não escreveu a próxima? Sou um rio: em mim correm águas que não corriam. Outras correm e jamais voltarão rio acima – escondem-se no mar (BOAL, 2009, p. 100).

Em outra perspectiva, Bourdieu (1999) preconiza que a cultura tem no seu fluxo natural uma lógica de distinção, com um grau de independência às condições materiais que a determinam. Há nessa lógica defendida pelo crítico, a noção de que as práticas culturais podem representar um meio de expressão que escondem o cenário de divisões e diferenças sociais em que são reproduzidas. A noção de um simulacro e a ideia de controle acabam por se sustentarem no ideal das indústrias culturais sob formas transformadas ou deslocadas frente às condições de existência social e econômica dos indivíduos.

Yúdice (2006), por sua vez, aponta um outro lado dessa moeda, descrevendo a ideia de que o povo deveria usar a cultura comunitária para negociar espaço de fala na cidade contemporânea:

A cultura deixa de ser propriedade de um grupo, mas é um processo estruturado de embates, a cultura não é mais vista como a realização das civilizações, mas a estratégia e meio pelo qual a língua e valores de classes

diferentes refletem o senso particular de comunidade, ainda que acomodada ao lugar disponibilizado para aquela comunidade, dentro da disputa de culturas que faz uma nação. Ela é uma luta de significados (idem, 2006, p. 126).

Colocando novamente em cena o Teatro do Oprimido, Boal (2013) afirmou que o espaço estético da arte de cada cultura é um espelho de aumento que revela comportamentos dissimulados, inconscientes ou ocultos. Para ele, a filosofia que perpassa essa estética é simples, mas não simplista. Uma vez que essa ideia se estrutura na compreensão ampla de si mesmo e do outro pela arte, faz-se necessário manusear a complexidade da realidade social que permeia a relação dos oprimidos e dos opressores. Nesse ponto, existe a plataforma fundante de que “todas as sociedades humanas são complexas: o que pode ser simplório é o modo de percebê-las. Algumas pessoas são incapazes de ver, sentir e compreender sutilezas existentes em outras culturas que não a sua, ou nem mesmo na sua própria. E, se não as veem, decretam que não existem” (BOAL, 2013, p. 28-29).

De outro lado, Ramos (2004) afirma que a fruição da arte e a noção prazer e bem-estar compõem um traço do mesmo raciocínio do acúmulo de capital. Desse modo, pensar uma relação de arte/sociedade é considerar um cálculo instrumental dos meios para aquisição de um único fim. Para sustentar essa equação, Ramos procura na Psicanálise e na Teoria Crítica alguns argumentos que sustentem essa posição. Para isso, cita Marcuse (1998):

Segundo Freud, o conflito funesto entre o indivíduo e a sociedade é vivo e decidido em primeiro lugar e sobretudo na confrontação com o pai: é aqui que explode a luta abrangente entre Eros e Thanatos, determinante para o desenvolvimento do indivíduo. E é o pai que impõe a subordinação do princípio do prazer ao princípio da realidade. O ‘indivíduo’ mesmo é o processo vivo de mediação, em que toda a repressão e toda liberdade são ‘interiorizadas’, tornando-se comportamento próprio do indivíduo. (MARCUSE, 1998, p. 93-94 *apud* RAMOS, 2004, p. 78).

Para Ramos (idem), com o avanço natural da maneira de viver em sociedade, abre-se, sem precedentes, uma espécie de afrouxamento da civilização, caracterizado pela indiferença das relações que passaram a ser norteadas tão somente pelo consumo. A arte estaria nesse intervalo, como um meio para que o consumo e a sensação de bem-estar possam se perpetuar no homem. No entanto, como ressalta Marcuse (idem), a satisfação pulsional passa a ser administrada contra o princípio do prazer, pois a lógica do consumo tem em si o movimento de se reinventar com muita rapidez e de não permitir que o homem se perceba como escravo de seus desejos.

A arte, a literatura, a filosofia, representavam a reconversão de energia pulsional não gratificada, e nesse sentido comportavam um momento repressivo, mas continham, também, um elemento de protesto contra o existente. Na esfera da cultura, o princípio do prazer, violentado pelo princípio da realidade, continuava, não obstante, presente como nostalgia da felicidade e como reivindicação de uma harmonia futura. Em contraste com essa sublimação de certo modo emancipatória, a incorporação da alta cultura à esfera da civilização representa uma dessublimação a serviço da repressão. O princípio do prazer não é simplesmente negado, mas mobilizado pelo princípio da realidade, que o coopta, e ao cooptá-lo silencia seu conteúdo negador (ROUANET, 1989 *apud* RAMOS, 2004, p. 93).

Para Karl Marx, nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, a arte também se manifesta sob uma ótica que permite contemplar a potência de novos formatos de existência, para além do consumo: “O objeto artístico – bem como qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz do prazer estético. A produção, por isso, produz não apenas um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto. (MARX, 1974, p.74).

Em Marx (1974), o ideal estético é uma dimensão essencial do homem na qualidade de um ser criador. Por outro lado, o estético tem em si a potência de gerar no homem um ente que é ao mesmo tempo produtor e transformador de sua realidade, permitindo que contemple sua existência para além da lógica do capital. Há aqui uma prática que desafia o homem a perceber-se como cidadão, como sujeito social. Ao vincular o estético aos desafios práticos, o pensamento de Marx se move na direção crítica de superação de um modelo social, que insiste somente na lógica do consumo, para propor a construção dos sujeitos sociais.

Tal proposta acabou por incentivar Augusto Boal no desenvolvimento do Teatro do Oprimido. De acordo com a pesquisadora Clara Andrade (2014), movido por um sentimento incansável por encontrar a forma ideal de realizar um teatro que fosse nacional e ao mesmo tempo libertador, Boal vai pesquisar técnicas que irão ser sustentadas pelo seu ideal revolucionário de uma estética e de um teatro enquanto instrumentos de interferência social para o homem comum.

Bourriaud (2009) propõe a ideia de que grande questão que permeia a arte contemporânea e sua forma de expressão não está no objeto, mas no traço que se desdobra, pelos signos, em objetos e formas que se estendem para além de sua instância material. Para ele, esse processo de desdobramento pode ser definido “como um encontro durável” (idem, p. 47), que apresentará seu alicerce e suas estruturas no momento em que se põem em jogo as relações humanas. A noção de uma essência do fazer artístico se encontraria, pois, na capacidade de o próprio artista, a partir de suas obras, movimentar os indivíduos em relação,

destacando o efeito relacional desse movimento, atomizando os diálogos e as fruições subjetivas encontradas no contato com o outro.

A arte em cima de nossa percepção de realidade social. A arte contemporânea transforma tudo o que toca em algo precário: este é o seu fundamento ontológico. Trabalhando a partir de elementos que compõem nosso dia-a-dia e transformando-os no próprio material das obras, os artistas revelam a dimensão arbitrária, convencional e ideológica destes materiais (BOURRIAUD, 2009, p. 115).

A partir dessa perspectiva, surge a noção de estética relacional, que se insere “no quadro de uma teoria relacionista da arte, onde a intersubjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, que constitui não apenas seu meio, seu campo, mas se torna a própria essência da prática artística” (BOURRIAUD, 2009, p. 131). Evidencia-se, dessa forma, não o resultado final que a arte produz, mas, sim, a configuração dos processos que atravessarão a obra.

Para Bourriaud (2009), a noção de uma estética relacional está para além de uma proposta metodológica e cartesiana da arte, pois tal noção se volta para a ocupação dos processos relacionais que a arte poderá ativar na realidade que a cerca. Uma ideia de forma e não mais de produto passa a orientar essa nova concepção. O crítico francês entende a forma como “uma unidade coerente, uma estrutura (entidade autônoma de dependências internas) que apresenta as características de um mundo: a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes” (idem, p. 26).

Uma vez que a obra de arte não é a única forma, mas uma parte da totalidade, Bourriaud (2009) observa ser possível apreenderem-se as nuances e estruturas que regem o mundo social. Para o autor, a noção de práticas artísticas aponta, por si, a formulação de modelos que serão capazes de permanecer e mesmo de se inter-relacionar com as vicissitudes da sociedade.

Associando as ideias de Bourriaud (2009) ao método do Teatro do Oprimido, é possível interpretar o movimento de Augusto Boal no desenvolvimento de conexões para um fazer artístico que não prescindia das questões que a sociedade solicita com urgência – por exemplo, as que desvelem as relações de poder e as que deem voz àqueles que ocupam posições de serem silenciados pelos seus opressores.

Em outra perspectiva, Dewey (2010) preconiza que a arte deve ser entendida como esse fenômeno que atravessa a experiência estética para além do que é a estética. Os signos e

os significados que estão contidos no fazer artístico em si não são estéticos, mas se tornam na medida em que são atravessados pela subjetividade do fruidor.

A experiência estética é uma manifestação, um registro e uma celebração da vida de uma civilização, um meio para promover o seu desenvolvimento, e também o juízo supremo sobre a qualidade dessa civilização. Isso porque embora ela seja produzida e desfrutada por indivíduos, esses indivíduos são como são, no conteúdo de sua experiência, por causa das culturas que participam (DEWEY, 2010, p. 551).

Já Bourriaud (2009) aponta para a arte como fenômeno da contemporaneidade que está além de sua forma material. Sua proposta em si está no movimento conector de uma subjetividade coletiva onde a noção de forma só irá se configurar como real quando estará em cena as interações humanas.

Logo, a noção de uma essência de práticas artísticas, segundo o crítico francês, se insere no modo como “eu e o outro nos propomos como uma relação”. Nas palavras de Bourriaud, “cada obra de arte em particular seria a proposta para habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito” (2009, p. 31).

Para Augusto Boal, será no encontro com o outro que o indivíduo, ao produzir uma cena no Teatro do Oprimido, transcenderá suas questões individuais e acessará no seu expectador a essência coletiva e plural dos embates vividos em sociedade. Bourriaud (2009) vai descrever a noção de sujeito como constituída no fenômeno relacional entre “o eu e o outro”, uma vez que tal fenômeno atenta para além da objetivação do sujeito, ou seja, da coisificação do outro nas práticas artísticas.

Ainda sobre a cena e o encontro com o outro, Augusto Boal irá preconizar, no livro *Jogos para atores e não-atores* (2009), que um dos princípios fundamentais para o ator é o entendimento de que está para além de *ser* o personagem; é o *querer* que, de fato, será relevante para a cena. A pergunta muda de “quem é” para “o que quer”, de modo a conduzir, na construção da cena, o “meu encontro com outro”. Exercer essa vontade conduz o ator a buscar algo para além de si, produzindo nessa busca a potência plena de uma estética relacional.

Diante das nuances de um drama – cena em que os atores interpretam um texto –, a pesquisadora Cabral (2012) detém-se no movimento singular de seleção desse texto, que demanda as etapas de introdução, de escolha dos formatos de interação com os participantes, de solicitação de processos subjetivos informacionais/emocionais, de construção do suporte

para as cenas. Há, nessa química que precede a cena em si, uma intenção de envolver questões que são relevantes para o outro; em contrapartida, o indivíduo (“eu”), ao deparar com tais questões, promove um outro movimento que estará para além dele.

O teórico Roland Barthes (2007), no livro *Escritos sobre teatro*, pontuou que tais aspectos relacionais da cena entre “eu e o outro” são capazes de resultar em momentos impregnados de significações. Logo, segundo o teórico, são esses momentos que poderão distanciar o que ele chamou de “riscos de considerar a ação cultural como uma prática meramente social”, tendo como resultado uma estrutura já preestabelecida, e inaugurar novas significações de ordem social.

Dentro dessa noção de estética relacional, para o teórico Francês Rancière (2004, p. 9), “os atos estéticos como configurações da experiência criam novos modos de percepção sensorial e induzem novas formas de subjetividade” – proposta cuja orientação valoriza o ato de reinventar novas maneiras de apreender-se o mundo, fazendo surgir, nesta a potência criativa, formatos que dialoguem com a diversidade que caracteriza uma sociedade como tal.

Numa discussão sobre os sentidos, Boal (2009) preconiza que jamais se consegue ver (ou enxergar) tudo o que a visão contempla. Não se torna possível considerar escutar tudo o que ouvem os ouvidos, ou a totalidade com que os olfatos acessam os cheiros. Para o dramaturgo, os olhos permitem enxergar, mas também fazem esconder. Ao artista cabe o desafio prático de mostrar o escondido, e ele deverá fazer isso através dos sentidos, trazendo à cena o que estava dentro dele, de modo a permitir que subjetividades possam ser acessadas, por mais óbvias que sejam. No Teatro do Oprimido, “os artistas (cidadãos) devem fazer-nos ver o que temos diante do nariz e não vemos, entender o que é claro e nos parece obscuro. Disse um camponês do MST: o Teatro do Oprimido é bom porque nos ensina tudo o que já sabíamos!” – explica Boal (2009, p. 168).

Ao tratar da estética, Rancière (2009) destaca como ponto relevante a noção de que não se pode desassociar o campo da política na maneira como se organiza o sensível. Há aqui um apontamento que amplia o sensível no encontro com o político. Para o teórico, a noção de uma distribuição do sensível, irá dialogar com algo que é compartilhado e exclusivo das relações que se estabelecem na estética. Tal movimento irá elucidar a maneira de os indivíduos terem uma parte nessa distribuição. A máxima daquilo que pode ser entendido como único e exclusivo de cada um culminará numa configuração de negociação e discussão, inaugurando novos olhares e inúmeras possibilidades.

Para Boal (2009, p. 132), “a Estética do Oprimido é um método artístico que pretende ajudar a restaurar a ideia original e humanística de democracia, diminuindo as distâncias entre base e vértice. A Estética do Oprimido é a Estética dos Direitos Humanos!” Logo, a ideia de uma estética associada à política será fundamental para a sustentação do conceito de que “a arte é vocação humana e é o que de mais humano existe na sociedade” (ibidem). A arte pertence a todos e não pode, à luz de uma discussão sobre definições do que é ou não estético, tornar-se propriedade de poucos artistas; estes, por sua vez, assumiriam a propriedade de um poder opressor e dominante, numa perpetuação de um ciclo que se quer renovado.

O teórico do teatro Meyerhold explicita o fato de que o objeto artístico está em constante transformação, refazendo-se a cada encontro com o público.

Todos os nossos espetáculos são construídos hoje em dia a partir da ideia de que não estarão completamente prontos ao chegarem em cena. Nós procedemos assim conscientemente, porque sabemos que é o espectador que realiza a revisão mais importante da produção (MAYERHOLD *apud* DESGRANGES, 2012, p. 49).

O pesquisador Flávio Desgranges (2012) afirma que, ao considerar o espectador e maneira como ele se movimenta, faz-se necessário entender que seu “papel” “não se resume ao reconhecimento de informações, ou à decodificação de enunciados, ou ao atendimento de mensagens, pois a experiência estética se realiza como constituição de sentidos” (idem, p. 18). Haverá nessa dinâmica o efeito de conectar o que é proposto ao que é produzido, inaugurando uma noção de experiência que atravessará o espectador e sua subjetividade, colocando-o no espaço relacional com o outro, ao mesmo tempo que lhe gera condições para se sentir livre para viver o imaginário.

Sobre o imaginário, Boal (2013) observa que a arte se revela como uma busca da verdade por meio dos aparelhos sensoriais. Uma vez que essa disposição está ativada, há uma abertura para que o imaginário entre em ação. O espectador, no Teatro do Oprimido, tem evidenciada, no seu movimento imaginário, a possibilidade de ter no real a expressão entre as opressões alheias. Ator e espectador conectam-se livremente e se expressam na realidade.

A pesquisadora Cabral (2012), no seu artigo *Ação cultural e teatro como pedagogia*, cita as ideias de Deleuze (2009) acerca do entendimento de como o teatro comporta um processo de modificação de elementos tidos como de uma realidade original. Para Deleuze (2009), a maneira como tais elementos vão sendo modificados proporciona a apropriação do espectador, garantindo-lhe condições de se orientar pelo seu ponto de vista e não pela representação em si.

Nesse momento, entra em cena o olhar do espectador que será atravessado pela representação; porém, como se dará essa influência? Qual a autonomia desse espectador frente à estética que lhe é imposta?

No jogo de influências, Bourriaud (2009) preconiza que o cenário contemporâneo da arte, de maneira geral, tem-se sustentado na ideia de que tal espectador acaba por tornar-se refém dos fragmentos que a obra do artista irá disponibilizar para a sua fruição. Porém, o Teatro do Oprimido insiste em permanecer no princípio que o espectador deve e pode ser autônomo, imprimindo na cena um olhar próprio, abrindo os seus sentidos e se expressando como uma voz questionadora do que lhe é imposto. No método de Boal, a potência dessa ação estará na maneira como a estética atravessará a cena e convidará (ou não) esse espectador para se perceber como parte ativa, não como um refém.

Na sua obra *Caosmose: um novo paradigma estético*, Félix Guattari (1992) discute a relação plural que a estética estabelece com a noção de subjetividade. Para o autor, faz-se necessário olhar cuidadoso para a produção dessas subjetividades:

A única finalidade aceitável para as atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo. Os dispositivos de produção de subjetividade podem existir no modo megalópoles assim como escalas de jogos de produção de linguagens dos indivíduos (GUATTARI, 1992, p. 33).

Nesse sentido, Guattari (1992) faz uso do conceito de subjetividade maquínica, que se assemelha a um agenciamento de subjetividades em massa, pois irá aglomerar o que o autor definiu como “diferentes enunciações parciais” (p. 37), e se apropriará no espaço existente entre o sujeito e objeto. A estética, nesse sentido, estaria a serviço de uma subjetividade maquínica, estruturando-se, em alguns casos, como o real impedimento para que o sujeito se perceba nos processos subjetivos.

Considerando o movimento da estética e da subjetividade, Boal (2009) propõe que o artista seja capaz de ver conjuntos onde analogias ou complementariedades unificam desiguais. Nesse movimento, faz um convite para que o artista não se detenha na comum percepção “que constrói conjuntos analógicos ou complementares – nem diante das imagens pré-fabricadas, dos sons estereotipados e palavras vazias que expressam o Pensamento Único dominante” (idem, p. 106).

Guattari (1992) também aponta que, ao criar e colocar em cena dispositivos de existência que contemplem formas de trabalho e maneiras de existir, a real superação de objetos concretos que até agora definiam o campo da arte se insurge e ganha potência para

utilizar o tempo e as relações como processos de criação. Um movimento de superação acaba tomando a linearidade que existe da forma sobre a coisa, do fluxo sobre as categorias e da produção de gestos sobre os objetos materiais. Assim, novamente o olhar é voltado para o espectador que é estimulado a fazer parte da obra, para além de uma fruição, para além de uma contemplação.

Dentro da estética, Merleau-Ponty (2004b) preconiza ser possível aceitar a ideia de uma educação que pode potencializar o atravessamento do ser humano com seus fluxos, com a sociedade, com o mundo que o cerca e com todas as experiências plurais vividas no lugar habitado. A plataforma das ideias do filósofo existencialista se estrutura na máxima de que tudo se passa como se o sujeito transitasse em mão única para um mundo de abstrações, em oposição à estética de concretude desse mundo.

Mais uma vez, considerando-se os princípios básicos do Teatro do Oprimido, fica evidente que, ao estar com o mundo, o espectador tem a capacidade de deixar de analisá-lo como um externo e passar a existir como parte dele. A ideia de uma estética relacional como um convite para esse fluxo permanece após o término do espetáculo. Por isso, para Boal (2009), o teatro é movimento cujos sentidos e direções se desdobram dependendo do caminho escolhido. Ao analisar outras formas de se fazer teatro na atualidade, sua crítica volta-se para a direção que o teatro tem tomado, pois esse caminho “imobiliza os espectadores na contemplação. Vulneráveis, estão prontos a aceitar como seus as emoções e os pensamentos dos personagens e suas escolhas” (BOAL, 2009, p. 107).

Nesse momento novas questões vão surgindo: Como pensar esse espectador a partir de uma estética relacional, atravessado pela lógica do consumo desenfreado? Qual o papel da indústria cultural nessa sociedade? E como a arte e sua relação com o social podem apropriar-se dessa discussão para tecerem novos caminhos?

1.3 Revisitando a sociedade do espetáculo

No cenário atravessado pelo binômio arte/sociedade, os dispositivos que afirmam a cultura e o seu consumo apontam para um processo que Guy Debord (1997) denominou como “modernização e unificação de espetáculos”, num movimento de validação de um modelo de simplificação da sociedade. Numa época em que o indivíduo é “convencido” não haver outra forma de se colocar além do consumo, a arte fica à mercê da economia vigente, que tende a dominar o que Debord (1997, p. 11) conceituou como “mercado espetacular”.

A análise de Boal (2013), nesse sentido, é categórica. Ao traçar a maneira como o desenvolvimento do comércio foi atingindo nossa existência como sociedade, o dramaturgo afirma que a partir do século XI “a burguesia nascente encorajou o desenvolvimento da ciência por ser ela necessária ao seu objetivo de promover um aumento de produção que viesse a facilitar maiores lucros e acumulação de capital” (p. 77). Há nesse sentido o que Boal caracterizou como a individualização da arte, que passa a ser apropriado pela burguesia que vê no teatro um dos meios de se legitimar como classe social.

O pesquisador Miquéias Marques (2012), a partir de uma perspectiva das ciências sociais, aponta que eventos denominados como “manifestação cultural” acabam por constituir-se em espaços que fomentam a legitimação de identidades e de pertencimento, onde o sujeito consegue perceber-se como um cidadão e como parte de um coletivo. No entanto, ao propagar uma indústria específica da arte/cultura, a sociedade é cooptada a existir como espectadora que precisa consumir os produtos mercadológicos, tornando seus membros entes passivos que caracterizam um modelo de sociedade espetacularizada.

Falando como pesquisador, ao tratar da temática indústria cultural, sinto-me impelido a abordar a Escola de Frankfurt e suas contribuições preciosas e contundentes para pensar a maneira de existir em sociedade no século XXI. De acordo com o pesquisador Jorge Coelho (2010, p. 7), os frankfurtianos foram assim designados, em meados dos anos 50, por defenderem “um marxismo aberto e crítico, mantiveram-se hostis ao capitalismo e ao socialismo em sua versão soviética, vendo em ambos, em suas expressões concretas, como projetos sociais “não emancipatório” para os seres humanos”.

Na Escola de Frankfurt será Theodor W. Adorno, orientado pela perspectiva da dialética e da psicanálise, quem irá cunhar, segundo Matos (2010, p. 25), a ideia de uma indústria cultural. Tal conceito “significa que os bens culturais perdem sua autarquia, inscrevendo-se no movimento geral de produção da cultura como mercadoria”.

Em um fluxo contínuo de criar no cidadão um efeito que o mesmo se perceba tendo a necessidade de consumir, Adorno (1970) caracteriza a organização da indústria cultural de forma que o indivíduo compreenda sua condição de um simples consumidor, sendo este um objeto passivo dessa indústria. Inaugura-se então um fenômeno de dominação, que vai se sustentando nos ideais de modernidade e progresso que serão orientados de maneira precisa pela indústria cultural.

Sem dúvida, uma sociedade que tem no consumo sua maneira de existir caminha estruturada dentro de certos patamares predeterminados que, por sua vez, implicam

consequências. Desse modo, a ideia de cultura, segundo Matos (2010, p. 26), que antes era tida como a “transmissão de conhecimentos e experiências de pensamento por sua recepção através de gerações, transforma-se em comunicação midiática de massa”.

Debord (1997) será contundente ao ressaltar que a raiz do conceito de espetáculo na modernidade está no terreno da economia e de lá sairão frutos que expressam a dominação do indivíduo e da cultura.

A sociedade que se baseia na indústria moderna não é fortuita ou superficialmente espetacular, ele é, fundamentalmente, *espetaculoísta*. No espetáculo, imagem de economia reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo. [...] O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia se desenvolvendo por si mesma. É o reflexo fiel da produção de coisas, e a objetivação infiel dos produtores (DEBORD, 1997, p. 17-18).

Corroborando esse pensamento, o filósofo francês Gilles Lipovetsky (2011), em suas análises sobre os excessos que sustentam a cultura atual, afirma que existe um novo ciclo da modernidade – cunhado por ele de “hipermodernidade” –, que vai recompondo o mundo e o regime cultural que este deve ter. A cultura, nesse novo formato, não pode ser mais considerada como um fluxo de signos: submersa numa era tecnicista, será orientada pela vertente do consumismo desfreado absolutista.

Através da excrescência dos produtos, das imagens e das informações, nasceu uma espécie de hipercultura universal que, transcendendo as fronteiras e confundindo as antigas dicotomias (economia/imaginário, real/virtual, produção/representação, marca/arte, cultura comercial/alta cultura), reconfigura o mundo em que vivemos e a civilização por vir. Não estamos mais nos tempos em que a cultura era um sistema completo e coerente de explicação do mundo. [...] Nos tempos hipermodernos, a cultura tornou-se um mundo cuja circunferência está em toda a parte e o centro em parte alguma (LIPOVETSKY, 2011, p. 8-9).

Opondo-se radicalmente à realidade que tem caracterizado a sociedade e a arte na atualidade, Boal (2009) aponta a estética do oprimido como alternativa, uma vez que se constitui uma estética da cidadania que em nenhum momento vai negar a subjetividade ou até mesmo o lirismo que atravessa a cena do artista. O dramaturgo ainda pontua que a arte tem por potência criar um conjunto de espectadores que nela se veem refletidos, seja o tema um processo de solidão subjetiva, seja uma noção de luta de classes. Assim, “essa obra tanto pode levar seus espectadores à contemplação admirativa, como pode estimulá-los, pelo exemplo e inspiração, à ação transformadora da realidade” (idem, p. 108-109).

Logo, ao abrir o leque da estética e sua caracterização, contemplam-se as múltiplas orientações que a fruição poderá sustentar. Para Matos (2010, p. 33), a imaginação estética contemporânea tem apontado para um embate duplo: uma exigência veemente que se sustenta na lógica de autenticidade e “na reprodutibilidade técnica e na reprodutibilidade da criação do artista”. Nesse momento, tudo pode ser arte, qualquer coisa que o valha se pode legitimar como obra passível de ser admirada pelo espectador. Surgem novas teorias e escolas que definiram o movimento e, em destaque, o nascimento de duas formas híbridas de arte: a *pop art* e os *ready-made*.

Sabe-se que Marcel Duchamp se valeu de um objeto qualquer encontrável em qualquer vitrine e, retirando-se do seu meio natural, introduziu-o a força, por assim dizer, por uma espécie de “ato gratuito”, na esfera da arte. Com esta atitude, provocou um efeito de estranhamento, fazendo passar por objeto do estatuto de reprodutibilidade e desgaste técnico ao de autenticidade e unicidade estética (MATOS, 2010, p. 33).

Na sociedade do espetáculo, Giorgio Agamben (2013) também se posiciona na temática da arte no mundo contemporâneo. Em sua obra *O homem sem conteúdo*, o autor problematiza o paradigma estético vigente da obra de arte, analisando a dilaceração da essência dessa arte no individualismo moderno. Segundo o autor, o que se esvai é o dom mais original da arte, que não está no seu valor cultural nem na sua função como objeto privilegiado de fruição dos espectadores, ou até mesmo na potência do seu ato criativo. Na contramão, sua dimensão mais essencial está no fluxo com que ela envolve o homem para “ter acesso à estatura original na história e no tempo” (AGAMBEN, 2013, p.164).

Assim, ao olhar uma obra de arte significa: ser lançado para fora, em um tempo mais original, êxtase na abertura epocal do ritmo, que doa e mantém. Somente a partir dessa situação da relação do homem com a obra de arte é possível compreender como essa relação – se autêntica – é também, para o homem, o compromisso mais alto, isto é, o compromisso que o mantém na verdade e concede à sua demora sobre a terra o seu estatuto original. Na experiência da obra de arte o homem está de pé na verdade, isto é, na origem que se lhe revelou no ato poético. Nesse compromisso, nesse ser-lançado-fora no fluxo do ritmo, artistas e espectadores reencontram a sua solidariedade essencial e o seu terreno comum (idem, p. 165).

A solidariedade, princípio fundamental para o Teatro do Oprimido, contrapõe-se à proliferação do individualismo contemporâneo, permeado por tentativas de preenchimento do vazio com vazios, ou seja, para Boal, embora o esvaziamento agudo do sentido de solidariedade, ela ainda é uma lógica que *a priori* se sustenta como única realidade possível.

No Teatro do Oprimido, segundo Santos (2016), o sentido de solidariedade se enraíza na articulação de ações mútuas, que podem ser complementares, diversas e estratégicas entre os diferentes grupos de oprimidos. Uma solidariedade que, ao revisitar a sociedade do espetáculo, afirma categoricamente que outros mundos são possíveis.

Retomando ao efeito que a cultura terá para sustentação de uma sociedade esvaziada de sentido, Debord (1997) chama a atenção para o fato de a cultura ser definida como um arcabouço das experiências e de conhecimento, numa sociedade que se organiza ao longo da história em divisão de classes. A cultura terá em si o poder da generalização, dessensibilizando a sociedade de uma essência autônoma, criando “ilusões ideológicas a respeito de autonomia” (idem, p. 119).

Para Debord (1997), o que se percebe como consequência direta dessas ilusões é o cenário de uma sociedade individualista, marcada pela descrença nas instituições morais, sociais e políticas; sujeitos convivendo em relações superficiais em que predominam a tolerância e o hedonismo.

Corroborando com a análise de Debord, Lipovetsky (2005), na sua obra *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*, aponta que a sociedade na lógica do consumo estará para além de estímulos das necessidades do hedonismo. Seu fluxo se apresenta como inseparável da vocação das informações, do aparato cultural midiático das massas. Lipovetsky (2005, p. 84), que olha para a sociedade com os óculos da hipermodernidade, afirma que “consumimos em altas doses e de modo passageiro”.

Para o Teatro do Oprimido, as categorias sociológicas de “povo” e “popular” serão fundamentais para analisar a maneira como o indivíduo vive em sociedade. Segundo Boal (2009), esses termos foram usados especialmente nos séculos XIX e XX, legitimando o conceito de burguesia, como uma panaceia para os mais diferentes objetivos, pois seria o núcleo de uma ausência ou falta, isto é, pela sua negatividade. Hoje, o que ainda se contempla na sociedade do espetáculo é o conceito de popular definido “pelo que falta”, e essa ausência de cultura se liga à ideia de ser uma classe desprovida de capacidade de ação política do ponto de vista de uma ação racional.

E será exatamente sobre essas categorias que a indústria cultural tem insistido em oprimir que o Teatro do Oprimido se irá apropriar para uma nova estética: a condição humana em cena.

2 A CONDIÇÃO HUMANA EM CENA

“Ser humano é ser Teatro!”

Augusto Boal

Uma das funções mais latentes do teatro na atualidade é o movimento de restabelecer o diálogo entre os seres humanos. Há, no processo do fazer cênico, de forma individual ou coletiva, uma busca por promover o intercâmbio livre entre sujeitos e sua livre participação como cidadão. De acordo com Boal (2009), trata-se do ideal de simetria da democracia participativa, tão difícil de ser alcançado, já que todas as relações são atravessadas pelos mecanismos de poder. Diante desse quadro na cena contemporânea, a condição humana faz emergir a configuração de um elemento de análise em diferentes enfoques, objetivando apreender ao máximo as nuances que envolvem a identidade do homem pós-moderno.

Procurando situar esse movimento que atravessa essa condição humana na história, o teórico Stuart Hall (2003) discute, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, a concepção básica de três identidades: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro sujeito, embebido pelos ideais iluministas, adotou a concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, estruturado pela razão, que permeia a consciência e a ação, onde a “centralidade consistia num núcleo interior” (idem, p. 10). Por sua vez, o sujeito sociológico tem na sua expressão a evolução de um mundo tido como moderno e complexo, onde sua consciência se volta para a “relação com outras pessoas importantes para ele, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos (a cultura) dos mundos que o sujeito habitava” (idem, p. 11).

Mas será sobre a terceira identidade, definidora de um sujeito pós-moderno, que este capítulo está centrado.

Hall (2003) aponta que existir como sujeito na pós-modernidade é não ter uma identidade fixa, essencial ou permanente. Com isso, defenderá o movimento que tal identidade assumirá ao se tornar uma celebração móvel, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (idem, p. 13).

Neste sentido, torna-se possível entender porque, para Maffesoli (2001), o termo indivíduo não parece mais aceitável. O autor diz que, na pós-modernidade, se torna necessário, ao falar de uma pessoa, referir-se ao grau de desempenho que ela tem nos diversos

papéis no seio das tribos as quais adere. A condição humana na pós-modernidade se fragiliza, na medida em que há uma intensa multiplicação das diversas identificações. Enfim, Maffesoli (2001) preconiza que a autonomia dá lugar à heteronomia, e o que passa a interessar é a realização de si e a expansão social, no instante e no presente, vividos em toda a sua intensidade.

Hannah Arendt (2000), em sua obra *A condição humana*, torna profunda a compreensão da humanidade, afirmando ser esta mais do que condições sob as quais a vida foi dada ao homem. Essa ideia se sustenta no entendimento de que o homem é um ser condicionado, uma vez que tudo aquilo com que entra em contato se torna imediatamente uma condição de sua existência, ou seja, é mais do que falar em natureza humana: “É a soma total das atividades e capacidades humanas que correspondem à condição humana” (idem, p. 11).

Este capítulo contemplará as discussões sobre uma subjetividade contemporânea, estabelecendo um movimento de tecer em diferentes autores de áreas distintas, pontos convergentes que possibilitem pensar sobre a condição humana.

De início, serão brevemente apresentadas as análises de Freud e Lacan sobre o processo catártico que define o homem hoje. De outro lado, a dialética de Marx, tão preciosa para formação da metodologia do Teatro do Oprimido, com o fim de elucidar a arte como atividade de revolução. Numa perspectiva bem diferente, as considerações de Hannah Arendt sobre a formação política do homem contribuem sob a abordagem humanístico-filosófica, culminando, em seguida, na caracterização da perspectiva sociológica contemporânea de Michel Maffesoli sobre o querer viver social.

2.1 A catarse em Freud e Lacan

Catarse (*Catharsis*) é um termo grego que, segundo Laplanche e Pontalis (1991, p. 60), significa purificação, purgação; foi utilizado por Aristóteles para designar o efeito produzido no espectador pela tragédia. Sigmund Freud e Jacques Lacan acreditavam, cada um a seu modo, que o artista parece, com efeito, ter um contato proximal com o inconsciente, ou minimamente parece se permitir ser atravessado por ele. A relação da arte com a psicanálise aponta para o desafio de perceber-se o ato criativo como expressão latente da manifestação de signos e significados.

O pesquisador e psicanalista Jorge (2009) aponta que a alteração que o artista produz na realidade difere daquela que o cientista produz: “Se este efetua modificações reais no mundo externo, o artista, por sua vez, recria esse mundo externo e acaba por inventar um mundo novo, seu, no qual concede um espaço privilegiado para os objetos de sua fantasia” (idem, p. 49-50).

Jean Florence (2011), pesquisador belga, em artigo sobre os *Efeitos da teatralidade*, procurou dar expressão da sua vivência como professor de uma disciplina denominada “Psicologia das artes dramáticas”, elucidando e problematizando a relação que a psicanálise terá com a arte.

A estética freudiana, no fundo, desloca a velha oposição – sempre utilizada, mas sempre contestada – do conteúdo e da forma: para Freud, a dualidade não é mais aquela da forma e do conteúdo, mas a da via (*Weg*) e dos motivos (*Triebregungen*, moções pulsionais). Que caminhos escolhe a arte para produzir tanto suas obras quanto seus efeitos, e movida por quais motivos? Essa é a perspectiva de um pensamento dinâmico, processual, onde o que é examinado são as correspondências entre os processos criadores e os processos de sua ação sobre os que amam a arte: o público (FLORENCE, 2011, p. 4).

Nesse sentido, para Jorge (2009), há um movimento intrínseco da arte, em especial da arte contemporânea, uma dimensão em desconstruir a fantasia do público. O jogo do real e do simbólico se instalam como movimento estético que oscila entre o gozo e angústia, operando muitas vezes na possibilidade do vazio. Tanto o dinamismo de que fala Florence quanto o movimento de Jorge precisam do público para serem operados numa equação cujos resultados são imprevisíveis já que dependem do real e do simbólico contidos em cada um dos apreciadores.

Falbo (2009) preconiza que, ao considerar a relação da arte com a psicanálise, é fundamental o entendimento do campo das artes como um terreno aberto ao fenômeno de manifestações múltiplas. Daí decorre a articulação entre saber e fazer – a cada vez que o artista se faz, essa articulação, única e singularmente constituída na relação com o Outro, é estabelecida com o seu público, seu espectador, seu fruidor. Falbo vai além e explica a forma lacaniana de situar a arte:

No exame que realiza da assunção do desejo da tragédia de Hamlet, Lacan situa a Arte – no caso, o teatro – não em referência ao campo fantasmático do artista – o dramaturgo – ou de sua subjetividade, mas como operação significativa que tem como função a apresentação da própria estrutura do

desejo: o vazio. Na mesma direção, segue sua reflexão sobre o ato de criação a partir do conceito de sublimação, apresentada no seminário sobre A ética, no qual a criação encontra como modelo – emprestado de Heidegger – o artesanato do oleiro. Aqui, o artista é apresentado como aquele que é dotado do dom de, através de seu *savoir-faire*, realizar um esvaziamento do saber e, conseqüentemente, de gozo, permitindo que o público também possa encontrar em suas obras, se não conforto e contentamento, ao menos alguma satisfação (FALBO, 2009, p. 73).

Se, para Lacan, a arte está ligada a um significante e, em consequência, ao esvaziamento resultante do ato (para o autor, de uma forma, e para o espectador, de outra), Florence (2011), tratando especificamente sobre o teatro, preconiza que, ao seu modo insubstituível, a teatralidade terá o efeito de acordar o imaginário. Contudo, esse processo, para ambos, estará intimamente ligado a um dispositivo que lhe é próprio: a experiência que proporciona ao espectador estará baseada na lógica que amalgamam o ator, o encenador e o autor.

A única possibilidade de formular hipóteses sobre o que acontece, é, uma vez passada a arrebatção dos efeitos teatrais sobre nós, construir uma interpretação que venha logo após, e, do próprio fato de que vem só-depois, falta essencialmente o que ela procura reter em seu comentário. O jogo teatral tem o poder extraordinário de desmontar as instâncias psíquicas. O Teatro deve poder ser diferenciado de todas as outras formas de espetáculo. Ele tem, penso eu, perigosos privilégios: ele pode desconstruir, subverter as representações mentais, as identificações; ele tem também o poder de questionar radicalmente toda instituição humana, toda convenção que rege as relações humanas, e isto graças à extraordinária liberdade que lhe é conferida por seu modo bastante original — muito próprio — de jogar com suas ficções. O gozo teatral somente pode surgir — como, ao que parece, todo gozo — nas eclipses das montagens de nossos aparelhos psíquicos, de nossas razões, de nosso eu e de seus ideais. De resto, ir ao teatro implica um engajamento particular, um esforço psíquico especial (em que é preciso igualmente contar o custo econômico, já que, em geral, o custo do espetáculo de Teatro é mais elevado que o de uma sessão de cinema) (FLORENCE, 2011, p. 5-6).

Apesar de Boal não ter citado conceitos e teorias psicanalíticas em seus escritos sobre o Teatro do Oprimido, é possível desenvolver analogias entre as suas propostas e o arcabouço conceitual da psicanálise. O raciocínio de Augusto Boal sobre a maneira como a consciência e o imaginário entram em ação, no seu livro *A Estética do Oprimido* (2009), comprova esse elo. Para o autor, a natureza é a expressão mais própria para esse entendimento, pois que permite o que ele definiu como “a criação de aparências simples das realidades complexas” (idem, p. 97).

Boal (2009) preconiza que esse imaginário será estruturado na forma de três conjuntos: heterogêneos, analógicos e complementares, os quais funcionam para poder orientar o homem na sua existência, em especial no “como” viver em sociedade. Assim, o efeito que esse imaginário irá desencadear será um afastamento do real, que, por sua vez, também desencadeará a possibilidade de percebê-lo.

Ao nascer, olhamos o que nossos olhos alcançam e nada vemos: apenas a cor cinza. Na medida em que nosso nervo ótico começa a ser estimulado por luz e sombra, organizamos nossa percepção visual distinguindo retas e curvas, profundidade e cores. Quando deixamos de *olhar* tudo ao mesmo tempo é que realmente *começamos* a ver – vemos *conjuntos*: curvas e retas, profundidades e cores (BOAL, 2009, p. 97).

Porém Boal (idem) preconiza que a tendência, que será altamente influenciada pela cultura de massa, é a simplificação da percepção e da potência do imaginário. Para o dramaturgo, nessa simplificação esvai-se a riqueza das vicissitudes, das diferenças e das identidades, que, pelo seu aspecto infinito, *a priori* se tornam inacessíveis. O imaginário, então, a partir da simplificação, terá um aspecto de couraça que selecionará o acesso apenas de experiências que se legitimem com a aparência do real.

Considerando que a noção de Catarse surge para caracterizar o efeito que a tragédia causava no espectador, ao interpretar o teatro nessa perspectiva, pode-se dizer que esse espectador atravessará os fenômenos vivenciados por ele ao “abrirem-se as cortinas”. Desgranges (2003; 2006; 2012; 2014), pesquisador de artes cênicas com um olhar especial para a pedagogia do espectador, acredita que a relação do espectador com o teatro se confronta de maneira visceral com as formas de sentir e pensar, únicas em cada época.

Desgranges (2006) sinaliza que o teatro contemporâneo tem sido cada vez mais impulsionado a dialogar sua arte com as formas de existir socialmente que o espectador elege. Os artistas hoje são desafiados a produzirem “uma revolução paradigmática na construção da cena e na própria função do teatro, na relação deste com a sociedade” (idem, p. 35). Para além de pensar um efeito unilateral que a “tragédia causa no espectador”, o público deve ser convidado a uma participação mais ativa, ao apresentar-se como interlocutor vital na cena do teatro.

Em Freud, *A interpretação dos sonhos* (1990), os desejos inconscientes estarão sempre em uma disposição pronta para se manifestarem quando aparecer uma oportunidade. Logo, o inconsciente se configura como uma espécie de memória do esquecimento, onde nada estará totalmente perdido.

Nesse sentido, a estética teatral contemporânea, a partir de uma multiplicidade de dispositivos, atravessa o que Desgranges (2012, p. 159) definiu como “processos internos do espectador”. Ao contemplar uma cena, por exemplo, e ser acessado por um efeito catártico, o indivíduo tem em si uma manifestação polifônica de memórias que, dinamizadas pelo inconsciente, leva esse espectador a se perceber como parte vital e até orgânica do que está contemplando; contudo, por não ter acesso livre ao seu próprio inconsciente, esse espectador se vê com questões ontológicas que estarão para além do seu repertório de respostas imediatas:

Mas por que algo desperta o meu interesse? Por que me detenho ante um objeto? Por que me quedo atento a uma situação e não em outra? Nem sempre se torna possível precisar porque me toca e como me toca um objeto, bem como definir como se forma a representação de um objeto para mim (DESGRANGES, 2013, p. 160).

Sobre o processo que o espectador viverá ante o objeto, em *O Seminário 7: a ética em psicanálise* (2008), Lacan aponta, na sublimação, um movimento de elevar o objeto à dignidade da Coisa; em paralelo (idem), preconiza que a arte trata de algo que se estrutura em torno de um Vazio.

O psicanalista Scotti (2009) remete o vazio lacaniano ao que se constrói quando o oleiro molda, com suas próprias mãos, as bordas de sua obra de barro – bordas que delimitam o próprio Vazio. “Por outro lado, esta referência ao vazio remete-nos também, inevitavelmente, ao objeto, o objeto *a* que ocupa o lugar Vazio deixado pela Coisa” (idem, p. 300).

Pela ideia de Coisa e de Vazio, observa-se que, através da arte, a Coisa que aparece na sublimação é aquele pouco de real que escapa como humanidade e que tem na linguagem seu meio de expressão. Por isso, Scotti (2009) propõe que a arte permite acessar fragmentos dessa maneira de existir que falta quando se depara um humano falante.

Mesmo não citando Lacan em seus escritos, Boal se propõe pensar sobre o real que escapa ao espectador como um ser falante. Para ele, na obra de arte acabada, é possível não contemplar detalhes que a elas se supõem comuns, inconscientes do seu sentido, de sua importância e de seu valor. No cotidiano, costuma-se não ver o que não se pode ou não se quer ver, mesmo que tudo esteja diante dos olhos. Ao mesmo tempo, nunca tudo o que está diante dos olhos é visto ou percebido. O mais interessante, porém, é poder se ver o que não

existe, pois a percepção, em geral, é entendida como uma configuração do inconsciente (BOAL, 2009).

Brito (2013), na sua dissertação de mestrado sobre teatro e psicanálise, aponta que, apesar de a arte e a psicanálise construírem formas de tratar o real, sempre haverá algo insuportável que não pode ser simbolizado, imprevisível, incalculável, insistindo em aparecer. Não há como negá-lo. “O saber-fazer do artista não é algo que se acumule, mas é fluido, é da ordem do ato. Esse saber-fazer sempre se transforma e se reinventa” (idem, p. 107).

Em síntese, a relação artista-obra-público implica um espaço de construção entre as partes, oriundo das percepções apreendidas e, por isso, sempre passível de ser parcialmente preenchido, mas nunca completado, numa espécie de movimento pela participação direta dos cidadãos.

Nesse processo, especificamente no teatro, o imaginário é ativado pelos diversos signos disponíveis na cena, garantindo variadas (re)significações pelo olhar do espectador, que pode se perceber para além de um mero ente passivo diante do real encenado.

2.2 A arte como atividade em Marx

Na 3ª. edição da Jornada Internacional do Teatro do Oprimido, ocorrido na UNIRIO, em 2015, lembro-me muito bem das palavras de Julian Boal³ em uma mesa redonda a qual ele dirigia: “É impossível compreender Boal e o Teatro do Oprimido sem ter uma leitura mínima sobre o pensamento marxista”. Essa fala acabou por me conduzir a um caminho na leitura do ideal marxista e sua relação com a arte, elucidando a necessidade de tê-lo como parte fundamental da minha tese.

Esse caminho revelou muitas descobertas e clarificou os fundamentos que nortearam Augusto Boal e sua proposta do Teatro do Oprimido. Na última versão publicada do livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (2013) – principal obra do pai –, Julian Boal escreve um posfácio, afirmando que o Teatro do Oprimido é fruto de lutas e ensinamentos delas tirado. Tais ensinamentos vão se originar em muitos momentos dos escritos e das teorias de Karl Marx.

³ Julian Boal é filho de Augusto Boal. A Jornada Internacional de Teatro do Oprimido foi um evento acadêmico-cultural internacional de disseminação de pesquisa, intercâmbio artístico e aperfeiçoamento em práticas pedagógicas pertinentes, que utilizam a metodologia do Teatro do Oprimido. A 3ª. edição das Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade - Sociedade, Diversidade, Comunidade, aconteceu nos dias 4, 5 e 6 de agosto de 2015, dentro da Escola de Teatro da UNIRIO.

Em *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas* (2014) como sua autobiografia, Boal descreve em detalhes como a realidade da Ditadura Militar no Brasil, a experiência dele na prisão e as torturas que sofreu, se tornaram marcas latentes na sua trajetória como escritor. Em especial, destaca o período de dois meses no presídio Tiradentes, em São Paulo. Um dos efeitos diretos que ele vivenciará na prisão é a elaboração da peça *Torquemada* (1971), baseada nessas experiências, ocorridas no final da década de 1960. Em formato semelhante ao de um diário na prisão, o texto não menciona onde exatamente se passa a ação, mas deixa claro para o leitor que pode ser em qualquer país da América Latina, onde tenha sido estruturado um governo autoritário e ditatorial.

Nessa peça é reforçado o seu ideal marxista, incluindo a questão dos oprimidos a partir da luta de classes. A lógica do “como” os oprimidos e os opressores se relacionam estimula o dramaturgo a entender que “trabalhar com os oprimidos é uma clara opção filosófica, política e social” (BOAL, 2013, p. 23).

Além de todas as ideologias que o pensamento marxista trouxe para as Ciências Humanas, a discussão sobre arte instaura-se como um legado peculiar de Marx para a compreensão do binômio arte/sociedade. O fato é que seu interesse por arte é antigo, onde em seus anos de formação universitário, junto com o Direito e a Filosofia, Marx dedicou com afinco aos estudos da literatura e da estética. Porém foi no ano de 1843 que Marx decide deixar de lado os estudos de arte por causa de sua conturbada militância marcada pelo início do seu exílio em Paris.

As reflexões a que Marx se propõe fazer sobre a arte, a estética e os efeitos diretos na sociedade estão para além de exemplos eruditos ou digressões que culminavam para reforçar críticas ao sistema de alienação do capital. Frederico (2004) afirma que, assim como na economia política ou na filosofia, Marx acreditava que na arte era possível contemplar as nuances do sentido da atividade humana, ou seja, a noção da arte como atividade proporciona ao homem afirmar-se como ser no mundo exterior.

Para o cientista social Napolitano (2011), vislumbrar a história e a forma como as revoluções marxistas se moviam, na tradição leninista significa considerar o intelectual em seu papel do mediador que coloca a ciência a serviço do Partido e da revolução; e sua manifestação cultural mais instrumental seria a promoção da agitação e da propaganda junto às massas. “Expressões como “*agitprop*” (agitação-propaganda), *proletkult* (cultura proletária), nacional-popular, realismo crítico ou realismo socialista acabaram por se plasmar ao sentido geral da “arte engajada” (idem, p. 30).

Lênin, que simboliza o líder supremo dos bolcheviques, confronta diretamente a maneira como a burguesia se apropriava da arte para o seu deleite. Questões de ordem cultural passaram a fazer parte de suas análises sobre o *modos operandi* de se viver em sociedade, em especial para o efeito que tais questões causavam no fortalecimento da luta de classes. Lênin posicionava-se na divisão plena desses dispositivos de produção, classificando-os em dois grupos: arte que proporciona a contemplação e arte que causa o combate político (ibidem).

Para o historiador Frederico (2004), fica evidente que a relação da arte com o pensamento social possui um caminho bem denso a ser percorrido. Tal densidade se justifica na proposta de se perceber a imagem artística como fato social, que se tornará indiferente justamente nos traços que a definem: o visual e o estético. Considerando-se o pensamento social, o autor preconiza:

Não há lugar para o belo natural no pensamento marxista. A realidade humana, criada e ampliada pelo trabalho, pela arte e pelas demais objetivações exige do artista algo mais do que a reprodução mecânica das ‘aparências amigáveis’ do mundo exterior [...]. Esse homem, que não se fez por si mesmo e é incapaz de fugir do determinismo natural, não é certamente um ser livre: pode emancipar-se, mas ainda não conquistou a realidade (FREDERICO, 2004, p. 21).

Um dos movimentos que mais contribuíram diretamente para o pensamento marxista no estudo das artes será a aclamada Escola de Frankfurt. Para Jay (2008), a teoria estética e a crítica à cultura de massa foram o resultado mais latente do pensamento de Marx para o campo das artes, a partir dos frankfurtianos. A ênfase da teoria crítica impediu que as análises que se desenvolviam sobre a arte aparecessem como simples exercícios de decodificação. Para além de uma reflexão de que se tratava de tendências sociais existentes, o estudo da arte possibilitava acessar os anseios humanos por outra sociedade que estaria temporalmente adiante.

Pierre Bourdieu (2008), ao analisar os modos de apropriação das obras de arte, e como o consumo de tais obras acaba por desconfigurar uma essência própria da existência humana com a arte, cita Marx para legitimar suas análises:

O homem apresenta-se, de saída, como proprietário privado, ou seja, como possuidor exclusivo que afirma sua personalidade distingue-se dos outros e relaciona-se com outrem através dessa posse exclusiva: a propriedade privada é o seu modo existencial pessoal, distintivo, portanto, o essencial em sua vida (MARX, 1844 *apud* BOURDIEU, 2008, p. 262).

Ao mesmo tempo em que Bourdieu chama atenção para o fato de que a posse da arte na esfera do privado enfraquece o humano, essa posse cria uma ilusão de poder que, na verdade, só se processará na esfera do público. Aqui está uma instância que Boal sempre se posicionou com veemência: a maneira como o indivíduo é conduzido a se apropriar da arte. Os atravessamentos que tal apropriação terá, regidos por lógicas sistêmicas que reforçam as desigualdades sociais, impulsiona o dramaturgo a pensar de maneira crítica, sob uma influência marxista, de como se configuraria o objetivo da arte. Com isso, Boal (2009) faz uma analogia do fazer artístico com a monarquia e as pessoas comuns:

As sociedades deveriam repousar em fraternas estruturas de solidariedade, mas as monarquias, em toda parte, repousam em estruturas de vassalagem. Também nas artes existem reis e rainhas; princesas e viscondes, estrelas e coadjuvantes... Não nego o talento, nego sua posse exclusiva. Quando, porém, aqueles que não pertencem à monarquia artística, quando as pessoas comuns se oferecem à possibilidade de realizar um processo estético do qual foram alienadas, aprofunda sua percepção de mundo, dinamiza seu desejo de transformá-lo (BOAL, 2009, p. 162).

Com frequência, os escritos de Boal (2013; 2009; 2003; 2002) apresentam o Teatro do Oprimido com seus objetivos baseados na filosofia marxista, desde a lógica do capital e a dinâmica de luta de classes até a análise e a interpretação de questões de ordem sociohistórica e econômica. O “teatro é necessariamente político, porque político são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (BOAL, 2013, p. 13).

O que se nota nessa relação de Boal/Marx é o atravessamento de uma visão ontológica do homem como um ser automediador da natureza, rompendo com o atomismo que o concebe como um ser contemplativo e uma mônada refratária às determinações sociais, ou seja, diante das posições sociopolíticas assumidas por Boal, sua concepção da arte não se relaciona somente a uma contemplação passiva e desinteressada do cosmo vagando pelo firmamento. Para ele, como atividade prática, a arte é um momento decisivo do processo de autoafirmação do cidadão, da apropriação da realidade e significação de sentido, tal como Marx a concebia.

Geo Brito Lopes⁴ afirma que proposta radical de Boal de não somente oferecer o produto pronto, mas os meios de produção, é um ponto fundamental de sua metodologia de cunho marxista. Lopes (2013), corroborando a mesma ideia, apresenta alguns textos de Marx

⁴ Geo Britto/Geraldo Britto Lopes é Membro do Centro de Teatro do Oprimido-CTO, desde 1990. Coordenou diversos projetos do CTO nas prisões, favelas, saúde mental, pontos de cultura, entre outros. Ministrou oficinas na Palestina, Moçambique, Egito, Argentina, Uruguai, Colômbia, Bolívia, Guatemala, México, Índia, Portugal, Espanha, Alemanha, Inglaterra, Canadá e Estados Unidos. Mestrando UFF- Estudos Contemporâneo das artes.

com Boal, em uma proposta de criar uma dinâmica imaginária em que Boal dialoga com Marx:

Todos somos melhores do que pensamos ser. Todos os homens são capazes de fazer tudo aquilo que um homem é capaz de fazer (BOAL, 2009, p. 158).

Na sociedade comunista, porém, onde cada indivíduo pode aperfeiçoar-se no campo que lhe aprouver, não tendo por isso uma esfera de atividade exclusiva, é a sociedade que regula a produção geral e me possibilita fazer hoje uma coisa, amanhã outra, caçar de manhã, pescar à tarde, pastorear à noite, fazer crítica depois da refeição, e tudo isto a meu bel-prazer, sem por isso me tornar exclusivamente caçador, pescador ou crítico (MARX-ENGELS, 1971, p. 41).

A imagem é ficção, mas quem transforma não é. Penetrando nesse espelho, o ato de transformar transforma aquele ou aquela que o pratica. Um poeta se faz poetando, um escritor escrevendo, um compositor compondo, um professor ensinando e aprendendo, um Curinga curingando – um cidadão se faz agindo social, política e responsabilmente. O Ato de transformar é transformador! (BOAL, 2009, p. 233).

As forças de que o seu corpo (ser humano) é dotado de braços e pernas, cabeça e mãos, são por ele postas em movimento, a fim de se apropriar das matérias, dando-lhes uma forma útil a sua vida. Ao mesmo tempo que, através desse movimento, atua sobre a natureza exterior e a modifica, modifica também sua própria natureza e desenvolve as faculdades que nela estavam adormecidas (MARX-ENGELS, 1971, p. 52).

Arte, para Marx, conforme preconiza Frederico (2004), é atividade, é forma humana de objetivação que não se deixa superar por outras formas de objetivação. Este modo específico de atividade, por sua vez, é um produto histórico tardio que pressupõe um nível de desenvolvimento de forças produtivas, uma satisfação das necessidades imediatas da sobrevivência, que permite ao homem modelar em conformidade com as leis da estética e do belo.

O caráter antropomorfizador da arte protesta contra a adoração deslumbrante da natureza. O homem, visto como um ser ativo, lança-se sobre a natureza negando a sua imediatez, modificando-a e trazendo-a para o mundo dos significados humanos. Com isso, cria incessantemente novos objetos – os objetos artísticos – que dão prosseguimento ao processo de humanização da espécie [...]. Em diversos momentos dos *Manuscritos econômicos-filosóficos* a arte aparece relacionada ao trabalho. Com os seus próprios recursos, ela dá continuidade ao processo de apropriação do mundo exterior, de sua humanização permanente ampliada pelas objetivações do ser social (FREDERICO, 2004, p. 22).

Sob uma outra perspectiva da teoria marxista, na sua tese de doutorado, Carmo (2014) analisa que a influência da vida social na criação artística é efetivamente uma realidade objetiva, decorrente da própria condição social do artista. Isso não significa, segundo a autora, que este não tenha qualquer autonomia ou liberdade criativa. Na verdade, tal realidade confirma ao artista seu direito a ela. Mas, por ser livre, esse artista pode recusar e negar quaisquer influências externas na sua própria criação. Porém não será possível se isentar delas.

Exatamente por ser gerada no seio de uma sociedade atravessada por múltiplas contradições e antagonismos, a arte revela-se numa essência contraditória e não se esgotará na realidade existente; daí a noção de que as práticas artísticas, mesmo que influenciadas pelas circunstâncias nas quais se desenvolvem, podem ir, por meio da liberdade, imaginação e criatividade, para além delas. O efeito de perceber a criatividade artística como um fator que está intrínseco ao artista se potencializa como um real enfrentamento da realidade que está sendo imposta como o único mundo possível. Logo, o artista em questão tem condições de modificá-la, ultrapassá-la, superá-la e propor um outro mundo possível para além deste (CARMO, 2014).

O papel desempenhado pela arte, na concepção e reconfiguração da paisagem política, ética e social do tempo atual, é também questionado por Marsha Meskimmon (2011), que defende a necessidade de considerar a arte social e política enquanto elemento indissociável da vida humana e que, por isso, pode animar a sua transformação. Os efeitos de uma arte social e política se espraiam como fluidos que vão reagir diretamente na (re)produção do real.

O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. Para o seu criador (BOAL, 2013), o método “é a ação em si mesma e ao mesmo tempo a preparação para ações futuras”. “Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la” – disse Marx, com admirável simplicidade” (idem, p. 18). O espetáculo será o início de uma transformação social necessária. Tal transformação não se dará em um momento de equilíbrio e repouso. Para o dramaturgo, o fim é o começo!

2.3 O homem político em Hannah Arendt

Procurando fugir de uma tendenciosa linearidade de pensamento e ampliando o olhar crítico sobre a subjetividade desse homem na cena contemporânea, opto em propor um

diálogo pontual com parte da obra de Hannah Arendt. Como filósofa política contemporânea, Arendt acaba por tecer reflexões acerca do Mundo Moderno, que envolve as mazelas que homens e mulheres carregam; interessante constatar que as críticas devem ser dirigidas a esses mesmos indivíduos por terem negligenciado aquilo que são: homens e mulheres que vivem no mundo, que são deste mundo e, principalmente, que possuem responsabilidade por este mundo. O objetivo desse diálogo parte do princípio binomial arte/sociedade e da concepção de como o homem político se comporta nessa relação.

Foram muitos os temas discutidos por Hannah Arendt entre 1922 – ano em que se doutorou na Alemanha – e 1975 – ano em que morre em Nova Iorque/EUA; contudo, a temática política permeia o todo da sua obra, principalmente após os exemplos do século XX, que tornaram inegável a capacidade humana de cometer o mal banal contra outros seres humanos. As discussões sobre o homem moderno são um tema fundamental para ela, principalmente as dos âmbitos político, ético e laboral, mesmo quando a pensadora dedica suas observações sobre as atividades do pensar, querer, julgar. Assim, as ideias de Hannah Arendt aqui ficarão relacionadas à cena contemporânea entre teatro e política.

De acordo com a pesquisadora Schio (2012), um dos pilares centrais da teoria de Hannah Arendt é a ideia de tradição: a noção de um legado do passado, que se configura como um guia de orientação para dar luz a novas gerações de hoje e de amanhã. O ser humano, para conhecer e compreender sua necessidade de inserção no mundo, utiliza a via da tradição como uma plataforma para desenvolver o seu agir. A dinâmica dessa necessidade e os desdobramentos daí oriundos permeiam a condição humana de viver em sociedade e chamarão a atenção de Hannah Arendt no desenvolvimento de sua teoria.

Levando em consideração o processo da tradição, Arendt (2011) vai ter um olhar pontual para o nascimento enquanto um acontecimento. Para a autora, é no momento da natalidade que se inaugura a condição humana como uma potência que vai desencadear uma trajetória de novos acontecimentos. Logo, ao estar inserido no mundo, o ser humano, a partir da fala e da ação, dá início a uma nova cadeia de acontecimentos, pautada nas relações que serão construídas. A essência de uma unicidade (uma vez que cada condição humana é única) e a de pluralidade (uma vez que as relações se fazem em sociedade) entram em cena. “A condição humana compreende mais que as condições sob as quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados, porque tudo aquilo com que eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência” (ARENDR, 2000, p. 10).

Outra questão básica na teoria arendtiana, segundo Schio (2012), é a dinâmica da vontade e da liberdade. Na sua condição humana, ao expressar uma vontade, o homem tem em si uma fonte de ação que estará embasada na “atividade autônoma do espírito” (idem, p. 137). Essa autonomia permite acionar uma vontade seja livre, podendo o homem realizar o contrário do seu próprio querer.

Trazendo à cena o homem no seu contexto social e político, a fonte de sua ação será um ponto primordial para que uma liberdade política ocorra, enquanto modo de participação na vida pública. Há, nesse sentido, a instalação de uma pluralidade existencial, ou seja, a máxima de que essa pluralidade se configura como a condição humana fundamental para Arendt. A relevância dessa terminologia aponta para a maneira como os homens agem politicamente numa relação intersubjetiva (BARBOSA, 2013).

Associando esse repertório conceitual ao método do Teatro do Oprimido, lanço mão das conclusões que Julian Boal traz no posfácio do livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2013):

O teatro enquanto capacidade humana de ver a si mesmo em ação. [...] As formas teatrais não devem apresentar uma imagem restrita do mundo, porque este é um processo sempre aberto. O que deve ser interrompido no teatro, que é uma fixação de uma imagem da sociedade, é essa tendência ao imobilismo, o ‘é assim que as coisas são’ (BOAL, 2013, p. 213).

Para Boal, a ideia de um homem em ação aponta para o potencial político que a cena teatral instaura. Apropriar-se de espaços públicos para se fazer teatro é, para o dramaturgo, um ato de resistência e, ao mesmo tempo, de confronto contra o poder do sistema vigente, que insiste em desqualificar a ação política que o homem deve desenvolver na sociedade. Nesse sentido, Barbosa (2013), como pesquisador da teoria de Arendt, afirma que será na potência dessas ações que se manifestará o poder no domínio público.

O poder preserva o domínio público e o espaço de aparência e, como tal, é também a força vital do artifício humano, que perderia sua suprema *raison d'être* se deixasse de ser o palco da ação e do discurso, da teia dos assuntos e relações humanos e das histórias por eles engendradas (BARBOSA, 2013, p. 180 apud ARENDT, 2011, p. 254).

O potencial desse homem político será desenvolvido pelo discurso e pela ação, desde que realizados no espaço público, com o fim de ganhar visibilidade e de deixar manifestar a pluralidade. Para Arendt, será por essa via que se vai alcançar a liberdade.

Para Arendt (2000) o que precede esse potencial será o que ela denominou de “espaço da aparência” (p. 249). Esses espaços qualificam as várias formas de governo e as várias formas possíveis de domínio público. Onde quer que as pessoas se reúnam, esse espaço existirá potencialmente. Assim o desafio latente da condição humana é “como” se dará a convivência com a pluralidade social existente, uma vez que “o único fator material indispensável para a geração de poder é a convivência humana” (idem, p. 251).

Ao descrever a teoria de Hannah Arendt, elucidando as nuances que o homem político precisará atravessar, a pesquisadora Schio (2012) afirma:

Tendo em vista que a igualdade na política se baseia na diferença entre as singularidades, os interesses imediatos geram conflitos pessoais. O que a autora pressupõe, em sua concepção, é que os conflitos particulares são transcendidos, na vida política, pela emergência de questões fundamentais da vida humana. Em outros termos, a manutenção do grupo como comunidade organizada; a preservação da própria humanidade, como raça habitante do planeta, e do próprio planeta, são mais importantes que nossas querelas pessoais dos componentes do grupo (SCHIO, 2012, p. 184).

Logo, a dimensão política deve ser compreendida como um ato de resistência aos processos que se configuram automaticamente, uma vez que esse movimento irá engessar a interação humana. Schio (2012) salienta que, quando o homem político é subtraído dos espaços públicos, ocorre um processo de dessensibilização da noção de partilha com outros.

Assim, a partir da obra de Arendt (2000), o público – e, portanto, o político – só pode ser pensado como ação, como ação performativa, como acontecimento, como irrupção; enfim, uma espécie de interrupção em todos os processos automatizados, totalizantes. “Todas as atividades humanas são condicionadas pelo fato de que os homens vivem juntos, mas a ação é a única que não pode sequer ser imaginada fora da sociedade dos homens” (ARENDR, 2000, p. 26).

A ação se multiplicará em possibilidades de iniciar sempre uma nova cadeia de acontecimentos, segundo Barbosa (2013), nunca alcançando um fim determinado. As múltiplas configurações que se tem como condição humana que existe em sociedade serão atravessadas pelas inúmeras vontades e intenções, que, impelidas pelo sistema, se estruturam como um desafio para acessar um objetivo comum.

Esse desafio da pluralidade e das vontades e intenções do homem despertou em Boal um olhar específico para o papel do espectador. Ao considerar o teatro como um acontecimento político, ele confere ao espectador um papel de ação, que é contrário ao de um

ser passivo. Para além do comodismo de estar assentado em uma cadeira, vendo as cortinas vermelhas se abrirem e fecharem, esse espectador é também um “sujeito, um ator, em igualdade de condições com os outros atores, que devem por sua vez ser também espectadores” (BOAL, 2013, p. 162).

O mundo ser revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar. A experiência é reveladora ao nível de consciência, mas não globalmente ao nível da ação. A ação dramática esclarece a ação real. O espetáculo é uma preparação para a ação (BOAL, 2003, p. 163).

Essa sensibilidade para contemplar a potência do espectador como um homem político dotado de poder pela ação transformadora é o elemento que norteia o binômio arte/sociedade para Boal – ponto de ligação com as análises de mundo de Hannah Arendt, as quais se coadunam como base de compreensão do fazer teatro hoje, como forma de encorajar certa disponibilidade de vida, de saída dos esconderijos para se conviver com o outro, para se expressar, agir, dividir o poder e, nessa condição, deixar emergir também as singularidades (ARENDR, 2000).

Diante da falta inerente à condição humana, escolher existir no século XXI, dependendo da maneira, implicará um pleno desinteresse e uma apatia deste homem político para a sociedade vigente. Com isso advém o que Arendt (2000) preconizou como um reducionismo da potência dessa condição humana, tornando-a superficial e indiferente à realidade, afirmando ao homem sua isenção de responsabilidade pelo mundo.

Nesta Tese aqui desenvolvida, a procura por um novo olhar sobre o homem, a arte e a sociedade, a partir da metodologia do Teatro do Oprimido, propõe a vitalidade do fazer teatral que não terá interesse apenas no conceito estético embebido pela cultura de massa, mas, sobretudo, no efeito de transformação que o teatro pode produzir no mundo.

Um teatro que, segundo o jornalista Kil Abreu,

[...] não está alinhado a esta visão hegemônica. Um teatro que, mesmo quando não aderido totalmente às fileiras da cena política, se inventa em modos de desconfiança, traduzidos, por um lado, no sentimento de quase melancolia e, por outro, em ações mais decididamente propositivas ou de intervenção. Ou em movimento que vai de uma solução a outra no mesmo projeto poético (ABREU, 2011, p. 99).

Estabelecendo uma relação do teatro no cenário político, Abreu afirma ainda que o embate e o posicionamento da ação política do homem poderão com facilidade se dissolverem em outros projetos coletivos que não possuem um viés transformacional. Faz-se emergente, pois, lançar mão de contradispositivos nos núcleos do teatro contemporâneo, a fim de ativarem-se processos criativos cuja plataforma supõe “a politização da fatura artística, embora o modo de produção não crie, evidentemente, resultados automáticos” (ABREU, 2011, p. 100).

Barbosa (2013) aponta que Hannah Arendt se apropriou do teatro como um exemplo para mostrar e caracterizar o fluxo do agir e do falar na aparência pública. “O teatro é a arte política por excelência; somente no teatro a esfera política da vida humana é transposta para a arte” (ARENDR, 2010, p. 235 *apud* BARBOSA, 2013, p. 181). Na apropriação de Arendt sobre o teatro, evidencia-se como a arte dramática vem promover a ação, o discurso e a manifestação implícita do agente e do orador, indicando que a representação teatral é uma “imitação da ação”. O ator, desse modo, nunca é um simples “agente”; é sempre também paciente, pois toda estória iniciada por ele causa consequências ilimitadas, formando uma reação em cadeia e desencadeando novos processos. Uma nova ação sempre afeta outros. “Assim, a ação e a reação entre os homens jamais se passam em um círculo fechado, e jamais podem ser restringidas de modo confiável a dois parceiros” (ARENDR, 2010, p. 238 *apud* BARBOSA, 2013, p. 181).

O que se conclui a partir da teoria de Hannah Arendt é que sem ação não há nada de novo. A virtude política, por excelência, é a ação política. Essa ação tem no seu caráter o fator ‘sem limites’ que envolve os homens, a natureza e a sociedade. Singularidades e Pluralidade entram em cena para proporem novos acontecimentos. “A ilimitabilidade da ação é apenas o outro lado de sua tremenda capacidade de estabelecer relações, isto é, de sua produtividade específica” (ARENDR, 2010, p. 239).

2.4 A socialidade em Michel Mafesoli

Uma das inquietações da teoria de Boal, desde sua origem, é o conceito de espectador. O dramaturgo acreditava na superação desse conceito como um ente passivo, isolado em seu mundo e muitas vezes alheio da realidade que o cercava em cena. Mais do que só catarse e identificação, Boal defendida ser possível ocorrer um envolvimento maior do espectador com as personagens e a cena. Tal envolvimento era a expressão das mudanças sociais a que

Augusto Boal almejava para os oprimidos. Dessa forma, pelo menos duas forças estão contidas na orientação do Teatro do Oprimido: pensar a arte como um movimento de estar com o outro, bem como as nuances que essa relação produzirá na contemporaneidade.

Considerando-se os desafios dessas mudanças sociais, o sociólogo francês Michel Maffesoli terá uma ótica da sociedade pós-moderna que contempla, de forma sensível, a dinâmica da vida social e seus efeitos no processo de identidade e de identificação. O pesquisador Juremir Silva (2004), em um dossiê sobre a vida de Maffesoli, afirma que o autor tenta compreender, fora dos imperativos morais, como a existência contemporânea tem-se estruturado em um momento da história onde há uma crise com as certas verdades e convicções. Segundo Maffesoli (2003), o que importa é “assinalar a passagem de um tempo monocrático, linear, seguro, o do projeto, a um campo policromático, trágico por essência, presenteísta e que escapa do utilitarismo” (idem, p. 9).

A pesquisadora Macedo (2013), em sua tese de doutorado, defende a relevância dos pensamentos de Maffesoli para se entender com mais precisão o homem como um ser social. O valor do vínculo social e de seus desdobramentos nas emoções apontam para uma nova maneira de ser. Os atravessamentos que acessarão a identidade do ser culminarão na noção de um sujeito coletivo que se firma diante do outro. “Só podemos ser nós mesmos pelo outro e, eu acrescentaria, pelo Outro coletivo” (MAFFESOLI, 2005, p. 69).

Só podemos existir na medida em que fizermos parte de uma ordem, em que integramos nossa diferença assumida num todo que nos ultrapassa. Certamente, essa visão jamais é verbalizada dessa forma; ela é vivida ‘quase que intencionalmente’ e se traduz no profundo pluralismo que impregna a vida social. Ela se exprime frequentemente no politeísmo de valores que estrutura todo o conjunto social, além das justificações (ou legitimações) monistas costumeiramente apresentadas. O panteão antigo não tinha outro sentido (MAFFESOLI, 2005, p. 69).

Para o sociólogo francês, o ponto inicial para entender o ser social é a superação de uma mentalidade dicotômica entre a razão e o sensível. Pensar e olhar com o sensível pode proporcionar ao homem ir além do maniqueísmo que lhe é imposto como única verdade possível. Há aqui uma potência cada vez mais pronunciada de se perceber e ainda enxergar o outro como parte de mim. Assim vai surgindo o eixo central da teoria da Maffesoli, a ideia de socialidade, que pode ser entendida como uma “estética descompartmentada que permite compreender esse estar-junto desordenado, versátil e completamente inatingível sem isso” (MAFFESOLI, 1996, p. 13).

Porém, para Maffesoli (2003), ao se olhar para o cenário pós-moderno, o que irá ser contraproducente para a ideia de socialidade é o conceito de aparência baseado em um ideal imposto pelo sistema. O dualismo de forma e fundo, segundo o sociólogo, acaba por se configurar como um afastamento do sensível e a rendição a uma ditadura totalitarista.

Insistir sobre a íntima relação existente entre ver, ser visto, viver, não anódino, justamente em um momento onde as imagens largamente estigmatizadas (re)vêm a ser um dos pivôs da vida social. [...] Irrupção da imagem multiforme, culto ao corpo, exacerbação do sensível, trata-se da realidade em prática na economia, na política e no social. A famosa fórmula de Páscal ‘Se o nariz de Cleópatra fosse mais curto...’ é cada vez mais pertinente (MAFFESOLI, 2003, p. 109 e 110).

Considerando essa análise da aparência, na proposta da Estética do Oprimido, Boal (2009) posiciona-se com veemência sobre essa ditadura imagética na sociedade. O dramaturgo aponta que os indivíduos estão totalmente submersos em um mundo de imagens e têm sido bombardeados por conceitos que se vão impondo como verdades. A insistência desses conceitos imagéticos solidifica-se, dando definição do que é belo, justo e até desejável. Para Boal, há nesse processo a lógica opressora de uma ideologia dominante que ele definiu como “a invasão e a dominação de nossos cérebros” (BOAL, 2009, p. 149).

Se, para Maffesoli (2003), existir pela aparência se apresenta como um desafio para o cenário pós-moderno, em contrapartida a paixão comunitária será uma de suas maiores características, pois será pautada pela tendência que existe de um ser se colocar diante do outro. Tendência essa que me “incita a imitá-lo” (MAFFESOLI, 2006b, p. 15).

Logo, o social e a cultura podem ser entendidos como instrumentos propiciadores de confiança, cooperação, segurança, interação social e pertencimento a um grupo – condições cruciais para o estabelecimento da subjetividade, onde por intermédio dela que cada grupo se torna comunidade, bairro, cidade, nação. Como afirma Maffesoli, “estamos submetidos à influência do ambiente, natural e social” (2007, p. 60).

Em um artigo publicado em 2011 sobre a Pós-modernidade, Maffesoli preconiza que a noção identidade-indivíduo se fragilizou ao longo do tempo, dando espaços às identificações múltiplas, que por sua dinamicidade podem se multiplicar:

Os grandes ajuntamentos musicais, desportivos, consumistas são a prova disto. Em cada um destes casos, trata-se de se perder no outro. ‘Despesa’, na acepção de G. Bataille, entende-se como procura da fusão. Cada qual só existe no e através do olhar do outro. E esse outro pode ser o da tribo por afinidade, o da alteridade da natureza, ou ainda o grande Outro que é a

deidade. Fusões, confusões de diversas ordens que nos recordam o mito dionisíaco. Trata-se de um processo que nada tem de excepcional, mas que remete, antes pelo contrário, para a simples realidade quotidiana. Numerosos são os fenômenos da vida corrente que, sem isto, permaneceriam incompreensíveis. Em todos os domínios, o “devir-moda” do mundo está na ordem do dia. E as “leis da imitação”, propostas de maneira inactual por Gabriel Tarde, parecem ser atualmente a regra. Resumidamente, não é mais a autonomia – eu sou a minha própria lei – que prevalece, mas a heteronomia: a minha lei é o outro. Talvez seja esta a mudança paradigmática mais importante. Anda de mãos dadas com esta inversão de tempo que faz com que o que importa não seja mais a História linear, mas as histórias humanas, a que podemos chamar de ‘einsteinização’ do tempo. Isto significa que o tempo se contrai em espaço. Em suma, o que vai predominar é efetivamente um presente que eu vivo com os outros num determinado lugar (MAFFESOLI, 2011, p. 23).

Para a pesquisadora Macedo (2013), as concepções de Maffesoli sobre comunidade apontam uma constante transformação do vínculo social e elucidam como as dinâmicas sociais ficaram impregnadas de uma pluralidade que se propõe a dissolver o individualismo ensimesmado, ou seja, que considera a ideia de uma metamorfose que posiciona o sujeito não mais em uma plataforma estática, mas no contato transformacional que o mesmo terá com o outro. Aspectos fundamentais que “caracterizam a socialidade contemporânea” (MACEDO, 2013, p. 141).

Em outras palavras, Maffesoli (2006a, p. 277) trará à cena o termo “estética tribal”, como uma alternativa para se descreverem os novos formatos de socialidade:

A perda de si no outro, enfim, a criação e sua consumação, tudo isso só acentua em grande escala o crescimento do que é impessoal. [...] Assim, para além do individualismo, que ele seja teórico ou metodológico, a vida social é pura expressão de sentimentos de pertença sucessivos. Nós somos membros, nós fazemos parte, nos agregamos, participamos, ou, para dizer trivialmente, ‘nós somos nisso’. Se pensarmos no caso dos bons tempos da modernidade, mesmo para o caso da autonomia, da distinção, da afirmação da identidade individual ou de classe, tudo isso não passa de uma miragem, uma ilusão, um simulacro (MAFFESOLI, 2006a, p. 277 e 278).

Há, nas palavras poéticas de Maffesoli, a afirmação do senso de pertencimento que só a socialidade pode proporcionar na contemporaneidade. Estar com o outro é estar em contato com uma dimensão que afirma o indivíduo e o deixa poliforme, que inaugura nele o fluxo da empatia e da solidariedade como forma de existir. Ao mesmo, esse processo o desafiará a despir-se de seu eu para que o outro faça parte do jogo “quem eu sou a partir do outro”.

No Teatro do Oprimido, esse princípio é basal para a cena. A vitalidade do ator de ver o espectador para além de sua passividade será norteador para que oprimidos se percebam no

palco. Logo, esse sujeito poderá estar sempre em diferentes planos, conectando em diversas redes que se entrecruzam. Por isso, Maffesoli (2007) ressalta que o acesso à palavra, à arte, à música, a livros e aos modos de vida proporciona a visibilidade social do sujeito.

Em Boal (2015), a maneira como o sistema vigente definirá o que é um sujeito e o que é um coletivo se enquadrará a partir da condição de subserviência que as lógicas de dominação opressoras impõem aos oprimidos. Esse fenômeno, segundo o dramaturgo, próprio do capitalismo regido pelo lógica do consumo, irá calar as possibilidades polifônicas dissonantes que uma comunidade tem como essência, emudecendo diálogos possíveis: “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).

Nesse tipo de monólogo impositivo se firmará a base de uma sociedade opressora. Calando as possibilidades dialógicas, o opressor se solidifica ante o oprimido e constrói uma lógica hierárquica que definirá como as classes sociais deverão existir em sociedade. Há então um embrutecimento da socialidade – ela ficará cooptada e marginalizará aqueles que não seguem os padrões ditados pelo sistema. Por essa razão, com muita intensidade, Boal (2015) afirmava que “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” (idem, p. 373).

De maneira contundente, Boal (2009) enaltece que “todas as sociedades humanas são complexas, o que pode ser simplório é o modo de percebê-las” (idem, p. 23). Existe, nas suas palavras, uma orientação para não entender o binômio oprimidos e opressores de maneira simplória, desconsiderando suas especificidades e diferenças. O fenômeno da opressão estaria longe de ser algo universal ou totalizante.

E, para entender como o extrato conceitual afetou diretamente o modo de se fazer teatro, faz-se necessário repassar pela “breve” história da dramaturgia sem abrir mão do enfoque que abrange também as questões idiossincráticas, com as especificidades e diferenças que as qualificam.

ATO II

A ARTE NO HOMEM



OUTSIDERS DO DRAMA TRADICIONAL

“No início, ‘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 todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam espectadores, a massa, o povo”.

Augusto Boal

Ao considerar-se a linearidade histórica de acontecimentos não como entremeada por fatos absolutos, mas como uma interpretação do período, tem-se a oportunidade de propor análises paralelas às instituídas pelos cânones epistemológicos das áreas do saber. A perspectiva como se lê a história da arte e a história do teatro sempre estará refém do leitor ou de como ele quer enxergar os fatos. Sempre haverá um convite para uma espécie de desvio que se faz além de situar autores, datas e performances desenvolvidas.

Falar em desvio é dialogar com Howard Becker e sua obra clássica *Outsiders: estudos da sociologia do desvio*. Para Becker (2008), é fundamental considerar os mundos sociais compostos por pessoas que, a partir de suas subjetividades e do contato umas com outras, com diferentes graus de comprometimento, irão existir em realidades que as definem. Associando esse olhar ao universo do teatro, compreende-se que as esferas sociais – delimitadoras da noção de drama, das nuances presentes na história do espetáculo e dos desdobramentos da ideia de teatro ganha ao longo dos tempos – se projetam de acordo com uma tendência normativa para a sociedade de cada época.

Movimentos como o teatro épico, o teatro político e o teatro pós-dramático interpelam-se na história do teatro como desviantes. Nesses movimentos, sobrepõe-se uma proposta de questionar sobre seu modo de ser e de fazer teatro, assim como sobre sua função social, numa tentativa por delimitar um significado, que, em absoluto, se restringirá a termos individuais ou coletivos. Ao contemplar-se o teatro no século XX, emergem, com nitidez, posicionamentos que irão fazer desse autoquestionamento algo sistemático, recorrente.

Para Sarrazac (2008), em sua obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, a ideia de desvio será, na cena contemporânea, um traço para desnaturalizar formas e conteúdos dramáticos que foram sendo legitimados ao longo dos tempos. A “estratégia do desvio será uma resposta a um fazer teatral da rotina ao qual cedem tantos escritores, não obstante impelidos no início por uma vontade realista sincera” (SARRAZAC, 2008, p. 64). A relação que o Teatro do Oprimido (como uma arte do desvio) se propõe a combater é similar ao que

Sarrazac (ibidem) definiu como “psicologismo atemporal”, cujos argumento e poética visam a encenar uma visão de mundo perfeito, completo, uniforme e sem variações. Sendo assim, a noção de desvio para pensar a história do teatro aponta potencialidades e possibilidades de superação de estéticas que insistiam (e insistem) em se manifestar como a única contemplação possível.

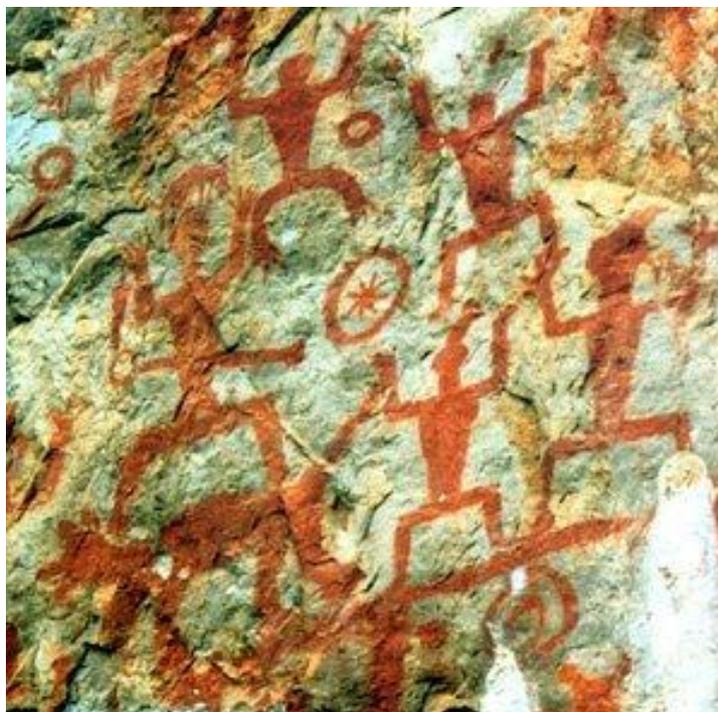
Este capítulo começa apresentando, de maneira bem pontual e resumida, os momentos ímpares na história do teatro e o efeito desencadeador de uma era após outra, desde a Primitiva até o final do século XIX. Em seguida, abordar-se-ão as influências de Bertold Brecht com o Teatro Épico como resposta ao realismo descontextualizado, ampliando o cenário para dar voz às vicissitudes de um teatro político, fruto das ideias e iniciativas de Piscator. Cabe ressaltar que a estética brechtiniana foi uma das maiores influências na formulação da estética do oprimido. Por fim, considerando-se a contemporaneidade, serão pontuadas as indagações de um teatro pós-dramático, propostas inicialmente por Hans-Thies Lehmann, bem como seu efeito no teatro na sociedade atual, em especial em grupos de teatro no Brasil.

3.1 O desvio da história do teatro

De acordo com Margot Berthold (2010, p. 1), em sua obra *História mundial do teatro*, “o teatro é tão velho quanto a humanidade”. As civilizações primitivas já possuíam o movimento de representar e expressar as mais variadas formas de seu imaginário, suas questões e até mesmo das explicações sobre as leis naturais do universo. Rituais, práticas xamânicas e adorações aos deuses orientavam a teatralidade primitiva. Usada como instrumento para anunciar a chuva ou acalmar tempestades, a dança terá papel revelador, pois comporta o real significado de suprir as necessidades dos povos sobre os eventos da natureza.

O teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose – dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e de colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totetismo, xamanismo e dos vários cultos divinos (BERTHOLD, 2010, p. 2).

Figura 01 - Ilustrações sobre as práticas dos povos primitivos



Fonte: <http://espectadores.blogspot.com.br/2012/05/historia-do-teatro-i.html>

Por volta de 3000 aC, o Egito e o antigo oriente já se expressavam em pinturas dramáticas das cavernas, além de esculturas e máscaras que caracterizavam fatos históricos e sociais daquelas culturas. O faraó era retratado como o centro do poder, e suas vitórias serviam de inspirações aos artistas/artesões do Egito Antigo para criarem suas obras (BERTHOLD, 2000).

A China e os seus e seus cinco mil anos de história, de acordo com Berthold (2000), também registrou iniciativas do teatro e da música no oriente. O ideal de herói e as expressões das grandes batalhas travadas apontavam o triunfo do império chinês, manifestado na estética recorrente das pinturas, em cenas de teatro e de sombras.

Porém, a noção de teatro para o ocidente não teve como berço as influências diretas do oriente. “A história do teatro europeu começou aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia. A Ática é o berço de uma forma dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada depois de um período de 2500 anos” (idem, p. 103). A

origem da tragédia estruturou-se na mitologia grega, encontrando no culto a Dionísio (mais tarde considerado como o deus do teatro) sua plataforma:

Dionísio, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte de sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. Essa dupla natureza do deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia grega (idem, p. 104).

Para Araújo (1991), autor da obra *História do teatro*, haverá uma espécie de evolução dos cultos aos deuses na sociedade grega no século VI aC que apontará para o surgimento do primeiro gênero do drama: a tragédia.

Pavis (2005) preconiza que será Aristóteles quem definirá a noção de tragédia, cuja força se perpetua na contemporaneidade, deslumbrando autores e espectadores:

A tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem temperada com condimentos de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita por personagens em ação e não por meio de uma narrativa, e que, provocando piedade e temor, opera a purgação própria de semelhantes emoções (ARISTOTELES *apud* PAVIS, 2005, p. 415).

Figura 02: The Return of Hephaestus (O Retorno de Hefesto com Dionísio)



Fonte: <http://www.theoi.com/Gallery/K7.1B.html>

A ideia de imitação agora se legitima e ganha elementos que sustentam signos e significados do sofrimento humano, evocando, naqueles que assistem o desenrolar dos acontecimentos, as mais fortes e distintas expressões emocionais.

A proposta de um herói idealizado pelos espectadores e a catarse de suas paixões serão traços comuns na tragédia. No período helênico, a noção de tragédia vai-se estruturando com a inserção de uma arquitetura, cenários, figurinos e máscaras que delimitam os personagens. Os espaços onde transcorrem esses eventos é descrito por Berthold (2000) como plataformas, portões e palcos, que pressupunham um edifício teatral. O público que comparecia para ver as encenações poderia chegar a 15 mil pessoas, e o grande desafio dos atores era fazer com que todos pudessem ouvir as falas dos personagens.

Nesse processo helenista, Roma sempre olhou o teatro grego como o seu grande modelo. De acordo com Berthold (2000, p. 134), “mesmo depois que o mundo romano irrompeu na Grécia após o seu declínio. A marcante tendência teatral dos conquistadores romanos para a sensação verista, para o ‘espetáculo’, levou-os a remodelar e reestruturar os teatros gregos”.

Figura 03: Arquitetura do Teatro Grego



Fonte: <http://www.cidadedasartes.org/noticias/interna/402>

A máxima do teatro romano será o “pão e circo – que os estadistas astutos têm sempre tentado seguir” (BERTHOLD, 2000, p. 139). Como mais uma atração incentivada pelo Império Romano, o teatro ficava totalmente a mercê de lógicas que preconizavam a

dominação do povo, numa proposta de entretenimento financiado pelo Império. Um dos elementos marcantes desse teatro serão as máscaras: em formatos variados, para que ressaltassem as emoções com traços bem grotescos, as comédias romanas, por exemplo, eram encenadas com um grande repertório dessas máscaras.

Figura 04 – Imagens de máscaras típicas do Teatro Romano



Fonte: <https://corpoesociedade.blogspot.com.br/2013/03/mascaras-teatros-grego-e-romano.html>

No ano de 330, Constantino, o Grande, estabeleceu-se como o imperador e, com o triunfo do cristianismo, promoveu uma aliança entre o Estado e a Igreja que solidificou o Império Romano do Ocidente. Emerge a ideia de um teatro de Arena onde as atrações principais deixaram de ser a tragédia e a comédia e passaram a consistir em “combates de animais e jogos de gladiadores” (BERTHOLD, 2000, p. 177).

Com o advento da Idade Média, Berretini (1980) preconiza que, a partir de um arsenal religioso, colorido, variado e cheio de vida, se inaugura uma odisséia da história do teatro, trazendo à cena diálogos entre Deus e o Diabo, o Céu e o Inferno, o Sagrado e o Profano. Desde essas representações religiosas, o teatro estará inserido na vida cotidiana das pessoas, orientado pela religião, celebrando as principais festas do cristianismo, como a Páscoa e o Natal.

Em locais especialmente preparados, erguiam-se plataformas e tabladros de madeira, *tubaeux vivants* eram carregados em procissões e encenados em

estações predeterminadas. [...] Ao lado do Evangelho, descobriram e exploraram as inesgotáveis reservas do mimo, da arte do ator em todas as suas potencialidades (BERTHOLD, 2000, p. 185-186).

Figura 05: Ilustração de uma encenação da Idade Média



Fonte: <http://12-efe.blogspot.com.br/2015/05/6-misterios-e-representacoes-sagradas.html>

Berthold (2000) preconiza que o Renascimento, orientado pela liberação do individualismo e o despertar da personalidade, assumiu o papel de renovar ideologias que a Idade Média não mais sustentava com tanta intensidade. Um teatro humanista começa a orientar o período, e temas que contemplavam a humanidade ganham o palco, reforçando, diretamente, a nova imagem de um homem que aspirava ao progresso. A inovação da época foi, sem dúvida, o desenvolvimento do palco em perspectiva.

Ao ideal humanista de harmonia do universo correspondeu a sistematização matematicamente precisa da arte e da ciência, a construção de um equilíbrio harmonioso entre detalhe e o todo. As proporções de um rosto ou uma taça eram submetidos aos cálculos não menos complicados que os das fachadas de um prédio, ou das medidas de uma composição pictórica monumental (BERTHOLD, 2000, p. 284).

Um dos desdobramentos do teatro na Renascença foi a proposta de um teatro elisabetano. Liderado pela Rainha Elizabeth I, a Inglaterra, com o intuito de se livrar das influências francesas, aproveitava a aura de um período que preconizava o indivíduo

consciente de si mesmo para ser palco das grandes histórias, como as do dramaturgo William Shakespeare. Com uma arquitetura diferenciada, o palco elisabetano é um dos maiores símbolos do teatro na Renascença (BERTHOLD, 2000).

Figura 06: The Real Globe Theatres – Palco Elizabetano (Frente)



Fonte: <http://www.shakespearesglobe.com/about-us/history-of-the-globe>

A estrutura cilíndrica acomoda três galerias de espectadores, sendo a mais alta protegida por um telhado inclinado para dentro. O círculo fechado do auditório é acessível por dois lances de escadas pelo lado de fora, dentro eleva-se acima da estrutura do palco. O amplo pódio de atuação, denominado *proscenium*, projeta-se na arena interna descoberta. Duas portas levam ao *mimorum aedes*, camarins e contrarregragem. Em cima há uma galeria coberta por um toldo suportado por pilares. Esta poderia ser ocupada por músicos, tornar-se parte da peça com um palco superior ou servir de camarote (BERTHOLD, 2000, p. 318).

Figura 07: The Real Globe Theatres – Palco Elizabetano (Lado)



Fonte: <http://www.shakespearesglobe.com/about-us/history-of-the-globe>

O Barroco toma a cena com o advento da Renascença. Formas, cores e intensidades caracterizarão esse período que terá na França o surgimento da manifestação mais típica dessa época: a *Commedia della'arte*. A palavra nasceu na Itália, em meados do século XVII que, segundo Thomasseaux (2005), caracterizava uma espécie de drama cantado. Sua expressão artística torna-se a manifestação teatral mais importante da Europa.

Os artistas da *Commedia dell'arte* eram mambembes, apresentavam-se em feiras livres e festas populares, em um palco que era montado sobre uma carroça de madeira, ou nos salões dos castelos quando convidados e apadrinhados por algum nobre. Essa carroça também era usada como transporte e moradia do grupo de atores (BERTHOLD, 2000, p. 353).

Huppés (2000) afirma que o enredo do melodrama terá como essência primordial a surpresa inesperada, que vai dar o tom do trama. Essa capacidade de surpreender o público irá orientar os dramaturgos que adotaram esse novo estilo. Para sustentar esse efeito, no que tange aos personagens, foi fundamental propor o binômio bem/mal, sinalizando de maneira clara na história aqueles que eram do lado do “bem” e aqueles que optaram em ficar do lado “mal”. Uma inovação nesse momento é que as mulheres passaram a fazer parte das representações.

Figura 08: Ilustração de uma encenação de *Commedia Dell'Arte*



Fonte: http://devirnomadeviagem.blogspot.com.br/2012/11/o-sorriso-do-pulcinella_2.html

Paralelo aos acontecimentos do melodrama na França, em meados do século XVII a Espanha vivia a insurgência de uma estética teatral Barroca. Influenciada pelo movimento da Contrarreforma, representações com narrativas moralizantes, aliadas ao denso simbolismo dos sacramentos que removiam o pecado do legado espiritual renascentista, espalharam-se pelos palcos (BERTHOLD, 2000).

Apresentavam-se milhares de comédias, autos religiosos e outras pequenas peças pelos ‘pátios’ (pátios internos de residências e estalagens que abrigavam grupos mambembes) ou ‘corrales’ (palcos abertos em espaços das ruas e becos das cidades), sempre à tarde, pois não havia iluminação artificial, assim como no teatro elizabetano inglês. O teatro espanhol também era bastante popular e apoiado pela nobreza e pode ser caracterizado pelas trupes ambulantes que representavam as peças, a temática cristã (geralmente as alegorias do sacramento da eucaristia) e fantásticos e chamativos figurinos usados em espaços cênicos que nada mais eram do que tabladros de madeira com uma cortina ao fundo, que servia de camarim aos atores (BERTHOLD, 2000, p. 369).

Porém, será no século XVIII que mudanças e transformações de cunho social e de mentalidade das pessoas acontecerão com maior intensidade. Orientados agora pela Luz da Razão, o Iluminismo irá ditar as novas tendências que eclodirão na Europa. A entendimento que o homem pode controlar seu destino aqui na terra, será o fonte para que processos criativos se estabeleçam como novas propostas estéticas. (BERTHOLD, 2000).

O Naturalismo, o Classicismo, o Romantismo e o Realismo entram em cena, seguidamente ou concomitante, onde extremos da razão e da emoção podem e devem se dialogar como ato de resistência a Deus. O espectador, dotado de razão, é agora incentivado a interpretar o que assistia. O movimento de autorreflexão é afirmado como necessário e, de acordo com Berthold (2000, p. 381), “Deus foi oficialmente destronado”.

A era do maquinário começa a fazer parte do cotidiano. Numa tentativa de imitar os efeitos da natureza, os recursos cênicos de iluminação e sonoplastia ganham forma e tomam a cena teatral como indispensáveis. O papel do diretor, mais do que nunca, movia-se para o centro do espetáculo para orquestrar o estilo da narrativa, as performances dos atores; a junção do maquinário presente no palco imprimia e legitimava o seu papel como uma espécie de maestro do drama.

Figura 09: Ilustração de uma encenação com estética Realista



Fonte: <https://milibreria.wordpress.com/2010/02/>

De acordo com Pavis (2005), esse período histórico será atravessado pela técnica que procura dar conta da realidade social e psicológica do homem. Com o interesse de ser uma imitação quase que fiel da natureza no palco, sem idealizar ou dar espaço para interpretação o do real, “a arte realista apresentou signos icônicos da realidade na qual se inspira” (p. 327).

Figura 10: Ilustração de uma encenação com estética Realista



Fonte: <http://tempoperpetuo.blogspot.com.br/2014/06/o-realismo-teatral-do-seculo-xix.html>

Pavis (2005) preconiza ainda que será a partir dessas influências que o teatro no século XX se construirá. Para além do tema ou dos conteúdos particulares que possam estar em cena, o conjunto de técnicas objetivando representar o real é aprimorado e passa a orientar a cena moderna. Tais técnicas terão a função clara de garantir a legitimidade do texto frente ao espectador, que nesse processo voltou ao estado de “ente passivo”, sem possibilidades de escolhas, sentado numa cadeira a contemplar uma imagem da realidade, sem distorções ou variações.

Ao mesmo tempo, o desvio dessa história linear do teatro toma forma, no início do século XX, na Alemanha, com Bertolt Brecht, cujas ideias influenciaram profundamente a maneira de se fazer teatro moderno – em especial, Augusto Boal que captou do Teatro Épico proposto por Brecht a plataforma para pensar o Teatro do Oprimido. O teatro brechtiano “surgiu como reação às facilidades da peça bem-feita e ao fascínio catártico do público” (PAVIS, 2005, p. 130). Com um olhar singular, Brecht e sua estética Épica resistem ao culto da personalidade, propondo o valor da utilidade essencial do teatro.

3.2 O teatro épico como resposta

Numa lógica desviante do cenário sócio-político de sua época, o alemão Bertold Brecht surgiu como uma voz que apontaria para o outro lado, equidistante daquele vivido pela maioria dos dramaturgos de seu tempo. Em seu Diário de Trabalho, Brecht afirmou, no dia 01 de novembro de 1940:

Essas descrições concretas de acontecimentos humanos, que o teatro tenta produzir, não tornam esse teatro puramente utilitário. O que se tem em mente são descrições que pintem o mundo não só para o ser humano contemplativo mas também para o ser humano ativo, isto é, o mundo é concebido como alterável. Um imperativo mora, ‘altere-o’, não precisa estar intrinsecamente ativo nele. É que o teatro recebe um espectador que produz o mundo. Claro que não se trata de oferecer a esse espectador uma solução panteada para enigmas do mundo. Só como membro da sociedade tem ele condição de tomar uma decisão prática. E o conceito de *práxis* assume novo e poderoso significado. Não há tampouco necessidade real de que as descrições sejam ‘objetivas’ (BRECHT, 2002, p. 137 e 138).

A noção de um gênero épico não se inicia em Brecht. Rosenfeld (2010) aponta que há alguns indícios na tragédia grega ligada à epopeia que caracterizam em cena elementos próprios do estilo. Porém, tais elementos não acompanharam a linearidade da história do teatro. Entende-se por gênero Épico “toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que

um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos” (ROSENFELD, 2010, p. 17).

Sarrazac (2012) preconiza que, de forma diferente de um gênero literário, um modo como o épico constitui uma tendência no teatro, não é simplesmente para transformá-lo em romance, ou em conto trágico, ou até mesmo torná-lo puramente épico. “A epicização implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama” (SARRAZAC, 2012, p. 77).

Pensar o personagem na cena épica, de acordo com Sarrazac (2012), é presenciar necessariamente uma dinâmica de forma e conteúdo cujas modalidades podem ser encontradas tanto no uso da narrativa, no caso de sua forma mais simples, quanto na ideia de montagem ou no fragmento.

Em todos os casos, o sujeito épico introduz uma ruptura da ação dramática tal como definiu Aristóteles em seu princípio da unidade, continuidade ou causalidade. A ficção transforma-se então em reflexão. A visão do autor é refletida através de uma forma de narrativa, mediação do sujeito épico. Ora, essa voz do autor recorre a um corpo estranho para se fazer ouvir: corpo estranho à ação dramática, ele o é também diante dos protagonistas do drama, uma vez que é pura fala, pura voz. Quando o sujeito épico se exprime sob o modo de enunciação, ele é obrigado a inverter seu emissário, seu porta-voz, seu mediador, seu ‘narrador épico’ (idem, p. 77-78).

Inicialmente influenciado pelo Naturalismo, o jovem dramaturgo alemão Brecht começa sua trajetória levantando as contradições dos temas dramáticos entre a forma social e o conteúdo das mesmas. A noção de um drama social passa a fazer parte de sua orientação e uma oposição contra a dramaturgia aristotélica (teoria e prática) dá início à legitimidade de uma proposta estética puramente épica. Nascido em 1889, o escritor foi fortemente influenciado pelas ideias marxistas na sua visão de mundo. O horror das guerras mundiais e a maneira como o capitalismo se solidificava na sociedade de sua época foram eventos decisivos para o seu posicionamento nos palcos. Sobre esse processo, Williams (2002) afirmou em sua obra *Tragédia moderna*:

Nos seus trabalhos na década de 20, encontramos a enfermidade característica de uma mente calejada por uma coexistência assim estabelecida. Não é insensibilidade de aquiescência, como aconteceu à maioria dos homens. É, antes, o deliberado endurecimento contra uma compaixão sem reservas, o selar e o ocultar de uma ternura por demais desprotegida. Se a realidade do sofrimento entra em cena com o seu peso natural, o espectador se desestrutura, pois tornar-se-á um participante (WILLIAMS, 2002, p. 248).

Figura 11: Quadro de diferenças entre a Estética Dramática e a Estética Épica⁵

A FORMA "DRAMÁTICA" Segundo Brecht - Poética Idealista	A FORMA "ÉPICA", Segundo Brecht - Poética Marxista
1 – O pensamento determina o ser (o personagem-sujeito);	1 – O ser social determina o pensamento (personagem objeto).
2 – O homem é dado como fixo, imanente, inalterável, considerado como conhecido.	2 – O homem é alterável, objeto de estudo, está "em processo"!
3 – O conflito de vontades livres move a ação dramática; a estrutura da peça é uma estrutura de vontades em conflito;	3 – Contradições de forças econômicas, sociais ou políticas movem a ação dramática; a peça se baseia em uma estrutura dessas contradições;
4 – Cria a <i>empatia</i> , que consiste em um compromisso emocional do espectador que lhe retira a possibilidade de agir;	4 – Historiciza a ação dramática, transformando o espectador em observador, despertando sua consciência crítica e capacidade de ação;
5 – No final, a catarse purifica o espectador;	5 – Através do conhecimento, o espectador é estimulado à ação;
6 – Emoção;	6 – Razão;
7 – No final, o conflito se resolve na criação de um novo esquema de vontades;	7 – O conflito não se resolve e emerge com maior clareza a contradição fundamental;
8 – A <i>harmatia</i> faz com que o personagem não se adapte à sociedade e é a causa principal da ação dramática;	8 – As falhas que o personagem possa ter pessoalmente (<i>harmatias</i>) não são nunca a causa direta e fundamental da ação dramática;
9 – A <i>anagnorisis</i> justifica a sociedade;	9 – O conhecimento adquirido revela as falhas da sociedade;
10 – A ação é presente;	10 – É narração;
11 – Vivência;	11 – Visão do mundo;
12 – Desperta sentimentos.	12 – Exige decisões.

⁵ BORNHEIM (1992, p. 139 e 140)

A dramaturgia brechtiana tem a ação como um objeto que deve ser narrado no palco e o espectador não é deixado de lado no espaço cênico nem, tampouco, empurrado para dentro, iludido por um mundo ficcional; ele é convidado a repensar o que está assistindo, não como um fato do presente isolado de influências (e que terminará assim que as cortinas fecharem), mas como um *devir* que sucede a sua saída do teatro. Refletir sobre a ação é a expressão de ordem na dramaturgia, que se propõe envolver o espectador na cena. “No teatro épico [...], conforme suas intenções científico-sociológicas, reflete-se sobre a ‘infraestrutura’ social das ações em sua alienação coisificada” (SZONDI, p. 177), numa forma de expressar uma busca por intervenções nessa realidade social.

Sua aptidão para a escrita é, sem dúvida, uma de suas principais características. Bornheim (1992) afirmou que, aos 16 anos, o jovem Bertold Brecht já escrevia poemas e contos para o jornal de Augsburgo, sua cidade natal. Ao escrever sua primeira peça, *Baal*, em 1918, ele já houvera desenvolvido um olhar perspicaz sobre a utilidade do teatro, e um movimento de escapar das objeções convincentes feitas pela modernidade

As imagens recriadas não devem predominar sobre o que é recriado: a vida coletiva dos homens, e o prazer que se obtém com a perfeição destas recriações deve transmutar-se em um prazer mais alto: o de ver todas as regras da vida social tratadas com provisórias e imperfeitas. Assim, o espectador faz mais que olhar: passa a ter um papel ativo. Em um teatro que é desta vez o seu, ele pode gozar como um divertimento trabalhos terríveis e intermináveis que lhe permitem assegurar a subsistência, bem como o terror de suas incessantes *metamorphoses*. Aqui, ele se produz a si mesmo da maneira mais fácil; pois a maneira mais fácil de existir está na arte (BRECHT, 1967, p. 183).

Um dos conceitos centrais para a teoria brechtiana é o distanciamento. De acordo com Bornheim (1992, p. 243), “distanciar significa, antes de tudo, retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles um olhar de curiosidade”. Aplicando diretamente ao contexto da cena, significa dar condições ao espectador de posicionar-se numa atitude crítica diante do que seus olhos contemplan no palco; é permitir que ele se possa posicionar a partir da sua visão de mundo, reagindo ante ao que está sendo encenado.

Brecht desenvolveu esse conceito como um método que deveria ser dinamizado na estética do teatro épico. Começando com o cenário, o pesquisador Bornheim (1992) aponta que ele abolia a noção de cenário estático, afirmando que o diretor deve interferir na própria

arquitetura do teatro, se necessário, a fim de desnudar o ambiente e promover as potencialidades do distanciamento. O papel do diretor deve ser, antes de tudo, a análise do texto e o entendimento das nuances do tempo (época) foi escrito. E o ator será a “peça central para que o distanciamento atinja os seus objetivos; ele é o grande intermediário, o elemento vivo de ligação entre o texto e o espectador” (idem, p. 257).

Aqui reside a principal influência de Brecht no método de Boal: a forma como o dramaturgo alemão se propõe a interferir na cena, a envolver o espectador e a desafiar o diretor vai ao encontro do que Augusto Boal percebia como arma para outra forma de se fazer teatro. Sobre Brecht, Boal (2013, p. 118) afirmou: “Brecht lutava pela imposição de uma nova Poética e por isso radicalizava suas posições e suas afirmações”.

Para Boal (2013), teatro é uma linguagem e, como tal, tem a potência de envolver tudo o que está inserido no âmbito da cena para sua expressão, a começar pelo espectador que pode se dispor a intervir na ação, deixando de lado sua condição de neutralidade e assumindo plenamente o papel de sujeito.

Outro ponto crucial no método brechtiniano será a Pedagogia, concretizada em peças didáticas. Jamenson (2013) preconiza que, mais do que uma temática ou um detalhe do processo, as peças de Brecht tinham como objetivo aguçar o aprendizado do espectador sobre temáticas complexas da maneira de existir como sociedade. Para o dramaturgo, “ensinar é mostrar” (idem, p. 130).

Sobre os detalhes dessas peças didáticas, a pesquisadora Koudela afirmou:

Brecht escreveu a maioria das peças didáticas em uma situação histórica na qual uma série de circunstâncias tornavam possível sua realização. Havia os grandes corais e teatros proletários que ansiavam por novas formas e materiais políticos. Havia grupos de radioamadores e de *agitrop* que necessitavam realizar seu trabalho político em meios musicais e teatrais simples (KOUDELA, 2010, p. 8).

Assim o arsenal de peças do dramaturgo alemão tinha como foco explicitar os modelos de relações sociais, suscitando no espectador um movimento duplo de aprendizagem e de intervenção. A ideia de um fim linear para suas narrativas não existia, pois seu objetivo era que esse espectador pudesse sair do teatro levando consigo toda a inquietação vivida no palco.

A esse respeito, Dort (2010) afirmou:

Brecht, por sua vez, pretende inicialmente nos mostrar a relação entre os

homens, entre um homem e a História - não nos expor toda esta História. Para ele, há, de um lado, a vida individual deste homem e, de outro, a História: cabe ao espectador efetuar o vaivém entre os dois e extrair daí a moral, a sua moral (DORT, 2010, p. 286-287).

Boal no seu processo de formação como dramaturgo, vê em Brecht o início de um processo que culminaria, mais tarde, com a proposta da Estética do Oprimido. O olhar para o espectador e para o formato da cena, eclodiram em Boal uma nova proposta para a dramaturgia brasileira. A esse respeito, Carlson (1997), citado no livro *A estética de Boal*, de Sanctum (2012), afirmou:

Boal acha que Brecht apontou o caminho ao propor uma poética totalmente contrária às “poéticas idealistas” de Aristóteles e Hegel. Nas poéticas idealistas, o pensamento social condiciona o ser social; a ação dramática é engajada pelo espírito. Na poética marxista de Brecht, o ser social determina o pensamento social; a ação dramática brota de ações sociais. Boal dessa forma, rejeita a orientação individual hegeliana. [...] Brecht começa onde termina o teatro burguês, com abstração, com personagens sem liberdade para agir; ele, porém, encoraja a plateia a ver tal condição como modificável ao repelir a catarse, que provoca serenidade e resignação. Edificando sobre o sistema de Brecht e sua própria visão da função original do teatro, Boal tenta abater a muralha entre atores e espectadores. No Teatro do Oprimido, já o espectador não delega poderes ao ator, mas ‘assume ele mesmo o papel de protagonista, altera a ação dramática, sugere soluções, discute projetos de mudança’. O teatro se torna um ensaio da revolução (CARLSON, 1997, p. 459 *apud* SANCTUM, 2012, p. 35).

A partir de tudo que foi exposto, evidencia-se que a obra artística de Bertold Brecht procurou se desenvolver numa plena conjugação de teoria e prática. A forma como se apropriou da dialética marxista como uma ferramenta da cena teatral foi uma grande inovação. Sua perspicácia em tratar de assuntos novos e ao mesmo tempo pôr em crise a maneira de se fazer teatro da época, fez dele uma forte influência para futuras gerações, como a de Augusto Boal, que inspirado, pelos seus ideais, propõe uma dramaturgia que enxerga o teatro como um ato puramente político.

3.3 As vicissitudes de um teatro político

Mesmo antes de Brecht, um movimento desviante se propõe a pensar o teatro para além da tragédia. O noção de uma teatro político não está restrita apenas a um autor, ou a métodos isolados mas principalmente no momento histórico que o mundo viveu no início do século XX. Nesse sentido Dort (2010) propõe que

...quando se fala em Teatro Político, pensa-se em teatro engajado, teatro didático, tomada de posição. Creio que isso é colocar mal o problema, ou, em todo caso, restringi-lo de maneira abusiva. É preciso considerar que ‘político’ em sua acepção mais ampla, designa tudo o que se relaciona com os interesses públicos. Por ‘teatro’ nesse contexto, é preciso entender não apenas a obra dramática e seu conteúdo, mas a peça tal como é representada diante de um certo público e para um certo público – a obra e sua forma cênica. Ou seja, a partir daí tudo muda, pois a interrogação mais unicamente às mensagens deste ou daquele autor dramático, mas abrange todo o teatro no cerne mesmo do seu exercício (DORT, 2010, p. 365).

O termo “política” possui vários significados; porém, para o escopo deste trabalho interessa a ideia de ação consciente, que move o homem a examinar os fenômenos que acontecem na sociedade e se posicionar diante deles, em especial acerca dos fluxos das relações de poder, das dinâmicas hierárquicas e das possibilidades de enfrentamentos nessa relação. Considerando-se as vicissitudes de um teatro político, Bernard Dort (2010) levanta uma questão: “Em vez de ficarmos nos perguntando como o teatro pode ser político, não seria melhor refletir sobre o fato de que, de alguma maneira, o teatro sempre é político ontologicamente?”

Sobre essa indagação o próprio autor propõe sua resposta:

A questão não seria saber qual poderia ter, em determinadas circunstâncias, a eficácia desta ou daquela obra dramática, mas estabelecer, claramente, a dimensão própria a todo grande teatro – ficando apenas por avaliar, posteriormente, de que modo autores e encenadores, nos dias de hoje, aceitam ou recusam tal dimensão. [...] o fato é que no teatro é impossível não sentir o outro, não adivinhar sua presença, suas reações individuais. Impossível não ser por ele, de alguma maneira, influenciado ou perturbado [...] o importante, no teatro, é a relação palco-plateia. Estes dois espaços com efeito, estruturam-se um pelo o outro: o palco faz a plateia e a plateia faz o palco (DORT, 2010, p. 366-367).

No teatro político será exatamente no binômio palco/plateia que nascerá a dimensão política da arte. Nesse embate, haverá necessariamente uma espécie de destruição do caráter absoluto do drama; em permanecendo dessa forma, exterminará as potencialidades de posicionamentos do espectador.

Para Boal, essa dimensão nunca pode sair de cena. O dramaturgo brasileiro preconiza que conhecer a verdade é necessário para transformá-la. Por isso, fazer teatro é fazer política. Quando não se nutrem essas vertentes no processo cênico, há uma grande probabilidade de nutrirem-se ilusões, com a ficção “desenhando” um retrato desfigurado da realidade. Boal

(2009, p. 19) afirmava que “arte e estética são instrumentos de libertação” e, indo além, é possível reconhecer no seu posicionamento um alerta sobre o oposto: o quanto o ato de render-se sem resistência impele a sociedade a uma convulsão social, alimentada por ela própria.

Sou cada vez mais, inimigo irreconciliável de todas as formas políticas, morais, econômicas e o sociais que hoje escravizam a maior parte da humanidade. [...] O regime capitalista neoliberal – onde os espectadores andam à solta, o dinheiro prevalece sobre o estômago – é o de criar um precipício cada vez maior entre os pobres e ricos, que, inevitavelmente, dentro de alguns anos ou poucas décadas, haverá uma explosão social desenfreada e sem limites (BOAL, 2009, p. 20).

A leitura que o dramaturgo fará da sociedade do seu período histórico demarcará as nuances do modo de fazer teatro político. Por ter vivido intensamente todos os aspectos da Ditadura Militar no Brasil, Augusto Boal foi altamente influenciado pelas experiências advindas da face violenta de um regime que se queria no controle de um poder hegemônico e afeito à falta de questionamentos. O seu tempo na prisão, a tortura e o exílio são exemplos clássicos que inauguram a estética do oprimido.

Um dos autores mais vinculados ao surgimento do teatro político foi Erwin Piscator. Ator e Alemão (precursor de Brecht), Piscator inicia seus trabalhos no teatro assim que encerra a Primeira Guerra Mundial, em 1918. Sua principal questão era esquadrihar a maneira como o teatro informa a realidade. Szondi (2011) preconiza que o dramaturgo se posiciona contra a “coisificação” que a cena dramática gerava no espectador. Por isso, falar do homem no palco tem

o significado de uma função social. O ponto central não é sua relação consigo mesmo, nem sua relação com Deus, mas sua relação com a sociedade. Sempre que ele entra em cena, também entra com ele sua classe ou camada social. Sempre que ele entra em conflito – moral, psicológico, pulsional – ele entra em conflito com a sociedade [...] Uma época em que as relações no interior da coletividade, a revisão de todos os valores humanos estão na ordem do dia não pode ver os homens senão em seu posicionamento frente à sociedade e aos problemas sociais de seu tempo, isto é, como um ser político (PISCATOR, apud SZONDI, 2011, P. 111).

Com a descoberta do cinema na virada do século, um dos aspectos peculiares de sua dramaturgia política será a utilização de filmes nos seus processos cênicos. Sua ousadia em trazer para o palco elementos nada convencionais acabou mexendo com a noção de tempo que o espectador até então estava acostumado a contemplar nos dramas convencionais. Segundo

Szondi (2011), o filme para Piscator tinha o efeito imaginário de deixar o que passou no passado, intensificar ainda mais o presente e até mesmo antecipar o que é (ou será) o futuro.

A cena atual – que para o drama é em si o mundo, um microcosmo que se coloca como macrocosmo – em Piscator se torna recorte, onde sua exposição irá obedecer outra lógica. A cena dramática passa com isso a se relacionar com o mundo social, que ela presencia, e é ao mesmo tempo inserida num ato demonstrativo que a relativiza em função de um eu político (SZONDI, 2011).

Considerando a essência do teatro político nas propostas de Piscator e de Brecht, Dort (2011) pontua que teremos duas perspectivas. Em Piscator, a dinâmica de fazer do palco o local de uma história política total, ou seja, a elevação na cena das vidas privadas ao nível da história. Em Brecht por sua vez, a dinâmica seria não instalar a História no palco, mas situar o palco e a plateia na História.

Mesmo Boal não tendo citado diretamente Piscator, sua visão da cena dramática estabelece um diálogo bem intrínseco com as propostas do dramaturgo alemão. A cena para Boal é esse lugar forte e propulsor para o espectador. Uma de suas frases clássicas, “ser humano é ser teatro”, aponta para a fertilidade que a arte tem ao estar em contato direto com a sociedade. Cabe primeiramente aos artistas entenderem isso a fim de elucidar uma estética que possa ir além de uma subjetividade individualizada e encontrará na pluralidade da relação com o outro respostas que são requeridas por essa sociedade.

Diante dessas vicissitudes levantadas, o teatro político abre caminho para que uma lógica *outsider* fizesse parte das teorias do drama moderno e contemporâneo. No cenário atual Dort (2011) aponta que o teatro político não é a negação do particular em proveito do social, mas sua interdependência, e a esperança de uma consumação do particular no social.

Será o destino individual compreendido como enraizamento social e a liberdade política compreendida como uma tomada de consciência histórica real. E é assim que Dort (2011) irá definir a nova vocação política do teatro: “não mais a transmutação do particular no público, através da adesão de uma plateia homogênea, mas superação do particular pelo público, através das contradições de uma plateia homogênea” (p. 378).

3.4 A indagação de um teatro pós-dramático

Esse cenário desenvolvido pelo teatro épico e político na primeira metade do século XX, aponta uma multiplicidade de ressonâncias na outra metade do século. A maneira como a

homem vai existindo em sociedade diante das influências sistêmicas de uma nova ordem global, disparam questionamentos ontológicos sobre a dinâmica de forma e conteúdo na arte e no teatro. Com a advento da globalização e dos meios de comunicação em massa, “exortado a servir de campo de teste para uma nova ordem, o teatro acumula o entulho, de um lado, e os estreitos veios de minério de outro” (BERTHOLD, 2010, p. 521).

Esses questionamentos começam a ser atravessados por novos *slogans* da indústria cultural com contra-argumentos e até propostas estéticas que insistem em se perpetuar ignorando essa realidade em crise. Apesar de tais atravessamentos, será um consenso para muitos dos envolvidos na cena contemporânea que se faz necessário (re)significar o modo se fazer teatro. Nesse sentido, Berthold (2010) afirma:

É especialmente alarmante o diagnóstico pessimista que desde os anos 50 vem sendo apresentado com frequência sob os quais diversos aspectos na esfera do público, em congressos de teatro, pelos responsáveis por subvenções teatrais, por clubes de frequentadores de teatro, por críticos e dramaturgos. Artur Miller declarou a certa altura que ‘o nosso teatro, medido pelos padrões vigentes, alcançou aparentemente um insolúvel fundo do poço’ (p. 521).

Sob outra perspectiva, a pesquisadora Silvia Fernandes (2010) acredita ser possível, ter uma leitura ecumênica dos signos e significados que esse momento nos reserva. Ter um olhar que está para além da linearidade dos fatos, pode conduzir o artista a descobrir que “o contemporâneo não é uma época ou uma tendência, mas um modo da sensibilidade, do pensamento e da enunciação de hoje” (p. XIV).

As expressões ‘linguagem’, ‘teatralidade’ e ‘cena contemporânea’ irão aparecer como uma espécie de bússola para os artistas da atualidade se situarem no tempo e espaço. Numa dinâmica de propor um novo jogo, o artista contemporâneo tem se movido a partir de dois polos que são

[...] os valores da arte moderna e os valores da arte que chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação. [...] Em suma, é por fragmentos que as proposições dos embreantes são utilizadas. [...] Com efeito, há insistência e apego a certa ideia ou imagem da arte que se instrui em uma longa história e cujo prestígio, longe de se apagar sob o peso das novas produções, aumenta, no sentido contrário ao pavor que sua perda provocaria. (CAUQUELIN, 2005, p. 127 e 128).

Uma das manifestações no campo do teatro que emergirá no meio de tantas indagações será o teatro pós-dramático, proposta pelo alemão Hans-Thies Lehmann. Numa busca incessante de organizar os vetores dos processos cênicos a partir dos anos 70, Lehmann se posiciona frente a pluralidade de fragmentos que as propostas dramaturgias levavam para o palco (FERNANDES, 2010).

O conceito de pós-dramático tem em si uma proposta de reunir práticas teatrais múltiplas e heterogêneas, cujo o ponto comum é considerar que para se produzir teatro não é necessário absolutamente nada. Ou seja, a ação, os personagens, o cenário, o texto são detalhes que estarão disponíveis para o dramaturgo, que fica livre para propor sua cena, independente da forma/conteúdo que ele usará. Sobre esse respeito, Sarrazac (2012) preconiza que “o pós-dramático não é um estilo, nem um gênero, ou uma estética. [...] O pós-dramático é um apelo à autonomia real do teatro em relação ao drama” (p. 146 e 147).

Nesse movimento de problematizar a noção do drama Lehmann (2007) afirma:

Quando Hegel entende o belo artístico como uma “reconciliação” dos opostos em várias camadas, especialmente do belo e do ético, pode-se de fato afirmar que sob o conceito de “dramático” ele faz valer no âmbito estético aqueles traços que fazem a pretensão de reconciliação fracassar. O drama não é simplesmente a manifestação (não problemática) do ético belo, mas sobretudo a patente crise deste (p. 67).

A problematização das formas e estéticas dramáticas também acompanharão as discussões que Augusto Boal fará sobre a gênese do Teatro do Oprimido. Já no seu primeiro livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, o dramaturgo faz uma análise contundente sobre o que denominou como o “sistema trágico coercitivo de Aristóteles”. Sua crítica volta-se diretamente para o conteúdo aristocrata que o drama se apropriou e foi refinando ao longo da história, inclusive na criação do papel de protagonista como parte separada do todo.

Boal (2013) aponta que a maneira como a noção de drama se propõe a imitar a natureza, solidifica-se na máxima que a arte seria uma cópia de coisas criadas. O dramaturgo brasileiro se posiciona levantando as vozes de outros filósofos que elaboraram suas teorias antes de Aristóteles, tais como Tales de Mileto, Anaximandro, Heráclito, entre outros. Assim Boal conclui que “o caráter fragmentário do que nos restou da *Poética* Aristotélica fez desaparecer a sólida conexão existente entre suas partes, como também a hierarquização de cada uma destas dentro do todo” (idem, p. 49).

Sarrazac (2012) sinaliza que rompendo com essa dimensão tradicional do drama, não lhe é necessário convocar os elementos também tradicionais do teatro. Logo, é possível recorrer a todas as artes e colocá-las na cena. A dança, o canto, a música, artes gráficas, vídeos, imagens virtuais, artes visuais, enfim “o objetivo é solicitar a imaginação, desencadear associações, obter a criação de um mundo de imagens que resista a uma leitura meramente interpretativa” (p. 147).

Esse novo formato dramaturgico deixará para segundo plano a ideia de ação e privilegiará a categoria de estado e de composições cênicas dinâmicas. O formato da cena se dinamizará com um olhar para além do enredo, alcançando o que o dramaturgo alemão definiu como uma cerimônia.

O teatro pós-dramático libera o fator formal-ostensivo da cerimônia de sua mera função de intensificar a atenção e o faz valer por si mesmo como qualidade estética, longe de qualquer referência religiosa ou cultural. O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios. Assim, o que se entende por cerimônia como fator do teatro pós-dramático é toda a diversidade de procedimentos de representação sem referencial, conduzidos porém com crescente precisão: as manifestações de uma comunidade particularmente formalizada; construções de processos rítmico-musicais ou visual-arquitetônicos; formas pararrituais como a celebração do corpo, da presença; ostentação enfática ou monumental (LEHMANN, 2007, p. 115).

Outro fator importante dessa dramaturgia contemporânea é que, no teatro pós-dramático, a linguagem do corpo não é tudo. Há aqui, segundo Lehmann (2013), uma nova importância do texto, da palavra, da narrativa acima de tudo:

A ênfase renovada na narrativa é combinada ao interesse renovado pelo texto em mais uma direção. Alguns dos momentos mais impressionantes do teatro contemporâneo destacam metaforicamente (e, às vezes, de verdade) o ator ou performer nu e parecem ser impulsionados pelo desejo de fazer-nos conscientes da maravilha, por assim dizer, do puro ato de falar, do confronto físico e mental dos espectadores com o corpo falante em sua simplicidade mais básica (que, de fato, constitui uma complexidade de ordem mais elevada). Em alguns trabalhos, encontramos um forte impulso em direção ao ator como performer, um impulso que é acompanhado por uma resistência a toda simples teatralidade: cenário, figurino, gestos bem estudados, reforço através da música e efeitos de iluminação. Proponho chamá-lo de teatro de ato-de-fala (LEHMANN, 2013, p. 869-870).

O conceito que o ato teatral se configura enquanto acontecimento, irá suspender as fronteiras entre o espectador e o artista. Segundo Lehmann (2007) já não se busca mais criar

uma atmosfera de ilusão, onde o palco pretende ser o mundo e a encenação um recorte do real que se encontra além das paredes do edifício teatral. “Teatro significa tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente” (p. 18).

Desgranges (2012) ao analisar o papel do espectador na cena pós-dramática, preconiza que há diretamente uma alteração com o texto cênico que eliminará o efeito de ilusão que nutria esse espectador em outras estéticas. Logo, ao abranger um arcabouço de experimentações subjetivas, o teatro pós-dramático deixa de lado o viés da empatia e da imersão numa realidade ficcional proposta pelo texto, ou seja, “o ilusionismo da cena, como síntese representativa de mundo. O desaparecimento da ilusão marca o declínio da aura nas obras de arte, caracterizado pelo rasgar dos véus” (p. 181).

Nesse sentido, o texto cênico sinalizará uma série de elementos a esse espectador que será convidado pela dinamicidade da cena a acessar suas memórias organizando-as e relacionando-as a esses elementos da maneira que preferir. Porém será de suma importância que ao contemplar uma cena ele evoque sua própria subjetividade no volume de suas memórias para que ele ultrapasse o palco e se relacione com o objeto artístico (DESGRANGES, 2012).

A memória no Teatro do Oprimido também terá um papel fundamental na dinâmica do espectador com a cena. Com um enfoque de proporcionar ao oprimido a realidade que vive diante do seu opressor, Santos (2016, p. 300) em seu livro *Teatro do Oprimido raízes e asas: uma teoria da práxis* pontua que o método de Boal “promove a liberação consciente das armadilhas estéticas do opressor”. Tal liberação só pode se legitimar enquanto processo porque houve um estímulo a reapropriação de memórias e a afirmação de uma percepção crítica e autônoma sobre a sociedade.

Apesar de não ser o objetivo do teatro pós-dramático ter um olhar voltada exclusivamente para o âmbito político, Lehmann (2007) afirma que diante da coexistência de tantas questões na atualidade ordem sócio-política, parece oportuno para a dramaturgia pós-dramática ter esse olhar.

O teatro pode desconstruir o espaço do discurso político com recursos artísticos, expor sua concepção autoritária latente, na medida em que este discurso estabelece tese, opinião, ordenamento, lei, totalidade orgânica do corpo político. Isso se dá por meio da desmontagem das certezas discursivas do âmbito político, do desmascaramento da retórica, da abertura de um modo de representação (LEHMANN, 2007, p. 413).

A pesquisadora Fernandes (2014) aponta para a relevância que a dimensão política terá na cena contemporânea. O movimento dinâmico de envolver as formas de vida com as ideologias políticas potencializa o desenvolvimento de experiências comunitárias que rompem com a objetivação imposta aos coletivos. A maneira como a cena irá ler cada momento político será crucial para a elaboração de performances que tem na sua essência o enfrentamento das contradições tão insistentes no campo político.

Deslocando esse olhar para a realidade brasileira, um bom exemplo dessa proposta pós-dramática, de acordo com Fernandes (2014), são as iniciativas que se voltam à uma pesquisa de campo mais apurada e que possa ir além de uma estética da fome ou da miséria. A esse respeito a pesquisadora afirma:

Os coletivos que organizam seus trabalhos por meio de exaustivas pesquisas de campo dedicadas à coleta de depoimentos dos mais diversos cidadãos, de viagens exploratórias a bairros de periferia das grandes metrópoles brasileiras, de convívio em zonas urbanas de tráfico, criminalidade e prostituição, de ocupação teatral de albergues de moradores de rua, hospitais psiquiátricos e prisões, da prática de oficinas, debates e ensaios públicos abertos à opinião dos espectadores e, principalmente, de processos colaborativos altamente socializados, que fazem questão de incluir interlocutores tradicionalmente alijados da criação teatral e buscam uma aproximação com o espectador não restrita ao momento de apresentação do espetáculo (FERNANDES, 2014, p. 128).

Um caso brasileiro que expressa bem essa configuração é o Teatro da Vertigem⁶. A iniciativa percebe nos espaços públicos que possuem na sua essência um emaranhado de signos e significados políticos para realizar suas performances. Apresentando uma estética nada convencional, recusando-se a entrar numa lógica de mercado, e de uma teatralidade passiva, o Teatro da Vertigem “explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada em um confronto corpo a corpo com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado” (FERNANDES, 2014, p. 129).

⁶ Companhia Teatral Brasileira, surgida, em 1991, como um projeto experimental de pesquisa de linguagem da expressão representativa. A companhia nasceu de amigos e alunos provindos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a ECA/USP. Consolidou-se, sendo amplamente premiada como uma companhia inovadora em termos de linguagem e, sobretudo, pelas locações de exibição de seus espetáculos. Sua temática fundamental encontra-se no embate do homem moderno e do homem religioso e nas consequências morais, éticas e psicológicas deste embate. Fonte: www.teatrodavertigem.com.br

Um bom exemplo é BR-3⁷, fruto de um processo de mais de dois anos, que envolveu criadores de várias áreas e foi apresentado em curta temporada de dois meses no leito do rio Tietê, em São Paulo, em 2006. O caráter processual e inacabado do trabalho é um dos índices de uma mudança radical de foco, do produto para o processo, do espetáculo teatral para travessias performativas, que se distanciam das formalizações canonizadas pela tradição crítica, para dar vazão a uma performatividade extrínseca e híbrida. Não se trata, evidentemente, de um repúdio às formas narrativas, mas da projeção de uma “estética da imperfeição”, que se contrapõe às imagens bem acabadas e sedutoras postas em circulação na “sociedade do espetáculo”, ou mesmo de um “retorno do rejeitado que não se submete ao beneficiamento da montagem”. Talvez por isso os trabalhos do Teatro da Vertigem possam ser considerados teatros processuais, gestados na imperfeição, que se dedicam à investigação de questões urgentes das metrópoles brasileiras. No princípio do novo milênio, a experimentação coletiva em espaços públicos radicalizou-se na opção por travessias fluviais e urbanas, realizadas no rio Tietê e em um bairro central de São Paulo. A escolha aprofunda o movimento de jornadas espaciais que, desde o princípio, define a dramaturgia cênica do grupo (idem, p. 128 e 129).

Figura 12: Imagem de uma cena do Espetáculo BR3 – Teatro da Vertigem



Fonte: www.teatrodavertigem.com.br

⁷ Texto construído a partir da pesquisa de campo realizada pelo grupo em Brasilândia/SP, Brasília/DF e Brasília/AC. O espetáculo discute a questão da identidade nacional a partir da perspectiva da destruição (ecológica, social, econômica e etc.). Para tanto, escolheu-se um ambiente poluído, o Rio Tietê, em São Paulo, e a Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, como espaço de apresentação. Fonte: www.teatrodavertigem.com.br

Figura 13: Imagem de uma cena do Espetáculo BR3 – Teatro da Vertigem



Fonte: www.teatrodavertigem.com.br

Outra perspectiva da dramaturgia pós-dramática é a reflexão sobre o teatro que se faz nas ruas, nos conduzindo a uma inevitável aproximação com o fenômeno urbano e sua complexidade. O pesquisador Carreira (2009) aponta que o espaço urbano será a síntese do que é ao mesmo tempo fragmentário e linear. É uma disposição de existência que contempla uma diversidade que necessariamente se expressará na ocupação dos espaços. Logo, o teatro que tem por orientação ocupar as dinâmicas urbanas, deve constantemente provocar novas possibilidades sobre o uso/desuso da rua, rompendo dicotomias objetivadas numa constante (trans)formação desse espaços.

O teatro que extrapola os muros das salas teatrais se coloca em uma perspectiva muito diversa da abordagem funcionalista que caracteriza a norma urbana; visita esse lugar como uma ação “inútil” que busca conquistar um espaço que não lhe pertence. Invade, ainda quando não se sente invasor, e está ali ocupando uma zona à qual é um estranho e com a qual tem um diálogo que não é simples. Um diálogo que o teatro estabelece desta condição de marginalidade como modalidade artística, ocupando uma zona de perigo onde nem chega a ser um convidado de segunda, onde é sempre um intruso que adentra um espaço que pertence aos cidadãos e seus repertórios de usos, às instituições e seus desejos de ordem e funcionalidade, ao trânsito de veículos e mercadorias, com sua imperativa urgência. Uma forma de arte que faz da insistência sua face mais evidente (CARREIRA, 2014, p. 17).

Associando esse arsenal idiossincrático da cena pós-dramática com a estética do Oprimido, é possível notarem-se muitas semelhanças e aproximações, mesmo não tendo conexões diretas na literatura sobre o método de Boal e o de Lehmann. Nesse sentido, o dramaturgo brasileiro, em seu livro *Técnicas de teatro popular latino-americano*, afirma:

Para ser popular, o teatro deve abordar sempre os temas segundo a perspectiva do povo, isto é, da transformação permanente, da desalienação, da luta contra a exploração. Para isso não é necessário recorrer exclusivamente aos temas chamados 'políticos'. Nada humano é estranho ao povo, aos homens. Quando atacamos o teatro 'psicológico' não é porque seja tal, mas sim porque nestas peças a sociedade é mostrada segundo a perspectiva subjetiva de um personagem. Esta visão subjetiva, através da empatia, é transferida ao espectador, que se torna necessariamente passivo. Essa transferência de uma subjetividade impede o conhecimento objetivo e real. Está claro que não podemos estar nunca contra nenhum tema, nem sequer de temas tais como a falta de comunicação, a solidão, a homossexualidade. Nos opomos, no entanto, a todas as maneiras antipopulares de focar qualquer tema (BOAL, 1975, p. 28).

Fato é que, movidos por uma indagação insistente, Boal e Lehmann (cada qual a seu modo) rompem com o conceito da dramaturgia convencional e excedem com suas propostas estéticas no intuito de ressignificarem a cena teatral. O Teatro do Oprimido, com um estilo 100% brasileiro, se apresenta como uma alternativa ampla e descentralizada de potencializar as relações da arte com a sociedade. Afinal, esse dramaturgo inquieto, ansiava por uma linguagem popular, próxima do espectador, mas, nem por isso menos repleta de significações. A seguir, os detalhes e a amplitude do método de Augusto Boal.

4 O TEATRO DO OPRIMIDO

*“Todo o mundo pode fazer teatro, até os atores.
Podemos fazer teatro em qualquer lugar...
até mesmo dentro dos teatros!”*

Augusto Boal

Para o dramaturgo brasileiro Augusto Boal arte é política e teatro é movimento. A dinamicidade da arte potencializa as ações humanas gerando um espectro de sentidos e significados até então despercebidos. Assim, “por que parar quando baixa o pano? Aí começa!” (BOAL, 1996, p. 11).

O arsenal desenvolvido por Boal denominado Teatro do Oprimido tem na sua expressão a alma de um combatente da Ditadura Militar Brasileira, que olhando para aquela realidade se viu impelido a acreditar que outro mundo seria possível. O compromisso e a ideologia que Boal se apropriou diz respeito a promover autonomia dos sujeitos, a saber dos espectadores, que poderiam ter na cena teatral seu grito de liberdade.

Para além de pensar numa estética ou um método, Boal afirmava que “nossa tomada de posição e nossas ações concretas devem acontecer não porque sejamos artistas, mas porque somos cidadãos” (BOAL, 2013, p. 25). Logo, ao propor que o espectador fosse o centro da experiência, o dramaturgo acreditava ser possível leva-lo até ao palco e assim estender esse palco para a comunidade, onde quer que ela se encontre.

Oprimidos e opressores ocupariam esse lugar na cena e numa dinâmica de desnudar as estruturas sócio-patológicas que foram sendo afirmadas pelo sistema vigente, se enfrentariam para afirmar que o “teatro é uma arma” muito eficiente para transformar realidades aparentemente impossíveis de serem modificadas (BOAL, 2013, p. 13).

Como falar de teatro é necessariamente falar de estética, para Boal também não será diferente. Porém sua percepção partirá do princípio básico que estética é a comunicação dos sentidos. O dramaturgo preconizava que “olhar” é uma ação biológica, mas não significa necessariamente “ver”, que é um ato de consciência. Para Boal (2009), ao ver o mundo que me cerca, posso contemplar uma realidade de embrutecimento e de desumanização que eu já olhava antes, porém não me posicionava por não perceber (ver) que era possível propor uma atitude diferente.

Boal acreditou ser possível a “dessacralização” do teatro, confrontando o que ele denominou como o “sistema trágico coercitivo de Aristóteles” (BOAL, 2013, p. 29). Na ousadia de trazer para cena o espectador, rompendo com o ideal de drama sacramentado por

protagonistas e coadjuvantes, o dramaturgo transforma um ente passivo (espectador) em um sujeito de atuação (espect-ator). Logo, ele afirmava ser possível eliminar a distância entre atores e espectadores: “todos devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações da sociedade, destrói-se a barreira entre os protagonistas e o coro: todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonistas” (BOAL, 2009, p 120).

Regido por um movimento de multiplicação, o dramaturgo tinha no símbolo de uma árvore a expressão mais própria para abarcar o que se tornou o Teatro do Oprimido. Para Santos (2016), como um símbolo de pertencimento que se adapta às condições objetivas, sem deixar de ser quem é, que transforma-se e permanece, a árvore do teatro do oprimido se configura como uma representatividade de um método que segue em movimento.

O objetivo desse capítulo é caracterizar de maneira peculiar a dinamicidade do Teatro do Oprimido. Para tanto, será descrito a vida e a trajetória de Augusto Boal elucidando os momentos férteis para a concepção do seu método. Em seguida, será caracterizado as propostas do dramaturgo para essa nova concepção estética, elucidando os detalhes dramáticos e pedagógicos de sua proposta. Por fim, será reafirmado o símbolo da árvore do Teatro do Oprimido como um método que está em constante renovação e multiplicação.

4.1 Os Caminhos de Augusto Boal

“Afiml, quem sou? Sirvo pra que? Instruções de uso – bula. O Teatro do Oprimido, de onde veio, para onde vai? Esta nos quatro ângulos do mundo, mas onde cresceu a criança?”. Essas foram as indagações que Augusto Boal registrou em sua autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas* (2014, p. 14) como disparadoras para falar de sua vida e do Teatro do Oprimido.

Oriundo de uma família de imigrantes Portugueses, Augusto Pinto Boal nasceu no dia 16 de março de 1931 na cidade do Rio de Janeiro. Filho de padeiros, Boal aos 11 anos já ajudava o pai no comércio que se localizava no bairro da Penha. No balcão da padaria, Augusto se permitia imaginar como seria se o mundo fosse diferente. “Querida ficar imaginando” (BOAL, 2014, p. 95), afirmou o garoto ao ver os fregueses que vinham comprar pão. Já nesse época, Boal era acessado por uma inquietação das diferenças que marcavam as pessoas e o acesso que elas possuíam aos bens e serviços da sociedade.

Influenciado por seu pai, Boal termina o ensino médio e entra para a faculdade de química industrial a partir da falácia que “rapazes seriam engenheiros e médicos: profissões

bem pagas e de prestígio” (BOAL, 2014, p. 116). Porém desde o início era claro para o jovem que essa não seria sua profissão. Sobre seu espanto dos primeiros dias de aula na faculdade, Boal afirmou:

Quando me dei conta, estava com um avental branco, sentado em cadeira branca, mesa branca de brancos ladrilhos, provetas e tubos serpentinos, retortas transparentes, líquidos coloridos, mais iriados que o arco-íris mais cintilante. Estava sentado ao lado de colegas vestidos de branco, diante de professor de rosto mais branco que o seu avental branco, cabelos brancos, paredes caiadas de branco, chão alvo, limpo, reluzente, branco! Fiquei pálido de espanto. Fiquei branco! “Meu Deus, o que é que estou fazendo aqui?!” (idem, p. 120).

Após se formar em 1952, seu pai lhe dá o direito de realizar um ano de especialização no exterior. Boal escolhe Estados Unidos, Columbia University – Yale. Matriculou-se no curso para atores *playwriting* e viu nessa possibilidade a chance de ser o que ela realmente acreditava.

Ao retornar para o Brasil, Boal procurou ativamente uma oportunidade que pudesse livrá-lo da química e afirma-lo como artista. Soube, por Sábado Magaldi, que o Teatro de Arena⁸ em São Paulo precisava de um diretor. Assim foi ao encontro daquilo que seria o início mais fértil de sua carreira como dramaturgo. Ao entrar pela primeira vez no espaço, Boal revelou seu total espanto pela estrutura e como esta o inspirou a trabalhar:

Quando entrei na arena do Arena, quase fiz uma pergunta ingênua: “Onde fica o teatro?” Tímido, fiquei quieto, esperando que me mostrassem o palco, a cena, a luz, ribaltas, cicloramas – queria ver. José Renato, mostrou a miúda Arena, minúsculos metros quadrados, cinco por cinco. Pouco maior que a sala de jantar. Devagar entendi que era ali a arena do teatro. Naquele pequenino, ali mesmo, ali deveríamos fazer resoluções estéticas... Algumas, com estudo e trabalho, fizemos! Escassez é limitação, não vamos elogiar a falta de recursos como se fosse bênção divina: desejar a carência – absurdo! O artista, no entanto, não choraminga. Com desejo e arte, falta de meios pode ser estímulo. Em nossos países escravizados estamos condenados à criatividade. Essa pobreza não desejada acabou se transformando em condição ideal para o trabalho com os atores. Espaço cênico finito: dentro de nós, porém, somos infinitos. Fizemos a busca da infinitude: para dentro de

⁸ O Teatro de Arena de São Paulo, fundado em 1953, surgiu como alternativa para o enfrentamento de pressões econômicas que pesava sobre a esfera de produção no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A iniciativa surgiu de José Renato Pécora (1926-2011), jovem diretor recém-formado pela Escola de Arte Dramática (EAD), e teve como a inspiração a estrutura norte-americana de teatro sem proscênio, no qual a área de encenação é circular, central e circundada pelos assentos destinados ao público.

nós. No Arena mergulhamos no precipício da nossa alma (LIGIÉRO, 2013, p. 23)⁹.

O pesquisador Ligiéro (2013) afirma que numa procura por um estilo que rompesse com um sotaque europeu das companhias tradicionais que estavam no Brasil, Boal começa a trazer para o palco “a maneira como os brasileiros falavam na rua, dentro de um contexto em que os atores trabalhassem o comportamento dos personagens e tendo como referencia a criação de uma verdade cênica” (idem, p. 24).

Figura 14: Fachada do Teatro de Arena em São Paulo 1960

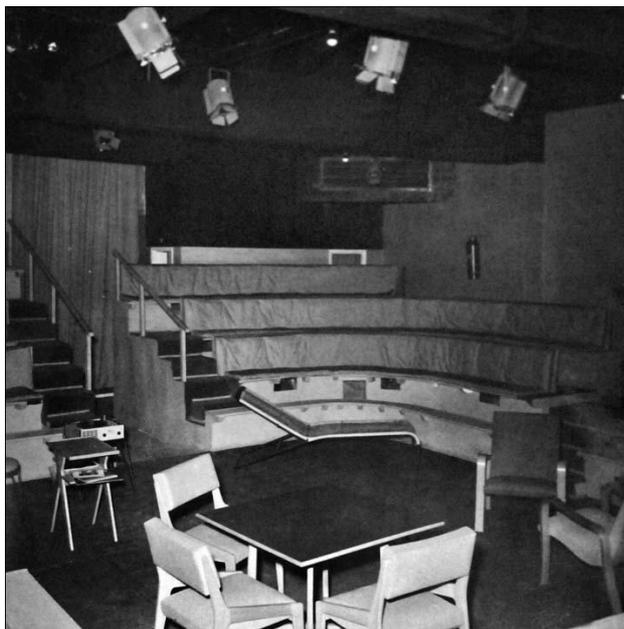


Fonte: <http://portudoounada.blog.br/teatro-de-arena-60-anos-por-oswaldo-mendes/>

O Teatro de Arena veio de encontro às expectativas do jovem diretor. Andrade (2014) salienta que o Teatro de Arena tinha na sua essência uma proposta de falar das classes populares diretamente às classes populares, ou seja, um porta-voz das massas populares, a saber um teatro inconformado.

⁹ Segundo Ligiéro, este trecho está contido no Documentário em vídeo - Augusto Boal e Amir Haddad que foi feito no II Encontro de Performance e Política das Américas, UNIRIO, 2008. Acervo Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA).

Figura 15: Interior do Teatro de Arena 1960



Fonte: <https://teatropolitico60.wordpress.com/page/2/>

Nesse sentido, em seu livro sobre a História do Teatro Brasileiro, Faria (2013) preconiza que uma das peças de maior repercussão na direção de Boal no Teatro de Arena foi *Eles não usam Black-tie*, de Giafrancesco Guarrneri. Com ousadia e a partir de uma nova proposta estética, a peça trazia ao palco o proletariado e construía o conflito a partir de sua ótica.

A peça trata de uma greve operária, colocando em cena moradores de uma favela e seus problemas socioeconômicos. O texto faz um recorte preciso de um momento altamente dramático: o jovem operário Tião fura o movimento grevista, pois, tendo engravidado a namorada, teme perder o emprego na hora em que mais necessita dele. As consequências de sua atitude são dolorosas e ele é obrigado a enfrentar não apenas seu pai, o líder grevista, mas também sua própria namorada, que o impele à frente de luta e o abandona.¹⁰

A montagem teve uma aceitação muito boa pelo público e pela crítica. Conseguiu o feito histórico (para a época) de se manter em cartaz por dez meses. Faria (2013) aponta que a peça se caracterizava por um realismo de concepções e por uma estrutura coloquial de diálogos que a diferenciavam muito de grande parte dos trabalhos em cartaz no mesmo

¹⁰ Trecho extraído da ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397907/eles-nao-usam-black-tie>>. Acesso em: 14 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

período. Assim, *Eles não usam Black-tie* despertou mais em Boal suas expectativas políticas quanto o teatro.

Figura 16: Parte do elenco de *Eles não usam Black Tie* – Teatro de Arena 1962
Juca de Oliveira, Flávio Império, Augusto Boal e Guarnieri



Fonte: <https://institutoaugustoboal.org/category/imagens/#jp-carousel-2700>

Porém, no dia 1º de Abril de 1964 se deflagra o golpe militar no Brasil, e a arte proletária do Teatro de Arena se vê ameaçada. A pesquisadora Andrade (2014) pontua que nos primeiros anos da ditadura, a arte burguesa manteve-se livre para manifestar seus conteúdos, contudo que não apresentasse um estímulo às classes populares contra a nova ordem do país. Em 1968 é promulgado o Ato Institucional nº 5 (AI5) legitimando aos militares que “atacassem com policiamento pesado, repressão à imprensa e tortura em proporções absurdas” (idem, p. 37). Num ato de enfrentamento dessa realidade, em 1965 o Teatro de Arena decide montar a peça *Arena conta Zumbi* com texto de Augusto Boal em parceria com Gianfrancesco Guarnieri.

Trata-se de colocar em cena um episódio complexo da história brasileira: a luta dos quilombolas de Palmares e sua resistência ao jugo português. Mas o Arena enfrenta dificuldades materiais: o palco e espaço cênico são pequenos e o elenco é reduzido. Escolhidos o tema, os locais de ação e as principais personagens, a criação cênica toma o aspecto de uma narrativa dramatizada, com oito atores representando todas as personagens, revezando-se no desempenho das pequenas cenas focadas sobre os pontos fortes da trama, deixando a um ator coringa a função de fazer as interligações entre os fatos, pessoas e processos, como um professor de história organizando uma aula e

expondo seu ponto de vista sobre os acontecimentos. O emprego da música ajuda as passagens de cena, acrescentando tons líricos ou exortativos de grande efeito ¹¹.

Nesse tempo, Boal e o Teatro de Arenas foram produzindo espetáculos que afirmassem esse viés político que o teatro brasileiro poderia ter diante daquele cenário ditatorial. Montagens como *Revolução da América do Sul* e *Arena conta Tiradentes*, foram produzidas e apresentadas no meio caótico e perseguidor que o Brasil vivia frente ao golpe militar.

Foi por volta dessa época que Boal teve seu primeiro *insight* para a criação do que se tornaria o Teatro do Oprimido. De acordo com Andrade (2014), o dramaturgo relatou que em uma apresentação do Teatro de Arena para uma Liga Camponesa no Nordeste, o encerramento da peça tinha uma música na qual expressava que a “terra pertence aos camponeses e nós temos que dar nosso sangue para libertar a nossa terra!” (GARCIA, 2002, p. 247 apud ANDRADE, 2014, p. 40).

No entanto, quando terminou o espetáculo, um camponês foi falar com os atores do Teatro de Arena afirmando estar feliz com a canção de encerramento, e os desafiou para que fossem com suas armas, junto com os demais camponeses, resistir e combater o coronel que estava ocupando a terra deles. Boal por sua vez, explica para o homem que essas armas eram cênicas, não de verdade. O camponês (por nome Virgílio) insistiu então que pegassem as armas que os próprios camponeses tinham consigo e fossem juntos à luta. Mais uma vez Boal o interpela afirmando que os artistas não eram camponeses de verdade, mas personagens (ANDRADE, 2014).

Diante da fala de Boal, o camponês respondeu com muita propriedade, olhando nos olhos do dramaturgo: “Vocês, verdadeiros artistas, quando dizem para nós que devemos dar o sangue para libertar nossa terra, vocês estão falando do nosso sangue verdadeiro, de verdadeiros camponeses, não estão falando do sangue de vocês.” (GARCIA, 2002, p. 248 apud ANDRADE 2014, p. 40). A partir desse momento, os olhos de Augusto Boal foram abertos e muito inquieto pela questão daquele camponês o dramaturgo dá início às pesquisas de técnicas que originariam o Teatro do Oprimido:

[...] Nunca mais esqueci Virgílio. Nem aquele momento em que me senti envergonhado da minha arte, que, no entanto, me parecia bela. Alguma coisa

11 ARENA Conta Zumbi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405104/arena-conta-zumbi>>. Acesso em: 14 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

estava errada. Não como gênero teatral, que me parece, ainda hoje, perfeitamente válido. O *Agit-Prop*, agitação e propaganda, pode ser um instrumento extremamente eficaz na luta política. Errada estava a sua utilização. Naquela época o Che Guevara escreveu uma frase muito linda: “Ser solidário significa correr o mesmo risco”. Isso nos ajuda a compreender o nosso erro. O *Agit-Prop* estava certo: o que estava errado era que nós não éramos capazes de seguir nosso próprio conselho. Homens brancos da cidade tínhamos pouca coisa a ensinar às mulheres negras do campo (BOAL, 2002, p. 18 e 19).

Ainda sobre esse cenário político, a pesquisadora Garcia Diniz (2013) aponta que a dinâmica que a arte estabelecia com a política estava ávida de reflexões sobre uma visão crítica da dinâmica identitária do país. Tais reflexões estavam sendo levadas para a plateia afirmando uma ideologia de aproximação dos sujeitos aos processos de resistência. A década de 60 torna-se, de fato, um ponto crucial do teatro no Brasil com a formação de um novo público e sua ampliação rumo à democratização das artes cênicas que convivia com os riscos que tal visão acarretaria para os artistas envolvidos.

No dia 2 de fevereiro de 1971, voltando para casa a noite, Boal é sequestrado e preso. Andrade (2014, p. 43) preconiza que o dramaturgo ficou na cadeia por um mês isolado na cela solitária, “sob tortura e interrogatórios sistemáticos”. De início, passaram-se sete dias sem que sua família ou os seus amigos tivessem qualquer notícia do que tinha acontecido. Somente após um mês preso que seu paradeiro foi noticiado nos jornais. Uma rede de solidariedade internacional se manifesta ante ao governo brasileiro com cartas de repúdio que acelerou seu processo jurídico.

Ainda preso, conseguiu uma autorização para viajar para França e se juntar ao Arena que participava de um Festival Mundial de Teatro. Ao embarcar, o dramaturgo assinou um documento afirmando que voltaria ao país. No momento em que assinava, ouviu a seguinte frase do militar: “Não prendemos ninguém pela segunda vez: matamos! Não volte nunca. Nesta linha: assine! Prometa voltar” (BOAL, 2014, p. 325).

No final de 1971, após o Festival de Teatro na França, Boal decidiu não voltar mais ao Brasil e foi para Argentina, seu primeiro campo de exílio. Lá desenvolveu a peça *Torquemada* que escreveu durante seu período na prisão do Brasil. O texto é uma espécie de diário da prisão e narra os acontecimentos de tortura que o dramaturgo viveu ali. Ainda na Argentina, Boal desenvolveu a técnica de Teatro Invisível, como um confronto indireto a ditadura camuflada que aquele país viva (ANDRADE, 2014).

No ano de 1973, no Peru, ele participa de um projeto de Alfabetização Integral, a partir dos princípios de Paulo Freire. Esse momento foi crucial para a formulação de novos métodos teatrais e para os primeiros passos na concepção de uma Poética do Oprimido.

Como exilado, depois de passar pelos Estados Unidos, o diretor segue em 1976 para Lisboa e em seguida para a França. Em 1979 fundou em Paris o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), por meio do qual aperfeiçoa as técnicas que havia sistematizado na América Latina. Nessa fase, Augusto Boal começou a descobrir outras realidades de oprimidos e opressores.

Nas minhas oficinas de Teatro do Oprimido começaram a aparecer “oprimidos” de opressões “desconhecidas” para mim. Eu trabalhava muito com imigrantes, professores, mulheres, operários, gente que sofria as mesmas opressões latino-americanas bem conhecidas: racismo, sexismo, condições de trabalho, salários, polícia etc. Mas, ao lado destas, começaram a aparecer “solidão”, “incapacidade de se comunicar”, “medo do vazio”, e outras mais (BOAL, 1980, p.97).

Sua conexão com o Brasil ainda era bem limitada. Mas a arte como linguagem parece não respeitar fronteiras e ditaduras impostas. A pesquisadora Garcia Diniz (2013) preconiza que uma canção feita por Chico Buarque cuja o título é *Meu caro amigo*, se configurou como uma expressão, em tom de ironia, para caracterizar o cenário brasileiro daquele momento ao dramaturgo que estava muito distante de casa:

*Meu caro amigo me perdoe, por favor
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando notícias nessa fita
Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'rol
Uns dias chove, noutros dias bate sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta (...)*¹²

A partir do uso do tratamento íntimo “Meu caro amigo” e dos clichês epistolares, há uma condensação do interdito, que, em lugar de esvaziar o sentido, acaba dotando a letra de uma polissemia comovente até o efeito do estribilho em forma de gíria que pretende banalizar a censura (“a coisa aqui tá preta”) e recalca no óbvio o aparente descaso pelo cotidiano. A construção entre o impulso para a amizade e sua impossibilidade real, limita-se por uma estrofe redundante em termos semânticos na esfera do “aqui” que não indica

¹² BUARQUE, Chico; HIME, Francis. **Meu Caro Amigo**. Interprete: Chico Buarque. Álbum: Meus Caros Amigos. Rio de Janeiro: 1976

apenas a mesmice como um cerceamento para a ação, restrita ao futebol, mas como algo que se compartilha pelo medo e pelas novidades que inexistentes. Se a década de 60 era a do convite para a ação, a de 70 representou a do subterfúgio. E a redundância parece ser a única ação que se configura no espaço territorial da “terra”. Como não se pensar na intertextualidade irônica com a “Canção do exílio”, romântica de Gonçalves Dias; embora, em lugar dos pássaros que gorjeiam, a única ações possíveis sejam as inofensivas, as do jogo do contente: futebol, samba, rock and roll, entre sutilezas de uma resistência que a própria canção possibilita com a marca da ironia (GARCIA DINIZ, 2013, p. 66).

O tempo passa e o regime ditatorial no Brasil vai se esvanecendo. Em 1986, Boal é convidado por Fernanda Montenegro e Fernanda Torres para voltar ao Brasil e dirigir um novo espetáculo. Segundo Andrade (2014), ele escolhe um texto clássico: *Fedra*, de Racine. O dramaturgo procurou ressaltar o seu caráter universal e, claro, político. O espaço cênico: a Arena. Boal então volta definitivamente para seu lugar de origem, espaço de retórica por natureza, desde suas origens no Teatro Grego; espaço ideal para o exercício de seu pensamento teatral notadamente filosófico e político.

Depois de ter estado exilado se seu país como um preso em falsa liberdade, de ter experimentado outros espaços de vida e de cena, como a rua, a praça e o campo, o retorno definitivo do diretor será justo ao espaço de arena, o Teatro de Arena do Rio de Janeiro, o mesmo teatro que abrigou , cerca de vinte nos antes, seus primeiros movimentos como dramaturgo. A montagem teve grande êxito profissional: a participação efetiva de Fernanda Montenegro, seu nome e sua figura, contribuíram bastante para a simpatia, a priori, dos críticos em relação ao espetáculo e para o sucesso de público [...] Boal declara que o sucesso da montagem seria definitivo para sua volta ao Brasil e de fato foi: finalmente, passados quinze anos, entre idas e vindas, Boal se reinstala no Rio de Janeiro (ANDRADE, 2014, p. 110).

De volta ao Brasil em definitivo, Dall’Orto (2008) aponta que Boal inicia um projeto para formação de multiplicadores do Teatro do Oprimido. A convite de Darcy Ribeiro, o dramaturgo dá início ao plano piloto da Fábrica de Teatro Popular, que tinha como objetivo a organização de grupos populares de teatro, tornando acessível a todos o desenvolvimento de uma linguagem teatral, não só como método pedagógico, mas também como forma de conhecimento e transformação da realidade social.

A partir da execução do projeto Fábrica de Teatro Popular, com o objetivo de ampliar a multiplicação do método, dá-se início ao Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, o CTO-Rio. O primeiro projeto associado ao CTO-Rio visava a formação de pessoas que multiplicassem a proposta do Teatro do Oprimido. Esse primeiro formato contava com a

participação de 35 animadores culturais¹³ provenientes de diversos pontos do estado do Rio de Janeiro. A iniciativa tinha como objetivo a organização de grupos populares de teatro nas diversas cidades envolvidas (DALL'ORTO, 2008).

Em 1990, o CTO-Rio participou da campanha do PT e lançou Boal como candidato a vereador. A partir dessa experiência como vereador, em 1993 deu início à criação do Teatro Legislativo, uma forma de trabalhar o Teatro do Oprimido relacionado aos problemas políticos e sociais do Brasil. Segundo o pesquisador Dall'Orto (2008), com a organização formalizada juridicamente em 1997, o CTO-Rio deixa de ser apenas um grupo de atores praticantes de Teatro do Oprimido e transforma-se num centro de pesquisa e formação que, há mais de 20 anos, se dedica à difusão das diversas técnicas do Teatro do Oprimido no Brasil e no mundo, e à democratização dos meios de produção cultural através de projetos socioculturais, políticos e pedagógicos.

Augusto Boal faleceu em 2009 aos 78 anos, vítima de leucemia no Rio de Janeiro, ano em que foi condecorado com o título de Embaixador Mundial do Teatro. Dall'Orto (2008) afirma que são significativas as inovações teatrais que ele realizou ao longo de 50 anos de atividades. Sua filosofia sobre a arte e a sociedade influenciou distintos grupos artísticos e movimentos sociais, porque apresentou de maneira sistematizada uma nova forma de se pensar e de se fazer teatro. Sobre seu legado, a pesquisadora Garcia Diniz (2013) afirmou:

À etapa de projeção no Brasil dos anos 60 como integrante da direção do Teatro de Arena em São Paulo, segue um longo período de exílio latino-americano, em que Boal se esmera em contínuo processo de experimentação criando novas metodologias como a do teatro invisível ou sistematizando técnicas anteriores, mostrando que, no hemisfério norte como no sul, pode-se constituir hoje em lenda viva no terreno complexo da estética como política e da política como estética (idem, p. 69 e 70).

Augusto Boal foi o nome de maior reconhecimento internacional do teatro brasileiro, recebendo inúmeros prêmios e honrarias, títulos honoríficos, homenagens e distinções ao redor do mundo. Dentre os diversos prêmios que ele recebeu, haviam dois que ele considera de maior importância: o prêmio Pablo Picasso atribuído pela UNESCO a artistas que deram contribuições excepcionais à arte, e o prêmio da Association of Theatre in Higher Education, nunca antes concedido a um não-americano. Além dos prêmios, Boal foi professor de grande destaque na New York University, na Harvard University e na Université de La Sorbonne-

¹³ Desses 35 animadores culturais do projeto Fábrica de Teatro Popular, 6 foram convidados por Boal para dar início a estruturação do CTO-Rio: Licko Turle, Luiz Vaz, Claudete Félix, Valeria Valente e Silvia Balestreri.

Nouvelle, além de Doutor *Honores Causa* pela Nebraska University. Foi nomeado como Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO, em março de 2009, e até então a indicação inédita para um brasileiro ao prêmio Nobel da Paz, em 2008 (ANDRADE, 2014).

4.2 A Estética do Oprimido

Para Boal (2009, p. 31), “a Estética não é a Ciência do Belo, como se costuma dizer, mas sim a da Comunicação Sensorial e da Sensibilidade”. Rompendo com as estruturas conceituais e filosóficas sobre a estética, o dramaturgo se propõe, a partir da organização dos sentidos, uma nova concepção desse fenômeno que precede a arte. O efeito do olhar é o ponto de partida que Augusto Boal tinha como disparador para a concepção de uma Estética do Oprimido. Nesse sentido o dramaturgo afirma:

O Belo está na *coisa* e no *olhar*. Nem todos os olhares veem a mesma coisa. O dono do olhar é um cidadão que vive em sociedade de classes, castas, casas grande ou senzalas. Não existe o *olhar puro* – é impossível nos desfazermos na nossa carga social (cultural) entranhada em nosso corpo e em nossa mente – esta carga é possante filtro através do qual vemos o mundo (idem, p. 31 e 32).

A verdade de cada sociedade humana estará na sua cultura, ou seja, na soma das interações humanas que são produzidas em um mesmo tempo e lugar, e que façam sentido para esse grupo afirmando sua identidade. Assim, de acordo com Boal (2009), as verdades de cada cultura são afirmações de cada segmento e momentos de evolução, mesmo que esteja atravessado por contradições. Logo, não se pode dizer que todas as verdades se equivalham, que tudo é igual. Porém se torna possível eleger no processo uma verdade que dialogue com as necessidades daquele grupo.

Considerando essa dinâmica, o princípio da Estética do Oprimido será a potência do “avanço social em direção a um sociedade sem oprimidos e sem opressores, em todos os campos da vida humana: política, social, familiar e todas mais que possam existir. Não podemos lutar contra as opressões e continuarmos, nós mesmos, sendo opressores” (BOAL, 2009, p. 33 e 34).

Boal acreditava ser possível a partir de um movimento dinâmico de integração das linguagens artísticas, propor processos estéticos que rompessem com a dicotomia entre belo e feio, enviesada pela indústria cultural. Opondo-se a uma ideia de mecanização e de repetição

automatizadas no fazer artístico, Santos (2016) afirma que a partir da Estética do Oprimido, faz-se necessário

[...] criar condições para o desenvolvimento dos processos estéticos, onde haja liberdade para experimentação e oportunidade de apropriação dos meios de produção. Espaço livre da crítica inibidora durante o processo de criação, onde não existe obrigação de gerar produtos artísticos. É preciso dar garantias para que o artista silenciado, envergonhado e aprisionado dentro de cada uma das e dos participantes possa se libertar e se expressar, através da descoberta de capacidades e potencialidades criativas. O processo estético deve estar, prioritariamente, a serviço de quem a desenvolve (idem, p. 324 e 325).

Assim, cada vez mais um movimento de integração de linguagens artísticas (dança, música, artes visuais etc.) vai se ressignificando como um processo estético de autoconhecimento e autolibertação. Há aqui nesse movimento o que Boal (2009) preconizou como a reativação das sensibilidades como um meio de expressão vital para a sociedade, uma vez que o ser humano assumindo sua própria arte assumiria também seu papel transformador no seu contexto social.

Logo, se concretiza nesse novo formato estético um posicionamento intencional contra o produto artístico enquanto valor mais importante. Volta-se o olhar para o riqueza de um processo criativo, onde oprimidos podem contar suas histórias e desenvolver suas descobertas individuais e coletivas montando cenas que terão como formato estético um diálogo profícuo com o espectador.

Ao falar de Oprimido, Boal (2003) se refere ao termo como “cidadãos aos quais se subtraiu o direito à palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão, à sua liberdade de escolha – com os quais nós nos identificamos, sentimos analogia ou intensa solidariedade.” (p. 173-174). Nesse sentido, os temas dos processos estéticos ganham articulação e coerência narrativa ao longo de uma dinâmica que mistura direção e dramaturgia coletivas amalgamando há uma enorme variedade de elementos que poderiam ser estranhos em uma obra pré-formatada.

Ao mesmo tempo, Boal (2009) preconiza que os processos estético do oprimido não irão produzir somente maravilhas artísticas em razão das potencialidades coletivas. Haverá sim, a partir de fórmulas maniqueístas de narrar, a partir da pouca experiência dos atores e o insuficiente domínio técnico da linguagem teatral, montagens repetitivas e com muita limitação estrutural. Mas a essência profícuo dessas experiências deverá resultar no

tensionamento das realidades sociais, a “democratização do espaço cênico” (idem, p. 32), pois movimentaria o trânsito necessário entre o singular e o plural.

O dramaturgo definirá então a realidade da indústria cultural, sustentada por uma plataforma imagética de cores e brilho, como uma invasão dos cérebros. Para promover seus ideias de alienação, o universo televisivo estará sempre empenhado em entorpecer o telespectador com uma dessensibilização do seu senso crítico:

Se o cérebro de um telespectador transborda de filmes de inspiração hollywoodiana, vazios de ideias e repletos de força animal – sua única forma de diálogo – , tiros, explosões e rajadas de metralhadora vão influenciar a posterior percepção do mundo desse infeliz telespectador. [...] As emissoras de TV fazem o possível para manter os espectadores em seus cárceres privados. Uma das maiores emissoras brasileiras produz telenovelas e espetáculos de variedades nos quais as perguntas aos participantes são sempre sobre os personagens de suas telenovelas. Seus atores dão entrevistas em programas dominicais falando de suas próprias participações. A TV olha o seu umbigo (BOAL, 2009, p. 148 e 149).

Dessa forma, a proposta de Augusto Boal na *Estética do Teatro do Oprimido* terá como base o trabalho de emancipação humana, partindo do reconhecimento respeitoso do outro e de si mesmo. Os processos estéticos que serão frutos dessa filosofia estarão enraizados numa proposta de solidariedade e empatia que potencializam o oprimido a se enxergar em cena a partir de um reconhecimento transformador. Logo, Boal (2009) acreditava que “o espaço estético é um espelho de aumento que revela comportamentos dissimulados, inconscientes ou ocultos” (p. 31).

A pesquisadora Rocha (2008) aponta que o desafio estará sempre no olhar de quem percebe as etapas do processo, não sendo possível apontar traçar um ideal simplista e sem fundamento. Como se sustenta na compreensão ampla de si mesmo e do outro, pela arte, é preciso lidar com a complexidade da trama social e, é claro, com a sofisticação psíquica do homem.

Todas as sociedades humanas são complexas: o que pode ser simplório é o modo de percebê-la. Algumas pessoas são incapazes de ver, sentir e compreender sutilezas existentes em outras culturas que não a sua, ou nem mesmo na sua própria. E, se não as veem, decretam que não existem (BOAL, 2013, p. 28-29).

O fato é que, já em sua origem, o *Teatro do Oprimido* apresentou uma principal vocação em sua peculiaridade constitutiva: o respeito ao outro, ao estranho, ao diferente. Sua

estética e suas técnicas, não primam pela mensagem de ordem ou qualquer coisa que o valha, mas pela libertação das pessoas por si mesmas, enxergando suas próprias fraquezas e capacidades de modificação pessoal, social, política e histórica (ROCHA, 2013).

O Teatro do Oprimido não é uma teatro de classe. Não é, por exemplo, o teatro proletário. Esse tem como temática os problemas de uma classe em sua totalidade: os problemas proletários. Mas no interior mesmo da classe proletária podem existir (e evidentemente existem) opressões. Podem acontecer que essas opressões sejam o resultado da universalização dos valores da classes dominante. [...] Seja como for é evidente que na classe operária pode existir (e existem) opressões de homens contra mulheres, de adultos contra jovens, etc. O Teatro do Oprimido será o teatro também desses oprimidos em particular, e não apenas dos proletários em geral. [...] Portanto a melhor definição para o Teatro do Oprimido seria a que se trata do teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior dessas classes (BOAL, 1980, p. 25).

Nesse sentido, as palavras de Boal (2013) preconizam que, “oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios” (p.21). Para a Estética do Teatro do Oprimido, cada cultura apresenta formas de opressão que consistem na realidade histórico-social daquele povo. O método de Boal deverá ser dinamizado respeitando sempre as idiossincrasias de cada comunidade, desnudando as relações de opressões que estas apresentam. Nas palavras de Boal, “nenhuma sociedade fabrica, ‘em série’, os seus cidadãos – somos todos responsáveis pelos nossos atos” (idem, p.22).

A Estética do Oprimido para Boal (2009) se configura como uma forma essencial de combate ao opressor, afirmando o oprimido como o protagonista do seu processo estético, e não um simples fruidor da arte. Mais do que um movimento de viés assistencialista que objetiva levar a cultura ao povo, o Teatro do Oprimido oferece meios estéticos necessários para o desenvolvimento da sua própria cultura. “A Estética do Oprimido não inventou nenhuma panaceia para os males da cidadania, mas com ela é possível reverter o curso da acelerada desumanização dos oprimidos nesta época tão sombria” (idem, p. 168).

A revolução que Augusto Boal começou, parece não ter cessado após sua morte. Sua concepção sobre Estética do Oprimido tem se mostrado fértil e multiplicadora, com expressões nos 5 continentes e em dezenas de países.

4.3 O Método do Teatro do Oprimido

A estruturação de um método é uma dos atos mais criativos e intensos que um autor pode vivenciar. Diz respeito a sistematização de experiências que contém um sentido profícuo para se multiplicar em outros momentos. É assim que percebo, como pesquisador, o desenvolvimento do método do Teatro do Oprimido. As etapas da vida de Augusto Boal foram aguçando no dramaturgo um olhar para além do aqui e agora, estimulando-o a tensionar paradigmas dados como únicos, inaugurando uma nova maneira de se fazer teatro.

Ao afirmar com propriedade que que “todo mundo pode fazer teatro: até mesmo os *bons atores!*” (BOAL, 2014, p. 366), o dramaturgo descontrói a noção do teatro como uma propriedade privada de poucos e afirma a arte como uma linguagem imanente a todos os seres humanos. Sua revolução metodológica, preconizou mudanças conceituais no seu teatro. O espectador sai dessa posição de ente passivo e alheio a cena e se torna um espectador que pode entrar na cena, e de maneira ativa de posicionar frente ao opressor. Nessa dinâmica conceitual, a cena não termina quando se fecha as cortinas, mas se configura como uma orientação para ações futuras que podem transformar a sociedade.

A partir daí, Santos (2016) afirma que Augusto Boal passa a desenvolver novas modalidades de Teatro do Oprimido, levando em consideração contextos sociais específicos, as condições de produção teatral e objetivos a serem alcançados. Atualmente o arsenal metodológico do Teatro do Oprimido se divide nas seguintes técnicas:

- Teatro-Jornal;
- Teatro-Invisível;
- Teatro-Imagem;
- Teatro-Fórum;
- Teatro-Legislativo;
- Arco-Íris do Desejo;

A seguir, será apresentado de maneira pontual a descrição das técnicas e métodos utilizados no Teatro do Oprimido.

4.3.1 *Espect-atores*

O conceito de espectador em Boal ultrapassa uma definição unilateral. Para além da ideia de catarse ou de identificação, o dramaturgo acreditava que deveria ocorrer um envolvimento maior do espectador com o palco e com a cena. Nessa dinâmica ativa, em um

determinado momento haveria uma substituição em que a pessoa que assiste o espetáculo, pode se posicionar no palco e passa a se tornar personagem atuando no espetáculo. Sobre esse fenômeno Boal (2013) afirmou:

Espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devam por sua vez ser também espectadores. Todas essas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo. E considerando que quem faz teatro, em geral, são pessoas direta ou indiretamente ligadas às classes dominantes, é lógico que essas imagens acabadas sejam as imagens da classe dominante. O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens. O mundo é dado como conhecido, perfeito ou a caminho da perfeição, e todos os seus valores são impostos aos espectadores. Estes passivamente delegam poderes aos personagens para que atuem e pensem em seu lugar. Ao fazê-lo, os espectadores se purificam de sua falha trágica – isto é, de algo capaz de transformar a sociedade (idem, p. 162).

A grande questão preconizada por Boal está na percepção do espectador como um real agente de transformação. Ao conceber o teatro como uma arma, o dramaturgo acreditava que ninguém melhor do que o próprio espectador para poder manuseá-la. Logo, essa proposta de um espect-ator se solidificava paulatinamente nas ideias de Boal:

Mais claro ainda ficou para uma verdade: quando é o próprio espectador que entra em cena e realiza a ação que imagina, ele o fará de maneira pessoal, única e intransferível, como só ele pode fazê-lo e nenhum artista em seu lugar. Em cena, o ator é o interprete que, traduzindo, trai. Impossível não fazê-lo (BOAL, 2002, p. 22).

Para Boal, a consequência prática dessa não identificação de um ‘ator profissional’ era a afirmação de uma indiferença entre a cena e a vida do espectador. Ao propor um novo modelo, mais do que simplesmente representar, o dramaturgo afirmava a vitalidade e a potencia de abrir a cena para que uma identificação legítima acontecesse. Assim, era possível pensar que aquele movimento de enfrentamento vivenciado no palco, poderia se configurar como uma alternativa possível de se viver na sociedade.

Quando um ator interpreta um ato de liberação, ele o faz em lugar do espectador e provoca catarse. Quando um espect-ator faz a mesma ação em cena, ele o faz em nome de todos os outros espectadores, já que eles sabem que, caso não concordem com o que está sendo dito, eles mesmos podem subir ao palco e mostrar o que pensam – provocando a dinamização em lugar

da catarse. Não é suficiente que o teatro evite a catarse – o que precisamos é de um teatro que gere dinamização (BOAL 2014, p. 67).

Dessa forma, no Teatro do Oprimido, a participação ativa do espectador não se limitará a pequenos momentos, como numa dinâmica lúdica ou em um jogo teatral. “O espetáculo é uma preparação para ação” (BOAL, 2013, p. 163). Por isso, Boal acreditava que a Estética do Oprimido se configurava como um caminho para a transformação. “O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! *Teatro é ação!* Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: *é uma ensaio da revolução!*” (idem, p. 163).

4.3.2 Teatro-Jornal

O Teatro-Jornal é antes de tudo um exercício de liberdade. No início da década de 1970, inseridos em um contexto de censura (a artistas, aos meios de comunicação e a sociedade em geral), “que visava escamotear conteúdos e consolidar ‘verdades’ e recriar realidades, Boal começou a desenvolver técnicas teatrais que buscassem revelar a manipulação feita pelos noticiários para redesenhar a imagem do real” (SANTOS, 2016, p. 70).

A forma de “teatro-jornal” tem vários objetivos. Primeiro, procura desmistificar a pretensa “objetividade” do jornalismo: demonstra que a notícia publicada em um jornal é uma obra de ficção. A importância de uma notícia e seu próprio caráter dependem de sua relação com o resto do jornal. [...] Pergunta-se qual é a mais importante: a conquista do tricampeonato de futebol ou a seca do Nordeste? O cidadão Kane, de Wells, já respondeu: “Nenhuma notícia é importante o bastante para valer uma manchete; ponha-se qualquer notícia sem importância na manchete ela se transformará em notícia importante!” Assim se manipula a opinião pública – o processo é simples, indolor! (BOAL, 1988, p. 43).

De acordo com Santos (2016), o Teatro-Jornal representa uma resposta estética frente a uma censura autoritária, imposta pelos militares aos meios de comunicação, aos artistas e à sociedade no Brasil, sendo esta a primeira semente do Teatro do Oprimido, concretizando todo um processo que aproximou Boal das classes oprimidas, não apenas como dramaturgo e diretor, mas também como cidadão e ativista.

Nesse sentido, a essência do Teatro-Jornal é desnudar a noção de neutralidade que pregam os meios de comunicação. Como afirma Boal, “a mídia será sempre usada para

agradar aqueles que a sustentam: será sempre a voz do seu dono!” (BOAL, 2013, p. 17). Ao ter esse entendimento, o oprimido pode se posicionar de maneira crítica e resistir aos enganos que são forjados por essa comunicação em massa.

4.3.3 *Teatro-Invisível*

Criado para superar as barreiras pré-existentes em se fazer teatro, o Teatro-Invisível se configura como cenas que são criadas, a partir de um fato social, e são apresentadas em um lugar onde ocorre esse mesmo fato. Logo, a dinâmica de opressão é revelada sem que a plateia saiba, inicialmente que é teatro.

Santos (2016) preconiza que Teatro-Invisível nada tem a ver com improvisação. O mesmo trata-se de um método que deve ser produzido a partir de um estudo da situação e deve ser ensaiado como tal, para que o grupo possa testar possibilidades de intervenção. Uma das experiências de Teatro-Invisível feitas por Boal, foi relatada pela autora:

Boal buscou inspiração num poema de Brecht sobre uma velha senhora com fome, que, envergonhada por não ter dinheiro para pagar, diante do caixa, dizia não precisar de nada e devolvia as mercadorias. Na encenação feita por Boal (dentro de um supermercado), era um jovem desempregado que pegava tudo o que precisava para comer e, ao chegar ao caixa, em vez de camuflar a realidade, afirmava não ter dinheiro para pagar (idem, p. 90).

Para Boal (2013) “atores e espectadores encontram-se no mesmo nível de diálogo e de poder, não existe antagonismo entre sala e cena, existe superposição” (p. 18). O cenário pode ser qualquer lugar público: na rua, na praça, em um ponto de ônibus. Ao ser apresentada, a cena em si terá a potência de estimular de maneira crítica as pessoas que estiverem presentes por ali. Nesse sentido, essas pessoas poderão se perceber naquela ação e eleger reações e comportamentos de enfrentamento daquela realidade.

4.3.4 *Teatro-Imagem*

No Peru, em 1973, Augusto Boal na impossibilidade de comunicação verbal num mesmo idioma criava um desafio para o trabalho coletivo, no qual a palavra falada e escrita, apesar de ser o objetivo final, não podia ser o centro das atividades do grupo. Nesse contexto,

segundo Santos (2016), Boal começa a desenvolver o Teatro-Imagem, baseado na linguagem não verbal.

Arte é busca através dos nossos aparelhos sensoriais. No Teatro-Imagem dispensamos o uso da palavra para que se possa desenvolver outras formas perceptivas. Usa-se o corpo, fisionomias, objetos, distâncias e cores, que nos obrigam a ampliar a visão que chama de *sinalética*, ou seja, onde significantes e significados são indissociáveis, como o sorriso da alegria no rosto, ou as lágrimas de tristeza e de pranto –, e não apenas as linguagens *simbólicas* das palavras dissociadas das realidades concretas e sensíveis, e que a elas apenas se referem pelo som e pelo traço (BOAL, 2013, p. 17).

Para exemplificar a dinâmica do método, Santos (2016) descreve em seu livro o jogo *Imagem de Família*. Nesse jogo, os participantes apresentam sua compreensão do sentido da palavra criando esculturas humanas. Para o mesmo conceito, uma pessoa organiza uma escultura com quatro pessoas: pai, mãe, filho e filha. Outra participante necessitará de voluntários para expressar sua ideia de família. “Dependendo do tamanho do grupo e da diversidade cultural, o conceito de família irá provocar representações bastante variadas” (p. 79). Logo, em vez de explicar o que família significa, pessoas criam imagens representativas. Assim, ao perceber as imagens criadas é possível entender o sentido do termo para cada pessoa.

Numa proposta de aperfeiçoar o sentido da visão, o Teatro-Imagem amplia e aguça o olhar do espectador e nos permite dar significados mais profundos às coisas que estamos acostumados a olhar no nosso dia-a-dia.

4.3.5 *Teatro-Fórum*

Preconizada como a técnica mais profícua do Teatro do Oprimido, o Teatro-Fórum intervém no poder que o ator detém de estar no palco e socializar com a plateia, inaugurando na cena um diálogo entre o espectador e a montagem teatral. Sua origem é muito curiosa. Segundo Santos (2016), no Peru Boal trabalhou com diversos grupos de camponeses, em grande maioria mulheres, utilizando uma técnica denominada dramaturgia simultânea, “que consistia em alguém contar uma história cotidiana sobre um problema concreto que quisesse resolver para ser representada como encenação teatral” (p. 80).

Nessa experiência, a história contada pela integrante da comunidade era montada pelo grupo teatral sob a direção de Boal. A história era encenada, segundo a percepção de Boal e

do grupo teatral, e apresentada para a comunidade. Em seguida os espectadores discutiam o problema e sugeriam alternativas de solução, as quais eram improvisadas pelos artistas em cena. Em uma apresentação “uma campesina não ficou satisfeita com o resultado. A interpretação dada pela atriz e cena para sua sugestão não pareceria corresponder à ideia que a campesina queria expressar” (SANTOS, 2016, p. 81).

Boal não cansava de relatar¹⁴ essa história. A cena abordava o relacionamento de um casal, onde o marido estava desempregado e de vez em quando fazia uns biscates. O mesmo dizia para sua esposa (semanalmente) que iria viajar para outra vila a fim de construir uma casa nova para eles. O marido sempre pedia dinheiro pra sua esposa com o objetivo de comprar material para a tal construção e voltava com alguns papéis nas mãos e entregava a ela dizendo ser os recibos do que ele havia comprado. Sua esposa nunca tinha visto a tal casa, e por ser analfabeta, não conseguir ler os tais recebido. A mesma decidiu chamar uma vizinha que soubesse ler pra ela os recibos. Qual tamanho foi o espanto da vizinha ao ler os tais recibos e perceber que se tratava de cartas de amor da amante do marido, pois quando ele voltava para sua esposa a amante escrevia dizendo que estava com saudades. Esta era a cena.

Porém, mesmo os atores em cena se desdobrando para dramatizar as sugestões da plateia, a indignação ainda era generalizada. Até que uma mulher, uma campesina forte, robusta e decidida, levantou a mão e disse que tinha uma sugestão. A espectadora, insatisfeita, insistia que a atriz não estava fazendo o que ela havia proposto. Depois de mais algumas tentativas com a atriz, sem sucesso, Boal perguntou se a campesina não queria interpretar sua sugestão. A campesina aceitou o desafio e ousou atravessar a fronteira entre palco e plateia para dizer, com sua própria voz através de seu corpo, qual seria sua alternativa para o problema encenado. Em cena, ela pegou a vassoura cenográfica, segurou o marido pelo colarinho da camisa e disse decidida: *Agora vamos ter uma conversa clara!*

De acordo com Boal (2013), foi assim que nasceu o Teatro-Fórum. Uma técnica teatral na qual a barreira entre palco e plateia é destruída e o diálogo direto é implementado. Certamente é a técnica mais conhecida e praticada em todo o mundo. Ela usa ou pode usar todos os recursos de todas as formas teatrais conhecidas, objetivando dar voz aos espectadores na cena teatral.

O Teatro-Fórum enquanto metodologia pretende desenvolver um espetáculo baseado em fatos reais, onde oprimido(s) e opressor(es) entram em conflito de forma clara e objetiva.

¹⁴ Segundo Santos (2016) essa história está relatada em textos do próprio Boal e de várias pessoas que escreveram sobre o Teatro do Oprimido. Também está no documentário Augusto Boal e o Teatro do Oprimido, de Zelito Viana.

No auge do embate entre os personagens, denominado de “crise chinesa” na dramaturgia do Teatro do Oprimido, o oprimido fracassa. Nesse momento a cena é paralisada, o Coringa toma o palco e desafia os espectadores para entrarem em cena. A partir do seu repertório, esse espectador terá a chance de apresentar alternativas cabíveis para o problema encenado, dinamizando a cena e se afirmando como um agente de transformação social.

O foco desse processo é abordar questões relevantes para um grupo social local. Sua potência está na disposição que a cena se tornará como um reflexo do cotidiano daqueles que estão assistindo a peça. Ao se perceberem no processo dramático, os mesmos são convidados a compreender e se posicionar diante das relações de opressão que possam estar vivendo no seu dia-a-dia. Afirmado esse movimento do Teatro-Fórum, Boal (2013) salientou:

[...] os espectadores [...] são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas: o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo (idem, p, 19).

E como todo jogo tem suas regras, Boal (2015) no seu manual de técnicas *Jogos para atores e não-atores* afirma o Teatro-Fórum como uma espécie de luta. A regra básica é garantir que os espectadores possam entrar em cena. Quem fará essa mediação será o Coringa, que interrompe a cena quando oprimido e opressor estão se enfrentando e abre para o público a possibilidade de subir ao palco e atuar diferente. Outra regra básica que deve ser atendida pelo Coringa é a retomada, sempre que houver desvios da proposta do Fórum. Assim o dramaturgo preconiza que o efeito desejado poderá ser atingido: “o aprendizado dos mecanismos pelos quais uma opressão se produz, a descoberta das táticas estratégicas para evitá-la e o ensaio dessas práticas” (p. 48).

4.3.6 Teatro-Legislativo

Essa metodologia é um desdobramento do Teatro-Fórum. Sua dinâmica está baseada no mandato de Augusto Boal, eleito como vereador do Rio de Janeiro de 1992 a 1996. Por ter como função criar e fiscalizar o bom funcionamento das leis, Boal é estimulado a pensar um método que proporcione ao espectador fazer parte de maneira ativa do processo de sugestões de leis para a sociedade.

Semelhança entre o Teatro do Oprimido (o espectador se transforma em ator) e o Teatro Legislativo (o cidadão se transforma em legislador) [...] Não admitimos que o eleitor seja mero espectador das ações dos parlamentares, mesmo quando concretas: queremos que opine, discuta, contraponha argumentos, seja co-responsável por aquilo que faz seu parlamentar (BOAL, 1996, p. 45 e 46).

De acordo com Boal (1996), o Teatro-Legislativo terá sua potência plena após a realização de um Teatro-Fórum. Além do público participar entrando na encenação baseada em fatos reais, improvisando alternativas, o espectador também será estimulado a escrever propostas de lei como sugestões que podem solucionar as demandas encenadas. Após serem recolhidas, as sugestões são entregues à uma equipe formada por especialistas no tema encenado, um advogado e um assessor legislativo, os quais ficam incumbidos de sistematizá-las para que sejam novamente submetidas à apreciação da plateia, a fim de promover uma discussão e votação. As propostas que são aprovadas pela plateia são encaminhadas às casas legislativas onde tramitam, podendo ser rejeitadas ou efetivamente virar Lei.

A Coringa Bárbara Santos, acompanhou todo o processo de desenvolvimento e de multiplicação do Teatro-Legislativo. Sobre os resultados do mesmo, ela afirmou:

Entre 1993 e 1996, o Teatro-Legislativo foi desenvolvido com os mais diversos grupos – jovens em situação de risco social que buscavam mais oportunidades; moradores de favelas que lutavam por melhores condições de vida; pessoas idosas que reivindicavam acesso digno à saúde; portadores de deficiência física que reivindicavam direito à cidade e ao trabalho; mulheres que sobreviviam à violência sexual e queriam quebrar o silêncio; homossexuais contra a homofobia; trabalhadoras domésticas; usuários da saúde mental, entre outras. Assim, deu-se um largo passo no sentido de estimular a realização de ações concretas, ou seja, ultrapassar o evento teatral e produzir consequências reais (SANTOS, 2016, p. 112 e 113).

O Teatro-Legislativo tem como foco legitimar o exercício não apenas formal, mas pleno da cidadania, por meio da participação ativa dos cidadãos no processo de discussão e elaboração de projetos de Lei que venham efetivamente suprir uma necessidade popular. O teatro novamente será esse dispositivo profícuo para que o cidadão possa se perceber como ativo e até mesmo co-autor de transformações no âmbito legislativo que modificarão realidades sociais.

4.3.7 *O Arco-Íris do Desejo*

Na Europa, nas oficinas de Teatro do Oprimido, Augusto Boal e sua esposa Cecília Tumin foram surpreendidos com realidades de opressões bem diferentes daquelas vivenciadas na América Latina. As questões não eram de ordem social, com traços marcantes de desigualdade ou injustiça. As mesmas se configuravam em processos subjetivos e internalizados que denotavam os efeitos insustentáveis das cobranças de um sistema capitalista.

Nesse momento surge uma proposta de experimentar processos estéticos que percebessem essas questões subjetivas, elucidando e compreendendo as implicações diretas dessas opressões no dia-a-dia do cidadão europeu, levantando alternativas práticas de superação dessas opressões (SANTOS, 2016).

É preciso que todos os elementos singulares do relato individual adquiram um caráter simbólico e percam as restrições de sua singularidade, de sua unicidade, assim, através da generalização, e não por meio de uma singularização, abandonamos um terreno mais propício a ser estudado por psicoterapeutas e a nos limitamos a ocupar-nos daquilo que é a nossa área e nosso privilégio: a arte teatral (BOAL, 2002, p. 54).

Logo, o Arco-Íris do desejo se configura como um conjunto de técnicas que foram desenvolvidas para analisar o processo de internalização e de solidificação dessas opressões. Boal (2002) no seu livro *Arco-Íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*, descreve que as técnicas prospectivas e introspectivas que compõem o método, foram elaboradas a partir das suas experiências e de sua esposa que é Psicanalista, com o Teatro do Oprimido na Europa entre os anos de 1978 e 1986. Os problemas encontrados eram de natureza mais subjetiva, relacionados com a solidão, com o medo do vazio e a com a incapacidade de se comunicar.

Boal (2002) explica que o opressor estava dentro da cabeça das pessoas. O dramaturgo faz uso de uma expressão metafórica para designar esse opressor internalizado: ‘o policial na cabeça’ (Em Francês - *le flic dans la tête*) a fim de trabalhar com essas novas formas de opressão. Esse conjunto de técnicas recebeu posteriormente o nome de uma delas – Arco-Íris do Desejo. Segundo o dramaturgo, o termo sugeria a análise de todas as cores do arco-íris, recombina-as de acordo com o desejo das pessoas e com o objetivo de ressignificar as opressões internalizadas e conferir-lhes outras feições.

De acordo com as pesquisadoras e psicoterapeutas Oliveira e Araújo (2012), o percurso teórico e prático percorrido por Boal a partir das suas experiências com o Teatro do

Oprimido na Europa, levou-o a uma aproximação com a Psicologia à medida que passou a utilizar técnicas muito semelhantes às utilizadas por psicoterapeutas.

Uma de suas afirmações que servirá de plataforma para o método é que o “teatro (...) é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito observe a si mesmo, em ação e em atividade” (BOAL, 2002, p. 27). Esse processo de auto-percepção ia tecendo dispositivos que atuavam na compreensão e na busca de soluções para problemas internos, que se perpetuavam como verdades opressivas.

Ainda sobre o cenário que potencializou a criação do método, Feldhändler (2002) apud Oliveira e Araújo (2012) pontua que no final dos anos 1980, o Centro de Teatro do Oprimido da França passou a oferecer seminários sobre teatro e terapia com a proposta de integrar a aplicação do novo método às práticas do Teatro do Oprimido. Nesse período, Boal chegou a admitir que seu método poderia ser considerado um psicoteatro, e que “a política era a terapia da sociedade e a terapia era a política da pessoa” (idem, p. 45 apud idem, p. 342).

Nessa circunstância, pode-se identificar a sensibilidade e a generosidade de Augusto Boal, que, diante de sua própria perplexidade, percebe a riqueza do questionamento, se interesse pelo que parece estranho, e assume a incompreensão como oportunidade de descoberta e de produção do conhecimento (SANTOS, 2016, p. 92).

Boal (2002) aponta que se no palco teatral o protagonista produzia pensamentos e emoções que, embora seus, pertenciam supostamente às personagens, no palco terapêutico, ele reproduziria pensamentos e liberaria emoções reconhecidamente suas. Desse modo, ao reviver sua própria emoção, o desejo do protagonista no palco terapêutico se dicotomizaria, e ele passaria a querer mostrar a cena e a mostrar-se em cena, simultaneamente.

Nesse sentido, o Coringa Flávio Sanctum (2012) especialista na técnica de Arco-Íris do desejo afirmou em seu livro *A Estética de Boal*:

Quando Boal sugere práticas, que investigam a opressão subjetiva sofrida por determinado sujeito ou grupo, é preciso atentar um ponto fundamental de sua metodologia: o Teatro do Oprimido tem por finalidade a reflexão das ações individuais para a transformação de atitudes opressivas da sociedade. Isto é, observando o indivíduo e refletindo sobre as opressões que sofre particularmente, encontramos estratégias de combate à opressão sofrida individualmente por um grande número de pessoas (idem, p. 46).

Como uma proposta terapêutica, essa técnica do Teatro do Oprimido proporciona um movimento de partilha de histórias que são subjetivas mas que em si tem como potencia

acessar outras realidades, coletivizando os efeitos de compreensão dos mecanismos de opressões e de superação das mesmas.

Ao colocar em relevo os efeitos terapêuticos do teatro nas suas oficinas, Boal procurava aproximar-se das opressões mais subjetivas e internalizadas a fim de transformá-las em algo coletivo, procurando, por meio de identificações, promover a vivência daquelas opressões como se fossem de uma só pessoa. Dessa forma, o dramaturgo acreditava ser possível uma superação dos bloqueios que estariam proibindo a realização de uma ação subversiva e libertadora por parte daqueles indivíduos (OLIVEIRA e ARAÚJO, 2012).

4.3.8 *Coringa*

Desde suas montagens no Teatro de Arena, Boal já tinha como objetivo formar uma plateia crítica que se posicionasse frente ao teatro. Influenciado pelo conceito de distanciamento de Bertold Brecht, Boal vê na palavra Coringa a melhor alternativa para mediar a cena e o espectador. Com o surgimento do Teatro do Oprimido e a sistematização de sua metodologia, o dramaturgo vai então legitimar a função de uma artista dentro da cena que possa ser esse mediador entre o público e o espaço teatral. De acordo com o Coringa Flávio Sanctum (2012), há nesse sentido uma comparação ao curinga da carta de baralho que tem diferentes papéis de acordo com determinadas necessidades.

Para a Coringa Bárbara Santos (2016), trata-se de artistas com função pedagógica; praticantes, estudiosos e pesquisadores do método do Teatro do Oprimido. Logo, é fundamental o entendimento que o mesmo é um especialista em constante processo de formação. “Coringa é um ativista em constante processo de aprendizagem” (idem, p. 142).

Exercer a função de Coringa, de acordo com Santos (2016), que coordenou o CTO-Rio por 20 anos, exige conhecimento rigoroso dos fundamentos práticos e teóricos: éticos, políticos, pedagógicos, estéticos e filosóficos do método, e, ao mesmo tempo, ter sensibilidade para as demandas da realidade e capacidade de reinventar o conhecido para atender às necessidades concretas de cada grupo.

O Coringa deve ser capaz de entrar em cena e atuar, de ministrar oficinas e cursos teóricos e práticos e de organizar e coordenar grupos populares. Deve estar apto para orientar a produção de espetáculos de Teatro-Fórum (da criação da imagem ao texto coletivo), de mediar diálogos teatrais em sessões de Fórum e de Teatro Legislativo, de estimular a

efetivação de ações sociais concretas e continuadas e, é claro, de sistematizar sua experiência para que sirva a outros praticantes e contribua para o desenvolvimento do método.

Sobre a dinamicidade da formação e da prática que um Coringa deve desenvolver, Santos (2016) afirma que:

A Praxis Coringa exige a busca incessante de saberes diversos, através de formação multidisciplinar e de postura interseccional. É fundamental procurar saber teatro, cultura, economia, política, educação, saúde, direito, história, sociologia, ecologia, e do que mais for possível. Considerar que as opressões se cruzam, se articulam, se complementam e se multiplicam, para entender que a luta por superação exige a aliança solidária entre distintos grupos de oprimidos e oprimidas. Associar saber à sensibilidade, análise crítica e bom senso para o desenvolvimento dessa Práxis (idem, p. 427).

Dessa forma, quem ocupa a função de Coringa deve auxiliar as pessoas a descobrirem suas potencialidades, a se conhecerem melhor, a expressarem suas ideias e emoções, a analisarem seus problemas e a buscarem alternativas próprias. Santos (2016) alerta ainda que o Coringa não é quem detêm repostas, e sim quem formula perguntas que geram respostas e que provocam novas perguntas. Nesse caso, não se trata de perseguir a resposta perfeita, e sim de estimular as respostas possíveis que desenhem a realidade desejada a fim de torná-la palpável.

4.3.9 Árvore do Teatro do Oprimido

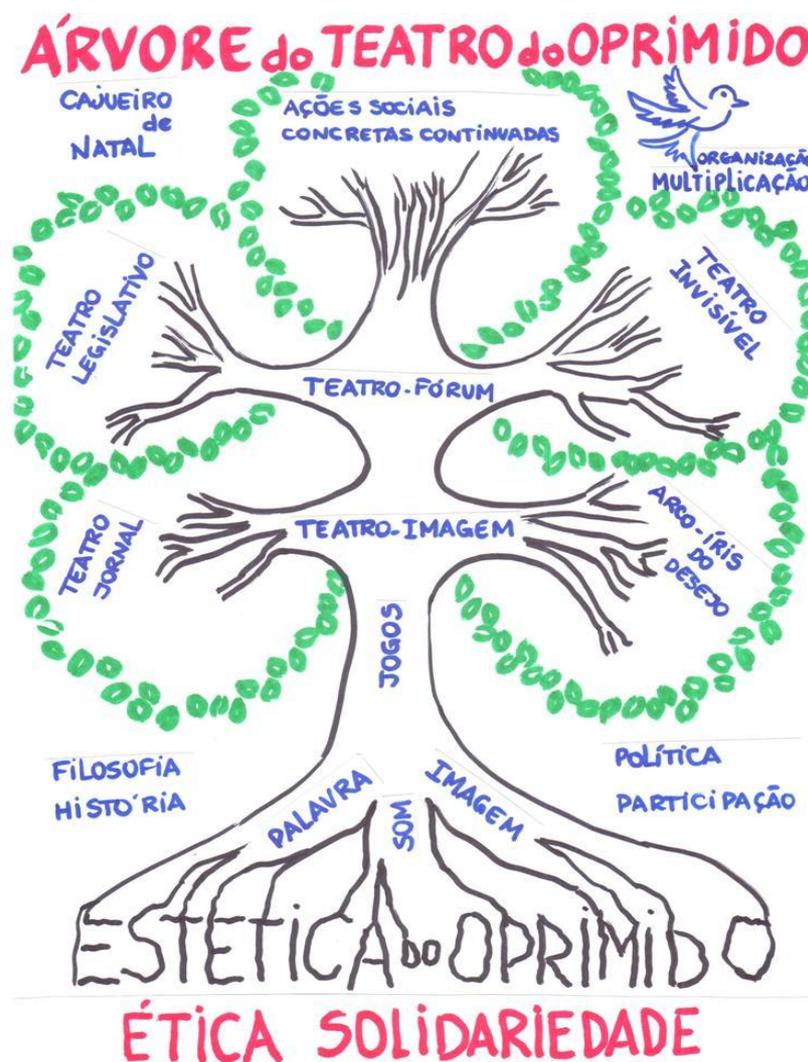
Para Augusto Boal, uma árvore se convertia na metáfora mais adequada para a representação do método do Teatro do oprimido. O dramaturgo se dedicou a escolha dessa imagem com cuidado, zelo e muita alegria, se convertendo ha um verdadeiro amante de árvore. A primeira versão foi proposta em 2004 no CTO – Rio e após inúmeras adaptações chegou-se a uma versão final no ano de 2008. O entusiasmo de Boal se pautava na certeza de que essa seria a imagem que representaria o método (SANTOS, 2016).

Um ponto importante dentro da metodologia do Teatro do Oprimido é que ao longo d sua história, uma dinâmica de descobertas pontuais e diferentes técnicas passaram a ir constituindo o método de Boal. Nesse sentido, segundo Santos (2016), Augusto Boal sempre insistia na interdependência entre as técnicas como então elementos de um mesmo método. Essa é uma das qualidades mais importantes da árvore do Teatro do Oprimido - representar

um todo dinamizado por partes inter-relacionais que têm os mesmos princípios e objetivam o mesmo fim.

Quando Augusto Boal escolheu a árvore para representar o Método do Teatro do Oprimido, ele o fez por conta da dialética fundamental que esta traz em si: permanência e transformação. Permanência e transformação se harmonizam e se complementam na árvore. Para crescer mundo afora necessita ter raízes fortes terra adentro. Quanto mais profundas as raízes do solo, maiores as possibilidades de avançar no espaço externo. Para viver a árvore está em constante espaço com o ambiente. Expande-se para baixo, estica-se para cima, alarga-se para os lados e amplia-se em todas as direções. Parece não sair do lugar, mas está em constante movimento. Em direção ao solo, busca água. Em direção ao céu, busca luz. Há quem diga que as árvores se movimentam em direção umas às outras, para, através de suas raízes, intercambiar o saber (idem, p. 132).

Figura 17: Árvore do Teatro do Oprimido



Fonte: Acervo CTO-Rio

Analisando a imagem da árvore, temos no solo a base que sustenta todas as intervenções do Teatro do Oprimido. Este é adubado com História, no sentido do conjunto de saberes acumulados pela humanidade, com Filosofia, como a busca incessante pela compreensão do sentido da existência e da convivência, com Política, como ciência da vida em sociedade, e com Participação, com necessidade fundamental de atuação na sociedade. Como princípios fundantes da árvore, temos a Ética e a Solidariedade que tem por essência uma incompatibilidade com a injustiça, com a exploração econômica e qualquer forma de preconceito e discriminação.

A palavra, o som e a imagem serão as raízes que alimentarão a Árvore do Teatro do Oprimido. Sobre essa dinamicidade, Berger (2008) aponta que a palavra, recriada, está associada à poesia, à narrativa e ao teatro. O Som privilegia aqueles produzidos no e pelo corpo e com objetos que estavam destinados ao lixo (o lixo tem a ver com o que é rejeitado e desprezado; o oprimido. Por isso temos que recriá-lo). E a imagem, alegoricamente, expressa sempre a cara de cada grupo praticante do Teatro do Oprimido. As imagens falam, gritam, cantam, dançam, expressam.

A multiplicação, representada pelo fruto e pelo pássaro, é o sentido de ser do método, pois será através da multiplicação que ganhando asas, o método se expande e aprofunda suas raízes. Como a Coringa Bárbara Santos nos provocou em seu Seminário Internacional “Raízes e Asas” no CTO-Rio: “[...] uma contradição aparente, ao mesmo tempo em que aprofunda suas raízes a expande com as asas da criatividade”. O multiplicador é o responsável pela chegada do método nos mais diferentes lugares.

Diante de todo o cenário apresentado sobre o método do Teatro do Oprimido, surge uma indagação: Como a obra de Augusto Boal potencializa uma atuação viva da arte diante da complexidade do mundo contemporâneo? Como ela tem se reinventado diante das mudanças que vem ocorrendo na nossa maneira de ser sociedade?

ATO III

ENTRE ARTE E O HOMEM



5 A SUBJETIVIDADE DO MÉTODO

“O Teatro é uma arma e é o povo que deve manejá-la!”

Augusto Boal

O autor Jonh Dewey (2010), na sua obra *Arte como experiência* afirma que “para compreender o estético em suas formas supremas e aprovadas é preciso começar por ele em sua forma bruta; nos acontecimentos e cenas que prendem o olhar e o ouvido do homem.” (p. 61). Para além de uma contemplação ou fruição, essa experiência é precedida pela busca ativa do homem para acessar algo que estará para além de si. Uma ideia de expectativa nesse cenário, tem a função de aguçar os seus sentidos para a apreensão da forma, do conteúdo e da essência que a expressão artística exala.

Esse momento da Tese, me proponho a sistematizar minhas vivências como pesquisador do Teatro do Oprimido entre os anos de 2013 a 2016. Orientado por essa busca ativa, aguçando os meus sentidos para a Estética do Oprimido, descreverei de maneira subjetiva meus encontros e desencontros com essa arte, elucidando as aspectos que dialogam com a teoria de Augusto Boal.

Ao mesmo tempo, este capítulo transcende uma noção de descrever um método. Com um olhar voltado para a pluralidade, será evidenciado um formato estético nas análises que serão realizadas para se produzir o fazer científico, com consideráveis contribuições nos estudos do Teatro do Oprimido. Toda essa proposta dialoga diretamente com as ideias de Teixeira (2014) ao afirmar que

a perspectiva dramaturgica quando associada à realização de determinadas experiências estéticas, não apenas aduz aspectos ontológicos da vida social como também sublinha, teoricamente, a conseqüente criação de uma estética cognitiva. [...] A estética cognitiva assim construída apresenta uma série de vantagens epistemológicas (p. 185).

Assim, a subjetividade do método tem por objetivo descrever e analisar minhas experiências de campo com a metodologia de Boal. A delineação do método e como foi desenvolvido está descrito na primeira parte. Em seguida eu abordo um processo etnográfico em cursos e oficinas de formação no método de Augusto Boal no Centro do Teatro do

Oprimido do Rio de Janeiro (CTO – Rio). Na sequência há uma descrição de quatro eventos acadêmicos internacionais sobre a difusão do Teatro do Oprimido na Universidade.

5.1 O Pesquisador e a escolha do Método

Enxergar-me como um pesquisador sempre foi uma aventura muito peculiar. Desde a graduação eu me via atraído pelas dimensões ontológicas que sustentavam a tão aclamada pesquisa científica. A descoberta do novo, a dinâmica de uma investigação e a publicação de um olhar que estava sendo inaugurado naquele momento parece ter encontrado um lugar próprio dentro de mim.

À medida que fui me envolvendo e sendo envolvido, comecei a me dar conta da multiplicidade de caminhos que esse meu ‘EU Investigador’ poderia tomar. Lembro-me que já na 2º período da graduação, comecei a pesquisar crianças na primeira infância dentro de um ambiente escolar, usando a observação participante como método. Qual foi o meu espanto em contabilizar a potência de uma observação e os rumos que esta poderia me levar. Em seguida fui atravessado pelos métodos quantitativos em pesquisas de laboratórios com ratos albinos, para descrever precisamente uma análise experimental do comportamento. Aqui, os números e a precisão estatística entraram em cena e apontaram para um fazer científico que não permite desvios interpretativos.

Sedento pelo novo, comecei a me aproximar do universo da pesquisa qualitativa e dos questionários semiestruturados, tendo na análise do discurso a ótica que sustentaria os apontamentos necessários. Aprofundando no viés qualitativo, sou apresentado à história oral como método. Assim, como pessoa que sou na função de pesquisador, adentro as portas do Hospital de Câncer de Uberlândia para ouvir a história de vida de mulheres diagnosticadas com câncer de mama. Sem dúvida, essa foi uma experiência que me expôs a urgência de que estar nessa função de pesquisador é nunca me esquecer que antes de tudo a pesquisa é um encontro único entre duas pessoas. Finalizando a graduação, me envolvo profundamente com o método de revisão bibliográfica descobrindo a riqueza singular contida ali, na superação de um preconceito que me garantia *a priori* ser um método fácil e sem muito valor. Fecho assim o ciclo da graduação, com a certeza de que a pesquisa era o meu caminho e vou ávido no desbravamento pessoal dessa trajetória.

Diante dessa descoberta vocacional, antes mesmo de terminar a graduação, me matriculo em uma pós-graduação *lato senso* e me encontro com as complexidades de uma

pesquisa interdisciplinar. Optei inicialmente por me especializar em Gestão de Projetos Sociais, e mergulhando no campo da administração descubro o desafio de pensar as variáveis que sustentavam a execução de projetos em realidades tão desafiadoras como as favelas do Rio de Janeiro. Sentindo necessidade de ir além do campo da gestão, eu atraco meu barco na epistemologia da Promoção da Saúde e no Desenvolvimento Social entrando pelas portas da Fundação Oswaldo Cruz - FIOCRUZ, e me vinculando na Escola Nacional de Saúde Pública – ENSP. Pela primeira vez, me percebo como parte de um centro de pesquisa internacional, onde os resultados produzidos pelos pesquisadores têm um peso significativo na elaboração de políticas públicas.

No caminho passo a conhecer mais de perto a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e o peso da tradição de um dos Programas de Pós-Graduação mais antigos do Brasil: Psicologia Social (PPGPS). Depois de uma trajetória como aluno ouvinte e sendo aprovado no processo seletivo, chego então no mestrado atraído pela potência da linha de pesquisa contemporaneidade e processos de subjetivação. Encontro aqui o improvável: o cinema como objeto de pesquisa. Por dois anos intensos, me permito ser conduzido pelo método de análise fílmica e vou esquadrihar as nuances da estética realista dos filmes contemporâneos sobre favela produzidos no Brasil. A análise qualitativa do cinema-favela e sua estética da violência me permite obter o grau de mestre em Psicologia Social e abre as portas para uma bela ciranda que parece não ter mais fim. E é assim que chego aqui no doutorado, agora já totalmente atraído pela arte e sua confluência com a sociedade, passo pelo cinema e chego no teatro. Nesse momento, eu elejo o Teatro do Oprimido como meu novo objeto de pesquisa e a abordagem qualitativa em artes cênicas com o pressuposto básico de que o universo cênico é construído de símbolos e significados os quais serão fundamentais para as conclusões deste pesquisador.

Nesse sentido, Florentino (2012) aponta que dentro do universo cênico a noção de intersubjetividade constitui uma peça chave na investigação qualitativa e é o ponto de partida para captar de forma reflexiva os diferentes significados estéticos e sociais. O destaque, segundo o autor, está no sentido intersubjetivo, onde a pesquisa qualitativa se configura como a intenção de obter uma profunda compreensão dos significados e das definições de situações-problemas apresentadas pelos sujeitos, mais do que a produção de uma medida quantitativa de suas características básicas.

Nesse recorte metodológico percebo que o teatro, de acordo com Barthes (2003), se configura como um fenômeno polifônico para as atuais abordagens da pesquisa em artes

cênicas. Tal polifonia deve ser associada a uma noção de teatralidade proposta por Josette Feràl (2002; 2011; 2012), que afirma somente existir o acontecimento da teatralidade a partir do posicionamento do olhar de quem observa desde a condição de espectador. O lugar da produção é então definido pelo espaço que se estabelece “entre” o espetáculo e o espectador. O acontecimento é o objeto concreto da pesquisa em artes cênica, e isso demanda a construção de modos de aproximação que considerem as diferentes dimensões do fenômeno cênico.

Para ser possível situar os horizontes de uma pesquisa em Psicologia Social, tendo o campo das Artes Cênicas como o seu principal referencial teórico, recorro ao pesquisador Carreira (2012) que preconiza a importância de evitar um discurso generalista que considere científico tudo aquilo que se faz sob os auspícios da universidade. Para o autor, o simples uso dos elementos do código acadêmico não confere nenhum discurso a categoria de científico. Uma produção que se arma do formalismo e das normas pode se configurar uma simulação, cuja consequência última não pode ser mais que um mero cumprimento de regras institucionais. Em tempos onde o próprio conceito se remodela de forma intensa, e as certezas mais firmes são colocadas em dúvida, é apropriado considerar essas questões como um impulso para ampliar o novo universo de estudo das artes da cena.

Fazer arte é construir novos saberes sobre o Real e, portanto, é frequentar territórios que costumam pertencer unicamente ao pensamento das ciências. É importante discutir quais os polos que conectam os polos do fazer artístico e dos procedimentos acadêmicos, e delimitar como estas dinâmicas diversas podem se relacionar. Perguntar sobre procedimentos de pesquisa em artes cênicas é buscar vias a partir das quais ambas as práticas possam se interferir mutuamente (idem, p. 21).

Considerando essa ótica sobre a metodologia em abarca o campo das artes cênicas, é possível afirmar que ela existe como um fenômeno que sempre se dá na ordem do experimentado e do lembrado. Algo que ocorre como intercâmbio cultural, se inscreve na memória, e desde ali continua funcionando (CERREIRA, 2012).

Dessa forma, o princípio fundamental dessa pesquisa em psicologia e arte é que a mesma não tem responsabilidade de produzir apenas resultados quantificáveis. Seu objeto de trabalho é como suporte a experiência subjetiva (que no Teatro do Oprimido acontecerá no processo de trabalho do ator com o espectador).

Essa experiência subjetiva, segundo Carreira (2012), pode ser estudado e até compreendido, mas não pode gerar leis universais que sejam aplicáveis com vistas a alcançar

resultados específicos. E de fato não é isso que pretende a arte. Segundo o autor, a arte pode ser compreendida como uma fala que nos lembra quem somos. Nesse sentido o filósofo Merleau-Ponty diz que: “o artista é aquele que fixa o drama no qual todos somos ativos, ainda quando não temos noção disso” (1990, p. 108).

E assim nasce a hipótese dessa Tese: a criação transcende o artista porque não é a expressão dele, mas de algo que o penetra e o ultrapassa, ou seja, uma concepção de estética relacional que deve representar uma parte cada vez mais importante da sociedade. Percebo então no Teatro do Oprimido a oportunidade de verificar esse fenômeno hipotético. E por que sou tão atraído por esse objeto? Porque estamos falando de uma dramaturgia 100% brasileira e que tem causado algum efeito nos quatro cantos do mundo (literalmente).

Como orientação metodológica geral eu escolho a observação e o registro em campo. Durante os quatro anos de pesquisa desta Tese, me envolvi nas mais diversas ações do Teatro do Oprimido, descrevendo os fenômenos sob cada aspecto de realidade observada. Segundo Boni e Quaresma (2005), a observação em campo ajuda o pesquisador a identificar e obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam seu comportamento.

Paralelo às observações em campo, eu opto pela método de coleta de depoimentos orais como uma ferramenta para apreender os efeitos do Teatro do Oprimido. De acordo com Manfroi (2006), o depoimento oral como técnica de coleta de dados se configura um mecanismo para recontar a trajetória de um determinado grupo social ou desvelar um determinado fenômeno.

Ao optar por esse tipo de investigação, Manfroi (2006) sinaliza a necessidade do pesquisador se constituir em um “interlocutor válido”, isto é, conhecer o assunto para poder analisar os discursos, interferir quando necessário para acessar o tema, evitando que o/a depoente fuja muito do assunto. É importante que a cada depoimento o pesquisador tenha clareza: De quem fala? De onde fala? Do que fala?

Um ponto salutar nessa técnica é o equilíbrio. Manfroi (2006) orienta o pesquisador a não ser “ingênuo” a ponto de pensarmos que o/a depoente é neutro na sua fala ou juízos, uma vez que a natureza desse tipo de coleta de dados é recolher os depoimentos e depois de transcrevê-los, efetivar uma análise comparativa, apontando contradições e convergências sobre um mesmo fato ou conceito.

Então, para organizar essa trajetória de quatro anos como pesquisador do Teatro do Oprimido, divido essa primeira parte dos resultados em duas partes: A primeira denominada

O Teatro do Oprimido e as oficinas no CTO – Rio diz respeito ao meu ‘diário de campo’ onde registrei experiências vividas com a metodologia de Boal, aprendendo sobre ‘como’ se faz Teatro do Oprimido. A segunda parte denominada *O Teatro do Oprimido e as Jornadas Internacionais na Universidade* se configura como a descrição e a análise de quatro eventos acadêmicos internacionais, onde o método do Teatro do Oprimido dialogava e se legitimava no âmbito acadêmico.

5.2 O Teatro do Oprimido e as Oficinas no CTO – Rio

A proposta de campo inicial dessa pesquisa se deu na minha vivência prática com o método do Teatro do Oprimido. Para tanto, fui conhecer de perto o Centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro (CTO – Rio), fundado por Augusto Boal em 1986. O CTO – Rio é uma associação sociocultural sem fins lucrativos. Seu objetivo principal é a democratização dos meios de produção cultural através da difusão do método do Teatro do Oprimido no Brasil e no mundo e sua sede está na cidade do Rio de Janeiro.

Ao longo de seus 30 anos de existência, o CTO tem notório e notável saber na metodologia do Teatro do Oprimido e estabeleceu parcerias sólidas com ONG’s, Universidades, governos e movimentos sociais. Através de Laboratórios de Interpretação e Seminários de Dramaturgia, ambos de caráter permanente, são elaborados e produzidos projetos socioculturais, espetáculos teatrais e produtos artísticos variados, tendo como alicerce a Estética do Oprimido¹⁵.

Os Curingas do CTO desenvolvem diversos programas de participação popular a partir da formação de grupos populares de Teatro-Fórum e, nos últimos 26 anos, têm difundido a Capacitação de Multiplicadores por todo o Brasil e no mundo envolvendo educadores, lideranças comunitárias, agentes de participação popular, camponeses, agentes penitenciários, presidiária(o)s, profissionais de saúde, artistas e militantes dos Direitos Humanos¹⁶.

O CTO também dispõe de um programa internacional de residências e oficinas em outras línguas na sua própria sede ou em outros países. O CTO já recebeu estudantes, professores, artistas e representantes de movimentos socioculturais da Argentina, Canadá, Chile, Colômbia, Equador, Estados Unidos, México, Uruguai, Venezuela (América); África

¹⁵ Informações retiradas do site: www.ctorio.org.br. Acessado em 15 de julho de 2016.

¹⁶ Informações retiradas do site: www.ctorio.org.br. Acessado em 15 de julho de 2016.

do Sul, Burkina-Faso, Camarões, Egito, Marrocos, Moçambique (África); Alemanha, Bélgica, Dinamarca, Espanha, França, Grécia, Inglaterra, Itália, Noruega, Portugal, República Tcheca, Suíça (Europa); Índia, Japão e Myanmar (Ásia). Também realiza oficinas e apresentações de seus espetáculos em diversos países nos cinco continentes¹⁷.

Assim entre 2013 e 2016 participei de quatro (4) cursos e um seminário internacional promovidos pelo CTO – Rio. Ao longo desses quatro anos me envolvendo com a instituição e com pessoas que vinham dos quatro cantos do mundo para aprender sobre o método de Boal, foi possível mergulhar e vivenciar na pele a filosofia que desvelava a luta entre oprimidos e opressores. A seguir descreverei cada evento tecendo minhas observações e análises dessa rica experiência no CTO – Rio.

- **Curso de Introdução ao Teatro do Oprimido (2013)**

Era uma terça-feira, e eu estava bem apressado para não chegar atrasado no primeiro dia do curso. O horário marcado para o início era 18:00h e eu já imaginava o trânsito que me esperava entre Madureira (bairro onde eu morava) e a Lapa (onde se localiza o CTO). Por isso sai de casa as 16:00h para não ter erro, e de fato não teve. Às 17:40h eu já estava descendo do ônibus na Avenida Mem de Sá, nº 31, Lapa. E foi ali que tudo começou: um recém-aluno de doutorado, com uma ideia na cabeça e nada nas mãos. Ao subir as escadas para o segundo andar do prédio onde aconteceriam os encontros, lembro-me de ir bem devagar me ‘desfazendo’ do meu eu investigador e dando mais espaço para o meu eu enquanto pessoa pudesse estar em cena. Afinal, era somente por essa via que seria possível mergulhar e experienciar a fundo a filosofia de Boal.

Fui o primeiro a chegar. Eu estava muito nervoso, pois o ambiente não era nada familiar. Mas assim que adentrei a sala logo fui recebido com um sorriso muito afetuoso de Cláudia Simone (Mais tarde eu conheceria melhor de quem se tratava). Ela se apresentou pelo nome e disse para que eu ficasse bem a vontade que logo iríamos começar. Aos poucos foram chegando outros participantes, e todos sempre muito solícitos e simpáticos, vinham me cumprimentar como se já me conhecesse de outros momentos. Toda essa dinâmica foi me deixando bem à vontade e muito animado para o que haveria de acontecer. Então às 18:15h Cláudia pede a atenção de todos e dá início ao curso.

¹⁷ Informações retiradas do site: www.ctorio.org.br. Acessado em 15 de julho de 2016.

Ela começa se apresentando como Curinga do CTO de 2003 a 2012. Foi uma das idealizadoras do Laboratório Anastácia, que consiste em um espaço de investigação através do Teatro do Oprimido, sobre processos de opressão racistas sofridos pela etnia negra. Atualmente estava como diretora artística da Associação *Pas à Passo Théâtre de l'Opprimé* (França). Em seguida, pede para que cada um se apresente pelo nome e fale 'o que quiser' sobre si. Naquele momento percebi uma heterogeneidade de pessoas e formações ali naquele espaço. Éramos cerca de 23 pessoas entre homens e mulheres, brasileiros e estrangeiros, graduados e donas de casa.

Figura 18: Cartaz de Divulgação do Curso de Introdução ao Teatro do Oprimido - 2013.

Curso de Introdução ao Teatro do Oprimido

30 de Abril a 3 de Maio

18 as 22hrs



- Jogos, exercícios e criação de uma cena de Teatro Fórum.

- Indicado para quem quer conhecer o método.

- Princípios básicos da teoria do Teatro do Oprimido.

INFORMAÇÕES E INSCRIÇÕES
(21)2232-5826 e 22150503
moniquerodrigues@ctorio.org.br
www.ctorio.org.br

Centro de Teatro do Oprimido
Av. Mem de Sá, 31-Lapa-Rio de Janeiro/RJ
Cep: 20230-150
Telefax: 21 22150503/ 22325826
www.ctorio.org.br — contato@ctorio.org.br

Realização:



CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO
www.ctorio.org.br

Apoio:



SECRETARIA DE CULTURA
SOMANDO FORÇAS

Em seguida começamos com jogos de aquecimento. Ao final de cada jogo, a Coringa promovia um tempo de reflexão e de debates sobre as vivências coletivas. Em tempo, ela explicou que esses jogos propostos por Boal tratavam da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens, onde tais jogos não se configuram como um diálogo isolado, pois exigem sempre um interlocutor. E assim terminamos o primeiro dia.

Nos dias que se seguiriam, sempre começávamos os nossos encontros fazendo uma espécie de revisão do dia anterior e debatendo um pouco sobre nossas percepções dos jogos que realizamos. Em seguida, como um curso introdutório, a Coringa toma um tempo para nos ensinar um dos princípios base para o método de Boal: as cinco categorias básicas dos jogos teatrais no Teatro do Oprimido. Cláudia vai descrever cada categoria afirmando o ponto principal de cada uma delas:

- **Primeira Categoria: Sentir tudo o que se toca.** O ponto principal é a sensibilidade ao toque que cada corpo deve possuir. Os exercícios contidos nessa categoria ajuda o ator a sentir e ter consciência melhor das que coisas que ele toca.
- **Segunda Categoria: Escutar tudo que se ouve.** O ponto principal é ampliar a audição associando, ritmo, movimento e som. Nesses exercícios, igualmente à categoria anterior, não se usa ainda a palavra.
- **Terceira Categoria: Ativando os vários sentidos.** O ponto principal é entender que a visão acaba se configurando como o sentido mais monopolizador. Por isso, nessa categoria procura se desenvolver todos os outros sentidos para perceber o mundo exterior, como cegos de verdade, que são capazes de proezas que nos espantam.
- **Quarta Categoria: Ver tudo o que se olha.** O ponto principal aqui é a observação pelo diálogo visual entre duas ou mais pessoas. A linguagem verbal ainda é “proibida”. O silêncio é o desafio nessa série de exercícios. Aqui se estende o Teatro Imagem e visa desenvolver a linguagem visual. Associamos esta categoria ao campo dos símbolos, ícones (que também se articulam à identidade e à territorialidade), mas está ligada principalmente às formas de resistência social.
- **Quinta Categoria: A memória dos sentidos.** O ponto principal aqui é trazer consciência sobre cada sensação para podermos delas nos lembrar no futuro e retomar determinada emoção através da memória e da imaginação. Nessa categoria é possível considerar a noção de memória corporal, pois trazemos em nosso corpo as marcas do

passado. Cada corpo carrega em si a história do indivíduo, de sua coletividade e da própria humanidade.

Após essa explanação, os encontros que se seguiram no curso foram dedicados a jogos e exercícios que exemplificasse o pressuposto básico de Augusto Boal. Para mim, tudo era uma novidade. Em todos os jogos havia uma interação entre duas ou mais pessoas. O desafio de me expor era constante, porém superado em cada exercício. Ficou claro já nesse primeiro contato com o método de Boal que não se tratava de um simples curso de teatro para formação de atores. O método estava muito além disso, destoava de tudo o que eu já tinha vivenciado em teatro. Eu estava diante de uma filosofia de vida que via na arte, em especial no teatro, um canal de sua expressão.

- **Curso de Introdução à Estética do Oprimido (2014)**

Passado um ano da minha primeira experiência no CTO, muitos dispositivos foram potencializados na minha jornada como pesquisador. Minha rotina de leituras sobre o binômio arte e sociedade começaram a ficar mais profundas e aos poucos foi me apropriando dos escritos de Augusto Boal. Comecei pela obra clássica *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Este livro foi publicado originalmente em 1973, traduzido para mais de 25 idiomas e utilizado em mais de 70 países. Em seguida, me encantei com o livro *A Estética do Oprimido*, que foi finalizado em janeiro de 2009, poucos meses antes do falecimento de Augusto Boal. E foi exatamente durante a minha leitura desse livro que realizei meu segundo curso junto ao CTO: *Introdução à Estética do Oprimido*.

Já ambientado com o lugar e com o método, dessa vez fui para o curso com uma expectativa bem tranquila diante do que haveria de acontecer. Ao entrar na sede do CTO, agora não mais como um iniciante, me senti bem confortável e ambientado com a metodologia de Boal. Esse curso foi ministrado por Helen Sarapeck que é Coringa e coordenadora do CTO – Rio. Éramos em um grupo de 15 participantes. Após o ritual de apresentações, a Coringa pontuou quais seriam os objetivos para esses três dias do evento. Assim, já sabíamos que conheceríamos mais sobre os princípios básicos da teoria do Teatro do Oprimido e a experimentação prática do método através de jogos e exercícios do arsenal e da Estética do Oprimido e a criação de uma cena de Teatro Fórum.

Sempre movido por jogos corporais, a teoria sobre a Estética do Oprimido ia sendo tecida nos encontros. Confesso que no início, meu ‘eu pesquisador’ começou a ficar

desconfortável com tantos jogos corporais e a clamar por aulas teóricas, quadro negro e giz, anotações, etc. Porém aos poucos eu ia me dando conta que não se tratava de um ‘método cartesiano’ e para que de fato eu entendesse a Estética do Oprimido, era necessário que enquanto pessoa que sou, vivenciasse cada momento corporal orientado pela Coringa. Logo, a Estética do Oprimido ia se tornando orgânica, não mais como um acúmulo de informações em minha mente, mas como uma experiência corporal que ia sendo ressignificada a cada encontro.

Figura 19: Cartaz de Divulgação do Curso de Introdução a Estética do Oprimido - 2014.

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO

CURSOS 2014

Introdução ao Teatro do Oprimido
29 a 31 de Janeiro

A PRÁTICA DE JOGOS NO TEATRO DO OPRIMIDO
28 e 29 de Março

INTRODUÇÃO AO ARCO ÍRIS DO DESEJO
26 a 30 de Maio

MARATONA ESPECIAL DE FÉRIAS:
Introdução à Estética do Oprimido - 18 a 20 de Julho/ Introdução ao Teatro Fórum - 21 a 23 de Julho/A multiplicação: o papel do curinga - 24 a 31 de Julho





INTRODUÇÃO AO TEATRO INVISÍVEL
22 a 26 de Setembro

ESTÉTICA DO OPRIMIDO-SOM
7 a 9 de Novembro

Estética do Oprimido-Imagem
10 a 14 de Novembro

INFORMAÇÕES E INSCRIÇÕES
moniquerodrigues@ctorio.org.br / 21 22150503/ 22325826
www.ctorio.org.br
LISTA DE DESCONTOS ESPECIAIS!

Realização



www.ctorio.org.br

Apoio:



SECRETARIA DE CULTURA

Centro de Teatro do Oprimido
 Av. Mem de Sá, 31-Lapa-Rio de Janeiro/RJ
 Cep: 20230-150

O efeito disso foi o pleno entendimento que o Teatro do Oprimido é um método estético que engloba todas as artes, propondo sua utilização para conhecer a realidade e transformá-la em outra melhor. Na Estética do Oprimido os oprimidos expõem opiniões, necessidades e desejos, ensaiam ações concretas como alternativas para problemas reais apresentados pelos participantes desenvolvidas a partir de espetáculos de Teatro-Fórum.

Lembro-me ainda de uma dinâmica bem peculiar que foram as leituras coletivas, em voz alta, de fragmentos do livro Estética do Oprimido de Augusto Boal. Para ampliar a noção de estética que Boal defendia, a Coringa nos orientou na leitura das páginas 31 e 32 do livro. Destaco aqui aquilo que mais me chamou atenção e ampliou o meu olhar sobre o assunto:

A Estética não é a ciência do Belo, como se costuma dizer, mas sim a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade. é a organização sensível do caos em que vivemos, solitários e gregários, tentando construir uma sociedade menos antropofágica.

O Belo, que da Estética faz parte, é a organização da realidade, anárquica e aleatória, em formas sensoriais que lhe dão sentido e, a nós, prazer. Belo não é só o que nos alegra e agrada, mas também o que nos assusta e consterna, como a beleza de uma catástrofe natural, como um tsunami, ou a bomba atômica, que explode em cogumelo.

Nós, com a Estética do Oprimido, buscamos a nossa verdade: uma Arte Pedagógica inserida na realidade política e social, e dela parte!

Onde estará, então, o chão para os nossos pés? (BOAL, 2009, p. 31 e 32).

Outro ponto muito abordado nesse curso pela Coringa foi o esclarecimento da noção de Oprimido e Opressor. Ainda que sejam antagônicos, oprimidos e opressores não devem ser encarados como anjos e demônios, uma vez que quase não existem em estado puro, conforme falava Boal sobre os diferentes papéis sociais que temos de assumir no dia-a-dia. De certa forma, a opressão é algo construída dentro das relações sociais mecânicas e leva muitos a agirem de determinadas maneiras, por mais que não queiram. Ficou claro nessa discussão que apesar da impossibilidade de se criar conceitos estáticos e definitivos acerca do opressor, oprimido e opressão, uma vez que essa também sofre transformações, o legado teórico deixado por Boal como instrumento questionador do sistema de classes é inegável.

Terminei esse segundo curso com um sentimento de pertencimento ao método boalino, me permitindo carregar comigo um novo olhar que ao deparar com as relações habituais no

dia-a-dia, posso a questionar sobre as possibilidades de oprimidos e opressores coexistindo nessas relações.

- **Cursos de Formação Internacional em Teatro do Oprimido (2015)**

Após a qualificação da minha pesquisa em dezembro de 2014, eu me senti com uma urgência de entender mais pressupostos do método. Não bastava apenas dar nome aos conceitos ou diferenciar as ideias de oprimido e opressor. Os cursos anteriores que eu tinha feito eram introdutórios e teve seu valor para o real entendimento do método. Porém, sentia necessidade de ir além e vivenciar a própria aplicação do método e as mais variadas expressões que se poderia ter nessa dinâmica. E foi assim que cheguei, em meados do ano de 2015, para realizar mais uma etapa do meu processo de formação junto ao CTO – Rio. Nesse novo formato, o tempo de duração dos cursos aumentaram significativamente para 60 horas e por ser tratar de uma proposta de formação internacional aumentou também a interação e o diálogo com pessoas oriundas em outras nacionalidades.

Figura 20: Cartaz de Divulgação dos Cursos de Formação Internacional em Teatro do Oprimido - 2015.

**CURSOS DE FORMAÇÃO INTERNACIONAL EM
TEATRO DO OPRIMIDO**

MÓDULO I: DRAMATURGIA DO TEATRO FÓRUM
Data: 15 a 23 de Junho
Horário: Integral
Carga Horária: 60hrs

MÓDULO II: IMAGEM, PALAVRA E SOM
Pré requisito: Ter experiência em Teatro do Oprimido e ter o desejo de multiplicação do método.
Data: 20 a 28 de Julho
Horário: Integral
Carga Horária: 60hrs

INFORMAÇÕES E INSCRIÇÕES
(21)2232-5826 e 22150503
moniquerodrigues@ctorio.org.br
www.ctorio.org.br

Centro de Teatro do Oprimido
 Av. Mem de Sá, 31-Lapa. Rio de Janeiro/RJ
 Cep: 20230-150
 Telefax: 21 22150503/ 22325826
 www.ctorio.org.br — contato@ctorio.org.br

Realização:
 CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO
 www.ctorio.org.br

Apoio:
 SECRETARIA DE CULTURA
 ROMÁRIO PEREIRA

Fonte: Acervo pessoal do Pesquisador

Módulo I: Dramaturgia do Teatro Fórum

Essa foi uma experiência muito intensa e um divisor de águas no meu envolvimento com o método de Boal. Até esse momento o meu contato com o Teatro do Oprimido estava pautado na aquisição de conceitos e técnicas que sustentavam a filosofia de Boal. Jogos e exercícios corporais que continham na sua expressão os fundamentos que nortearam o dramaturgo na proposta de uma arte voltado para a luta do oprimido contra o seu opressor. A noção de Teatro-Fórum até então ainda era bem introdutória, pois se configurava mais como um exercício fruto dos cursos anteriores do que uma dramaturgia em si.

Por isso foi com muita empolgação que cheguei mais uma vez ao CTO – Rio para realizar essa etapa. Dessa vez eu conheceria novos Coringas que direcionariam todo o processo: Flávio Sanctum, Alessandro Conceição e Janaína Salamandra. Todos eram Coringas filiados ao CTO – Rio. Quem estava à frente de todo o processo era Flávio Sanctum que na época era doutorando em Artes Cênicas pela UNIRIO.

Éramos mais ou menos 17 pessoas nesse curso. Todos já possuíam alguma vivência com o Teatro do Oprimido. A maioria presente era ator de formação. Tínhamos ali pelo menos umas cinco nações latinas representadas. Diferentemente dos outros cursos que fiz, essa já começou partindo do pressuposto que todos os presentes, de certa forma, dominavam as bases que sustentavam a metodologia. Para aquecer e afinar os corpos presentes foi passado uma série de jogos e exercícios contidos no livro *Jogos para atores e não atores*, de Augusto Boal, e numa dinâmica interativa de repassar o arsenal do Teatro do Oprimido, fomos revisando as cinco categorias descritas por Boal.

Em seguida, os Coringas começaram a sistematizar exercícios que potencializassem o que Boal definiu como a estrutura de interpretação do ator. A noção de uma emoção prioritária acabava por inaugurar essa sistematização. Durante cada exercício os Coringas iam tecendo os pressupostos teóricos que Boal deixou como um legado. Um deles é a proposta de sempre valorizar a emoção, tornando-a prioritária para que ela pudesse determinar de maneira livre e natural a forma final da personagem. Havia ali uma espécie de ‘desmecanização’ dos corpos como uma proposta dos exercícios e jogos. Lembro-me muito bem de uma citação de Boal que o Coringa Alessandro trouxe em um dado momento: “Que é sectário senão uma pessoa, seja de direita ou de esquerda, que mecanizou todos os seus pensamentos e todas as suas respostas?”

Para que de fato pudesse ter esse efeito de desmecanização, fomos desenvolvendo alguns exercícios que eram considerados por Boal como técnicas de ensaio de um Teatro-Fórum. Começamos com exercícios musculares que permitia ao ator uma tomada de consciência dos músculos do seu corpo e a enorme variedade de movimentos que estes poderiam realizar. Seguindo, foram desenvolvidos exercícios sensoriais que ia além de desenvolver mímicas, alcançando uma dinâmica de sentir novamente algumas sensações contidas na memória como a noção de sabor e de cheiros. Por fim, um conjunto de exercícios sobre emoção foram desenvolvidos, objetivando que o ator pudesse naquele momento anular as suas características pessoais e fizesse florescer as da personagem, permitindo assim que nascesse a “personalidade” da personagem, que era, necessariamente, outra. O grande desafio nessa categoria foi o entendimento que era primeiro necessário sentir as emoções da personagem como se fosse minha para que então essas emoções encontrassem no corpo descontraído do ator, a forma adequada e eficaz para transmitir ao espectador e nele despertar emoções iguais as suas.

Em outro momento, já com um bom repertório corporal das técnicas desenvolvidas por Boal, começamos a relatar em pequenos grupos problemas e vivências pessoais nos quais sentimos oprimidos. A partir de laboratórios, foi se estruturando e elegendo um problema que o coletivo concordasse como âncora para dar início a dramaturgia de um Teatro-Fórum. Inicialmente esse processo foi sendo estruturado na procura de respostas das seguintes questões: Se o Teatro-Fórum é uma pergunta sob a forma de teatro, como escolher a pergunta que queremos fazer sobre esse problema? A partir de que critérios e de que grelhas de análise? Como garantir uma dramaturgia que articule as múltiplas escalas da vida social, desde o nível da interação até à estruturação das relações de poder em termos de sistema? Como utilizar os diferentes recursos estéticos para tornar visível o que uma representação estritamente realista não permite dar a ver? Como garantir que o antimodelo é em si mesmo um estímulo e um convite à reflexão e à ação, não fazendo depender excessivamente do Coringa a ativação dos espect-atores? Como conceber uma peça de Teatro-Fórum no quadro de um processo mais longo e continuado de mobilização, organização e transformação social?

Optamos por abordar a temática do assédio sexual no ambiente de trabalho. A proposta criou forma e dramaturgia. Nesse enquadramento eu continha a caracterização perfeita para representar um bom opressor: homem, branco, heterossexual e de classe média. Por isso fui escolhido como o opressor principal da cena, que no nosso roteiro era o chefe sem escrúpulos que assediaria sexualmente sua funcionária. Após uma intensidade (aparentemente

sem fim) de ensaios e ajustes do roteiro, nós finalizamos a montagem do espetáculo de teatro fórum “A mão invisível do chefe”. O curso resultou na apresentação pública do espetáculo nas dependências do CTO – Rio onde foi possível (e muito emocionante) vivenciar a intervenção da plateia junto à cena de Teatro-Fórum como espect-atores que são.

Figura 21: Flip-chart com a estrutura de Dramaturgia do Teatro Fórum



Termino essa etapa com um sentimento muito pleno como pesquisador do meu envolvimento profundo com meu objeto de pesquisa. Toda essa vivência acaba me rendendo muitos insights na produção dessa tese e em especial para as conclusões que está contida aqui no final.

Módulo II: Imagem, Palavra e Som

No processo de finalização do curso de dramaturgia do Teatro Fórum, começa mais um processo de formação com o enfoque na Imagem, na Palavra e no Som, como elementos primordiais no desenvolvimento da estética do oprimido. Este curso tinha como objetivo o desenvolvimento de SOM / RITMO nas produções artísticas de Teatro do Oprimido. Som da voz e do corpo, som de objetos e de suas possíveis combinações, ritmo dos sons criados, ritmo das personagens, ritmo da encenação, ritmo do Fórum e ritmo como Diálogo. Fomos orientados como participantes a levar objetos, de materiais distintos: madeira, metal, vidro, plástico, papelão – que parecessem interessantes e sonoros. Coisas que possam ser consideradas ‘lixo’ por alguns, mas que poderiam ser usadas como objetos sonoros e recursos para um trabalho coletivo.

Como facilitadores desse curso, tive o privilégio de conhecer mais dois Coringas do CTO: Claudete Félix e Cachalote Mattos. Ambos muito simpáticos e com trajetórias bem peculiares junto à instituição. Claudete Félix é uma das fundadoras do CTO – Rio. Fez parte da primeira equipe que Boal começou a treinar em 1986 a partir do convite de Darcy Ribeiro, o então secretário de educação do Estado do Rio de Janeiro. Conviveu de perto com Boal e acompanhou todos os passos do dramaturgo desde que voltou da Europa em meados da década de 1980. É uma das idealizadoras do GTO¹⁸ Marias do Brasil que é composto por trabalhadoras domésticas e que faz parte de um movimento pelos direitos das trabalhadoras domésticas. Já Cachalote Mattos é cenógrafo e pesquisador da Estética do Oprimido e há 18 anos tem desenvolvido projetos junto ao CTO – Rio.

Durante os dias que sucederam o curso, fomos orientados numa investigação coletiva sobre as possibilidades de expressão rítmica de opressões cotidianas. O ponto de partida foram os nossos próprios corpos, como recursos rítmicos e sonoros. Uma série de jogos e exercícios que continha essa finalidade foram desenvolvidos numa jornada desbravadora de

¹⁸ Grupo de Teatro do Oprimido

cada participante. Novas possibilidades estéticas iam se formando em cada movimento, ressaltando e dando forma corporal às lutas que se travam entre um oprimido e um opressor.

Em relação a produção de imagens e esculturas, foi muito curioso o resultado estético. Muitas vezes descobrimos naquilo que seria jogado fora como ‘lixo’ uma expressão estética. A associação de ambos (ritmo e imagem) culminava para a criação de composições sonoras que expressem conteúdos concretos, ou seja, que contassem histórias. A grande questão que atravessou todo esse processo de formação foi: Como associar ritmo, imagem e movimento numa composição sonora que permita comunicar uma história? Como essa composição poderia permitir o Fórum?

Fomos motivados a elaborar estátuas com o corpo e com os objetos que desenvolvemos frutos de um pensamento coletivo. Esse processo de imagens já se configurava como uma plataforma visual que abordava a luta de oprimidos e opressores. O meu espanto foi perceber a potência das imagens e dos ritmos, aparentemente inofensivos.

No meio de tudo isso, o que enriquecia esses nossos encontros eram as experiências compartilhadas pelos Coringas. Em especial as relatadas por Claudete sobre as Marias do Brasil, que se manifestava a partir do método de Boal encorajando essas mulheres a tomar seu espaço no palco e na vida.

E foi assim, com um olhar deslumbrante sobre as infinitas possibilidades de atuação do Teatro do Oprimido que finalizei mais esse processo de formação. Agora já visualizando os momentos finais do meu processo com o doutorado, eu me via com um conteúdo riquíssimo nas mãos e o desafio de sistematizar minimamente todas essas experiências.

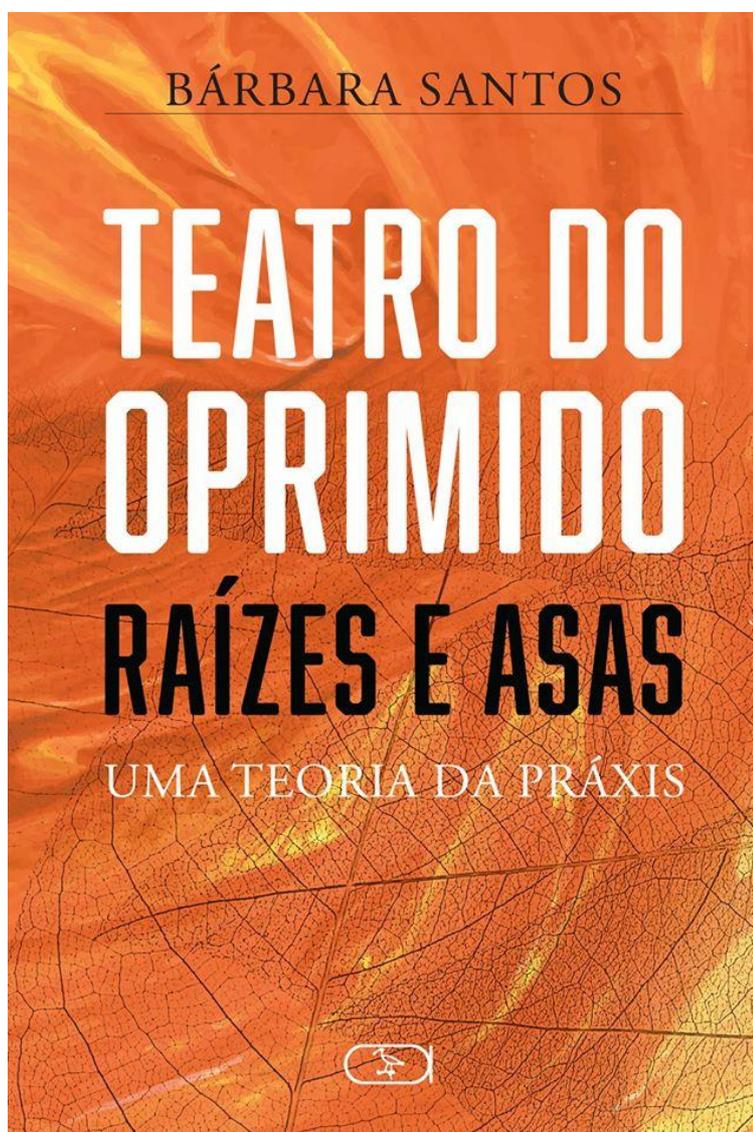
- **Seminário Internacional Avançado Raízes e Asas: uma teoria da Práxis (2016)**

Faltando menos de um ano para defender minha tese, em um processo intenso de estruturar detalhadamente toda a pesquisa, refinando todas as colocações que me foram feitas na qualificação e com muita expectativa de tecer minhas últimas análises do fenômeno Teatro do Oprimido, me inscrevo em mais um processo de formação oferecido pelo CTO: Seminário Internacional Avançado Raízes e Asas: uma teoria da práxis.

Agora não mais com um sentimento de insegurança ou de desbravamento, mas com a espontaneidade de alguém que já está muito submerso na metodologia. Um dos fatores mais empolgantes de estar nesse seminário foi a oportunidade de conhecer Bárbara Santos, quem até então eu apenas tinha ouvido falar e lido a respeito.

Bárbara Santos nasceu em 1963, sendo radicada em Berlim desde 2009. Socióloga, formada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), no Rio de Janeiro, atuou como professora na rede municipal de educação durante 15 anos. É uma Coringa Internacional, tendo promovido e fomentado o método de Boal em dezenas de países. Foi coordenadora do CTO – Rio de 1994 a 2008, onde trabalhou por duas décadas com Augusto Boal na concepção e desenvolvimento do Teatro-Legislativo e da Estética do Oprimido.

Figura 22: Imagem da capa do livro de Bárbara Santos que veiculava como a arte do Seminário¹⁹.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

¹⁹ Ao final do seminário, participamos do lançamento do livro nas dependências do CTO – Rio em um evento comemorativa dos 30 anos da instituição onde cada participante do seminário avançado ganhou um exemplar do livro.

Atualmente Bárbara é diretora artística do Kuringa, espaço para o Teatro do Oprimido em Berlim, do grupo Madalena-Berlin e de TOgether International Theatre Company, cooperação entre organizações de sete países europeus. No Rio de Janeiro, é diretora artística do Coletivo Madalena-Anastácia, composto por mulheres negras e colaboradora artística do grupo Cor do Brasil, composto por artistas afrodescendentes.²⁰

Assim que iniciamos o seminário, Bárbara nos informa que este programa de qualificação faz parte das pesquisas e dos processos de trabalho desenvolvidos por praticantes de Teatro do Oprimido na Alemanha, Croácia, Espanha, Escócia, França, Itália e Portugal dentro do projeto “TOgether”, que combina aprendizagem e aplicação (teoria e prática) para aperfeiçoar a aplicação do Método nos níveis regional e local.

Ao terminar essa primeira parte de apresentações, perguntei se poderia gravar o áudio dos nossos encontros, a fim de compor minha pesquisa de doutoramento. Ela então disse para que eu solicitasse a todo o grupo presente essa autorização, e eu assim fiz. Nosso grupo era composto por cerca de 30 pessoas e todos me autorizaram a desenvolver as gravações. Porém ao final da minha fala a Coringa fez uso da palavra dizendo do cuidado que os ‘acadêmicos’ (como eu) deveria ter ao fazer uso das informações, pois os mesmos acabam construindo suas verdades individuais sob os dados coletados e na maioria dos casos não socializam ou acabam dificultando excessivamente o acesso aos resultados uma vez que tais pesquisadores, na sua maioria, escrevem em uma linguagem muito técnica e voltada apenas para seus pares. Confesso que me senti muito desconfortável e exposto com essa colocação, porém me permiti refletir criticamente sobre isso e me questionar como pesquisador que sou diante da análise que Bárbara fez.

Ainda dentro dessa primeira parte introdutório, fomos informados da estrutura geral que sucederia nossos encontros. Em um primeiro momento, por se tratar de um seminário avançado, concentraríamos na abordagem dos conceitos fundadores do Teatro do Oprimido, os quais permitem a análise crítica da prática do método. Nesse sentido, o processo de reflexão a ser desenvolvida pretendia disponibilizar um arsenal teórico que pudesse servir de alicerce para a construção de uma práxis coerente.

Em seguida trataríamos do panorama histórico que se estruturou o método, culminando no dessecamento detalhado da Árvore do Teatro do Oprimido. Seguindo, seria desenvolvida uma análise do termo Opressão e suas variações uma vez que oprimido é diferente de vítima que é diferente de excluído.

²⁰ Informações obtidas na Revista Metaxis: Centro do Teatro do Oprimido, 30 anos. Rio de Janeiro: número 08, 2016.

Como práxis, de acordo com Bárbara Santos, o objetivo é evitar que a prática das pessoas e formação no Teatro do Oprimido ficasse esvaziada de conteúdo, onde ela deixou bem claro que queria que nós entendêssemos o “porquê” daquilo que fazíamos. Em resumo, a Coringa utilizou três palavras para expressar o seminário: formação, multiplicação e avaliação. Esta tríade objetivava conjugar o aprofundamento teórico à experimentação prática, discussão abstrata à concretização esclarecedora.

Na sequência, aquecemos nossos corpos com uma série de jogos e exercícios que enfocassem as cinco categorias do método de Boal. Foi bem interessante me perceber agora, quatro anos após meu primeiro curso, como meu corpo tinha sido ressignificado e atravessado durante todo esse tempo pela filosofia de Boal. Sentia-me mais livre, menos mecanizado e até mais ousado para me expressar nesses exercícios corporais. Entre um exercício e outro, Bárbara fazia questão de tomar a palavra e fazer apontamentos que ela tinha observada no desenvolvimento das nossas dinâmicas.

Um dos primeiros princípios que ela enfatizou foi a máxima de que o Teatro do Oprimido é *Teatro* e é do *Oprimido*. Segundo Bárbara, esse princípio básico é fundamental para que o opressor não se aproprie do método e possa fazer uso do mesmo para reafirmar o seu processo de opressão. A Coringa cita um exemplo clássico que Boal dizia que o único lugar inconcebível para se fazer Teatro do Oprimido é em empresas privadas. A Coringa categorizou essa relação (Teatro do Oprimido e empresas privadas) de incompatibilidades, impossibilidades e absurdos.

Continuando a esmiuçar esse exemplo, Bárbara afirma que a motivação do capitalista é o lucro, nada mais compreensível. Ela explica que quando uma empresa se preocupa com a saúde e a ampliação do nível de escolaridade do trabalhador, a diminuição do machismo, do preconceito e das tensões no ambiente de trabalho, a despoluição no processo produtivo, a produção orgânica ou a redução do aquecimento global, o capitalista está focado no crescimento do lucro. Seja através do aumento da produtividade de trabalhadores saudáveis, bem educados e felizes ou da ampliação do mercado, atraindo consumidores conscientes e dispostos a pagar mais por produções socialmente responsáveis e ecologicamente sustentáveis.

Em contrapartida, a motivação do Teatro do Oprimido é a transformação de realidades opressivas, na perspectiva de quem se sente oprimido/a por elas. A tarefa da metodologia de Boal é revelar a estrutura do conflito e facilitar o caminho de análise a partir do caso particular até o sistema social, econômico e cultural no qual está inserido. De forma a

promover a compreensão das causas e consequências de tal fenômeno, que em um primeiro plano parecia tão particular e específico, e a estimular a busca coletiva de alternativas de solução. Nessa perspectiva, a Coringa esclarece que o espaço de atuação do Teatro do Oprimido numa empresa privada seria na abordagem das contradições inerentes à relação capital trabalho e “qual capitalista em sã consciência investiria recursos financeiros nessa dor de cabeça?”, questiona Bárbara nos seus apontamentos.

Em tempo, Bárbara afirma que se faz necessário nessa configuração do seminário, discutir e pontuar bem essas fronteiras, pois com a multiplicação do método já é possível ouvir relatos de que tais atrocidades têm ocorrido pelo mundo afora. Logo, é fundamental não perder de vista, segundo a Coringa, que enquanto método teatral é expressão estética, é arte e ao assumir-se como do oprimido, define uma posição política. Ou seja, uma expressão artística que deve se constituir e se desdobrar em um fazer político.

Em outro encontro, destaco uma outra discussão que me chamou muito a atenção: Arte e Política. De acordo com Bárbara, o método de Boal combina os dois campos de atuação e sobre ambos constrói sua identidade. É necessário ter o entendimento que a opressão se estrutura e se baseia em contextos de injustiça, que perpetuam privilégios, cristalizam condições sociais, naturalizam segregações e reforçam desigualdades. Injustiças que concentram as riquezas produzidas coletivamente e socializam os problemas decorrentes dessa concentração; que garantem vantagens a grupos de seletos, em contraposição a desvantagens de grupos de oprimidos e oprimidas. Sem dúvida esse arcabouço sobre arte e política foi o mais repetido por ela durante os dias seguintes do nosso encontro. Percebi e interpretei que ela intencionalmente fazia uso repetitivo dessas explicações se certificando que não sairíamos dali sem ter claro nas nossas mentes essa orientação do Teatro do Oprimido.

Um dos participantes solicitou que ela explicasse melhor o seu entendimento sobre o espect-ator. Nessa hora Bárbara deu uma boa risada e perguntou se de fato esse participante já tinha lido toda a metodologia de Boal, uma vez que essa era a ‘alma’ que dava vida ao Teatro do Oprimido. Em seguida continuou dizendo que o método em si propõe a investigação estética e a representação artística dos mecanismos de opressão para a produção de consciência e de ações concretas. A eliminação da barreira entre palco e plateia garante o trânsito livre entre artistas e espectadoras, convidados a atuar também como artistas e como sujeitos sociais, produtores de cultura e de conhecimento, para travar um diálogo horizontal e propositivo, no qual a protagonista não seja objeto da caridade do espectador. Assim, segundo

Bárbara, a horizontalidade do diálogo – relação entre iguais – pressupõe que se estabeleça um ambiente de solidariedade, no qual o espectador, por reconhecer a injustiça imposta ao protagonista e perceber a relação de interdependência entre a luta travada no palco e sua própria luta como cidadã, entra em cena para buscar alternativas, que venham, em última instância, a beneficiar a ambas.

No encontro final afirmou estar trabalhando em novo livro que abordará exclusivamente o tema sobre o feminino e a opressão, fruto de suas pesquisas artísticas e conceituais sobre o Teatro *das Oprimidas*.

Sem dúvida, de todos os Coringas com quem tive contato, Bárbara é a mais militante, com uma ideologia que em alguns momentos chega a ser agressiva no seu modo de se expressar. Em determinadas discussões que ela mesmo orientava, eu não me sentia nem um pouco confortável em participar com minha opinião, pois não via abertura alguma para qualquer outro olhar que fosse. Confesso que constantemente, a partir da fala da Coringa, eu ia me percebendo como a figura clássica do próprio opressor: homem, branco, heterossexual, classe média, protestante, pós-graduado. Saí desse último processo de formação com uma questão nova: É possível que o próprio método que luta contra opressores possa ao mesmo tempo oprimir por fazer valer seu único ponto de vista sobre o que é a sociedade?

5.3 O Teatro do Oprimido e as Jornadas Internacionais na Universidade

Um dos recortes metodológicos dessa pesquisa, se deu no formato qualitativo-descritivo como observação em campo, que contemplou a relação recente do Teatro do Oprimido dentro da Academia, em uma série de quatro edições de um evento denominado JORNADA TEATRO DO OPRIMIDO E UNIVERSIDADE.

Trata-se de um evento acadêmico internacional de disseminação de pesquisa, articulado pela Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. O símbolo do Teatro do Oprimido dentro da Universidade se funde com o cenário histórico dessa instituição, que teve a criação do Curso Prático de Teatro em 1939. O curso complementava a criação do Serviço Nacional de Teatro e “visava promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro”²¹.

35 Informações disponíveis em: <http://www2.unirio.br/unirio/cla/teatro/historico>. Acessado em 20 de Dezembro de 2017.

As Jornadas tem por objetivo o intercâmbio artístico e aperfeiçoamento em práticas pedagógicas pertinentes que utilizem a metodologia do Teatro do Oprimido dentro da Universidade. Este evento é organizado pelo NEPAA²² e pelo GESTO²³ e teve sua primeira edição no ano de 2013, depois 2014, 2015 e mais recente em 2016, que também comemorou os 30 anos do Centro do Teatro do Oprimido (CTO-RIO). Como pesquisador, fui às quatro edições do evento a fim de observar e descrever quais são os efeitos dessa relação entre Teatro do Oprimido e Universidade. Todas as edições ocorreram na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) na Escola de Teatro do Centro de Letra e Artes (CLA), contando com o apoio do Programa de Pós-Graduação de Ensino de Artes Cênicas (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGEAC) e com o financiamento da FAPERJ²⁴.

- *I Jornada Teatro do Oprimido e Universidade (05 de julho de 2013)*

A I Jornada Teatro do Oprimido e Universidade, sob o tema Teoria e Prática teve a participação de pesquisadores de 13 nacionalidades diferentes, com cerca de 70 inscritos, e com o objetivo principal de observar e refletir sobre os estudos e aplicações como recurso pedagógico da metodologia criada por Augusto Boal.

Um ponto de partida para essa primeira edição foi o Acervo BOAL. Permanecendo por dois anos na UNIRIO, segundo o Prof. Zeca Ligiéro em sua fala na palestra de abertura oficial do evento, o Acervo de Augusto Boal auxiliou em diversas pesquisas – Trabalhos de Conclusão de Curso, Dissertações e Teses. Esta curta permanência gerou, também, diferentes cursos, tanto na graduação, quanto na pós-graduação da UNIRIO como, o estudo da obra dramaturgica de Augusto Boal na disciplina LED – Leitura Dramatizada; e os cursos Augusto Boal: Arte, Política e Pedagogia (2011); Do distanciamento de Bertold Brecht ao Teatro do

²² Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA). Foi criado em 1998, pelo Prof. Dr. Zeca Ligiéro, objetivando: desenvolver modelos de questionamentos, a um só tempo intelectuais e artísticos, que sejam especialmente projetados para o estudo das formações sociais e políticas nas Américas e, para tal, pesquisa Performance, em suas mais variadas formas, identidades e normas sociais.

²³ Grupo de estudos sobre o Teatro Oprimido (GESTO). Tem como missão difundir as ideias e pensamentos boalianos sobre as funções sociais, educativas, terapêuticas, políticas e artísticas do seu método – hoje praticado em mais de setenta países. Para sua consecução, o GESTO promove oficinas teatrais, cursos de extensão, palestras e acompanhamento de projetos para alunos, funcionários e professores da UNIRIO, por exemplo, o atendimento ao Departamento de Recursos Humanos, através de alunos bolsistas.

²⁴ Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

Oprimido de Augusto Boal- ofertada para alunos do PPGAC e ao curso do Mestrado Profissional do PPGEAC, além da disciplina de técnicas paralelas Teatro do Oprimido de Augusto Boal e oficinas livres de extensão universitária.

Figura 23: Cartaz de divulgação da I Jornada Teatro do Oprimido e Universidade

Jornada Internacional
Teatro do Oprimido e Universidade

05 de Julho de 2013

Programação:

10h às 12:30h
Oficina Aberta
Estudantes
Universidade
Sul Califórnia

14h às 19h
Mesas de
Debates

19h Sarau do
Nepaa

Escola de Teatro da UNIRIO
Avenida Pasteur, 436 – URCA
Sala Prática 301 e Sala de
Vídeo (4º andar)

ENTRADA FRANCA

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

O ponto máximo do evento foram as duas mesas-redondas que ocorreram no final da tarde e no início da noite entre pesquisadores de universidades brasileiras (UFOP²⁵ e UFRJ²⁶) e pesquisadores da University of Southern California. O tema proposto girou em torno do legado deixado por Boal e a descrição desses resultados em Grupos de Teatro do Oprimido (GTO) ao redor do mundo. Falou-se muito do movimento que iniciativas tem sido bem-sucedidas na África, como em Moçambique, no esclarecimento e na conscientização sobre a temática do HIV na sociedade. Os pesquisadores apontaram para a real necessidade de sistematizar e ampliar a divulgação desses resultados como uma espécie de fomento para novas iniciativas que permitam que o Oprimido possa ser visto e ouvido e que tenha chance de se posicionar diante do Opressor.

Mesmo tendo a duração de apenas um dia, o que percebi foi uma intencionalidade por parte dos organizadores em afinar um possível diálogo entre o Teatro do Oprimido e a Academia, propondo estruturando caminhos e pontes entre esses dois mundos. Estando eu no primeiro ano do doutorado, e ainda namorando meu objeto de pesquisa, vi nesse encontro uma ampliação do meu olhar mostrando a multiplicidade de atuação do método criado por Augusto Boal.

- ***II Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade
(16 e 17 de Outubro de 2014)***

Diante do sucesso do ano anterior e do intercâmbio internacional que essa iniciativa acabou gerando, na segunda edição ampliou-se no título a palavra Internacionais, uma vez que atraiu pesquisadores e militantes do Teatro do Oprimido de outros países, em especial da América do Sul e América Central.

As II Jornadas teve a duração de dois dias e também ampliou sua programação e as formas de diálogos entre os participantes. Incluiu conferências, relatos de práticas, projetos e experiências, comunicações orais, apresentações de pôsteres, oficinas, apresentações artísticas de grupos de Teatro do Oprimido além de lançamento de livros, entre eles o de organização do Prof. Zeca Ligiéro e coorganização de Licko Turle e Clara Andrade como título '*Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política*'. O evento contou com 295 inscritos e 21 nacionalidades

²⁵ Universidade Federal de Ouro Preto

²⁶ Universidade Federal do Rio de Janeiro

diferentes. A programação aprofundou na análise das relações entre a o Teatro do Oprimido e a Arte, a Política e a Pedagogia, as três grandes áreas onde Augusto Boal atuou.

No entanto, diante dessa ampliação e de toda essa diversidade, quero registrar o que de fato mais me chamou a atenção nessa II Jornada. Este se deu logo no início, na abertura do evento.

Figura 24: Cartaz de divulgação da II Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade

**II JORNADAS INTERNACIONAIS
TEATRO DO OPRIMIDO E UNIVERSIDADE**
ARTE, PEDAGOGIA E POLÍTICA

16 E 17 DE OUTUBRO 2014
UNIRIO - RIO DE JANEIRO - BRASIL
INSCRIÇÕES DE 01/08 A 14/09

**VÍDEOS
FILMES
OFICINAS
PALESTRAS
EXPOSIÇÕES
ESPETÁCULOS
RODAS DE COMUNICAÇÃO
LANÇAMENTOS DE LIVROS**

INFORMAÇÕES: aldeiaculturalcasaviva@gmail.com

UNIRIO
REALIZAÇÃO

PPGEAC
Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas
Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas

UNIRIO
centro de letras e artes
escola de teatro

PRO
PROTEÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL

FAPERJ
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

gesto
gesto

NEPAA | NÚCLEO DE ESTUDOS DAS
PERFORMANCES AFRO-AMERÍNDIAS

apoio
apoio

PRODUÇÃO
CASA VIVA
aldeia cultural

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Como todo evento acadêmico estruturado, o mesmo iniciou com a formalidade de uma mesa de abertura composta por autoridades que representassem áreas distintas de setores que apoiavam a Jornada, afirmando a relevância desse encontro no fomento à pesquisa, à extensão e ao ensino. Em seguida se desfaz a mesa e é deflagrada a conferência de abertura por uma pesquisadora de artes cênicas da UFBA²⁷. A mesma, como todos os outros pesquisadores que falaram no evento, enviou seu relato de pesquisa à comissão científica organizadora e foi selecionada para conferência de abertura, segundo a fala dos próprios organizadores, pela qualidade científica do seu texto e do rigor metodológico de sua pesquisa. Pois bem, o seu tema foi: “Novas dimensões do Teatro-Fórum: Arte e Política no ambiente de Trabalho da Indústria”. A pesquisadora iniciou sua fala assim:

Partindo do pressuposto de que o teatro, se não transformar o mundo, no mínimo transforma pequenos mundos, aceitei em 2010 o convite da Federação das Indústrias do Estado da Bahia e Serviço Social da Indústria (FIEB / SESI) para iniciar um projeto ancorado na técnica do Teatro-Fórum com os trabalhadores da indústria. Assim fui designada pela FIEB para iniciar o projeto na Empresa Baiana de Água e Saneamento SA (EMBASA).

Em seguida a pesquisadora relatou os detalhes de suas iniciativas e de seu grupo (Por ser Professora Universitária, este grupo era composto por estudantes de graduação, mestrandos e doutorandos, orientados por ela) de pesquisa dentro da referida empresa, falando por cerca de uma hora sobre todos os possíveis desdobramentos e ‘benefícios’ de sua experiência com Teatro do Oprimido e a indústria. No decorrer de sua fala (que por sinal estava impecável no âmbito acadêmico por se resguardar em um arcabouço teórico-conceitual que sustentasse seus rumos), ela se apropriou e citou repetidas vezes frases de efeito que constam nos livros de Augusto Boal onde no seu entendimento como pesquisadora, dava legitimidade para sua prática.

Como eu ainda estava no segundo ano do doutorado, e em pleno processo de aprofundamento dos conceitos e métodos do Teatro do Oprimido e da ideologia fundante que norteou Augusto Boal, me comportei como um ouvinte que contemplava uma ‘nova forma’ de se aplicar as técnicas boalinas. Mas qual foi o meu espanto ao perceber que durante toda a fala da pesquisadora, os ouvintes presentes estavam inquietos, tendo expressões faciais de

²⁷ Universidade Federal da Bahia

discordância sobre o conteúdo, sentindo-se na necessidade de comentarem uns com ou outros em tom de cochichos sobre tal experiência.

Após a conclusão da fala da pesquisadora, um grupo minoritário decidiu bater palmas afirmando o relato ouvido e abriu-se o plenário para a discussão da pesquisa apresentada. Começaram então a retórica dos ouvintes diante do relato de pesquisa. A primeira a falar foi Cecília Boal (esposa de Augusto Boal), que tomada por um senso de indignação afirmou ser um absurdo toda essa iniciativa, uma vez que o único lugar que Boal não admitia se fazer Teatro do Oprimido era dentro das indústrias, pois perderia todo o sentido da luta do Oprimido diante do Opressor. Outras falas então começaram a surgir sustentadas na máxima que partimos do princípio que o Teatro do Oprimido é do/a oprimido/a e deve ser feito pelo/a oprimido/a e para o/a oprimido/a e não deve, em hipótese alguma, servir, beneficiar ou apoiar ao sistema que oprime, explora, controla e manipula, visando à acumulação para poucos à custa da exploração de muitos/as.

As principais questões que começaram a ser levantadas questionavam sobre como fazer Teatro do Oprimido, onde as relações são mediadas pela dependência econômica, influenciadas fortemente pela luta cotidiana pela sobrevivência, do lado dos trabalhadores, e pelo interesse explícito e prioritário de manutenção e ampliação do lucro, do lado dos empresários. Seria possível desenvolver uma ação com o Teatro do Oprimido, conciliando seus fundamentos éticos com os interesses do capitalista contratante?

Lembro-me ainda de uma ouvinte do Uruguai que com lágrimas nos olhos e muita revolta em sua fala, questionava a pesquisadora com perguntas básicas: Qual a motivação desta contratação? Quem define metas e objetivos deste trabalho? Qual o público a ser beneficiado? Qual a efetiva participação deste público no processo produtivo? Qual a liberdade de participação deste público? Qual a real possibilidade deste público em se recusar a participar, mesmo não sendo objetivamente obrigado? Qual nível de constrangimento trabalhista influencia a tomada de decisão desse público? Qual nível de controle institucional é percebido pelo público sobre suas ações e colocações? As colocações do público representavam suas reflexões e necessidades ou buscam corresponder às expectativas do contratante e a conseqüente manutenção do posto de trabalho?

Em todo tempo, a pesquisadora procurando manter a calma, respondia aos questionadores com frases de Augusto Boal interpretadas por ela como sua legítima defesa. A célebre afirmação de que “todo mundo pode fazer teatro...” permeou sua réplica todo o tempo, porém em nenhum momento convenceu a ninguém que a questionou.

Por fim, Julian Boal (Filho de Augusto Boal), encerra a discussão citando uma fala de seu pai, e situando onde esta se encontra: Como deixou claro meu pai, ou melhor dizendo, Augusto Boal no seu último livro, *Estética do Oprimido*: "... *trabalhamos com camponeses, jamais para latifundiários. Com operários, jamais para seus patrões. Com oprimidos, jamais para opressores.... Alguns grupos desonestos usam pedaços amputados ao Método para, obedientes, ajudar opressores: traição.*"

Após toda essa intensidade polifônica, saí daquela sala com uma certeza plena de que eu necessitava mergulhar fundo nas nuances que nortearam a ideologia de Augusto Boal. Não se tratava apenas de conceitos acadêmicos que eu precisava decorar. Não bastava dominar conceitos que são maleáveis e se permitem ser levados para qualquer espaço onde a estrutura metodológica os legitime. Não, definitivamente não. Estava muito além disso. Senti-me raso e insípido com o meu repertório do Teatro do Oprimido, e me desafiei em um envolvimento mais orgânico com a vida e a obra dele que teve um olhar singular para os Oprimidos.

- ***III Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade
(3 a 8 de Agosto de 2015)***

A Terceira edição das Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade, teve como temática a tríade - Sociedade, Diversidade, Comunidade – e se propôs a ampliar ainda mais sua atuação. Além dos três dias de atividades dentro da UNIRIO (3, 4 e 5 de agosto) com conferências, comunicações orais, relatos de práticas, oficinas, apresentações artísticas de Teatro do Oprimido e lançamentos de livros, foram incluídos dois dias (7 e 8 de agosto) dedicados ao acompanhamento de ações e espetáculos de Teatro do Oprimido nas ruas e comunidades do Rio de Janeiro.

Foram cinco (5) dias muito intensos e exaustivos, porém produtivos. A diversidade de atividades foi a marca desse encontro. Nessa edição, o número de inscritos girou em torno de 270 e novamente com a presença de participantes e pesquisadores oriundos das Américas do Sul e Central. Fica claro nesse movimento, o legado e a potência que as ideias de Boal significam para essas nações. Como palestra de abertura (bem diferente do ano anterior) foi convidada uma socióloga da Nicarágua para relatar sobre o “Encuentro Latinoamericano del Teatro del Oprimido León, Nicarágua, RedTOCA, 2016”²⁸

²⁸ “Encuentro Latino-americano do Teatro do Oprimido León, Nicarágua, RedTOCA, 2016”

Foi muito interessante ouvir o que estava acontecendo em outras partes do mundo. O RedTOCA, segundo a socióloga, consiste em uma rede de grupos de teatro que tem como objetivo “colocar seus corpos, os seus movimentos, expressões e sentimentos na cena teatral e político, abrindo diálogos sobre as injustiças que experimentam e à procura de alternativas para resolvê-los juntos”. Eles pertencem a um coletivo de 11 grupos de toda a região da América Central que trabalha diretamente com o Teatro do Oprimido. Essa rede tem como lema de Boal que "ser um cidadão (o) não é viver em sociedade, mas para transformá-lo."

Figura 25: Cartaz de divulgação da III Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Em seguida, aconteceu uma série de Conferências com pesquisadores brasileiros que tiveram experiências com o Teatro do Oprimido em outras partes do mundo, tais como no Lima, Maputo, Barcelona, França e até Nova York. A riqueza da diversidade de atuações, com realidades de opressões diferentes, indo da África à Europa, deixou claro para mim neste encontro que não se trata de falar apenas da pobreza ou de questões a ela relacionada.

Nesse sentido, participei durante o evento, de uma oficina de Arco-Íris do Desejo que me permitiu entender melhor essa diversidade. Essa é uma técnica que foi desenvolvida por Boal nos 80, na França, ao se deparar com opressões ligadas à subjetividade, sem relação com a pobreza, agressão física ou até um impedimento concreto na vida cotidiana. Consiste basicamente em um arsenal de técnicas que analisam os opressores internalizados, habitando a cabeça de quem vive oprimido pela repercussão dessas ideias e atitudes. Porém o que mais me chamou atenção diante de tantas falas e relatos nessa III edição, foram as duas Conferências que aconteceram no penúltimo e último dia do evento, com Cecília Boal e Julian Boal.

A Conferência da Cecília teve como título "*O Teatro de Arena e El Movimiento de Teatro Independiente Latino Americano*".²⁹ Cecília Thumin Boal, foi esposa de Augusto Boal. Cecília é natural de Buenos Aires, Argentina e formada pela Escola Nacional de Artes Cênicas (1960). Trabalhou como atriz, diretora e roteirista de TV até 1966, ano em que se incorpora ao elenco do Teatro de Arena de São Paulo, participando de vários espetáculos no Brasil e no exterior. Em 1982, finaliza estudos de psicologia na Universidade de la Sorbonne, Paris VII. É presidente do Instituto Augusto Boal, que nasce com a missão de representar e preservar os fundamentos e os princípios do pensamento artístico do teatrólogo e de assegurar o desenvolvimento contínuo, ético e solidário de seu Legado Teatral.

Sua fala girou em torno de problematizar os processos históricos que se repetem na maneira de se fazer teatro hoje na América Latina. Como estamos correndo um sério risco de sermos esmagados por produções eurocêntricas que desvalorizam nossas produções teatrais. Importamos autores e desvalorizamos pensadores latino-americanos. Cecília trouxe de maneira brilhante as correlações de dramaturgos Latino-americanos nos anos 50 e 60 e como estes resistiram às ditaduras impostas nas nações latinas.

A relevância do Teatro de Arena para a produção independente no Brasil, e como esse movimento era respaldado por uma coragem identitária que potencializava as montagens

²⁹ "O Teatro de Arena e o Movimento de Teatro Independente Latino Americano"

dirigidas por Boal. Nesse sentido, Cecília deixa claro em sua fala que é possível resistir ao sistema opressor de produção e desenvolver esse mesmo fenômeno do Teatro de Arena na atualidade. Com muita paixão e convicção em sua fala, ela me inspirou muito não simplesmente como pesquisador, mas como pessoa a me posicionar àquilo que é dado como verdade e como estética. Uma noção de nacionalização da arte e da estética que legitime seu valor na sociedade.

Já a Conferência de Julian Boal, aconteceu no último dia e de certa forma voltou o meu olhar para lugares até então não contempladas na minha pesquisa. Teve como título “*O que era Político ontem não é necessariamente hoje: Desafios Contemporâneos do Teatro do Oprimido*”. Julian foi filho de Augusto Boal, também é natural de Buenos Aires, Argentina. É mestre em História pela Université Paris-Sorbonne, Paris IV, França e doutorando em Serviço Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Julian foi membro fundador de três grupos de Teatro do Oprimido na França, e realizou oficinas em mais de 25 países, colaborando na realização de encontros de Teatro do Oprimido em diversas partes do mundo (França, Espanha, Portugal, Croácia, Índia e Brasil).

Julian começa problematizando um fenômeno maciço no Teatro do Oprimido na sociedade que é a despolitização do modo de se fazer teatro. Como uma espécie de enigma, tal fenômeno pode ter o efeito de suprimir a ideologia tão preciosa para Augusto Boal que é a do Oprimido lutar contra o Opressor. Sua pergunta que me veio em cheio como uma provocação foi: Como o Teatro do Oprimido tem se transformado em um adestramento interativo das vítimas?

Um sintoma que Julian citou que sustenta essa maneira apolítica de se fazer Teatro do Oprimido é o pouco ou nenhum conhecimento literário de Karl Marx. As ideias marxistas se configuram como uma fonte ideológica do método do Teatro do Oprimido. Faz-se necessário para quem se propõe a fazer Teatro do Oprimido um envolvimento mínimo com conceitos que Marx propõe para analisar a relação do homem com a ideologia dominante na sociedade.

Lembro-me então que ao terminar esse III encontro, me debrucei em ler os ideais marxistas e de alguma maneira me apropriar de suas ideias dialogando com o método de Teatro do Oprimido. Desse processo surgiu uma parte do segundo capítulo desta Tese que contempla uma relação bem interessante e curiosa de Marx e a Arte. Para minha jornada pessoal como pesquisador, foi crucial cada provocação do Julian, uma vez que me deixando em um terreno desconfortável, contribuiu para uma busca ativa dos fundamentos que impulsionaram Augusto Boal no desenvolvimento de seu método.

- *IV Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade*
(26 a 28 de Outubro de 2016)

A edição mais recente das Jornadas ocorreu no ano de 2016, entre os dias 26, 27 e 28 de outubro, também na UNIRIO. Uma sigla surgiu a partir do nome do evento – JITOU – dando um aspecto identitário de continuidade para as próximas edições que virão.

Nessa edição o tema focou a homenagem aos 30 anos do Centro de Teatro do Oprimido (CTO- RJ) e teve como título uma célebre frase de Boal: "Com a cabeça nas alturas, os pés no chão e... mãos à obra!". Comparando com terceira edição (que teve duração de cinco dias), esta se deu mais enxuta (três dias), porém não menos intensa. Ao olhar para 30 anos de história, foi possível nesses dias contemplar um pouco da riqueza das memórias, de histórias e propor apontamentos e reflexões sobre o futuro do Teatro do Oprimido.

Na programação, como já se tornou uma tradição nas jornadas, mesas-redondas, rodas de comunicações, lançamentos de livros e espetáculos de Teatro-Fórum. Mas com um cuidado singular por parte dos organizadores: dar voz a essas memórias a partir do relato de pessoas que conviveram de perto com Boal em especial àquelas que fundaram no ano de 1986 o CTO-RJ. Nesse evento especial, quero destacar dois momentos que de certa forma foram chaves para essa pesquisa.

O primeiro deles aconteceu logo no primeiro dia. Uma mesa-redonda com os fundadores do CTO – RJ, Claudete Félix, Luiz Vaz, Licko Turle, Valéria Moreira e Silvia Balestreri, compartilhando um pouco da emoção dessa história de 30 anos.

Foi muito curioso para mim descobrir de perto que esse grande movimento (CTO – RJ) começou em uma escola pública do Rio de Janeiro – CIEP³⁰. Os ensaios ocorriam após o expediente da escola, ou seja, das 18:00h às 22:00h. Augusto e Cecília Boal ministravam as oficinas que naquele momento era apenas para os cinco alunos. Claudete afirma que a elaboração do cenário era muito simples, com objetos recolhidos das casas das pessoas e os figurinos eram roupas de uso pessoal. Porém a alegria e o entusiasmo, como pontuou Silvia Balestreri, era potente demais.

³⁰ Centro Integrado de Educação Pública (CIEP), popularmente apelidados de Brizolões, foi um projeto educacional de autoria do antropólogo Darcy Ribeiro. Implantado inicialmente no estado do Rio de Janeiro, ao longo dos dois governos de Leonel Brizola (1983 – 1987 e 1991 – 1994), tinha, como objetivo, oferecer ensino público de qualidade em período integral aos alunos da rede estadual.

Figura 26: Cartaz de divulgação da IV Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade

4ª JORNADAS INTERNACIONAIS DE TEATRO DO OPRIMIDO E UNIVERSIDADE

30 ANOS CTO

Cabeça nas alturas, pés no chão e mãos à obra.

INSCRIÇÕES ABERTAS: WWW.ALDEIACASAVIVA.COM.BR

DE 26 a 28 DE OUTUBRO DE 2016 NA UNIRIO

UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Avenida Pasteur, 436, campus Pão de Açúcar, Urca - Rio de Janeiro - Brasil.

Mesas redondas
Rodas de Comunicação
Teatro Fórum
Lançamento de Livros

REALIZAÇÃO: NEPAA | NÚCLEO DE ESTUDOS DAS PERFORMANCEZ APRO-AMERÍNDIAS

PRODUÇÃO: CASA VIVA | aldeia cultural

APOIO: UNIRIO | PPGAC

PPGEAC | FUNARTE | BRASIL

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Desse movimento, cinco peças foram montadas com temas que expressavam a urgência em discutir com a sociedade a relação de Oprimidos e Opressores: Família (estrutura), Homofobia, Pedofilia (violência infantil), Loucura (Saúde Mental) e educação. Assim, essas peças de Teatro-Fórum rodaram nos CIEPs do estado do Rio de Janeiro com o potencial e a amplitude de uma transformação.

Em dezembro de 1986, Boal consegue um feito único na vida desse pequeno grupo que surgia. Patrocinado pelo Ministério da Cultura da Holanda, Boal convidou o grupo para um workshop internacional na cidade de Orvelte, Holanda. Claudete ao contar esse feito afirma que o desejo de Boal era ter um grupo brasileiro (carioca), já que o seu alvo era começar na sua cidade natal. E assim surge no ano de 1986 o CTO – RJ. Atualmente apenas a Claudete Félix faz parte como membro ativo do CTO – RJ. Os outros quatro fundadores tomaram rumos diferentes, porém com a mesma essência: difundir e multiplicar a filosofia de Boal.

Sobre o CTO – RJ, 30 anos depois, o mesmo é tido como uma referência internacional em Teatro do Oprimido. Interessados vêm dos quatro cantos do mundo para vivenciar oficinas e cursos que tem como objetivo a multiplicação do método de Teatro do Oprimido. Hoje, o elenco do CTO – RJ, formado pelos coringas, produz espetáculos teatrais para promover a discussão pública e a busca de alternativas para questões que envolvem temáticas que não são especialmente abordadas pelos grupos comunitários criados e coordenados pela instituição.

Um outro momento, foi a mesa de encerramento intitulada: “Estética do Oprimido: Arte como Política?”. Estava presente na mesa o Julian Boal e a Bárbara Santos. O foco dentro desta temática foi apontar para o futuro do Teatro do Oprimido como uma arte política. Julian começa pontuando sobre como os grandes desafios nesse sentido residem em tornar em um julgamento moral aquilo que é político. Ou seja, o desafio de afirmar quem são os heróis e quem não é. Nesse sentido, corre-se o risco, segundo Julian, de terceirizar esse heroísmo na busca rápida por soluções insólitas. Logo, a grande questão para o futuro do Teatro do Oprimido, está em enxergar no coletivo esse real valor para a mudança. A urgência de resistir à ideia de que uma pessoa sozinha basta para fazer a revolução.

Bárbara Santos por sua vez, começa afirmando que essa interrogação no título de arte como política não cabe. Para a curinga, toda arte se configura como um fazer político. O grande desafio dessa arte política está em se desvincular de uma ideia de individualização e se propor práticas mais coletivas. O devido cuidado em falas como “este problema não é meu, mas é dessa sociedade”. Essa máxima de me isentar dos problemas sociais, acaba por

alimentar a ideia que tais problemas são escolhas pessoais daqueles que o vivem. E isso pode ser muito nocivo para futuro do Teatro do Oprimido. O movimento de sair do micro para macro precisa ser a orientação latente na maneira de se fazer teatro hoje. Para Bárbara, o desafio também reside na forma como eu vou criar um real autônomo, ao criar a metáfora em cena, que possa ir além de questões individuais e contemple o coletivo. E ela encerra afirmando que o mundo se transforma na coletividade.

Após essa Jornada, encerro essa última edição como pesquisador, montando um quebra cabeça sobre o passado, o presente e o futuro dessa arte essencial. Ouvir as memórias e as análises feitas nesses dias foram bem preciosas para a conclusão desta tese.

6 O EFEITO POLIFÔNICO DE UM TEATRO ESSENCIAL

*“Os que pretendem separar o teatro da política,
pretendem conduzir-nos ao erro –
e esta é uma atitude política”.*

Augusto Boal

O efeito polifônico de algo diz respeito a uma técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, em que duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico individualizado, em contraste privada à monofonia onde só uma voz está em cena.

Para Boal (2013), a linguagem humana, onde teatro é a mais essencial, carrega em si significados ideológicos por de traz da atuação dos atores e do texto. A identificação com a vida real, em alguns modelos de teatro, é imediata. O dramaturgo nitidamente abre o leque de possibilidades e de significações sobre o ser teatro e suas possibilidades de tipos de condução da prática teatral.

De acordo com Martins (2009), dentre as sugestões de definição, poderemos dar o nome de “teatro” às ações repetitivas da vida cotidiana. Nos lembra que expressões como “fazer um drama” e “fazer uma cena” são usadas para descrever situações onde pessoas manipulam, exageram ou modificam a verdade, sendo que nesse sentido, o teatro e mentira se tornam sinônimos.

O Teatro Essencial se refere, segundo Santos (2016), ao Teatro que antecede o conceito de Teatro, ou seja, antecede o fazer teatral, porque está baseado na capacidade humana de sermos atores e espectadores de nossos atos. É essencial porque parte do princípio que o ser humano pode se ver, auto-perceber, se analisar e se dirigir enquanto está agindo. Trata-se então da capacidade de nos vermos agindo enquanto agimos. Assistimo-nos durante a ação. Torna-se possível imaginar a ação antes de atuá-la e dirigi-la enquanto a atuamos.

Logo, orientado pelo efeito da polifonia, o objetivo deste capítulo é permitir que inúmeras vozes possam ser ouvidas, preservando o seu caráter melódico (a saber o Teatro do Oprimido como arte essencial) ao mesmo tempo em que a composição rítmica (a percepção de cada um) por sua originalidade é individualizada. Nesse último capítulo serão desenvolvidas as transcrições e análises dos depoimentos de pessoas no Brasil e oriundas de outras nações sobre o efeito do método de Boal nas suas trajetórias de vida.

6.1 A Polifonia de um depoimento

Para o diretor e dramaturgo Inglês Adrian Jackson, “as pessoas querem que a arte conte a verdade”³¹. Oriundo de Oxford, o britânico foi amigo de Augusto Boal e traduziu cinco dos seus livros para o inglês. Para Adrian o teatro é essa arte essencial que pode ajudar as pessoas a verem quem são, onde estão no mundo e como gostariam que ele fosse, sendo o teatro um potente catalisador de mudanças. Nesse sentido, a metodologia de Boal pensa o teatro para além do espaço cênico, alcançando a real possibilidade de ajudar as pessoas a mudarem, a pensarem diferente. Logo, a essencialidade do Teatro do Oprimido está em contar histórias que não estão sendo contadas e, através disso, ajudar pessoas a se tornarem mais fortes e confiantes. Segundo Adrian, “isso muda o mundo”.

Santos (2016) afirma que Augusto Boal em seu último pronunciamento público, em Paris, na sede da UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura), em Março de 2009, quando foi nomeado Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO, reafirmou esta convicção:

Todas as sociedades humanas são espetaculares no seu cotidiano, e produzem espetáculos em momentos especiais. São espetaculares como forma de organização social, e produzem espetáculos como este que vocês vieram ver. Mesmo quando inconscientes, as relações humanas são estruturadas em forma teatral: o uso do espaço, a linguagem do corpo, a escolha das palavras e a modulação das vozes, o confronto de ideias e paixões, tudo o que fazemos no palco fazemos sempre em nossas vidas: nós somos teatro! Não só casamentos e funerais são espetáculos, mas também os rituais cotidianos que, por sua familiaridade, não nos chegam a consciência. Não só pompas, mas também o café da manhã e os bons-dias, tímidos namoros e grandes conflitos passionais, uma sessão no Senado ou uma reunião diplomática – tudo é teatro. Uma das principais funções da nossa arte é tornar conscientes esses espetáculos da vida diária, onde os atores são os próprios espectadores, o palco é a plateia, e a plateia, palco. Somos todos artistas: fazendo teatro, aprendemos a ver aquilo que nos salta aos olhos, mas que somos incapazes de ver tão habituados estamos apenas a olhar. O que nos é familiar torna-se invisível: fazer teatro, ao contrário, ilumina o palco da nossa vida cotidiana! Vendo o mundo além das aparências, vemos opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros, classes e castas, vemos o mundo injusto e cruel. Temos a obrigação de inventar outro mundo, porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos, entrando em cena, no palco da vida. Teatro não pode ser apenas um evento – é forma de vida! Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma. (SANTOS, 2016, p. 163 e 164).

³¹ Entrevista dada ao jornal O Globo em 5 de agosto de 2016.

Sobre a essencialidade do Teatro do Oprimido para o campo do Teatro, Richard Schechner³² afirmou em uma de suas entrevistas³³, que a contribuição de Boal para a teoria e prática teatral está alguns passos a frente de Brecht, uma vez que o Teatro do Oprimido interage com as pessoas de maneira dinâmica e ao mesmo tempo orgânica. O ator se coloca do lado do espectador possibilitando a este espectador substituir o ator tornando-se um espectador, indo além do “efeito de alienação”³⁴ proposto por Brecht. Nesse sentido Boal se tornou capaz de usar o teatro como um agente para promover mudanças. “Brecht via o teatro como um lugar para analisar e criticar a vida social. Mas foi Augusto que viu o teatro como um instrumento de mudança” (p. 12).

Para Schechner a proposta teatral de Augusto Boal, em qualquer um dos seus formatos consiste numa legitimidade como ação reparadora. Há no dramaturgo uma urgência em trazer para o debate as crises da sociedade, onde ele quer ajudar as pessoas a encontrar possibilidades (até então não consideradas) para reparar, modificar, trabalhar através dessas crises. Assim, Schechener conclui que Boal está fazendo um tipo de teatro socioterapêutico: terapia social e inclusiva no lugar de terapia individual e seletiva. “A obra de Boal irá durar muito tempo. Ele fez um bem enorme para o mundo” (p. 13).

Ainda sobre os formatos e espaços em que o Teatro do Oprimido se propõe a estar, Ligiéro (2013) aponta que Augusto Boal ao abandonar espaços mais ortodoxos de ser fazer teatro, ganha-se novas redes de produção cênica em espaços não convencionais instituindo assim uma espécie de ‘pedagogias boalinas’. Deixa-se de lado os espaços burgueses e vai de encontro a outro tipo de espaço nas margens periféricas das cidades. Um movimento sempre constante de novas soluções cênicas para uma arte também em processo de construção e desconstrução.

Um dos pontos mais relevantes nesse movimento diz respeito a uma consciência política que se deve ter. Consciência essa que não se resume simplesmente em conhecer alguma técnicas de teatro e ser orientado por luta de classes, mas como Ligiéro (2013, p.17) preconiza:

³² Professor de Performance da Universidade de Nova York. Amigo de Augusto Boal, Richard o conheceu em 1968, em sua primeira visita à América Latina.

³³ Entrevista concedida a Zeca Ligiéro em janeiro de 2011. A íntegra dessa entrevista está no livro LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko e ANDRADE, Clara (orgs). **Augusto Boal: arte, pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

³⁴ Ideia brechtiana em que o ator comenta o personagem que está sendo representada.

tem que abarcar a complexidade dos mecanismos de opressão como suas práticas não somente do campo do teatro e da política, mas, sobretudo, se envolvendo com outras áreas afins com a das Artes Visuais, da Expressão Corporal, da Filosofia, da Psicologia, da Sociologia e principalmente da Pedagogia, para não somente envolver o espectador com ideias libertárias mas, por meio dos sentidos, criar um processo artístico integral mais complexo e mais libertário que a simples arte a serviço da consciência da luta de classes. Todo o processo visa a transformar o espectador no próprio protagonista da ação dramática.

Essa dinâmica sobre áreas afins foi muito afirmada por Boal. Em seu exílio, o dramaturgo passou a perceber a complexidade das opressões vividas não somente pelas classes inferiores, mas por toda a sociedade capitalista. Logo, cada vez mais, seu discurso e suas práticas, conforme aponta Ligiéro (2013), contemplavam a integração das artes, onde música, dança, artes visuais como processo que potencializava o autoconhecimento e a autolibertação. A ideia da estética como percepção sensorial, também passa a ser muito valorizada pelo dramaturgo, uma vez que tal percepção resultava em um processo de conhecimento sensível, pouco reconhecido pela sociedade que supervaloriza o conhecimento científico.

Durante esses quatro anos de pesquisa, conheci muitas pessoas do Brasil e de outros países que tinham histórias bem diferentes com o Teatro do Oprimido. Desde o início, eu já considerava que a narrativa dessas pessoas seria fundamental para compor o meu escopo de pesquisa. Porém o que eu não imaginava era o “como” se configuraria essa minha escuta. Nos meus primeiros contatos com as pessoas, o meu ‘eu pesquisador’ já tinha elegido um questionário estruturado para realizar entrevistas que contemplasse o ponto de vista de cada pessoa.

Porém, assim que começo minhas observações e análises em campo, sou convencido de que insistir em um método estruturado poderia deixar escorrer pelos meus dados a singularidade das existências que eu encontraria no caminho. Por isso, me dediquei a procurar um método que deixasse mais fluido e natural essa relação da minha escuta com as falas desses interlocutores. Foi assim que percebi a priori no método qualitativo, um meio de abordar questões relacionadas às singularidades que são próprias do campo e dos indivíduos pesquisados.

De acordo com Minayo (2012), o estudo qualitativo por meio das narrativas permite capturar as tensões do campo, de maneira que as ressonâncias e dissonâncias de sentidos que emergem pelas falas, sejam problematizadas a partir do encadeamento das falas que constitui

a trama em que relatos biográficos e fatos vivenciados se entrelaçam. E assim se deu a escolha pelo depoimento oral como técnica de coleta de dados dessa pesquisa, partindo do pressuposto que o mesmo se configura em um mecanismo para recontar a trajetória de um determinado grupo social ou desvelar um determinado fenômeno.

Nesse sentido, descobri que romper com a tradicional forma de entrevistas baseadas em perguntas e respostas fechadas, revela-se um importante movimento para se realizar investigações qualitativas dispondo para os pesquisadores dados capazes de produzir conhecimento científico comprometido com a originalidade que valoriza a subjetividade dos dados. Dessa forma, é possível ter um aprofundamento das investigações, combinar histórias de vida a contextos sócio-históricos, tornando possível a compreensão dos sentidos que produzem mudanças nas crenças e valores que motivam (ou justificam) as ações dos informantes (MUYLAERT, et al, 2014).

Para os fins dessa pesquisa, eu registrei 16 depoimentos que ouvi durante minha imersão no Teatro do Oprimido. Dentre as pessoas que deram seus relatos, oito são brasileiros e oito são oriundos de outras nações. Para dar liberdade a esses interlocutores eu iniciava minha escuta com a seguinte pergunta disparadora: Como você conheceu o Teatro do Oprimido e qual tem sido o efeito na sua vida? Cada um então teve a liberdade de responder e orientar suas palavras como queriam, sendo o meu papel apenas de uma escuta qualificada, sem interrupções ou novas perguntas.

6.2 Depoimentos de Brasileiros

Conheci Teatro do Oprimido através de um vizinho, amigo de infância. Ele começou a fazer parte de um grupo na escola e todos os dias ia me contando o que aprendia por lá. Fiquei curioso e fui atrás de saber mais sobre esse teatro. E foi assim que cheguei no CTO. Pra mim, conhecer o Teatro do Oprimido foi revelador demais. Até então eu não me dava conta da de como tudo funcionava na sociedade. Perceber no meu dia-a-dia o quanto as ideias de Boal começaram a mudar o meu modo de pensar, agir e até me aceitar. E sim, a aplicação de todo esse método nas minhas relações e nos papéis que eu desenvolvo na sociedade foi o que mais me estimulou a me envolver com as iniciativas do CTO – Rio. (A.L., São Gonçalo – RJ. Depoimento em Abril de 2013).

Ao ouvir o depoimento de A. L. fica evidente para mim os ideais de Boal que considera o teatro como este lugar privilegiado para um encontro do espectador com ele mesmo, uma vez que pelas técnicas desenvolvidas pelo Teatro do Oprimido, o oprimido passa

a se enxergar em cena e este pode ser um reconhecimento transformador. Para Boal (2005, p. 31), “O Espaço Estético é um Espelho de Aumento que revela comportamentos dissimulados, inconscientes ou ocultos”.

Eu ouvi falar de Boal pela primeira vez na minha graduação em Teatro, mas de maneira muito superficial. Mesmo assim, toda aquela proposta mexeu muito comigo e com minha ‘cabeça de artista’. Lembro que saí da faculdade naquele dia e fui direto para internet pesquisar mais a respeito dessa técnica. E qual foi minha surpresa ao encontrar não uma técnica, mas uma filosofia, ou seja, uma maneira de ver o homem na sociedade. Assim, durante os semestres que se seguiram eu ia atrás de tudo que estava disponível aqui em Curitiba que pudesse me aproximar mais do Teatro do Oprimido. Ao descobrir que Boal foi influenciado por Bertold Brecht, eu me dediquei a estudá-lo e fui sendo influenciada por sua estética e até tive a chance de dirigir uma releitura de uma de suas peças: ‘Mãe Coragem’. Nessa busca, fiquei sabendo dos cursos de formação aqui no CTO e aqui estou. É a realização de um sonho estar onde Boal desenvolveu seus principais projetos. Minha intensão é voltar para Curitiba e continuar fomentando isso que um dia me acessou com tanta intensidade. (C. P., Curitiba – PR. Depoimento em Junho de 2015).

Já o depoimento da atriz de Curitiba, afirma muito essa relação de influência entre Brecht e Boal. Conforme Schechner (2011) analisou, ao pontuar que a contribuição de Boal para a teoria e prática teatral está alguns passos a frente de Brecht, uma vez que o teatro do oprimido interage com as pessoas de maneira dinâmica e ao mesmo tempo orgânica. O ator se coloca do lado do espectador possibilitando a este espectador substituir o ator tornando-se um espect-ator, indo além do “efeito de alienação” proposto por Brecht. Nesse sentido Boal se tornou capaz de usar o teatro como um agente para promover mudanças. “Brecht via o teatro como um lugar para analisar e criticar a vida social. Mas foi Augusto que viu o teatro como um instrumento de mudança” (p. 12).

Sou oriunda de família humilde e minha vida toda estudei em escola pública. Tive a chance de entrar na Universidade Federal no curso que queria, Teatro. Lá eu tive bons professores que sempre falavam bem a respeito do percurso de Boal como dramaturgo brasileiro. Aos poucos fui sendo influenciada pelos seus ideais e decidi aplicá-los no meu ofício como professora de Artes Cênicas da rede pública de Goiânia. Entrei no Mestrado Profissional e percebi ali uma porta para sistematizar minhas experiências na educação com o método de Boal. Tendo como um dos meus referenciais Paulo Freire, vi nesse diálogo entre Freire e Boal a potência para expressar nas minhas aulas o que eu acredito. Hoje tenho orgulho de dizer que sou uma professora da rede pública e vejo sentido no meu trabalho com meus alunos. Sim tenho enfrente muitos desafios diante desse cenário, mas não me desanimo. Estar aqui no CTO tem sido renovador e vai me possibilitar voltar para as escolas

onde dou aula com mais ferramentas. (R. T., Goiânia – GO. Depoimento em Junho de 2014).

Escutar um pouco da história dessa professora, que hoje luta pela classe dos mais desfavorecidos, me fez lembrar da fala do Julian Boal (2000), ao analisar o efeito do Teatro do Oprimido. Para ele, essa dinâmica do método Boalino acaba por eliminar o verticalismo, que inevitavelmente ocorre quando pessoas de classes sociais diferentes procuram trabalhar juntas, uma vez que o método prevê que só os que sofrem da mesma opressão devem colocar em cena seus problemas para, depois, tentar resolvê-los. Ou seja, a legitimidade dessa professora da rede pública que tem na sua história todo o seu percurso também em escolas públicas, podendo agora nessa função de professora combater esse pretensão verticalismo entre oprimido e opressor. Assim também ocorreu com R. M., hoje também professora da rede pública e militante de questões raciais:

Descobri o Teatro do Oprimido de forma prática em 2011, quando fui fazer uma oficina de teatro aplicada à educação. Desde então me tornei parte, ou melhor, o método começou a fazer parte de mim. Me tornei integrante de um GTO e hoje sou uma multiplicadora do método. Todo esse processo tornou mais aceso em mim as relações da minha trajetória pessoal com as minhas convicções políticas. Sendo mulher negra e professora, decidi me dedicar ao estudo da infância, voltando meus estudos para a construção de uma educação antirracista na primeira infância, onde com as turmas de cinco anos, tenho trabalho jogos iniciais de Teatro do Oprimido. O Teatro do Oprimido me proporciona criar, junto com as crianças, caminhos para a desconstrução de preconceitos e estereótipos, promovendo uma integração e o respeito à diversidade. (R. M. Rio de Janeiro – RJ. Depoimento em Julho de 2015).

Ao ouvir e transcrever cada um desses depoimentos que enfatizam a relação de histórias de vidas com o método de Boal, fica bem evidente que já em sua origem, o Teatro do Oprimido apresentou uma principal vocação em sua peculiaridade constitutiva: o respeito ao outro, ao estranho, ao diferente. Suas técnicas, segundo Boal, não primam pela mensagem de ordem ou qualquer coisa que o valha, mas pela libertação das pessoas por si mesmas, enxergando suas próprias fraquezas e capacidades de modificação pessoal e social, política e histórica. E foi exatamente isso que minha escuta contemplou no depoimento da Coringa J. S.:

Conheci o CTO através de uma amiga de trabalho. Fui com ela a uma solenidade na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, no mandato de Boal.

Depois da cerimônia fomos ao CTO, onde havia um grupo ensaiando e eu fiquei fascinada. Eu havia feito teatro na escola, mas nunca tinha visto nada igual. Sempre fui uma pessoa tida como ‘do contra’. Cresci achando que eu era uma anormal, porque não aceitava o que achava injusto e questionava o que me parecia errado. Encontrei então no Teatro do Oprimido a minha cara! Pessoas que pensam e se expressam como eu. Ao descobrir o Teatro do Oprimido, tive a sensação de ter vivido 29 anos de minha vida como um ‘burro de canga’. O Teatro do Oprimido é a prova de amor de Boal pelas pessoas. Lembro-me que quando fui indicada para trabalhar junto a um projeto com meninos de rua pelo CTO, fiquei receosa e fui pedir a opinião de Boal, que me disse: ‘Qual é a sua dúvida? Ainda não aprendeu que o caminho é feito pelo caminhante ao caminhar? Caminhe e descubra por você mesma o que tanto queria fazer. Você é uma mulher inteligente e saber tomar a decisão certa’. Foi a primeira vez que alguém me disse que eu era inteligente e capaz de realizar algo. Por isso foi libertador, porque passei a enxergar o mundo como ele realmente era, com seus dilemas, suas injustiças, suas belezas, suas nobrezas e suas pobrezaas. O melhor foi descobrir que não estava só, tinha pessoas empenhadas em transformá-lo. (J. S., Rio de Janeiro – RJ. Depoimento em Junho de 2015).

O Coringa A. C. Por sua vez, e toda a sua trajetória militante junto ao setor de Saúde Mental apontou para mim a máxima de Boal que “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”. Partindo dessa premissa, o Teatro do Oprimido tem como diretriz tomar o partido daqueles que compõem o lado mais frágil da sociedade, ou seja, todos os que sofrem quaisquer categorias de opressão, inclusive os tidos como ‘loucos’:

Meu primeiro contato com o Teatro do Oprimido foi em 2001 dentro de um hospital psiquiátrico, quando fui conhecer o GTO “Pirei na Cena” que era composto basicamente por usuários de saúde mental. Naquele momento, impactado por toda aquela dinâmica de trabalho eu descobri a beleza proposta por Augusto Boal. Comecei a fazer parte do grupo ajudando na sonoplastia até me tornar ator do grupo e seis (?) depois Coringa participando ativamente da produção dos espetáculos. A partir dessa jornada no “Pirei na Cena”, me tornei um Coringa do CTO, estudei Jornalismo e o mais importante, um cidadão consciente da necessidade de lutar para transformar este mundo num lugar melhor e mais justo, num lugar mais humano. Pirando na cena, muito lúcido na vida, me considero um militante do Teatro do Oprimido. (A. C., Rio de Janeiro – RJ. Depoimento em junho de 2015).

“Oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios”, afirmava Boal. E essa dimensão vai ficando evidente na medida em que os depoimentos desnudam as singularidades de cada história. Aqui a dimensão do termo “oprimido”, não admite uma unicidade de sentido. Para o Teatro do Oprimido, cada cultura

apresenta formas de opressão que consistem na realidade histórico-social dos indivíduos. Além disso, é claro que, individualmente, cada qual apresenta sua dor, sua limitação, sua angústia diante do mundo, e também sua potencialidade de ser, ao mesmo tempo, um oprimido e um opressor. É possível verificar essa multiplicidade de sentidos aqui na fala de C. M.:

Eu queria ser ator desde pequeno. Quando fui prestar vestibular na minha cidade, minha primeira opção era o curso de Artes Cênicas, porém não consegui ser aprovado na prova de habilidade específica e acabei tendo que cursar outra graduação por pressão da minha família. Mas tudo isso não me desmotivou a desistir do teatro. Lembro-me de ter conhecido o método de Boal a partir de uma oficina aberta que foi oferecida na Universidade. Cara, eu me encontrei ali. A partir de então passei a procurar saber mais sobre Augusto Boal. Ao me formar, tive a chance de vir para o Rio de Janeiro fazer residência e vi nessa oportunidade o caminho para desenvolver esse velho sonho. Conheci o CTO e participei de muitos cursos e oficinas, além de estar sempre auxiliando em projetos. Hoje me considero um militante da metodologia de Boal, e tenho no ambiente da sala de aula e nos cursos da área de saúde que eu ministro aula o cenário onde posso atuar sensibilizando e conscientizando esses futuros profissionais sobre o papel do opressor e a realidade do oprimido. (C. M., Campinas – SP. Depoimento em Abril de 2016).

A ideia de que ‘todo mundo pode fazer teatro – até mesmo os atores!’, é uma plataforma do método de Boal. No depoimento do jovem ator P.R., onde ele afirma a metamorfose que sua cabeça passa sobre o conceito de teatro e ator, evidencia muito que através da metodologia do Teatro do Oprimido é possível desconstruir a ideia do teatro como propriedade privada de poucos, pois se trata de uma linguagem imanente a todos os seres humanos.

Eu vim do interior do Espírito Santo para estudar teatro do Rio de Janeiro. Tentei passar no vestibular para as Universidades Públicas, mas não consegui. Então, descobri que uma faculdade particular oferecia o curso de graduação em teatro à noite. Por isso passei a trabalhar durante o dia e estudar teatro à noite. Foi um tempo muito difícil. Pouca grana e muito sonhos na cabeça. Meu conceito de sucesso era fazer parte da Malhação (Rede Globo). Tentei fazer alguns testes para televisão, mas sem sucesso. Foi no meio de uma crise dessas que eu encontrei Boal. Um amigo da faculdade estava indo assistir uma peça dele ‘Arena conta Zumbi’ que estava em cartaz no CCBB do Rio de Janeiro. Então fui e fiquei impressionado. Na semana seguinte, fui atrás do CTO e já me inscrevi no primeiro curso introdutório de Teatro do Oprimido. Aí eu me descobri como ator. Passei a dedicar minha formação ao método de Augusto Boal. Hoje me formei em teatro sou um voluntário aqui no CTO – Rio. Minha cabeça mudou completamente, e meus referenciais como ator também. A arte pra mim tomou outra forma, outra estética. Hoje eu milito por uma causa e vejo na

expressão da arte a potência de transformar a sociedade na qual eu vivo. (P. R., Vitória – ES. Depoimento em Abril de 2016)

Eu encontro nesses depoimentos o efeito da estética do Teatro do Oprimido abrindo ao longo das últimas décadas a possibilidade real de encontro da igualdade com a diversidade e da pluralidade com os diálogos pela busca democrática por soluções pensadas coletivamente, com respeito, porém, às mais variadas linguagens com as quais atribuímos sentido ao mundo. Diante disso, como imaginar que uma estética genuinamente brasileira, mas já internacional em suas constituição e imanência, poderia marcar presença em países tão distantes do Brasil em termos geográficos e culturais?

6.3 Depoimentos de pessoas oriundas de outras nacionalidades

O Teatro do Oprimido começou a fazer parte de mim quando iniciei meus estudos de doutorando na National University of the Arts, em Taiwan. Naquele momento eu não tinha muita certeza para onde tudo aquilo iria me levar. Na época em meu país e em mandarim, não tínhamos nenhuma literatura que me desse referência sobre Boal. Por isso foi necessário buscar me envolver por outros caminhos. Foi então que descobri o CTO – Rio e a projeto de residência artística em 2013. Fiquei perplexa com a diversidade de atuação do método. Destaco aqui minha vivência com o GTO Marias do Brasil, o qual pude me envolver um pouco mais de perto a partir do meu processo de formação da residência artística. O que contemplei na vida daquelas mulheres foi o Teatro do Oprimido possibilitando a elas o desenvolvimento de autoconfiança, transformar dificuldades em risos de felicidade, seguir defendendo seus direitos e a crescer com as pessoas. Após concluir meu PhD, descobri que minha Tese foi a primeira sobre esse tema em Taiwan e na China. Ao retornar para Taiwan, começou a dar oficinas e ser uma multiplicadora do método e me preparo agora para traduzir mais obras de Boal para o mandarim. (K. Y., Taiwan. Depoimento em Junho de 2014).

K. Y. me emocionou muito com seu depoimento. Ela ainda apresentava muita dificuldade para falar português, porém se esforçava para expressar na minha língua o efeito que os ideais de Boal tinha desenvolvido nela. Ao ouvi-la e analisar seu relato eu me recordo das palavras de Schechner (2006) ao afirmar que a proposta teatral de Augusto Boal, em qualquer um dos seus formatos consiste numa legitimidade como ação reparadora, ou seja, há no método de Boal uma urgência em trazer para o debate as crises da sociedade, onde ele quer ajudar as pessoas a encontrarem possibilidades (até então não consideradas) para reparar,

modificar, trabalhar através dessas crises. Isso se evidencia nas vivências que K. Y. teve no GTO Marias do Brasil e no efeito que este tem tido na vida daquelas trabalhadoras domésticas.

Sou atriz e na Argentina estudamos muito sobre a história do teatro na América do Sul. Assim, foi bem no início da minha graduação que conheci Augusto Boal. Estudamos muito sobre a sua biografia e em especial sobre o seu processo de exílio lá na Argentina. Lá somos estimulados a discutir muito sobre a relação de arte e política e fazemos isso contemplado bem os exemplos que temos de resistência na Ditadura Militar. Desde que me formei, me dedico a conhecer mais do método e sua aplicação. Desenvolvi alguns cursos em Buenos Aires e agora estou aqui no CTO – Rio desenvolvendo minha residência artística pelo período de três meses. Os desafios para chegar aqui não foram fáceis, uma vez que o Peso Argentino (moeda da Argentina) é bem desvalorizado aqui no Brasil, e no Rio de Janeiro o custo de vida é muito caro. Fiz muitos amigos aqui no Brasil e tem sido uma experiência maravilhosa conhecer os projetos e as iniciativas do CTO e dos mais diversos GTO aqui no Rio de Janeiro. (M. G., Argentina. Depoimento em Abril de 2013).

Ouvir o depoimento de M. G. que é cidadã argentina, me permitiu contabilizar o legado de Boal junto àquela nação, uma vez que foi o primeiro lugar que ele desembarcou ao ser extraditado do Brasil em meados da década de 1970. Legado este que se expande e se funde com o perfil militante e político da Argentina, se configurando como uma inspiração para os profissionais que se formam nesse contexto, conforme o depoimento a seguir:

Sou Psicóloga Comunitária e conheci o método de Boal em um programa de residência em saúde no meu país. Nosso objetivo como profissionais de saúde se pautava na leitura e das realidades da população que atuávamos, bem como um processo de intervenção sistematizado que contemplasse as demandas específicas das comunidades. Foi na elaboração desse processos comunitários que descobri na metodologia do Teatro do Oprimido uma ferramenta de muito valor para acessar essas realidades. Em equipes multiprofissionais de saúde, começamos a desenvolver oficinas que sensibilizassem a população sobre uma leitura crítica de suas realidades para que então pudessem se apropriar das devidas armas para transformar esse cenário. E assim aconteceu por dois anos. Após o término dessa residência em saúde, decidi vir para o Brasil iniciar minha residência artística junto ao CTO – Rio e aos projetos que o mesmo desenvolve. Tem sido enriquecedor estar diante de outras realidades de desigualdade social (frente àquelas que eu vivi na Argentina). Como profissional de saúde e artista que tenho no método de Boal a chave para promover qualidade de vida nas comunidades, desenvolvendo um pensamento crítico sobre suas realidades, dando condições para que os mesmos possam se emancipar dessa relação de oprimido e opressores. (P. W., Argentina. Depoimento em Julho de 2015).

É muito curioso contemplar também fragmentos do legado de Boal numa nação como os Estados Unidos. Ali foi o primeiro passo que o dramaturgo deu ao dar uma guinada em sua carreira profissional de Engenheiro, fazendo uma pós-graduação em Teatro. Naquele tempo, a noção de oprimido e opressor ainda não faziam parte das ideias concretas de Boal. Mas olhar para a história e ver o efeito do método de Boal alcançando um contexto cultural que em sua maioria pode se configurar nesse papel de opressor, é de fato perceber a potência intercultural que a proposta de uma dramaturgia genuinamente brasileira alcançou, conforme o depoimento dessa cidadã Americana:

Me graduei em Teatro Aplicado nos Estados Unidos. Esse curso não tem no Brasil. Consiste basicamente em desenvolver o teatro com a finalidade de aplicá-lo nos mais diversos contextos de sociedade existentes. Minha formação girou em torno de reflexões sociológicas sobre o teatro fora dos teatros que equacione a relação entre agentes teatrais e espaços não teatrais pode desenvolver-se, de fato, tentando averiguar o que acontece a esses espaços quando o teatro aí se concretiza. E foi assim que conheci o Teatro do Oprimido. Estudei muito sobre sua trajetória, como seu início na Universidade de Columbia, Nova York. Hoje ele é muito respeitado e valorizado pelas faculdades de teatro aqui nos Estados Unidos. Vi na possibilidade de fazer a residência artística aqui no CTO – Rio um meio de continuar e aprofundar meus estudos no Teatro do Oprimido. Minha intenção é permanecer no Brasil após a conclusão da residência, e me envolver com outros projetos de aplicação do Teatro do Oprimido por aqui. (L. R., Estados Unidos. Depoimento em Abril de 2016).

Ver esse efeito polifônico nas nações me faz recorrer ao conceito de Bárbara Santos, ao caracterizar o Teatro do Oprimido como um Teatro Essencial, pois é um Teatro que antecede o conceito de Teatro porque está baseado na capacidade humana de sermos atores e espectadores de nossos atos. É essencial porque parte do princípio que o ser humano pode se ver, autoperceber, se analisar e se dirigir enquanto está agindo. E foi assim que eu ouvi o depoimento de S. V, que veio de da Espanha e foi atravessada pelas ideias de Boal, mesmo sem ser uma atriz ou trabalhar direto com o teatro:

Eu ouvi falar de Teatro do Oprimido algumas vezes lá na Espanha. Sempre me chamou atenção, porém nunca tinha tido a oportunidade de me envolver mais com o método. Há um ano decidi fazer um mochilão³⁵ pela América do

³⁵ Mochilão é um estilo de viagem pautado na filosofia de viajar mais e gastar menos, onde é essencial economizar ao máximo, pagando menos em hospedagem. Ser mochileiro é fazer tudo por conta própria: escolher hospedagem, pesquisar passagem aérea e montar o roteiro. Na verdade, ser mochileiro não é apenas ter coragem para planejar tudo, mas também de viajar sozinho, pois estar por conta própria numa viagem é como sair dos padrões sociais. É estar livre e ter a liberdade de escolher destinos, fazer roteiros e ter as companhias que quiser.

Sul e quando vim passar pelo Rio de Janeiro, organizando minha programação para esse tempo, descobri mais sobre o CTO – Rio e as oficinas que seriam oferecidas durante minha estadia na cidade. Então procurei me informar mais a respeito e me matriculei nessa oficina de Estética do Oprimido. Tem sido maravilhoso conhecer sobre a vida de Augusto Boal e sua filosofia. Entender a sociedade sob essa perspectiva de oprimidos e opressores faz muito sentido pra mim. Atualmente meu país vive em crise e nós como jovens não podemos cultivar nenhuma certeza sobre o nossos futuros e estabilidades de carreira. Fizemos tudo conforme nos mandaram: estudamos, cursamos uma faculdade, realizamos intercâmbios culturais, falamos mais de uma língua e hoje o que temos ouvido é o que não tem espaço para todos no mercado de trabalho. O Teatro do Oprimido tem me possibilitado entender essa realidade e detectar essas relações que me atravessam entre oprimidos e opressores. (S. V., Espanha. Depoimento em Junho de 2014).

Percebendo a amplitude da aplicabilidade do método de Boal, eu conheci um colega de profissão oriundo do México. S.M. encontrou nas técnicas do Arco-Íris do Desejo um dispositivo para ser mais eficaz como Psicoterapeuta. Boal desenvolveu um percurso teórico e prático na Europa que o levou a uma aproximação com a Psicologia, à medida que passou a utilizar técnicas muito semelhantes às utilizadas pelos (as) psicoterapeutas, onde seu trabalho passou a se orientar muito mais para o processo do que para o produto.

Sou Psicólogo Clínico e conheci o Teatro do Oprimido na disciplina de Psicologia Social na faculdade. Estudamos muito sobre o método de Boal chamado Arco-Íris do Desejo, também conhecido do teatro-terapia. Na época eu fiquei fascinado com a possibilidades de aplicar esse método nas realidades que eu iria trabalhar como psicólogo. Mas passado o tempo, acabei me especializando em Psicologia Clínica na abordagem da Gestalt Terapia e não dei seguimento na minha formação em Teatro do Oprimido. Esse ano tive a chance de vir de férias ao Rio de Janeiro e descobri que estaria ocorrendo esse curso da Estética do Oprimido. E aqui estou. Volto para o México nas próximas semanas e a pretendo sim aplicar mais dessa técnica no meu dia-a-dia como clínico. (S. M., México. Depoimento em Junho de 2014).

Pensando em termos de alcance e multiplicação, foi muito bom ouvir o depoimento da uruguaia B. T. que vive na França. Na árvores do Teatro do Oprimido, a Multiplicação (que é representada pelo fruto e pelo pássaro) é o sentido de ser do método: é através da multiplicação, ganhando asas, que o método se expande e aprofunda suas raízes. Ou seja, o multiplicador é o responsável pela chegada do método nos mais diferentes lugares.

Sou uruguaia, mas cresci na França. Foi lá que descobri Augusto Boal. Me formei em artes dramáticas e me lembro de estudar bem sua metodologia e aplicação nos mais diferentes contextos sem perder esse olhar do oprimido e opressor. Voltei para o Uruguai e também desenvolvi alguns projetos e iniciativas do Teatro do Oprimido por ali. Voltei para França e fiz meu mestrado em teatro e agora me preparo para fazer o doutorado pesquisando a trajetória de vida do Boal. Desenvolvi algumas oficinas no CTO – Paris e me aprofundi melhor na metodologia. Mas minha vontade mesmo sempre foi fazer a residência artística aqui no CTO – Rio para tomar nota do como esse fenômeno tem se desenvolvido aqui no Brasil. E aqui estou. Pretendo sistematizar toda essa minha vivência aqui para minha pesquisa de doutorado. (B. T., Uruguai. Depoimento em Abril de 2016).

E por fim, mas não menos importante, coloco o depoimento de um jovem latino oriundo de El Salvador. J. E. descreve na sua fala a máxima de Boal que no Teatro do Oprimido, ser humano é ser teatro, pois existência humana é teatro. A coringa Bárbara Santos (2016) afirma que teatro é essa “capacidade de sermos dois em um: ao mesmo tempo, ator e espectador de nossos atos. Vemo-nos agindo enquanto agimos. Assistimo-nos durante a ação e podemos imaginar o desdobramento dessa ação” (p. 162). E foi assim que ouvi o depoimento de J. E.:

Ouvi falar em Boal pela primeira vez quando eu era adolescente. Estava começando um projeto de desenvolver cenas de Teatro-Fórum na escola onde eu estudava. Eu me inscrevi e fui participar. Por dois anos nos encontrávamos uma vez por semana e discutíamos muito sobre os temas pertinentes à adolescência, transformando o resultado de cada uma dessas discussões em cenas que seriam apresentadas para toda a escola. Foi um tempo muito importante pra mim e para o meu olhar de mundo hoje. Assim que terminei o ensino médio, precisei começar a trabalhar para ajudar nas despesas da minha casa, e ao mesmo tempo fui nutrindo um projeto de vir ao Brasil e conhecer mais sobre o Teatro do Oprimido. Foi então que descobri esse programa de residência artística no qual faço parte hoje. Posso dizer que me encontrei no Teatro do Oprimido. A maneira como olho a sociedade e em especial a realidade da América Latina tem sido muito influenciado pelas aulas e vivências que estou tendo junto ao CTO – Rio. Minha intensão é me aperfeiçoar como ator e desenvolver projetos sociais que possam aplicar o Teatro do Oprimido como meio de alcançar pessoas como eu fui alcançado. (J. E., El Salvador. Depoimento em Junho de 2015).

Ouvir todos esses depoimentos, tanto dos brasileiros como das pessoas de outras nacionalidades, apontou muito para o último discurso de Boal na UNESCO em 2009

(conforme está transcrito na páginas 155), ao afirmar que temos a obrigação de inventar outro mundo, porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos, entrando em cena, no palco da vida.

CONCLUSÃO

"Eu me lembro com nitidez de um fato único na minha vida de diretor: operários que haviam servido de modelo à criação dos personagens na noite da estreia subiram no palco e, durante o espetáculo, contestaram os personagens. Parecia Pirandello: a plateia já não sabia quem dizia a verdade, nem quem era quem: o operário real, o personagem fictício ou o ator, que era ambos".

Augusto Boal

Para concluir esta Tese, me permito voltar à pergunta que iniciou todo esse processo: Para quem se faz teatro? Para si ou para o público? – e que público? Sem dúvida esta questão permeou toda a trajetória que Augusto Boal desenvolveu com o Teatro do Oprimido. O seu olhar como dramaturgo não se desviava da relevância que ‘fazer teatro’ tem na nossa maneira de existir em sociedade. Logo, para Boal o efeito de teatralizar é intrínseco ao ser humano.

Por isso, esta Tese de Doutorado partiu de uma hipótese crucial: a criação transcende o artista porque não é a expressão dele, mas de algo que o penetra e o ultrapassa, ou seja, uma concepção de estética relacional que deve representar uma parte cada vez mais importante da sociedade. A orientação que essa pesquisa foi tomando é fruto do resultado que essa hipótese acabou me conduzindo pelo caminho. Para tanto, foi essencial dividir todo esse arcabouço pesquisado em três atos, como em uma clássica peça de teatro: O HOMEM NA ARTE; A ARTE NO HOMEM; ENTRE ARTE E O HOMEM.

Começar o primeiro ATO com a reflexão crítica de como o homem se relaciona com a arte. Descrever de maneira pontual essa relação que se propõe a reinventar o real e que estabelece um diálogo dinâmico com o contexto social que está inserido, lançou os alicerces para o que haveria de vir. O homem na arte e sua condição humana em cena, apontou para a forma como o conceito de identidade vai se configurando e reconfigurando nas relações que estabelecemos com o outro. O binômio arte/sociedade tem em si a potência de afirmar esses processos identitários movendo a existência humana para identificações que podem se multiplicar. A catarse desse homem cidadão/político no século XXI, desnuda o mito do progresso e do desenvolvimento social que parece insistir numa cena contemporânea que suspende o espectador como passivo e alheio do palco.

Já no segundo ATO, ao olhar para a arte no homem, há um apontamento na desconstrução que esse efeito produz no processo relacional de um com o outro. Desconstrução que vai sendo forjada por uma ótica *outsiders*, onde o desvio se configura

como uma possibilidade de resposta que vai se perpetuando a partir de Bertold de Brecht e o Teatro Épico, alcançando uma fertilidade com Augusto Boal e a Estética do Oprimido. O dramaturgo brasileiro inaugura nesse sentido o conceito de espect-ator, como aquele que observa a si mesmo, mas que, em simultâneo, age e dramatiza, transforma-se de ser passivo à protagonista da sua própria história, apresentando em palco a sua versão (real) sobre a situação representada (ficção).

O terceiro e último ATO, entre arte e homem, atenta-se para o efeito polifônico de inúmeras vozes e ao seu caráter melódico, contemplando o Teatro do Oprimido como arte essencial, e o resgate que o mesmo faz do “entre” enquanto potência para se pensar em outros mundos possíveis; outra maneira de existir com o outro, além de mim. Por isso, o Teatro do Oprimido é uma proposta de esperança, que vê no presente não a repetição eterna de um tempo homogêneo e vazio, mas um momento em que contradições se imbricam e, com suas dinâmicas, nos deixam entrever possíveis vitórias contra opressões.

Estar em contato direto com o Teatro do Oprimido nos últimos quatro anos, levou-me por caminhos inimagináveis. Em cada estação, em cada processo e em cada descoberta eu era invadido por um sentimento de pluralidade, a saber um sentimento onde existir necessariamente é ‘estar com’. Fui sendo convencido que é possível e necessário reativar uma espécie de sensibilidade nas nossas relações e que se faz urgente no nosso modo de produzir ciência olhar além do óbvio, do trivial, do estrutural para então encontrarmos o outro, e produzirmos também para o outro, para existirmos conscientes de que há algo muito especial ‘entre’ eu e o outro.

No seu último livro, Estética do Oprimido (2009), Augusto Boal afirmou que o trânsito entre o singular e o plural não deve limitar subjetividades e nem perder de vista a criação coletiva, que pode ser entendida como um somatório de sensibilidades e resistência a não passiva aceitação do dominador comum inferior. Há aqui, no efeito entre o singular e o plural, o sustentação de um espaço existencial que permite que este mesmo singular se afirme como tal a partir da real percepção da vida no plural: ‘entre’ eu e o mundo, ‘entre’ eu e o outro, ‘entre’ minha vida e a sociedade, ‘entre’ o pessoal e o coletivo, ‘entre’ minhas questões e a nossa luta.

O Teatro do Oprimido é um ensaio para a transformação do real e não apenas um fenômeno contemplativo, por mais transformadora que a contemplação já possa, em si mesma, ser. Passamos desse ensaio e de fato transformamos o real quando percebermos a

existência dessa situação intermédia entre o singular e o plural. E percebendo é possível descobrir que há nesse espaço que separa duas pessoas, uma potência íntima de colaboração.

Nesse sentido, Julian Boal (2011) propõe que as formas criadas por Augusto Boal são as de um teatro integralmente voltadas para a exploração minuciosa do real, no intuito de extrair daí todas as possibilidades negadas pela ordem dominante. Teatro, segundo o autor, não é aquele da certeza ditada pelo indicativo, mas que enquanto linguagem pode abrir campos em que hipóteses, opiniões, fatos irrealis – considerados ou imaginados – atravessados pela minha relação com o outro podem ser expressados. Existir no ‘entre’ é se colocar numa recusa obstinada da ditadura do real que não pode ser transformado, pois se vende como o único real possível. É a vontade de fraturar a aparência inquebrável do cotidiano. É buscar no presente todas as possibilidades, abandonadas pelos oprimidos ou negadas pelos opressores, para considerá-las como sendo momentos suscetíveis de desencadear rupturas.

“Mas o que é o teatro? No sentido mais arcaico do termo, o teatro é capacidade que têm o seres humanos [...] de observar a si-mesmos em ação. [...] São capazes de pensar suas emoções, de se deixar emocionar por seus pensamentos” (BOAL, 2004, p. 16). Há aqui na proposta de Augusto Boal, um olhar muito especial para as emoções. A maneira como o teatro irá nos permitir acessar e dos deixar sermos afetados por elas.

Há nesse olhar sobre as emoções, a possibilidade de contemplar uma estética onde o outro estando presente, minha consciência pode se desdobrar além do meu mundo e alcançar, o que Silvia Balestreri (2013) defendeu como a criação de mundos. Ou seja, não se trata aqui da “fruição”, mas de uma provocação de deserções identitárias que permita uma abertura ao outro, possibilitando reinvenções de si e do mundo.

A criação de novas ideias e a ressignificação de possibilidades necessariamente passará por esse novo caminho, atravessando as fronteiras do ‘entre’ e eclodindo com a química do singular/plural. Evoca-se então um lugar de reconhecimento deste ‘entre’ que afirmará um legítimo pertencimento no mundo.

Nesse processo de se reconhecer em um lugar de pertencimento, nota-se que no conjunto de sua obra, Boal parece buscar veementemente o resgate ou a criação de elementos da prática teatral que afirmem essa consciência ao espectador, problematizando a maneira como o modo atual de se fazer teatro insiste em se encontrar sob o domínio de classes que buscam instrumentalizá-la em vista de afundar ainda mais os espectadores num mar de alienação e passividade.

A arte é proposta no Teatro do Oprimido como uma mediação capaz de produzir o coletivo, e a pergunta que sempre irá acender é: Qual o lugar do espectador? Como ele se percebe no processo? Tais perguntas são acionadas pelo princípio que podemos apreender a arte como um campo de confronto, um campo de embate, um campo de transformação.

A trajetória e a vida de Augusto Pinto Boal, é a personificação de um ideal de liberdade aos oprimidos. É uma inspiração sobre o ‘como’ a arte é política e atravessa todas as esferas da sociedade. É a afirmação do teatro como arma que dá condições ao espectador encontrar sua autonomia e se perceber na sociedade que este faz parte.

Na arte do “entre” a política é sempre estética. Na arte do “entre” rompe-se que a indagação niilista de quem pode e quem não pode fazer arte. No “entre” surge o precioso conceito de emancipação e este encontra no Teatro do Oprimido a ideia de um espectador emancipado.

Para o filósofo francês Jacques Rancière (2005), ao abordar as nuances de arte e política, o mesmo ressalta a dimensão política dos coletivos que se evidencia em práticas processuais como essas do Teatro do Oprimido. Aqui modos de discurso misturam-se a formas de vida e em que cabe aos artistas criar condições para que uma experiência comunitária possa se tornar pública e acessível a sociedade.

Ao examinarmos as questões de oprimidos e opressores que estarão em cena no Teatro do Oprimido, encontramos as comunidades desfavorecidas e marginalizadas, as formas de existir que a sociedade atual qualifica como desviante e/ou fora de um padrão, indivíduos que o coletivo existencial não pode abraçar, ou seja, pessoas/cidadãos que vivem sob a opressão de um sistema.

O Teatro do Oprimido caracteriza-se e afirma-se enquanto instrumento de mobilização da experiência, participação e transformação desse cenário de injustiça que foi dado ao homem e à sociedade, resistindo e ao mesmo tempo lutando contra o opressor. Por isso afirma Boal (2009, p. 119): “O Teatro é uma arma e é o povo que deve manejá-la”.

Há na proposta de Boal um convite para que surja uma ideia de espectador emancipado, se conscientizando das relações entre opressores e oprimidos, olhando para o dissenso como uma urgência para que mudanças possam de fato ocorrer. Nesse sentido, as questões emergentes estão para além do fazer artístico, alcançando um entendimento que a obra se desprende do autor e afeta aqueles que o cercam, havendo nesse movimento de afetação a interpretação do espectador com sua rede de significações.

Nesse efeito de um espectador emancipado se inaugura uma ruptura estética, onde a ideia do artista se funde com a intensão do espectador, em um recorte de espaço e tempo, onde novas sensibilidades eclodem. Novas formas de sentir passam a existir possibilitando uma reconfiguração da experiência do sensível. Surge então as potencialidades de se construir coletivos públicos, e a arte do “entre” se configurará como uma alternativa para além do eu, além do indivíduo/individualizado. Logo, as novas camadas de significações acontecerão no “entre”, resultando assim numa legítima partilha do sensível entre eu e o outro.

Ao afirmar que ser humano é ser teatro, Boal acredita que podemos todos escapar de nós mesmos e dos lugares que supostamente devemos ocupar. Aqui é coerente que o teatro, como prática da representação imaginada pelo dramaturgo, seja solidária as questões emergentes na sociedade, eliminando essa fixação de uma imagem de mundo ‘que é assim que as coisas são. Não tem como ser diferente’. No Teatro do Oprimido, é necessário mostrar que as coisas não são; elas continuam sendo. Nada é, tudo está sendo.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Pedro. Para uma teoria da socialização. In: **Sociologia**, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXI, pág. 121-139, 2011.

ABREU, Kil. Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer (e outras cenas do enfrentamento entre teatro e sociedade). In: **Sala Preta**. V. 11, n. 1, p. 99-106, 2011.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: 70, 1970.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 169-214.

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ANDRADE, Clara de. **O exílio de Augusto Boal**: reflexões sobre um teatro sem fronteiras. Rio de Janeiro: 7letras, 2014.

ANDRADE, Regina Glória Nunes. **Personalidade e Cultura**: Construção do imaginário. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

ARAÚJO, Nelson. **História do Teatro**. Salvador: Ed. Ampliada- Emp. Graf, 1991.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. **Sobre a Revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARISTÓTELES. **A Poética**. 350 aC. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

BALESTRERI, Silvia. **Verdade e Ética no Teatro Invisível**. In: **Anais do Simpósio da International Brecht Society**, vol.1, 2013.

BARBOSA, Jorge Luiz. **A Arte de Representar como reconhecimento do Mundo**: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. GEOgraphia. Ano II, nº 3, 2000.

BARBOSA, Marcelo. Arendt: liberdade, ação e discurso. In: **Anais do VII Encontro e IV Ciclo Hannah Arendt**: Por Amor ao Mundo Universidade Estadual de Londrina – 08 a 10 de maio de 2013.

BARROSO, Paulo. Arte e Sociedade: comunicação como processo. In: **Actas dos ateliers do V Congresso Português de Sociologia Sociedades Contemporâneas**: Reflexividade e Acção Atelier: Artes e Culturas, 2004.

BARTHES, Roland. **Ensayos Críticos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **Significação da publicidade**. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Cultura de massa*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 291 – 298.

_____. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. Trad. Suely Bastas. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BAUMAN, Z. **La sociedad individualizado**. Barcelona: Catedra, 2002.

BAUMGÄRTEL, Stephan. **Crises de legitimação política e o surgimento de um teatro pós-dramático na Alemanha no fim do século XX**. Anais do XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2007

BECKER, Howard S. **Outsiders**. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Teoria da cultura de massa*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **Sobre arte, técnica linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'água, 1993.

BERGUER, William. **Augusto Boal e o Teatro do Oprimido**. EM PAUTA, n. 33 v. 12, p. 109 – 133, Rio de Janeiro: 2014.

BERRETTINI, Célia. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

BEZERRA, Antônio Pereira. O teatro do oprimido e outros diálogos possíveis. **Anais do V Encontro Nacional de Estudos sobre Cultura – ENECULT**. Salvador, Maio de 2009.

BOAL, Augusto. Entrevista. **O Estado de São Paulo**. p. 11, 13 de abril de 1964.

_____. **Arena Conta**. Tiradentes: Sagarana, 1967.

_____. **Técnicas de Teatro Popular**. Buenos Aires: Ediciones CEPE, 1972.

_____. **Crônicas de nuestra América**. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

_____. **Murro em ponta de faca**. São Paulo: Hucitec, 1978.

_____. **Milagre no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979a.

_____. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário**. Teatro do oprimido na Europa. São Paulo: Hucitec, 1979b.

_____. **Stop! C'est Magique!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **200 Exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BOAL, Augusto. **O corsário do rei** – Letras de Chico Buarque. Música de Edu Lobo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____. **Técnicas Latino Americanas de Teatro-Popular**. Hucitec: São Paulo, 1988.

_____. Histórias de Nuestra América. A lua pequena e a caminhada perigosa. **Torquemada**. São Paulo: Hucitec-SEC, 1990.

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

_____. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Boal Exilado. Entrevista com Augusto Boal. In: **Caros Amigos**, Ano IV, n. 48, São Paulo, 2001.

_____. **O arco-íris do desejo**: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2004.

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

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

BOAL, Julián. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo, Hucitec: 2000.

_____. Um Teatro Subjuntivo. In: **Metaxis**: Informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO – Rio. N. 7. Rio de Janeiro: Master Print, 2011.

BONI, Valdete; QUARESMA, Silvia Jurema. Aprendendo a Entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. In: **EMTese**. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol. 2 no 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a Estética do Teatro**. Rio de Janeiro, Graal, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 2a Ed.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo 3**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

- BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho**, Volume 1: 1938-1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- BRITO, Janaina Marins Moraes Mangeli de. **Teatro e psicanálise: a tragédia revisitada**. 2013. 112 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2013.
- BUARQUE, Chico; HIME, Francis. **Meu Caro Amigo**. Interprete: Chico Buarque. Álbum: Meus Caros Amigos. Rio de Janeiro: 1976.
- CABRAL, Beatriz A. V. Ação cultural e o teatro como pedagogia. **Sala preta**. Vol. 12, n. 1, jun 2012, p. 4-17.
- CARMO, André. **Cidade & Cidadania (através da Arte): O Teatro do Oprimido na Região Metropolitana de Lisboa**. 2014. 364 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Instituto de Geografia e Ordenamento do Território, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.
- CARREIRA, André. **Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Vol. 1, n. 13, Florianópolis, 2009.
- _____. Pesquisa como construção do teatro. In: TELLES, Narciso (org.) **Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- DALL'ORTO, Felipe Campo. O Teatro do Oprimido na formam da cidadania. **Fênix – Revista de Linina e Estudos Cultura**. Vol. 5, Ano V, no 2, Abril/ Maio/ Junho de 2008.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- _____. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.
- _____. O desejo dos outros: aspectos da relação entre teatro e público na contemporaneidade. **Moringa**. João Pessoa, v. 5, n. 1 jan-jun/2014.
- DEWEY, Jonh. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

EL ANDALOUSSI, K. **Pesquisas-ações**: Ciência, desenvolvimento, democracia. São Carlos: Edufscar, 2004.

EWALD, Ariane P. “Estranhamentos Emocionais”, *Modernidade e Literatura: “Campos de Agramante”*. In: EWALD, Ariane P. (org). **Subjetividade e Literatura**: harmonias e contrastes na interpretação da vida. Rio de Janeiro: Nau, p. 31-72, 2011.

EWALD, Ariane P.; SOARES, Jorge Coelho. Identidade e Subjetividade numa era de incertezas. In: **Estudos de Psicologia**, 12, n. 1, p. 23-30, 2007.

FALBO, Giselle. Psicanálise e arte: modos de tratar o real pelo simbólico. In: LIMA, Márcia Mello de; JORGE, Marco Antônio Cozinho. **Saber fazer com o Real**: Diálogos entre Psicanálise e Arte. Rio de Janeiro: Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009.

FARIA, João Roberto (dir). **História do Teatro Brasileiro**: volume 1 – das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectivas: SESCSP, 2012.

_____. **História do Teatro Brasileiro**: volume 2 – do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectivas: SESCSP, 2012.

FÉRAL, Josette. Foreword. **SubStance**: The rise and fall of Theatricality - Special Issue, v. 31, n. 2/3, Issue 98/99, p. 3-13, 2002.

_____. **Théorie et Pratique du Théâtre**: au-delà des limites. Montpellier: L’En- tretemps, 2011.

_____. Les Paradoxes de la Théâtralité. **Théâtre/Public**, Paris, n. 205, p. 8-11, automne 2012. (Entre-deux. Du théâtral et du performatif).

FELDHENDLER, D. Augusto Boal; MORENO, Jacob L.: Theatre and therapy. In: SCHUTZRMAN, M.; COHEN-CRUZ, J. **Playing Boal**: Theatre, therapy, activista (pp. 87-109). Londres: Taylor Francis e-Library, 2002.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidade contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas: FAPESP, 2010.

_____. **Experiências de Performatividade na cena brasileira contemporânea**. Art Research Journal. Vol. 1/1; p. 121-132, 2014.

FINTER, Helga. **A teatralidade e o teatro**. Camarim – publicação da cooperativa paulista de teatro, São Paulo, n 39, ano 10, p. 8-19, 2007.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e juventude: experiências do público e do privado na cultura. In: **Cad. Cedes**, Campinas, vol. 25, n. 65, p. 43-58, jan./abr.2005.

FLORENCE, Jean. Os efeitos da Teatralidade. In: **Cena**. v. 1, n. 10, p. 2-18, 2011.

FLORENTINO, Adilson. A pesquisa qualitativa em artes cênicas: romper os fios, desarmar as tramas. In: TELLES, Narciso (org.) **Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

FREDERICO, Celso. A arte em Marx: um estudos sobre *Os manuscritos econômicos-filosóficos*. In: **Novos Rumos**, V. 19, n. 42, p. 23-24, janeiro-março, 2004.

FREITAS, Artur. História e Imagem Artística: por uma abordagem tríplice. In: **Estudos Históricos**, V. 12, n. 34, p. 03-21, julho-dezembro de 2004.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. (1900). (ESB) vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1905 – 1906) **Personagens Psicopáticos no Palco**. (ESB) vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1905) **Os Chistes e sua relação com o inconsciente**. (ESB) vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1907 – 1906) **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. (ESB) vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1908) **Escritores Criativos e Devaneios**. (ESB) vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1910) **Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância**. (ESB) vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1914). **Sobre o Narcisismo: uma introdução**. (ESB) vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1919) **O Estranho**. (ESB) vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1920) **Além do princípio do prazer**. (ESB) vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1929) **O Mal-Estar na Civilização**. (ESB) vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FURIÓ, Vicenç. *Sociologia del Arte*. Madrid: Cátedra, 2000.

FURTADO, Marli Terezinha. Bertold Brecht e o Teatro Épico. **Fragments**, vol. 5 n. 1, pp. 9-19, 1995.

GARCIA DINIZ, Alai. Augusto Boal no Brasil e suas marcas na contemporaneidade. **Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies**: n. 26, pp. 57-72, 2013.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GEERTEZ, Clifford. **Conocimiento local**; ensaios sobre la interpretación de las culturas. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1994.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Tradução: Sandra Regina Netz. 4 ed. Porto Alegre: Artmed, 2005.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas**: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Revisão Técnica de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 1992.

GUYAU, Jean-Marie. **A arte do ponto de vista sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARVEY. D. **A Condição Pós-Moderna**. Loyola São Paulo, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, PUF, 1959.

HOBBSAWM, Eric. **História do Marxismo**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2000.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JAY, Martin. **A imaginação dialética**: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisa Sociais. 1923 – 1950. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. Testemunhos do inconsciente. In: LIMA, Márcia Mello de; JORGE, Marco Antônio Cozinho. **Saber fazer com o Real**: Diálogos entre Psicanálise e Arte. Rio de Janeiro: Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LACAN, Jacques (1959). Hamlet, por Lacan. In: **Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce**. Liboa: Assírio e Alvim, 1989.

_____. (1959-1960) **O Seminário, livro 7**: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. (1964). **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. (2001) **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. (2007) **O Mito individual do neurótico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

LEFEBVRE, H. **Introdução à Modernidade**. Paz e Tetra: Rio de Janeiro, 1969.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. **Teatro Pós-dramático**, doze anos depois . Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.

LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara. **Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política** Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

_____. **Ser e não ser, o artista e o espectador**. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara. **Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política** Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

LIMA, Márcia Mello de; JORGE, Marco Antônio Cozinho. **Saber fazer com o Real: Diálogos entre Psicanálise e Arte**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O crepúsculo do dever: a ética indolor dos novos tempos democráticos**. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

_____. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.

_____. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIU, M. *Fondements et pratiques de la rechercheaction*, Paris: L'Hannattan, 1997.

LOPES, Geraldo Britto. a influência do teatro de brecht na formação do teatro do oprimido. In: **Anais do Simpósio da International Brecht Society**, vol.1, 2013.

LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera II: Semiosfera de la Cultura, dei texto, de la conductu y dei espacio*. Madrid: Cátedra, 1998.

LUKACS, Georg. Narrar ou descrever In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MACEDO, Cibele Mariano Vaz. **Cinelândia: território de socialidade e de narrativas sem fim**. 2013. 259 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MAFFESOLI, Michel. **A Contemplação do Mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

_____. **A Transfiguração do político**. Porto Alegre: Sulina, 1997b.

_____. **A conquista do presente**. Natal: Argos, 2001.

_____. **O instante eterno**: o retomo do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **A sombra de dionísio**: contribuição de uma sociologia da orgia. São Paulo: Zouk, 2005.

_____. Comunidade de destino. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 12, n. 25, p. 273-283, jan./jun. 2006a.

_____. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

_____. **O ritmo da vida**: variações sobre o imaginário pós-moderno. Rio de Janeiro: Record, 2007

_____. Pós-modernidade. In: **Comunicação e Sociedade**, vol. 18, pp. 21-25, 2011.

MANFROI, José. **Metodos e Técnicas de Pesquisa**. Manual do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu a Distância. Campo Grande: UCDB/EAD, 2006.

MARQUES, Miqueias Serrão. O espetáculo cultural do capital: entretenimento, manipulação e hipnose das massas. **PRACS: Revista Eletrônica de humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP**. Macapá, n. 5, p. 137-149, dez. 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MARTINS, Janaina Bilate. **Teatro do Oprimido**: a experiência de Santo André/SP. 2009. 212 f. Tese (Doutorado em Serviço Social) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. **Sobre a Literatura e a Arte**. Lisboa: Ed. Estampa, 1971.

_____. **Manifesto do partido comunista**. Trad Marco Aurélio Nogueira 6. ed. Vozes – Petrópolis, 1996.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Abril Cultural: São Paulo, 1974.

_____. **O Capital**. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MATOS, Olgária Chain Féres. Ética e comunicação: o problema do visível. In: **Inter-Ação**, p. 51-66, jan./jun. 2003.

_____. Indústria cultural e imaginação estética: In: SOARES. Jorge Coelho (org). **Escola de Frankfurt: inquietudes da razão e da emoção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José A. Gianotti e Armando M. Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.

_____. **Conversas**. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

MESKIMMON, Marsha. **Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination**. Routledge, London and New York, 2011.

METAXIS, Revista. **Teatro do Oprimido na Saúde Mental**. Rio de Janeiro: Centro do Teatro do Oprimido, 2016

_____. **Centro do Teatro do Oprimido 30 anos e Teatro do Oprimido na Maré**. Rio de Janeiro: Centro do Teatro do Oprimido, 2016

MINAYO, Maria Cecília Souza. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes; 2012.

MORENO, Jacob Levy. **Psicoterapia de grupo e Psicodrama**. São Paulo: Mestre Jou, 1974.

_____. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Summus, 1984.

MUYLAERT, Camila Junqueira (et al). Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. In: **Rev Esc Enferm USP**; 48(Esp2):193-199, 201. 2014.

NAPOLITANO, Marcus. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. In: **Temáticas**, Campinas, V. 19, n.37/38, p. 25-56, jan./dez. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Cinco prefácios para cinco litros não escritos**. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Sette Letras, 1996.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Teatro e Comunidade: dialogando com Brecht e Paulo Freire. **URDIMENTO**, vol 1, n.09, Florianópolis: UDESC/CEART, 2007.

NOVAES, Adauto et ai. **Artepensamento**. Cia das Letras: São Paulo, 1994.

OLIVEIRA, Érika Cecília Soares; ARAUJO, Maria de Fatima. Aproximações do Teatro do Oprimido com a Psicologia e o Psicodrama. **Psicologia: ciência e profissão**. v. 32, n.2, p.340-355, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

PUPO, Maria Lucia. O Lúdico e a Construção do Sentido. **Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, São Paulo, SP**, n. 1, 2001.

_____. **Sinais de teatro-escola**. Humanidades, Edição Especial Teatro Pós-Dramático. UNB, n. 52, Nov. 2006.

RAMOS, Conrado. **A Dominação do Corpo no Mundo**. São Paulo: Escuta, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of Aesthetic**. Londres: Continuum, 2004.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

READ, Herbert. **O Significado da Arte**. Viseu: Ulisseia, 1968.

REGNAULT, Francois. Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

ROCHA, Elizabeth Sanches. **Relações Culturais entre Brasil e Moçambique: a Presença do Teatro do Oprimido em Maputo como Forma de Difusão Estética e de Luta Social**. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. USP – São Paulo, Brasil. 13 a 17 de julho de 2008.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANCTUM, Flávio. **A estética de Boal: odisséia pelos sentidos**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

SANT'ANNA, Catarina. Poder e cultura: as lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais. In: **Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas**. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 307-333.

SANTOS, Bárbara. Seminário Raízes e Asas. Rio de Janeiro, Centro de Teatro do Oprimido. 2015.

_____. **Teatro do Oprimido, Raízes e Asas: uma teoria da práxis**. Ibis Libris, Rio de Janeiro: 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores – Transportados e Transformados.

REVISTA MORINGA – Artes do Espetáculo. João Pessoa, p. 155-186, 2011.

_____. O que é performance? In: **Performance Studies: an introduction**. Nova York & Londres: Routledge, p. 28-51, 2006.

SCHIO, Sônia Maria. **Hannah Arendt – História e Liberdade: da ação à reflexão**. Porto Alegre: Clarinete, 2012.

SCOTTI, Sérgio. Arte: sublimação ou saber-fazer? In: LIMA, Márcia Mello de; JORGE, Marco Antônio Cozinho. **Saber fazer com o Real: Diálogos entre Psicanálise e Arte**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009.

SILVA, Juremir Machado. **Interfaces: Michel Maffesoli, teórico da Comunicação**. In: Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 25, dezembro 2004.

SILVEIRA, Eduardo. **A Arte do Encontro: A Educação Estética Ambiental atuando com o Teatro do Oprimido**. Educação em Revista: Belo Horizonte, v.25, n.03, p.369-394, 2009.

SOARES, Jorge Coelho (org). **Escola de Frankfurt: inquietudes da razão e da emoção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

STEINBERG, Leo. A arte contemporânea e a situação do seu público. In: BATTCOCK, G. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TEIXEIRA, João Gabriel L.C.. Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 89-100, 1998.

_____. Teatro, Performance e Pedagogia Dionisíaca. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

TELLES, Narciso (org.) **Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALERIM, Soraya. **Arte – da fantasia ao real**. Opção Lacaniana on line nova série. Ano 2. N.4. Março, 2011.

VÁZQUES, A. S. **Convite à Estética**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1999.

VASQUEZ, Eugénia. **Piscator e o conceito de “Teatro Épico”**. Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2007.

_____. **A Crise Realista: A Desmaterialização do Teatro e a Responsabilização do Espectador**. Conferência na Escola do Espectador, Viana do Castelo, 27/11/2008.

YUDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: UPMG, 2006.

WEBER, Max. **A Ética protestante e o espírito do capitalismo**. 2. ed. Rev. São Paulo: Livraria Pioneira, 2001.

_____. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva / Max Weber; Trad. de Regia - Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; Revisão-técnica de Gabriel Cohn. Brasília: Universidade de Brasília, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WOOD JR., T. Organizações de simbolismo intensivo. **Revista de Administração de Empresas, São Paulo**, v. 40, n. 1, p. 20- 28, jan./mar. 2000.

WRIGHT, Elizabeth. **Postmodern Brecht**. Londres: Routledge, 1989.

ANEXOS

ANEXO 1

BIBLIOGRAFIA COMPLETA DE AUGUSTO BOAL³⁶

Em português

Jane Spitfire, Rio de Janeiro: Codecri 1977; São Paulo: Moraes 1977, 204 p.

Jane Stipfire – edição revisada – RJ – Civilização Brasileira, 2003

Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro – RJ – Civilização Brasileira, 1991

Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas – RJ – Civilização Brasileira, 1985, São Paulo: Cosac Naify 2013, 224 p.

Arena conta Tiradentes. São Paulo: Sagarana, 1967. São Paulo: Cosac Naify (forthcoming)

Crônicas de Nuestra América: O “Gato,” a mulher de Johnny e a bicicleta a motor.–O homem que era uma fábrica.–Processo ao macaco ou ser animal não é atenuante. Nossa Senhora dos Oprimidos.–O cachorro da Rainha e outros cachorros.–O coronel de Maracaibo.–Os ratos e o altar do marido morto.–Acabou a censura.–A gente acaba se acostumando.–A morta imortal, Rio de Janeiro: Codecri 1973, 167 p.

Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1975.

Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1975.

Jane Spitfire. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

Murro em Ponta de Faca. São Paulo: Hucitec, 1978.

Milagre no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Stop: ces't magique. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

Teatro de Augusto Boal Vol. I: Revolução na América do Sul ; As aventuras do Tio Patinhas ; Murro em Ponta de Faca, São Paulo: Hucitec 1986, 261 p.

Teatro de Augusto Boal Vol. II: Histórias de nuestra América ; A lua pequena e a caminhada perigosa ; Torquemada, São Paulo: Editora Hucitec 1990, 152 p.

O Corsário do Rei. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. Cosac Naify (forthcoming), 220 p.

³⁶ Extraído do site: institutoaugustoboal.org

O Suicida com Medo da Morte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992

Teatro legislativo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

Aqui Ninguém é Burro! Rio de Janeiro: Revan, 1996

Jogos para atores e não-atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. São Paulo: Cosac Naify (forthcoming)

Hamlet e o filho do padeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – 2000; São Paulo: Cosac Naify (forthcoming), 350 p.

O teatro como arte marcial. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, 2011, 204 p.

A Estética do Oprimido. Rio de Janeiro, 2009, numa parceria entre a Funarte, o Ministério da Cultura e a Editora Garamond. São Paulo: Cosac Naify (forthcoming), 254 p.

A Tempestade: duas peças, Lisboa: Platano editora 1977, 204 p.

Categorias do teatro popular, São Paulo: Hucitec 1979, 212 p.

Stop: c'est magique, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1980, 163 p.

Arena Conta Bolivar, 1969/1970

Tio Patinhas e a Pílula, 1974

As Aventuras do Tio Patinhas, in Teatro de Augusto Boal, São Paulo: Hucitec 1986-88

A Barraca Conta Tiradentes, 1977

Mulheres de Atenas

Milagre no Brasil, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1979, 291 p.

O Corsário do Rei, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1986, 132 p.

O Suicida com Medo da Morte, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1992, 258 p.

Aqui Ninguém é Burro!, Rio de Janeiro: Revan 1996, 142 p.

Teatro de Augusto Boal: Coleção de peças de teatro São Paulo: Cosac Naify (forthcoming)

Em alemão

- Teatro do oprimido e outras poéticas políticas, Germany: Suhrkamp 1979 (actually in its 12th edition), Schauble 1982
- Ehemann mager, Frau flachl Verlag der Autoren, 1957.
- Revolution auf südamerikanisch. Verlag der Autoren. 1960.

- José von der Wiege bis zur Bahre. Verlag der Autoren, 1961.
- Arena erzählt Zumbí. Verlag der Autoren, 1965.
- Kriegszeit. Verlag der Autoren, 1967.
- Theaterzeitung, Erstausgabe. Verlag der Autoren, 1970.
- Das große internationale Abkommen des Onkel Sam. Verlag der Autoren, 1971.
- Torquemada (entstanden während seiner Haft in Brasilien). Verlag der Autoren, 1971.
- Mit der Faust ins offene Messer, ISBN 3-88661-035-7
- Marido Magro, Mulher Chata, Germany: Verlag der Autoren 1957
- José, do Parto à Sepultura, Germany: Verlag der Autoren 1961
- Revolução na América do Sul, Germany: Verlag der Autoren 1960
- Arena Conta Zumbi, Germany: Verlag der Autoren 1965; Eirich Verlag 1965 (1985)
- Tempo de Guerra, Germany: Verlag der Autoren 1967
- Crônicas de Nuestra América: O “Gato,” a mulher de Johnny e a bicicleta a motor.–O homem que era uma fábrica.–Processo ao macaco ou ser animal não é atenuante. Nossa Senhora dos Oprimidos.–O cachorro da Rainha e outros cachorros.–O coronel de Maracaibo.–Os ratos e o altar do marido morto.–Acabou a censura.–A gente acaba se acostumando.–A morta imortal, Germany: Verlag der Autoren 1993
- Murro em Ponta de Faca, Germany: Verlag der Autoren 1990
- Jogos para atores a não-atores, Germany: Suhrkamp 1989, 2013
- Hamlet e o filho do padeiro, Austria: Mandelbaum 2013

Em bahasa indonésia

- Teatro do oprimido e outras poéticas políticas, Indonesia: Kelola Foundation

Em dinamarquês

- Lystens regnbue – Boals metode for teater of 194irecto, Drama, 2000.
- Spil! – øvelser og lege for skuespillere og medspillere, Drama, 1995.
- Teatret som krigskunst (O Teatro como arte marcial). Tradução de Niels Damkjær, 2004.

Em espanhol

- Categorias de Teatro Popular. Buenos Aires: Ediciones Cepe, 1972.
- La Estética del oprimido (2006 e 2012) (tradução de Joana Castells Savall) – Barcelona: Alba Editorial

- El Arcoiris del Desejo – Del Teatro Experimental a La Terapia (tradução de Jorge Cabeza) – Barcelona: Alba Editorial
- El Teatro del Oprimido. Spain: Ediciones De La Flor 1974, Alba Editorial 2009 (texto atualizado por Augusto Boal e traduzido por Graciela Schmilchuk)
- Juegos para Actores y no Actores, Spain: Ediciones de Crisis 1975; Alba 2004 (tradução de Mario Jorge Merlino)
- Torquemada, La Habana: Casa de las Américas 1972, 310 p.
- Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário, Argentina: Ediciones Cepe 1972, Corregidor 1975 • Spain: Arte Acción

Em finlandês

- Draamaa ja teatteria yhteisöissä, Ventola&Renlund (toim.), 2005.

Em francês

- Théâtre de l’opprimé. Éditions La Découverte, 1996.
- Jeux pour acteurs et non-acteurs. Éditions François Maspero, 1978; La Découverte 1997
- Pratique du théâtre de l’opprimé. Centre d’étude et de diffusion des techniques actives d’expression, 1983.
- Stop ! c’est magique. Éditions Hachette, 1980.
- Méthode Boal de théâtre et de thérapie. Éditions Ramsay, 1990.
- L’Arc-en-ciel du désir. Éditions La Découverte, 2002.

Em grego

- Jogos para atores a não-atores, Greece: Sofia Publications 2014

Em inglês

- Theatre of the Oppressed. Londres: Pluto Press, 1979, 2008 • US: Theatre Communications Group 1985, 2011
- Games for Actors and Non-Actors. London: Routledge, 1992.
- The Rainbow of Desire. London: Routledge, 1995.
- Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics. London: Routledge, 1998.
- Hamlet and the Baker’s Son: My Life in Theatre and Politics. London: Routledge, 2001; Taylor & Francis, Inc. 2001

- The Aesthetics of the Oppressed. London: Routledge, 2006.

Em italiano

- Teatro do oprimido e outras poéticas políticas, Italy: La Meridiana 2011
- A estética do oprimido, Italy: La Meridiana

Em lituano

- Teatro do oprimido e outras poéticas políticas, Lithuania: House of Art and Education
- Teatro legislativo, Lithuania: House of Art and Education

Em norueguês (bokmål)

- De undertryktes teater, 1974.
- Teatro do oprimido e outras poéticas políticas, Norway: (publishing house unknown) 2001
- Games for Actors and Non-Actors, 1992.
- The Rainbow of Desire, the Boal Method of Theatre and Therapy, 1995.

Em polonês

- Jogos para atores a não-atores, Poland: Cyklady/Drama Way
- Teatro do oprimido e outras poéticas políticas, Poland: PWN

Em sueco

- De förtrycktas teater, tradução de Marianne Eyre & Loreta Valadares. Stockholm: Gidlund [Sweden], 1979.

Prêmios

- 1962 – *Prêmio Padre Ventura*, melhor diretor – São Paulo;
- 1963 – *Prêmio Saci*, melhor diretor, São Paulo;
- 1965 – *Prêmio Saci*, São Paulo;
- 1959-1965 – Vários prêmios de *Associações de Críticos de Teatro* do Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre e São Paulo;
- 1965 – *Prêmio Molière* pelo espetáculo “*A Mandrágora*” de Machiavel, Brasil;

- 1967 – *Prêmio Molière* pela criação do “*Sistema Curinga*”, Brasil;
- 1971 – *Obie Award* para o melhor espetáculo Off-Broadway. Latin American Fair Of Opinion, EUA;
- 1981 – *Officier Des Arts Et Des Lettres* – Ministère de la Culture, França;
- 1981 – *Prêmio Ollantay*, de Creación y Investigación Teatral, Celcit, Venezuela;
- 1994 – *Prêmio Cultural Award* da cidade de Gävle, Suécia;
- 1994 – *Medalha Pablo Picasso* da Unesco;
- 1995 – *Outstanding Cultural Contribution* – Academy Of The Arts – Queensland University of Technology, Austrália;
- 1995 – *Prix Cultural* – Institut Für Jugendarbeit – Gauting, Baviera;
- 1995 – *The Best Special Presentation* – Manchester News, UK;
- 1996 – *Doctor Honoris Causa In Humane Letters*, University of Nebraska, EUA;
- 1996 – *Tradita Innovare, Innovata Tradere*, University of Göteborg, Suécia;
- 1997 – *Lifetime Achievement Award*, American Theatre Association in Higher Education, Athe, EUA;
- 1997 – *Prix Du Mérite*, Ministère de la Culture do Egito
- 1998 – *Premi D’Honor*, Institutet de Teatre, Barcelona, Espanha;
- 1998 – *Premio de Honor*, Instituto de Teatro, Ciudad de Puebla, México;
- 1999 – *Honra ao Mérito*. União e Olho Vivo, Brasil;
- 2000 – *Proclamation Of The City Of Bowling Green*, Ohio, EUA;
- 2000 – *Doctor Honoris Causa in Fine Arts*, Worcester State College, EUA;
- 2000 – *Montgomery Fellow*, Dartmouth College, Hanover, EUA;
- 2001 – Nominated (For July, 2001) *Doctor Honoris Causa In Literature*, University of London, Queen Mary, UK;
- 2001 – *International Award For Contribution Of Development Of Drama Education* „Grozdanin kikat“.
- 2002 – *Baluarte do Samba*, homenagem da Escola de Samba Acadêmicos da Barra da Tijuca;
- 2005 – *Comendador*, Governo Federal, Brasil;
- 2008 – *Crossborder Award For Peace And Democracy*.Irlanda;

Livros Publicados em Português

- 1967 – Arena Conta Tiradentes – São Paulo: Sagarana
 - 1973 – Crônicas De Nuestra América – São Paulo: Codecri
 - 1975 – Técnicas Latino-Americanas De Teatro Popular: Uma Revolução Copernicana Ao Contrário – São Paulo: Hucitec
 - 1975 – Teatro Do Oprimido E Outras Poéticas Políticas – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
 - 1977 – Jane Spitfire – Rio de Janeiro: Codecri
 - 1978 – Murro Em Ponta De Faca – São Paulo: Hucitec
 - 1979 – Milagre No Brasil – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
 - 1980 – Stop: Ces't Magique – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
 - 1986 – Teatro De Augusto Boal. Vol. 1 – São Paulo: Hucitec
 - 1986 – Teatro De Augusto Boal. Vol. 2 – São Paulo: Hucitec
 - 1986 – O Corsário Do Rei – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
 - 1990 – O Arco-Íris Do Desejo: Método Boal De Teatro E Terapia – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
 - 1992 – O Suicida Com Medo Da Morte – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
 - 1996 – Teatro Legislativo – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
 - 1996 – Aqui Ninguém É Burro! – Rio de Janeiro: Revan
 - 1998 – Jogos Para Atores E Não-Atores – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
 - 2000 – Hamlet E O Filho Do Padeiro – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
 - 2003 – O Teatro Como Arte Marcial – Rio de Janeiro: Garamond, 2003
- “A Estética do Oprimido”. Rio de Janeiro, 2009, numa parceria entre a Funarte, o Ministério da Cultura e a Editora Garamond.

ANEXO 2

REPERTÓRIO DE ESPETÁCULOS / CTO – Rio³⁷

O Centro de Teatro do Oprimido – CTO é referência internacional em Teatro do Oprimido. Seu elenco, desde 1986, se dedica ao estudo, pesquisa, experimentação e ao desenvolvimento da Dramaturgia e da Estética do Teatro do Oprimido, em Seminários de Dramaturgia e Laboratórios Teatrais, até 2009, dirigidos por Augusto Boal. O elenco do CTO, formado pelos curingas, produz espetáculos teatrais para promover a discussão pública e a busca de alternativas para questões que envolvem temáticas que não são especialmente abordadas pelos grupos comunitários criados e coordenados pela instituição. Já tendo participações internacionais no: 8º Festival Internacional de Teatro do Oprimido – Toronto/Canadá, 1997; XI Festival Internacional de Teatro Experimental do Cairo/Egito, 1998; Comemoração do Dia Internacional pelo Fim da Violência Contra a Mulher – França, 2005; Muktadaha Festival – Festival Internacional de Teatro do Oprimido – Índia, 2006; Theatre of The Opressed Season – Festival de Teatro do Oprimido da Palestina, 2007.

COISAS DO GÊNERO (2004) – Direção: Helen Sarapeck – Sinopse: O espetáculo de Teatro-Fórum é uma representação da história da mulher atual, dividida entre o marido, a filha e o trabalho. – Apresentações: Conferência Nacional de Políticas para as Mulheres. Brasília, Julho de 2004; Inauguração do Ponto de Cultura do CTO. RJ, Julho de 2004; Festival da FITA/FETAERJ. Angra dos Reis/RJ, Setembro de 2004; 5º Seminário de Produção Cultural da UFF – Teatro: Crise e Perspectivas; CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil. RJ, Setembro de 2005; FESTEL – Festival Nacional de Teatro Legislativo. Conjunto Cultural da Caixa. RJ, Outubro de 2005; Comemoração do Dia Internacional pelo Fim da Violência Contra a Mulher. Seine-Saint-Denis, França, Novembro 2005; Muktadaha Festival – Festival Internacional de Teatro do Oprimido. Kolkata, Índia, Novembro de 2006; Theatre of The Opressed Season – Festival Internacional de Teatro do Oprimido da Palestina organizado pelo Grupo Ashtar. Palestina, Junho de 2007.

O QUE NOS CONPET? (2004) – Direção: Bárbara Santos – Sinopse: O espetáculo retrata a relação das pessoas com os recursos energéticos, provocando a discussão pública sobre o desperdício dos recursos disponíveis, os limites das reservas existentes e a necessidade premente de pesquisa e utilização de fontes alternativas de energia, que é o tema de discussão entre Manu e Mane: dois jovens estudantes que tentam combater o desperdício em suas casas. – Apresentações nas comemorações do pelo Dia Mundial do Meio Ambiente na Lona Cultural de Campo Grande e escolas da região.

CAP'SCITANDO – Direção: Bárbara Santos – Sinopse: Espetáculo musical de Teatro-Fórum que aborda os diferentes tipos de tratamento aos usuários da Saúde Mental, levantando

³⁷ Extraído do site www.ctorio.org.br

a discussão dos Cap's (Centros de Atenção Psicossocial) – Apresentação na Conferência Nacional dos Cap's em São Paulo e na abertura do Projeto Teatro do Oprimido na Saúde Mental na Casa do CTO.

HUMANAS MÃOS – Direção: Luiz Vaz – Sinopse: O espetáculo de Teatro-Fórum aponta a criação do capitalismo e as injustiças sociais decorrentes deste sistema. – Apresentação única na Conferência Nacional de Empreendimentos Solidários em Brasília.

COM TODO GÁS (2003) – Direção: Olivar Bendelak – Sinopse: Espetáculo criado para a Campanha para Petrobrás de lançamento do ônibus de gás natural veiculado (GNV). – Apresentação no lançamento na Praça da Cinelândia e na Câmara Municipal de Vereadores do Rio de Janeiro em 1º de dezembro de 2003.

URBANIDADES – Direção Coletiva – Sinopse: Espetáculo Fórum de Imagem Projetada sobre a relação do homem com o meio urbano. Através de uma seqüência de imagens, sublinhada por trilha sonora, apresentam-se seres humanos desde sua origem primitiva, ainda nômade, passando pelo estabelecimento de locais de convivência baseados na solidariedade e na proteção mútua, até a constituição das cidades, onde a luta pelo poder define as relações e institui a injustiça social. A encenação é feita a partir da utilização de apenas dois elementos cênicos: escadas e sacos plásticos. – Apresentação única na Abertura da Conferência das Cidades – Ministério das Cidades.

Ó VILA DO IPIRANGA AS MARGENS PLÁSTICAS (2002) – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Fórum sobre a poluição na Baía de Guanabara causada pelas grandes indústrias e pelo cidadão comum. Projeto junto ao Ministério do Meio Ambiente.

O TRABALHADOR (1994) – Direção: Augusto Boal – Direção musical: André Muñoz – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Fórum que conta a história de um operário e sua luta pela sobrevivência. Após uma discussão caseira com sua mulher, ele encontra um velho amigo, “malandro da Lapa”, e passa a ser tentado a abandonar o emprego e a entrar em atividades ilegais. Apesar de decidido a continuar no emprego onde recebe salário mínimo, acaba sendo despedido pelo patrão. – Apresentações: Circuito popular na cidade do Rio; Festa de Aniversário da cidade de São João Del Rey; RIOFFestival do RJ; Festival de Teatro Experimental do Cairo, Egito; Festival Nacional de Presidente Prudente; 23º Festival da FETAERJ (Federação Associativa de Teatro Amador do Estado do Rio de Janeiro) onde Bárbara Santos recebeu o prêmio de Melhor Atriz.

OLHA O LEÃO AÍ GENTE! (2000) – Supervisão: Augusto Boal – Direção: Helen Sarapeck – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Fórum feito em parceria com o UNAFISCO (Sindicato Nacional dos Auditores Fiscais da Receita Federal) com o objetivo de discutir as condições de trabalho dos auditores fiscais e um imposto de renda socialmente mais justo. – Apresentações: Ministério da Fazenda-RJ e Ministério da Fazenda-Brasília.

PERIGO A BORDO (1999) – Supervisão: Augusto Boal – Direção: Bárbara Santos – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Fórum feito em parceria com o Sindicato Nacional dos Aeronautas com o objetivo de discutir as condições de trabalho dos comissários de bordo. – Apresentação única no aeroporto Santos Dumont em evento do Sindicato.

ANGU AVEC FAROFA (1997) – Direção: Augusto Boal – Direção Musical: André Muñoz e Carlos Bezerra – Sinopse: Através da diversidade musical brasileira, o espetáculo conta a

história sofrida do migrante que sai do nordeste árido, em busca de trabalho e felicidade nos grandes centros urbanos do sudeste. Entre os ritmos presentes estão: forró, frevo, xote, maracatu, cantigas de capoeira e pastoril, rock, funk e, é claro, o samba. – Apresentações: Ripple Effect (8º Festival Internacional de Teatro de Oprimido), Toronto, Canadá; VI Bienal do Livro do RJ; RIOFFestival; Festa de abertura da Fábrica de Teatro Popular.

O TROTE A GALOPE – Supervisão: Augusto Boal – Direção: Helen Sarapeck – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Fórum criado especialmente para a UERJ(Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Levanta a discussão dos trotes violentos nas faculdades. – Apresentações: Circuito na própria universidade; Ripple Effect (8º Festival Internacional de Teatro do Oprimido).

PARTO VIAJADO – Supervisão: Augusto Boal – Direção: Claudete Felix – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Fórum produzido em parceria com o Sindicato dos Médicos sobre os problemas vividos por mulheres grávidas que “viajam” de um hospital para outro até encontrarem vaga para, enfim, darem luz à seus bebês. – Apresentação: Temporada Popular.

PASSANDO A CIDADE A LIMPO – Supervisão: Augusto Boal – Direção: Olivar Bendelak – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Fórum criado para a Prefeitura de Juiz de Fora, no lançamento da Campanha de Limpeza Urbana e de Despoluição do Rio Paraibuna. A peça fala sobre a sujeira na cidade, causada pela falta de disciplina e educação da população. – Apresentação: Circuito popular na cidade de Juiz de Fora/MG.

MAMÃE EU QUERO MAMAR! – Supervisão: Augusto Boal – Direção: Geo Britto – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Fórum em parceria com o Sindicato dos Médicos sobre a amamentação. A personagem principal tem dúvidas se deve amamentar ou não, e é aconselhada por duas amigas, uma a favor e outra contra. – Apresentação única no Dia Mundial da Amamentação, Praça da Cinelândia, RJ.

ACEITA UMA CAMISINHA? (1997) – Direção: Coletiva – Sinopse: Peça de Teatro-Imagem, feita em parceria com o Sindicato dos Médicos, objetivando à prevenção e à discussão dos preconceitos que envolvem a AIDS. – Apresentações: FIOCRUZ; Centro Biológico da UFRJ.

SUA SAÚDE ESTÁ EM PAZ OU EM GUERRA? (1996) – Supervisão: Augusto Boal – Direção: Coletiva – Sinopse: Peça de Teatro-Fórum para a candidata Luíza Erundina à prefeitura de São Paulo. Critica o sistema PAS de saúde pública de São Paulo. – Apresentações: em frente ao Teatro Municipal de São Paulo; Comício final da Campanha à Prefeitura de Luíza Erundina.

FISIOLOGISMO – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Peça especialmente montada para a campanha eleitoral de 1996 sobre os macetes dos políticos na compra de votos e todo o fisiologismo gerado em torno das eleições. – Temporada Popular.

SAÚDE ASSIM OU AMIL? (1994) – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Marido corre de hospital em hospital com a mulher que passa mal, e não consegue ser atendida. – Temporada Popular.

LILITH – Direção: Eliana Nunes – Música: Mário Makafba – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Imagem e Biodança, que demonstra corporalmente o mito de Lilith, a primeira mulher de

Adão. – Apresentações: Dia Internacional da Mulher em evento no Metrô da Carioca; Encontro Nacional de Biodança; RIOFestival; Temporada Popular.

É REAL OU NÃO É? (1994) – Direção: Liko Turle – Sinopse: Discussão sobre o plano econômico que mudou a moeda no Brasil: o Plano Real. Espetáculo da campanha Bittar e Benedita para o governo do Estado e Senado Federal em 94. – Temporada Popular.

O QUE FOI QUE VOCÊ DEU MEU BEM? – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Através de músicas do popular carioca, o espetáculo fala da relação homem-mulher. – Temporada Popular

RETRATO EM BRANCA E NEGRA – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Espetáculo musical sobre a vida de duas mulheres expoentes na política nacional: Benedita da Silva e Maria da Conceição Tavares, então candidatas a eleição ao Senado e à Câmara Federal, respectivamente. – Apresentação única no Teatro Casa Grande.

PEDAÇO DE MIM – Direção: Augusto Boal – Direção Musical: André Munõz – Sinopse: Espetáculo musical direcionado para as “Mães da Cinelândia”, mulheres que têm os seus filhos desaparecidos. – Apresentação única em evento na Praça da Cinelândia.

CADA MACACO NO SEU GALHO (1993) – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Espetáculo de Teatro-fórum, onde um universitário branco se enamora de uma colega negra. Ao ir jantar na casa do namorado, ela é discriminada pelo porteiro por ser negra. Após muita discussão, inclusive com o síndico, ela sobe ao apartamento, sendo maltratada pelos pais do rapaz. – Apresentações: Teatro Municipal de Macaé; Centro Cultural de Teresópolis; 7º Festival Internacional de Teatro do Oprimido; Circuito popular na cidade do Rio de Janeiro.

TEM GENTE SE LIXANDO – Supervisão: Augusto Boal – Direção: Luiz Vaz – Sinopse: Espetáculo de Teatro-fórum sobre a relação da sociedade com as classes marginalizadas. Duas amigas tomam chope em um bar, enquanto são interpeladas por uma menina de rua e um mendigo. Um bêbado pontua toda a narrativa, até que o garçom maltrata o mendigo e a discussão se agrava. – Apresentações: 7º Festival Internacional de Teatro do Oprimido; Circuito Popular da Cidade do Rio de Janeiro.

ZYZ-171 – RÁDIO MULHER – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Entremeadas de aspectos cômicos através de uma rádio de programa feminino, o espetáculo apresenta uma funcionária de um supermercado que após engravidar é despedida pelo patrão. – Temporada Popular.

POPÔ E TATÁ – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Imagem, com inserções musicais e gromelô que retrata o romantismo do namoro e a rotina do casamento. – Temporada Popular.

22 ANOS DE TEATRO DO OPRIMIDO (1993) – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Espetáculo formado por trechos de peças e eventos que foram base para a criação do Teatro do Oprimido. Entre elas foram encenadas cenas de Revolução na América do Sul, Tio Patinhas, Torquemada e outras. – Apresentações: Abertura do 7º Festival Internacional de Teatro do Oprimido, CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil); Temporada Popular.

MÃE PÁTRIA – Direção: Augusto Boal – Música: Mário Makafba – Sinopse: Espetáculo feito especialmente para o evento “A Arte Contra a Fome”, organizado pelo sociólogo Hebert

de Souza (Betinho). Envolvendo mais de 50 atores de grupos populares, utilizando apenas linguagem não-verbal, o espetáculo era uma entremeadada colcha de retalhos sobre a situação social brasileira. O espetáculo foi narrado por Boal. – Apresentação única no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O CASAL – Direção: Augusto Boal – Música: Mário Makaíba – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Imagem sobre os conflitos que envolvem o relacionamento de casais hetero ou homossexuais. – Apresentações: 7º e 8º Festival Internacional de Teatro do Oprimido, RJ e Toronto, respectivamente; Festival de Teatro Experimental do Cairo.

O NEGRO QUE SE VENDE – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Invisível. Um negro quer se vender como escravo em praça pública, por acreditar que vai garantir sua alimentação e moradia, coisas que o salário mínimo não garante. – Temporada Popular.

O PROFESSOR QUE SE VENDE – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Espetáculo de Teatro-Invisível. Um professor quer se vender como escravo em praça pública, por acreditar que vai garantir sua alimentação e moradia, coisas que seu salário mínimo não garante. – Apresentações: Manifestação do SEPE (Sindicato Estadual dos Profissionais do Ensino); Temporada Popular.

500 ANOS DE COLONIZAÇÃO DA AMÉRICA (1992) – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Criada juntamente com o grupo alemão “Spectactulum” sobre as culturas diferenciadas e os conflitos vividos na América e Europa. – Apresentações: Circuito em Berlim, Mainz, Frankfurt e Hamburg/Alemanha.

MARIA SEM VERGONHA – Direção: Bárbara Santos – Sinopse: Peça de Teatro-Fórum sobre a condição feminina. Aponta uma mulher que, apesar de sofrer repressões machistas em casa, tenta garantir o seu espaço. Foi um dos espetáculos da campanha de Boal para vereador. – Temporada Popular na Cidade do Rio de Janeiro.

SOMOS 31 MILHÕES... E AGORA? (1990) – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Espetáculo montado após a campanha eleitoral para presidência da República de 89 onde o Lula saiu derrotado, mesmo com 31 milhões de votos a seu favor. Um militante tenta convencer familiares e amigos a transformar os comitês eleitorais em centros culturais. – Apresentações: Teatro Cacilda Becker.

CLARO QUE É RACISMO! – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Feita em parceria com o Sindicato dos Bancários, aponta a influência da TV na formação da ideologia racista. – Apresentações: Sindicato dos Bancários; Temporada Popular.

FAMÍLIA!?!? – Direção: Augusto Boal – Sinopse: Conflitos em família que despontam com a descoberta da gravidez da filha adolescente. – Apresentações: Teatro Cacilda Becker; Temporada Popular em CIEP’s (Centros Integrados de Educação Pública) da Cidade do Rio de Janeiro.