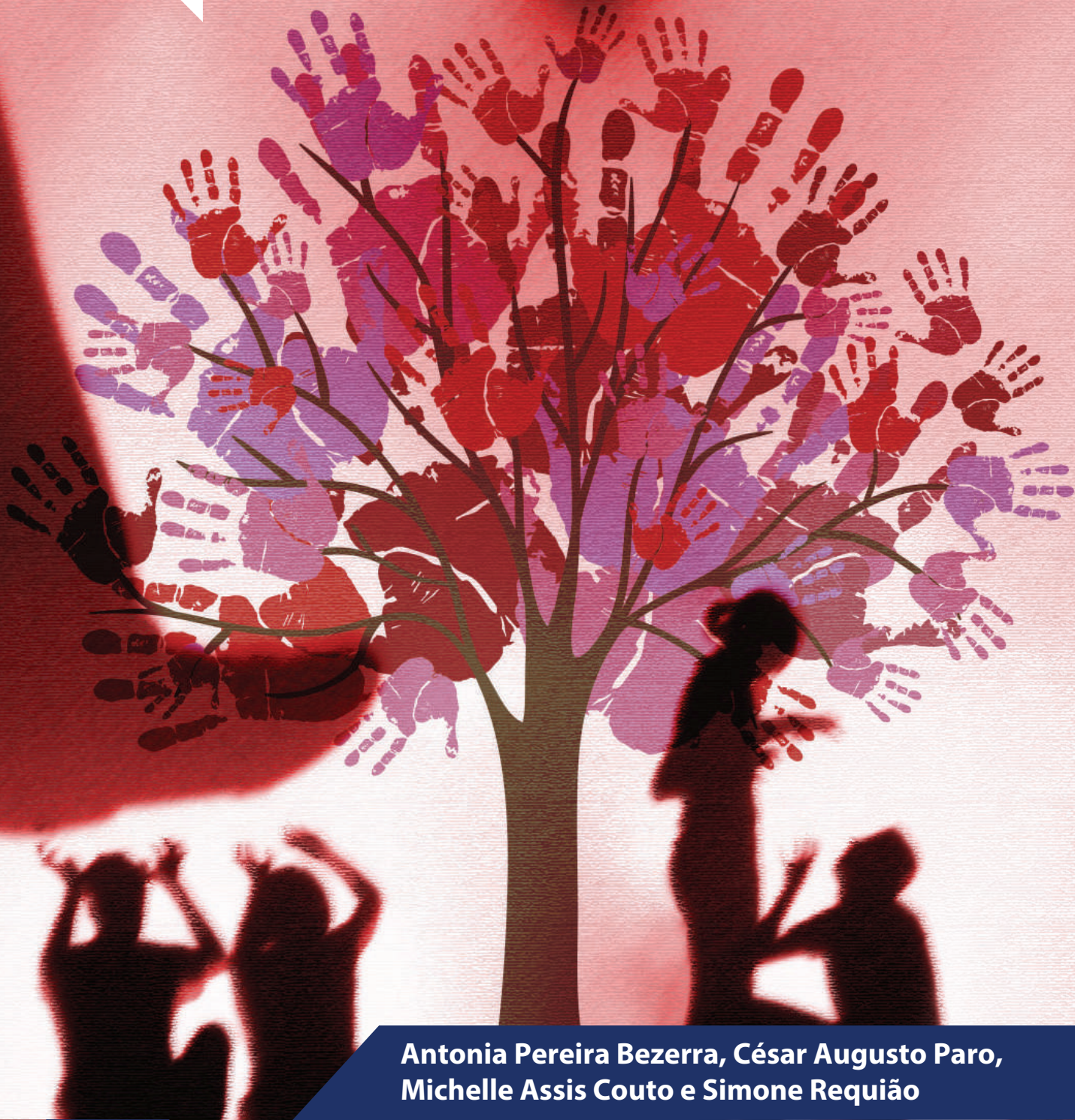




Licenciatura em Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



**Antonia Pereira Bezerra, César Augusto Paro,
Michelle Assis Couto e Simone Requião**

O Teatro do Oprimido Ontem, Hoje e Sempre

O Teatro do Oprimido Ontem, Hoje e Sempre

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
LICENCIATURA EM TEATRO

Antonia Pereira Bezerra

César Augusto Paro

Michelle Assis Couto

Simone Requião

O Teatro do Oprimido Ontem, Hoje e Sempre

Salvador
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira

Vice-Reitor: Penildon Silva Filho

Pró-Reitoria de Extensão

Pró-Reitora: Fabiana Dultra Britto

Faculdade de Educação

Diretor: Roberto Sidnei Alves Macedo

Superintendência de Educação a

Distância -SEAD

Superintendente

Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais

CTE-SEAD

Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional

Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB

Andréa Leitão

Licenciatura em Teatro

Coordenador:

Prof. Mateus Schimith

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais

CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &

Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico

Haenz Gutierrez Quintana

Imagem de capa:

Equipe de Revisão

Julio Neves Pereira, Simone Bueno Borges

Equipe Design

Supervisão:

Haenz Gutierrez Quintana

Danilo Barros

Editoração / Ilustração:

Amanda Braga; Carla da Silva; Gabriela

Cardoso; Ingrid Barretto; Norton Cardoso;

Sofia Virolli; Tamara Noel

Design de Interfaces:

Danilo Barros

Equipe Audiovisual

Direção:

Haenz Gutierrez Quintana

Produção:

Rodrigo Araújo dos Santos

Câmera, teleprompter e edição:

Gleydson Públio

Edição:

Thais Vieira; Lucas Machado

Animação e videografismos:

Rafaela Feliciano; Melissa Araujo; David

Vieira; Diana Santos

Edição de Áudio:

Igor Macedo



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

B574

Bezerra, Antonia Pereira.

O teatro do oprimido ontem, hoje e sempre / Antonia Pereira Bezerra, César Augusto Paro, Michelle Cristine Assis Couto, Simone Requião. - Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022.

76 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade EaD da UFBA.

ISBN: 978-65-5631-095-4

1. Teatro - Estudo e ensino (Superior). 2. Teatro - Filosofia e estética. 3. Teatro e sociedade. I. Paro, César Augusto. II. Couto, Michelle Cristine Assis. III. Requião, Simone. IV. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. V. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. VI. Título.

CDU: 37

Sumário

Sobre os Autores	7
Apresentação da Disciplina	8
Unidade 1 - Cartografando o Teatro do Oprimido	9
1.1 – Da Trajetória de Augusto Boal às Origens da Poética do Oprimido	9
1.1.1 – Os Laboratórios de Interpretação	10
1.1.2 – As peças do Realismo Fotográfico	11
1.1.3 – Nacionalização dos Clássicos	11
1.1.4 – As Peças do Ciclo Arena Conta ou a Fase da Desconstrução	12
1.1.5 – A técnica do Coringa	14
1.2 – Nascimento da Poética do Oprimido	16
1.2.1 – Boal e Freire	16
1.3 – O Par Teatro e Oprimido (ou definindo a opressão)	18
1.3.1 – A Noção de Opressão	18
1.4 – Espect-ator, o Conceito	19
1.4.1 – Sobre o Ator	20
1.4.2 – Espectador que Palavra Obscena	21
1.5 – Genealogia das Técnicas de Combate à Opressão	22
1.5.1 – O Teatro Imagem	22
1.5.2 – Dramaturgia Simultânea	23
1.5.3 – O Teatro-Invisível	23
1.5.4 – O Teatro-Fórum	25
1.5.5 – O Arco-íris do Desejo	25
1.5.6 – O Teatro Legislativo	26
1.5.6.1 – Passo a Passo para Instalação do Teatro Legislativo	27
Unidade 2 - Das Bases Filosóficas e Praxiológicas do Teatro do Oprimido	29
2.1 – Boal e Brecht: Por uma Poética Marxista	29
2.1.1 – <i>Lehrstück</i> e Teatro-Fórum	32

2.2 – Todo Mundo Pode Fazer Teatro?	37
2.3 – Boal e Marx: Quando o Materialismo Acolhe a Poesia	37
2.4 – O Teatro do Oprimido e a Microfísica do Poder	38
Unidade 3 - Da Teoria à Praxis	41
3.1 – A Árvore do Teatro do Oprimido ou o Método em Ação	41
3.1.1 – Da Materialidade da Metáfora	43
3.1.2 – Da Estrutura Arbórea	44
3.2 – Da Necessidade dos Jogos e Exercícios ou Joguexercícios	44
3.3 – O Teatro Jornal: Mecanismos e Funcionamento	46
3.4 – Teatro-Imagem: Mecanismos e Funcionamento	49
3.5 – Teatro Invisível: Mecanismos e Funcionamento	51
3.6 – Teatro-Fórum: Mecanismos e Funcionamento	54
3.6.1 – Princípios Fundantes	56
3.6.2 – Passos para a Instalação de uma Sessão de Teatro-Fórum	56
3.6.3 – O Antimodelo ou Conflito	56
3.6.4 – Esquematização de um Espetáculo-Típico	59
3.6.5 – O Papel do Curinga e a (Necessária) Conduta Ética	61
3.6.6 – Gerindo Impasses e Questões Delicadas: a Arte de Curingar	63
3.7 – O Teatro do Oprimido na Atualidade e seus Multiplicadores	65
3.7.1 – Bárbara Santos	65
3.7.2 – Licko Turle (Noeli Turle)	66
3.7.3 – Cachalote Mattos (Christiano César Mattos Dias)	67
3.7.4 – Helen Sarapeck	68
3.7.5 – Flávio Santos da Conceição	69
3.7.6 – Kelly de Bertolli (Kelly Cristina Fernandes)	70
Para Concluir ou para Realmente Iniciar o Debate?	72
Referências Bibliográficas	74



Imagem: Freepik

Sobre os Autores

Antonia Pereira Bezerra

Professora Titular da Universidade Federal da Bahia, atriz, dramaturga, professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Líder do Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido – GESTO; Representante do Comitê Assessor de Artes junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); mestre (1992) e doutora (1999) pela Université de Toulouse II, Le Mirail. Contato eletrônico: apereira@ufba.br

César Augusto Paro

Professor Adjunto da Universidade do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA) e integrante do GESTO, do Grupo de Trabalho (GT) de Educação Popular e Saúde da Associação Brasileira de Saúde Coletiva (ABRASCO) e do Laboratório Interdisciplinar de Direitos Humano e Saúde (LIDHS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Saúde Coletiva pelo Instituto de Estudos em Saúde Coletiva (IESC) da UFRJ. Contato eletrônico: cesar.paro@unifesspa.edu.br

Michelle Cristine Assis Couto

Advogada, professora universitária, atriz, licencianda e doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Contato eletrônico: michellevermelha@hotmail.com

Simone Requião

Artivista, educadora, encenadora e produtora. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Estudante vinculada ao Grupo de Pesquisa GESTO - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Contato eletrônico: simone.requiao@ufba.br



Imagem: Wikimedia

Apresentação da Disciplina

Olá! Seja bem-vinda(o)! A disciplina Teatro do Oprimido é um componente curricular do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade - Educação a Distância (EaD), da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ela é muito importante para você ter uma compreensão ampla sobre o Teatro do Oprimido (TO), suas diversas técnicas e possibilidade de práticas político-pedagógicas. Assim como as videoaulas e as atividades no Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA), o livro foi organizado como material instrucional de apoio aos seus estudos e está dividido em três unidades.

Na primeira Unidade, **Cartografando o Teatro do Oprimido**, reconstituímos a trajetória de Augusto Boal, do Teatro Arena de São Paulo até o surgimento e sistematização da Poética do Oprimido, na primeira etapa do seu exílio na América Latina. Analisamos, ainda, os principais conceitos dessa poética, com destaque para o neologismo boalino de espt-ator e estabelecemos a genealogia das técnicas do arsenal Teatro do Oprimido (Teatro-Jornal, Teatro-Imagem, Teatro-Invisível e Teatro-Fórum).

A segunda unidade trata das **Bases filosóficas e praxiológicas do Teatro do Oprimido** e compara as poéticas de Boal e Brecht, refletindo sobre as inspirações marxistas e materialistas da Poética do Oprimido, apontando potenciais proximidades com a filosofia de Michel Foucault, precisamente no tocante às reflexões sobre a Microfísica do Poder.

Na terceira e última unidade, **Da teoria à praxis**, vamos conhecer um pouco mais sobre a sistematização do Teatro do Oprimido, analisando a figura da árvore, eleita como metáfora do Método. Nessa Unidade dissecamos os dispositivos de funcionamento de cada técnica do Arsenal, fornecendo exemplo de aplicação das mesmas e finalizamos com uma breve amostragem de personalidades da atualidade, militantes e artistas que atuam como curingas, pesquisadores e multiplicadores do TO. Caso queira aprofundar seus conhecimentos sobre Teatro do Oprimido, fornecemos, à guisa de referências, sugestões de livros e vídeos sobre o tema para você ler e assistir.



Imagem: Flickr

Unidade 1 - Cartografando o Teatro do Oprimido

1.1 Da Trajetória de Augusto Boal às Origens da Poética do Oprimido

O Teatro do Oprimido (TO), indissociável da trajetória do artista e militante Augusto Boal (1931-2009), objetiva:

Transformar o espectador, ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática; nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas preparar-se para o futuro. (BOAL, 1983, p. 12).

À origem, considerando o contexto latino-americano, a Poética do Oprimido investe no combate à dupla opressão – individual e coletiva –, exercida no teatro e na sociedade. Liberando o espectador da sua condição de espectador, ele poderá libertar-se de outras opressões, acreditava Boal. Tanto a descoberta, quanto a evolução dessa poética seguiram os passos da trajetória do seu inventor: Augusto Boal, carioca, engenheiro químico, pós-graduado pela Universidade de Columbia, Nova Iorque, em meados dos anos 1950, que posteriormente abandonou a carreira científica pela arte teatral.

Ao retornar ao Brasil, exerceu as funções de dramaturgo, diretor teatral e foi um dos primeiros a colocar em prática um projeto de popularização do teatro brasileiro, projeto cujo objetivo principal consistia em retratar, em cena, a imagem do povo brasileiro, restituir a palavra a esse povo esquecido ou folclorizado em nome dos valores burgueses decadentes e do marasmo intelectual da época. A trajetória de Boal, como a de muitos revolucionários, foi gradativamente construída em observância a uma lógica da criação teatral, qual seja: recusa veemente da arte como isolada da vida.

Em 1956, Boal dirigiu o Teatro Arena de São Paulo. A preocupação do grupo de atores que compunha o Arena era a de escapar à moda *yankee*, sem cair, no entanto, numa mera imitação da Europa. De 1958 a 1967, o Brasil descobriu peças do repertório americano, brasileiro, europeu e quase simultaneamente o sistema de interpretação naturalista de Constantin Stanislavski e a técnica da *Verfremdungseffekt* – distanciamento – de Bertolt Brecht.

No tocante ao sistema de interpretação naturalista, a busca de Stanislavski, identificada tanto na sua dimensão profissional quanto na sua realidade de homem – dimensão que é testemunhada nos seus ensinamentos – parte do estímulo à criatividade e à espontaneidade, para rejeitar, assim, uma arte cerebral que não corresponda aos movimentos da alma. O mestre russo evoca com ressentimento e tristeza os que valorizam o intelecto em demasia e atribui extrema importância à formação total, global do ator – “[...] intelectual, espiritual, física e emocional” (STANISLAVSKI, 2013, p. 10). É, sem dúvida, nas montagens das peças de Tchekhov que Stanislavski esboça os primeiros passos em direção ao realismo psicológico, em que a prioridade é a emoção.

A emoção deve determinar livremente a forma final de todo produto! Essa dignidade e paixão na maneira de conceber a arte dramática conquistaram Boal e os artistas do Teatro Arena que, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, bastante inspirados, criam os laboratórios de interpretação teatral. A trupe é apresentada aos ensinamentos de Stanislavski por Augusto Boal, o qual conheceu o sistema do mestre russo via Actor’s Studio, de Lee Strasberg e Elia Kazan (1951 a 1982). Em sua estadia na New York University (NYU), em paralelo à pós-graduação em petroquímica, Boal frequenta cursos de teatro, com John Gasner, no Departamento de Artes Dramática da NYU e estreita laços com o Actor’s Studio.

1.1.1 Os Laboratórios de Interpretação

O desejo expresso de Stanislavski em tornar os resultados de suas pesquisas acessíveis aos atores e diretores teatrais, dispostos a seguirem o treinamento necessário ao exercício de suas artes, contribui para que os laboratórios de interpretação da Trupe Arena sejam dedicados à análise minuciosa de seu sistema. Os ecos da crítica aos trabalhos resultantes da dissecação do método Stanislavski são, por demais, positivos:

Mirem-se no exemplo dos atores do Arena. São os mais estudiosos e os mais disciplinados que já conheci. A paixão deles pelo teatro – apesar da militância doentia que somente o tempo poderá curar – é desprovida de toda vaidade e de todo espírito comercial (A MANDRÁGORA, 1963, p. 1).

Paralelamente Boal concebe os Seminários de Dramaturgia, nos quais, para além dos fundamentos teóricos, os participantes escrevem peças sobre a realidade brasileira. Essas iniciativas tornam o Teatro Arena de São Paulo a referência nacional em termos de formação integral de atores e é graças a este movimento que surgem e se popularizam, de 1958 a 1961, novos dramaturgos brasileiros. O “povo” é confrontado, assim, a peças de um realismo rigorosamente fiel aos valores da sociedade brasileira, o que difere em larga medida, de tudo que era feito até então.

1.1.2 As Peças do Realismo Fotográfico

A necessidade de se levar em conta a realidade sociopolítica é o fio condutor desta fase, na qual somente peças de autores brasileiros são encenadas. Boal delega a primeira montagem a José Renato, que assinará a direção de *Eles não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Com estreia em 1958, essa peça marca o início do “novo teatro brasileiro” e problematiza um contexto de greve operária, ancorado no cotidiano da vida na “favela”. Outras peças de dramaturgos brasileiros serão encenadas nesta fase denominada “Realismo Fotográfico”, a exemplo de *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Viana Filho (o Vianinha) e de *Gente como a gente*, de Roberto Freire (1959).

1.1.3 Nacionalização dos Clássicos

Após uma crise no seio do grupo que ocasiona a saída de Oduvaldo Viana Filho, a necessidade de inovação se impõe. Sem abrir mão de uma arte engajada, mas buscando um estilo mais rigoroso e inovador, a trupe decide renovar o repertório, abraçando obras clássicas, selecionadas em observância aos objetivos sociais da época. Assim, em 1963, o Arena encena a obra prima do teatro italiano da renascença: *A Mandrágora*. Espécie de sátira à sociedade florentina, *A Mandrágora* foi escrita em 1512, por Nicolau Maquiavel, filósofo político e historiador italiano da renascença que também se destacou como poeta e dramaturgo, dentre outros importantes ofícios. O Arena vê nesse texto o símbolo da decadência da burguesia e eles não estavam errados. Ora, Machiavel não combatia o cristianismo no plano ideológico, também não se posicionava claramente contra o feudalismo. Seu pensamento político, não obstante, fundamentado no realismo, pregava a separação das doutrinas da igreja e as questões do Estado. Para o filósofo uma sociedade centrada na Nação e nos direitos do homem seria autossuficiente. Maquiavel não se declarava ateu, mas considerava a vida humana como uma entidade independente das questões e leis divinas. Inútil discutir aqui, o imoralismo ou amoralismo de sua asserção: “os fins justificam os meios”.

É nesse sentido que o Arena recusa o tom circense e de farsa – ou qualquer outra referência ao teatro da renascença –, visando ressaltar o aspecto político e permitir que o público receba a mensagem claramente para que, então, possa tirar suas próprias conclusões. De fato, para Boal também “os fins justificavam os meios”, já que o homem de teatro brasileiro confessava, sem pudor, que a tradição devia ser abandonada em benefício dos objetivos ideológicos da arte.

O Arena vê na *Mandrágora* um sistema político suscetível de favorecer uma eventual tomada de poder. Eis porque a história da conquista da mulher tão desejada é interpretada como a história de uma conquista do poder. Este poder – encarnado por Lucrezia, a esposa encarcerada – está acessível a todos os que lutam para conquistá-lo, à condição que esta luta seja empreendida em função do objetivo a ser atingido e nunca em observância à moralidade dos meios empregados.

Marcam, ainda, esta fase de Nacionalização dos Clássicos as encenações de *El Mejor Alcade El Rey* (1635), de Lope de Vega, encenada pelo Arena em 1963; *O Tartuffo*, de Molière, encenada imediatamente após o golpe de estado de 1964. Em todas as peças dessa fase, o Arena se deparou com problemas de ordem técnica e estética: as personagens foram reduzidas a símbolos, cuja compreensão e assimilação só era possível através dos elos e remissões que se podia estabelecer com a realidade social do momento. Para evitar essa “fratura” entre o particular e o “universal”, a trupe parte em busca de uma síntese. Uma nova fase de pesquisa técnica e estética se apresenta, então.

1.1.4 As Peças do Ciclo Arena Conta ou a Fase da Desconstrução

Desejosos de pôr em prática o que irão designar como o “particular típico”, ou seja, a elaboração de uma técnica que autorize a produção de espetáculos, ao mesmo tempo clássicos e universais, porém igualmente nacionais e regionais, o Arena parte em busca de uma outra concepção e instaura novas relações entre atores, personagens e espectadores.

Arena Conta Zumbi, encenado em 1965, é o primeiro espetáculo que inaugura essa fase de síntese. Concebido por Boal e Guarnieri, com música de Edu Lobo, o processo de criação se caracteriza pela abertura às sugestões dos integrantes, resultando num trabalho coletivo, coordenado pelos atores. Zumbi é uma colagem de textos de João Felício dos Santos que utiliza a língua da população negra, mesclando expressões africanas ao português do povo. No coração da fábula, o testemunho histórico da luta dos negros pela abolição da escravidão no Brasil. Zumbi é o herói negro que se encontra no centro da revolta dos escravos de Palmares, revolta marcada pela ocupação holandesa no Nordeste – particularmente no estado de Pernambuco – de 1604 a 1695. Texto do justo e do falso, de exortação e de combate, Zumbi se estrutura na forma de peça de circunstâncias; é uma advertência aos males presentes e vindouros, peça estruturada para incitar a reação do público.

Com Zumbi, o Arena queria traçar um paralelo entre a luta dos negros e a luta que o povo brasileiro deveria necessariamente empreender face à realidade ditatorial e opressiva da época. Com efeito, com ares maniqueístas, a fábula de Zumbi analisa diversos aspectos relacionados ao golpe: a política internacional, a submissão econômica aos Estados Unidos, o apoio da Igreja ao Estado, num contexto de corrupção. Num primeiro tempo, o grupo utiliza uma técnica de distanciamento brechtiano – pela finalidade e não pela forma, pois que se trata de procedimento inspirado da *commedia dell'arte*. O divórcio entre atores e personagens marca a

ruptura da identificação. Nesse espírito, as máscaras que distinguem um personagem do outro no teatro grego e na *commedia dell'arte* são representadas por um conjunto de caracteres e reações comportamentais. Num segundo tempo, cabe ao personagem ancorar seu papel na organização social – procedimento denominado por Brecht como “a elaboração de um gesto social”: “o objeto da representação é, por conseguinte uma rede de relações sociais entre homens” (BRECHT, 1963, p. 252, tradução nossa)¹.

Nessa perspectiva estética, a máscara e a música desempenham papéis protagônicos. Concebida num clima de euforia e rupturas estéticas e ideológicas, Zumbi foi sucesso de público, certamente por sua natureza polêmica e pela vontade expressa de rever um significativo e agudo episódio da história da nossa nação, sob o prisma da contemporaneidade. Por outro lado, ao instaurar uma espécie de “caos dramático”, a trupe desconstrói as convenções teatrais enraizadas, justamente porque estas mesmas convenções se tornaram entraves à liberdade estética e criadora.

As pesquisas desta fase de síntese se consolidam com a montagem mais ambiciosa da trupe, no ciclo: Arena Conta Tiradentes, que estreou em 21 de abril de 1967. É por ocasião dessa encenação que o sistema do **Coringa** é posto em prática. O tema da insurreição de Minas Gerais já havia sido abordado pelos poetas Castro Alves e Cecília Meireles (Romanceiro da Inconfidência, 1953). Mas, desta vez, o Arena quer analisar a tentativa de revolução abortada de 1791, a Inconfidência Mineira, conduzida por Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. A trupe intenta ancorar a fábula no contexto de 1967, a ditadura, fruto do golpe militar de 1964. Tendo como pano de fundo a doutrina do desenvolvimento industrial, a peça denuncia a corrupção do Governador Adhemar de Barros, protegido do Marechal Castelo Branco.

Orquestrada por um **Coringa**, a peça comporta cinco episódios tratados em dois tempos: o da fábula que integra todas as convenções e invenções teatrais e o tempo da conferência que tem o **Coringa** como o juiz e exegeta. Para tanto, a trupe resgata – do teatro grego – o conceito de protagonista: um único ator procede/provoca a identificação, o ator que encarna Tiradentes. Este ator segue os princípios de Stanislavski no que eles possuem de mais ortodoxos, já que cabe a ele manter o elo de empatia entre as personagens e o espectador. Seu jogo é inteiramente realista.

¹ “L’objet de la représentation est donc réseau de relations sociales entre des hommes.”

1.1.5 A Técnica do Coringa²

Em face do protagonista, a trupe introduz um recitante. Nos deparamos assim, de um lado, com a história mítica e sua estrutura de fábula e, de outro lado, com uma espécie de realismo jornalístico pela evocação dos fatos e eventos recentes. A presença do Coringa se revela indispensável para que se considere os dois elementos fundamentais que o espetáculo quer evidenciar: a representação teatral propriamente dita, ao lado de sua análise.

O jogo do protagonista pode, então, ser interrompido pelo Coringa que comenta e analisa a situação. Somente o protagonista está autorizado a preservar “a quarta parede” de Stanislavski e assegurar, assim, o elo de empatia com o espectador. Em contrapartida, o Coringa, encarregado de instaurar o distanciamento, adota uma conduta oposta: seu jogo não é nada realista, ele cria, inventa, sugere.

Essa técnica revela uma escolha teórica importante: se o Coringa comenta a ação da peça, o personagem não aparece mais como o único responsável por seus atos. Ora, para Hegel, ratificando a tese de Aristóteles: “A ação dramática [...] resulta do livre movimento de espírito da personagem (HEGEL, 1979, p. 282).

Preferindo reivindicar o pensamento de Bertolt Brecht, Boal e a trupe do Arena replicam:

O personagem é o reflexo da ação dramática que progride segundo um jogo de contradições objetivas ou objetivas/subjetivas, um desses polos sendo sempre a infraestrutura da sociedade, ainda que o outro seja constituído de valores morais (BOAL, 2005, p 67).

Nesse espírito, a personagem age como se fosse livre, mas o Coringa lhe traz para a realidade das infraestruturas. Após *Zumbi e Tiradentes*, há ainda uma terceira encenação dessa fase: *Arena Conta Bolívar*, sobre a qual nós não nos debruçaremos aqui, pois que o sobrevoou mais demorado pelas peças da fase Arena Conta só se legitima, na medida em que esse percurso iniciático determina as trilhas futuras de Augusto Boal e incide fortemente na concepção da Poética do Oprimido.

² Esse personagem reaparecerá na Poética do Oprimido com funções ressignificadas e grafia modificada: no contexto do Teatro do Oprimido essa espécie de juiz e mediador do jogo teatral, será designada com **Curinga**.

O que estamos evidenciando aqui é que desde os primórdios, ao reivindicar um teatro político e popular, Augusto Boal questiona o sistema através do qual a cidade lançava e ainda lança uma armadilha ao espectador. Seja trabalhando no contexto do teatro convencional ou rompendo com este, é no espectador que Boal pensa: no seu ativismo, sua tomada de consciência e de partido. Boal atribui tanta importância à pessoa e à personagem que sua prática não pode ser concebida sem que se leve em conta essas duas facetas do ser humano. O desejo de transformação do individual e do coletivo, somado ao conceito de *specta-actor*³, conduzirão Boal na concepção de um sistema teatral complexo que paralelamente exigirá identificação e distanciamento, provando que Stanislavski é um momento necessário para se viver Brecht.

Também é necessário ressaltar que, as produções ilustrando cada fase – Realismo Fotográfico, Nacionalização dos Clássicos e Arena Conta –, aqui sobrevoadas, não necessariamente resultaram de um estudo assim tão sistemático, por parte do Arena; decorreram mais de um movimento espontâneo do espírito. Adicionalmente, ainda nessa época, paralelamente às atividades com o Arena, Boal trabalhava com pequenos grupos denominados “Núcleos”, e realizava experiências fora da instituição teatral, essencialmente sob a forma de Teatro-Jornal, técnica que será descrita e problematizada mais adiante. Se até 1964, certa liberdade de criação e expressão era tolerada, se de 1964 a 1968 ainda era possível fazer teatro, depois de 1968, com a instauração do Ato Institucional nº 5, reforço do golpe militar de 1964 e da censura, tal liberdade foi usurpada. Só restavam as experiências mais ou menos clandestinas e com os “Núcleos” essencialmente sob a forma de Teatro-Jornal, técnica que será descrita e problematizada mais adiante.



Atividade

Agora responda: Quais as principais contribuições e inovações de Augusto Boal à frente do Teatro Arena de São Paulo?

³ Mais adiante examinaremos esse conceito de forma mais demorada e acurada.

1.2 Nascimento da Poética do Oprimido

Em 1971, Boal foi cassado de suas atividades e condenado à prisão. Liberado em maio desse mesmo ano, seguiu para Argentina. No Peru, em 1973, participou do Projeto ALFIN, nome dado à campanha de Alfabetização Integral. Nesse contexto, então, inicia a formulação de novos métodos teatrais: primeiros passos na concepção da Poética do Oprimido. Com grande consonância aos princípios de Paulo Freire – que militava por uma pedagogia elaborada pelos e não para os oprimidos – Boal aspirava a uma prática teatral revolucionária, que incitasse os oprimidos a lutarem pela libertação: o ensaio antes da revolução, a ficção antes da realidade. De fato, tratava-se, no Peru, da alfabetização de adultos. O ponto de partida dessa campanha, baseada nas teorias do pedagogo brasileiro, era que “[...] os analfabetos não são pessoas que não sabem se expressar: são simplesmente pessoas incapazes de se expressar numa língua determinada, imposta” (BOAL, 1983, p. 12).

1.2.1 Boal e Freire

Tal qual Boal, o educador e filósofo pernambucano Paulo Freire (1921-1997) também teve uma produção praxica marcada pelo caráter libertário. Freire continua sendo um dos mais notáveis pensadores brasileiros, reconhecido nacional e internacionalmente, com centenas de menções e prêmios recebidos ao longo de sua vida ou *post mortem*, como 29 títulos de Doutor *Honoris Causa* e o título de Patrono da Educação Brasileira.

A sua proposição por uma perspectiva problematizadora e crítica da educação tem como finalidade a libertação dos seres humanos da realidade opressiva e das injustiças. Por isso, a prática educativa deveria permitir a leitura crítica do mundo, com vistas à transformação radical do sujeito, tornando-se “ser mais”, bem como à mudança da própria realidade, para melhorá-la, torná-la mais humana e permitir que os indivíduos sejam reconhecidos como autores e atores de sua própria história, ou seja, considerados como sujeitos e não como objetos (FREIRE, 2016a).

O pensamento freiriano articula, a partir da tradição marxista, uma dimensão praxica que problematiza dialeticamente ação e reflexão, apostando na educação como ação política e cultural comprometida com a libertação dos oprimidos. Ao

mesmo tempo, numa perspectiva foucaultiana, traz uma filosofia como sabedoria de vida, que participa na construção de uma estética da existência (KOHAN, 2019).

Para Freire (2016b), o futuro é problemático em essência – afinal, se somos sujeitos históricos e conscientes de nossas ações no mundo, não somos seres pré-dados a algo, pelo contrário: podemos por meio de nossas ações transformar o mundo. É por isso que este educador afirma que “mudar é difícil, mas é possível” (FREIRE, 2016b, p. 63), o que exige instaurar processos educativos dialógicos, que compreendam todos os envolvidos como sujeitos de saberes. Não há, portanto, seres absolutamente educados ou não educados, porque não é possível haver absolutização da ignorância nem do saber: “ninguém sabe tudo; ninguém ignora tudo” (FREIRE, 2015, p. 27).

Por um processo análogo ao que dá à luz a pedagogia da libertação, o Teatro do Oprimido se torna meio de comunicação, linguagem. Boal (1998, p. 20) afirma, de maneira provocativa, “todo mundo pode fazer Teatro, até mesmo os artistas!” Podemos fazer Teatro em todo lugar até mesmo num teatro. O militantismo visceral de seus propósitos desencadeia a fúria de alguns críticos e interpela os especialistas. Trata-se com efeito de uma proposta audaciosa que reivindica uma arte teatral acessível a todos.

Para Boal, nesse ponto preciso da sua caminhada, não existe nem classe, nem sexo e ainda menos nacionalidade, em termos de opressão. E, no mesmo argumento, sustenta, ainda, que um operário pode muito bem ser um oprimido na fábrica e se revelar um opressor na esfera doméstica. Não é tudo: não esqueçamos que Boal foi preso e que, graças ao teatro, mesmo exilado ele pôde dar uma resposta estética e política à repressão exercida na América Latina. É esse contexto que inspira e impulsiona a concepção do Teatro do Oprimido.



Atividade

Agora responda: Quais os pontos comuns entre o Teatro do Oprimido de Augusto Boal e a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire?

1.3 O Par Teatro e Oprimido (ou Definindo a Opressão)

Antes de prosseguirmos com a reconstituição da trajetória de Boal e o nascimento da Poética do Oprimido, interroguemos os termos do par “Teatro” e “Oprimido”. Por que Teatro do Oprimido? Diferente de outros grandes projetos com ideologias generalizantes, o Teatro do Oprimido se singulariza por sua eminente dimensão pessoal, emotiva e subjetiva: “O Teatro do Oprimido é um teatro da primeira pessoa do singular e do plural”⁴ (BOAL, 1976, tradução nossa). Em seus escritos, Boal afirma, ainda, que o Teatro do Oprimido não foi descoberto ou inventado por uma pessoa isolada, nem por este ou aquele coletivo, ou ainda que é impossível aferir a data ou período de seu nascimento.

Pode-se, então, deduzir que o Teatro do Oprimido sempre existiu, em todos os lugares, sob diferentes formas? Como então definir um gênero artístico que escaparia à história? Se o Teatro do Oprimido engloba todas as possibilidades de “expressão teatral do oprimido”, isso significa que seu conteúdo se exponencializaria infinitamente? O que quer que seja, o emprego do singular e do artigo definido para unir os dois termos, confere um valor genérico a esse sistema, uma vez que o primeiro termo representa um gênero artístico e o segundo, uma categoria de indivíduos.

Não obstante, em oposição ao Teatro **para** o(a) Oprimido(a) ou **pelo(a)** Oprimido(a), a preposição **de** introduz a noção de pertencimento: o(a) oprimido(a) situa-se no coração do fenômeno teatral e dele(a) emana toda expressividade: “O mais importante no Teatro do Oprimido, não é o teatro, mas o oprimido”⁵. Ser oprimido não é um fato, mas uma situação que devemos combater (BOAL, 1981, p. 14, tradução nossa). Isso conferiria ao sistema um valor simbólico reconhecível pelo(a)s oprimido(a)s do mundo, unido(as) e reunido(a)s pela expressão teatral, linguagem universal de todos os tempos, em todos os contextos? Mas, o que significa mesmo ser/estar oprimido(a)?

1.3.1 A Noção de Opressão

Os dicionários *on-line* de língua portuguesa disponíveis, concordam que a opressão consiste no ato de oprimir, sufocar, seja uma pessoa, uma atitude, uma comunidade. Opressão remete, ainda, ao “uso da violência para demonstrar autoridade, atos de tirania”. Tal definição pede um verbo transitivo direto que, por sua vez, exige um sujeito (o opressor) e um objeto (o oprimido), podendo este, ser tanto singular como plural. Oprimir implica em subjugar, submeter a uma autoridade excessiva e injusta, chegando, às vezes à perseguição por meios violentos. O esquema, a seguir, concebido com fins eminentemente didáticos, identifica algumas possíveis formas de opressão (subjetiva e objetiva)

⁴ “Le Théâtre de l’Opprimé est le théâtre de la première personne au singulier.”

⁵ “Le plus importante au Théâtre de l’Opprimé, ce n’est pas le théâtre mais l’opprimé.”

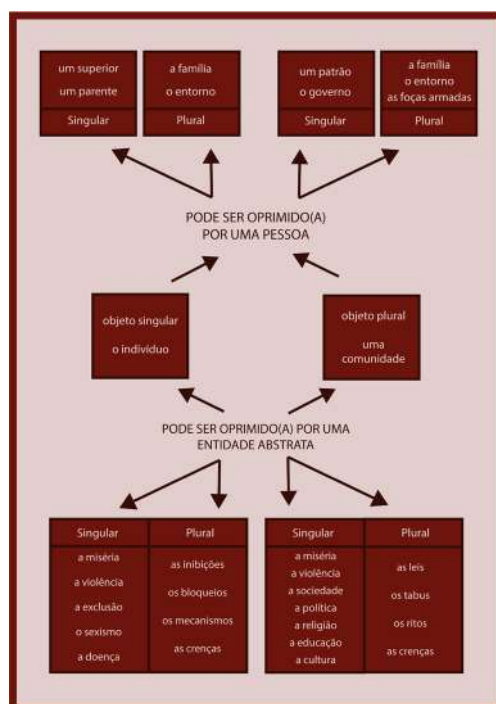


Figura 1 - Esquema de possíveis formas de opressão individual e coletiva
Elaboração: os autores. Adaptado por Sofia Virolli.

Essa organização diagramática, confirma a natureza universal da opressão, a qual também se exerce no teatro, não esqueçamos – a opressão imposta ao espectador, sujeito passivo e depositário, o qual Boal (2005, p. 56) deseja ardentemente libertar: “Espectador, você é um oprimido, porque a representação te dá uma visão acabada do mundo, uma visão fechada; ainda que você não a aprove, você não pode mudá-la”. É somente liberando o espectador da sua condição de espectador, que ele poderá se liberar de outras opressões, ratifique-se!

1.4 Espect-ator, o Conceito

Desde os anos 1960, o espectador se torna a principal personagem do advento teatral, a exemplo de:

- *The Brig* (1963) do Living Theatre, de Julien Beck e Judith Malina, espetáculo no qual a comunicação entre atores e espectadores é, ao mesmo tempo, simbolizada e demarcada por fios de arame farpado, posicionados na entrada do palco;
- *O Príncipe Constante* (1966) de Grotowski, no Teatro Laboratório de Wrocław, no qual cerca de 30 espectadores em torno de uma paliçada de madeira são forçados a se curvarem para assistir ao espetáculo;
- *Os Biombos* (1983) de Jean Genet, no Théâtre des Amandiers, à Nanterre, no qual, em sua (re)criação, Patrice Chéreau tenta fugir do palco italiano, organizando grande parte da representação na plateia.

De acordo com o *Dicionário Houaiss*, o termo espectador (do latim *spectator*) designa o indivíduo que assiste a qualquer tipo de espetáculo; pessoa que acaba de presenciar/testemunhar uma ação ou um fato; observador⁶. A definição semiológica nos parece mais apropriada, ainda que, no Teatro do Oprimido, definir os elementos, os conceitos e suas funções específicas, constitui uma tarefa complexa e, muitas vezes, ambígua. Não obstante, o reconhecimento do espectador como elemento capital do discurso teatral, nos parece providencial na linha de raciocínio aqui adotada.

Em *École du Spectateur*⁷, Anne Ubersfeld (1991, p. 303, tradução nossa) define o espectador como:

[...] o destinatário do discurso verbal e cênico, o receptor no processo de comunicação, o rei da festa; ele é também o sujeito de um fazer, o artesão de uma prática que se articula perpetuamente com outras práticas cênicas⁸.

Ao pensarmos o espectador, na perspectiva da Poética do Oprimido, não podemos deixar de apontar, nesta definição, uma espécie de redução do papel deste na representação. Tal definição tende, por vezes, a reduzir o fenômeno da representação a um processo de comunicação, apenas. Porém, Ubersfeld atribui ao espectador, um outro papel determinante: o de coprodutor do espetáculo, em dois momentos decisivos, no início e no fim.

1.4.1 Sobre o Ator

Se conseguimos definir o papel do espectador sem maiores dificuldades, no tocante ao papel do ator, a tarefa se torna mais delicada. Ainda segundo o *Dicionário Priberam*, ator – do grego *aktoer*; do latim *actor* – designa, dentre outras acepções, “pessoa que representa um personagem em peças teatrais, filmes ou telenovelas = Artista, comediante, intérprete; [...]”⁹.

Para Ubersfeld, trata-se de uma unidade lexicalizada da narrativa literária ou mítica. Por unidade lexicalizada, deve-se entender que um actante destinador pode ser representado por um ator-rei, por exemplo. Se um actante pode estar representado no discurso por vários atores inversamente a dificuldade de distinguir ator e personagem se instala.

⁶ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/espectador/>.

⁷ Escola do Espectador

⁸ “Le destinataire du discours verbal et scénique, le receptrer dans le procès de communication, le roi de la fête; mais il est aussi le sujet d’un faire, l’artisan d’une pratique qui s’articule perpétuellement avec les pratiques scéniques.”

⁹ **Verbetes de Dicionário**. In: DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 1998. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlDLP>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

Ancorada nas teorias de Wladimir Propp¹⁰, para quem a noção de ator engloba a de personagem executante (nome + predicado), Uberfeld admite que nem o actante, nem o ator, são personagens *strictu sensu*. Retomando, então, a definição de Roman Jakobson¹¹, segundo a qual, o ator é um “conjunto de elemento diferenciais”, aproximando-a da noção de mitemas de Claude-Lévi Strauss¹², Uberfeld arremata: “O ator é um elemento abstrato que permite ver as relações entre personagens pela identidade da função atorial” (UBERSFELD, 2005, p. 80).

Por sua abertura e aspecto operacional, tal definição tem potencial para estabelecer uma conversa mais amigável com o conceito boalino de spect-ator. Com efeito, nos deparamos com a mesma complexidade na Poética do Oprimido quando se trata de situar e definir os que “agem” e os que “assistem”, pois que Boal, ao instaurar a instância do spect-ator, abala as estruturas dos papéis codificados e borra as fronteiras entre o palco e a plateia.

1.4.2 Espectador que Palavra Obscena¹³

Mas, afinal, o que/quem é o spect-ator? Ao cindir o conceito, pensamos de um lado ao modo *spectare* (latim), o que vai ao encontro da noção boalina, na qual a instância do espectador remete à capacidade ou à propriedade que permite se observar em ação, em atividade; por outro lado, pensamos no modo *agere* (latim) que significa se expressar através de atos – ou ainda, para Boal, intervir, passar ao ato. Em suma, o conceito reunindo dois verbos em um único substantivo, pressupõe:

¹⁰ Teórico e estruturalista russo (1895-1970) que analisou os componentes básicos do enredo dos contos populares russos, visando identificar os seus elementos narrativos mais simples e indivisíveis. Foi um dos expoentes da narratologia, recolhendo vários contos tradicionais até chegar a um “corpus” de 100 contos de magia, nos quais identificou uma estrutura e encontrou 31 funções.

¹¹ Roman Osipovich Jakobson (1896-1982) foi um pensador russo, considerado um dos mais importantes linguistas do século XX e um pioneiro da análise estrutural da linguagem, da poesia e da arte.

¹² Claude Lévi-Strauss (1908-2009) foi um antropólogo, professor e filósofo francês, embora tenha nascido na Bélgica. É considerado o fundador da antropologia estruturalista, em meados da década de 1950 e um dos grandes intelectuais do século XX. No estudo de mitologia principalmente a partir de uma leitura antropológica estruturalista, um **mitema** é a partícula essencial de um mito, um elemento irreduzível e imutável similar a um meme cultural, algo que sempre se encontra dividido com outros, mitemas relacionados e reunidos em variações “empacotadas” na metáfora de Lévi-Strauss – ou vinculados em relações extremamente complexas, como uma molécula em um composto.

¹³ A expressão é de Augusto Boal, cunhada como título de subcapítulo da primeira parte do livro *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1983).

- “um desdobramento do sujeito: o que observa e o que age, pois o [...] ser humano pode se ver no ato de ver e no de agir” (BOAL, 2002, p. 22);

- “uma aprendizagem reflexiva, pois o ator, ao agir, aprende a ser o seu próprio espectador” (BOAL, 2002, p. 22).

O espectador, através da observação das ações do outro, é provocado a estudar alternativas, a imaginar antecipadamente variantes da sua própria ação. E exatamente por esta razão, ele nunca é só objeto, ele é também sujeito porque age sobre o ator; ele pode ser o ator, guiá-lo, modificá-lo. Sempre segundo Boal, porque é tridimensional – o eu que se observa, o eu em situação e o não eu – o ser humano pode se posicionar do “lado de dentro” e do “lado de fora” de uma situação dada, por uma espécie de dicotomia que lhe permite se ver no “ato de ver e de agir”. Essa dicotomia e este aspecto tridimensional estão na origem da eterna vocação humana à imitação, acredita Boal.



Atividade

Agora defina: Teatro do Oprimido e opressão;
O conceito de espect-ator.

Após exame crítico do conceito de opressão e sua abrangência, dirimidas as dúvidas acerca do neologismo boalino de espect-ator, passemos agora à definição e escopo de abrangência das técnicas do arsenal do Teatro do Oprimido.

1.5 Genealogia das Técnicas de Combate à Opressão

Convencido da necessidade e dos fundamentos de sua pesquisa, num clima de experimentos, críticas e muitas desconfianças, Boal seguirá inovando. A necessidade imperiosa de transformar o espectador em protagonista da ação dramática, leva o autor a progressivamente sistematizar as técnicas da Poética do Oprimido.

1.5.1 O Teatro Imagem

Em 1973, no Peru, no seio do Projeto Integrado de Alfabetização de Adultos - ALFIN, nasce o Teatro-Imagem, técnica que proíbe o uso da palavra, espaço de desbloqueios e de linguagem corporal: comunicar aos oprimidos, sim, condição *sine qua non*: evitar a língua

dos opressores! Boal nos conta que os integrantes do Projeto ALFIN se recusavam a falar espanhol. Por outro lado, ele não dominava o dialeto local. Então a solução encontrada para o impasse foi solicitá-los que usassem seus copos para comunicar. Paralelamente, o Projeto ALFIN incluía, em suas atividades formativas, a distribuição de aparelhos fotográficos para que os envolvidos utilizassem e registrassem fatos/coisas/eventos que julgassem importante debater. O termo Teatro do Oprimido surge, nesse contexto e por consequência, como título da primeira obra de Boal. O aspecto pedagógico desse teatro aparecia em primeiro plano. O projeto político destacava-se com força e impunha-se através de um processo análogo ao que deu à luz a Pedagogia da Libertação. O Teatro do Oprimido tornou-se, então, meio de comunicação, linguagem.

Pretendendo desenvolver as capacidades expressivas do povo, transformá-lo em criador, oferecendo-lhe, de uma só vez, o conhecimento de uma linguagem cotidiana e também de uma linguagem artística, Boal, partidário de uma Cultura Popular, reivindicava uma arte teatral acessível a todos, profissionais ou não. Em clima de experimentações e controvérsias, Boal criou, gradativamente, novas técnicas de trabalho: Dramaturgia Simultânea, Teatro Invisível e Teatro-Fórum, a mais completa e espetacular das técnicas do arsenal.

1.5.2 Dramaturgia Simultânea

No tocante à Dramaturgia Simultânea, tratava-se de uma técnica em que um grupo de atores apresentava/representava uma situação de opressão, cujas alternativas de combate – as soluções – eram solicitadas à plateia. O espetáculo se desenvolvia até o ponto da crise, até o momento em que o protagonista precisava tomar uma decisão. Nesse momento interrompia-se a representação e perguntava-se à plateia o que o protagonista oprimido deveria fazer. A Dramaturgia Simultânea, embora incluísse o espectador no seu desfecho, ainda reservava o monopólio e o poder de decisão à cena – aos atores/atrizes. Em seus escritos, Boal relata a emblemática história da Senhora de Lima (Peru) que, ao participar de uma sessão de Dramaturgia Simultânea, insatisfeita com toda e qualquer alternativa oriunda da plateia, mas encenada pelos atores/atrizes, entra em cena e representa, ela mesma, sua própria alternativa à opressão debatida. Essa experiência dá origem ao Teatro-Fórum, que ao sofrer modificações e sofisticções metodológicas, deixa para trás sua forma embrionária de Dramaturgia Simultânea.

1.5.3 O Teatro-Invisível

O Teatro-Invisível, por sua vez, é uma técnica que consiste na representação de um problema geralmente no local onde a situação encenada deveria acontecer. Essa técnica surgiu como resposta à impossibilidade, ditada pelo autoritarismo, de fazer teatro dentro do teatro, na Argentina. Uma cena do cotidiano é representada diante de espectadores – pessoas/personagens – que ignoram a natureza fictícia do fenômeno. Participando da

representação sem reconhecê-la, de fato, como evento teatral, os espectadores envolvidos, atores potenciais, reagem e opinam espontaneamente à discussão provocada pela encenação. Extremamente polêmica e questionável, pelo fato de não revelar a natureza teatral do acontecimento, a técnica do Teatro Invisível é frequentemente comparada às pegadinhas, à performance, ao happening do final dos anos 1960, etc. Não obstante tais críticas, não esqueçamos que um dos objetivos do Teatro Invisível é tornar a opressão visível, questionando a legitimidade e coerência da normalidade e/ou legalidade.

Antes de descrevermos a técnica do **Teatro-Fórum**, necessário se faz retomar a linha de tempo da trajetória de Augusto Boal. Assim, o ano de 1976 marcou o início do exílio europeu. Boal se instalou em Portugal. No mesmo ano, o livro *Le Théâtre de l'Opprimé* foi publicado na França. A forma como foi acolhido, aliada ao fato de Emile Copfermann, diretor das Éditions Maspéro, convidá-lo para trabalhar em Paris, levaram Boal a fixar residência na capital francesa, em 1978. Estamos ainda numa França socialista, sob a presidência de François Mitterrand e temos Jacques Lang como Ministro da Cultura. Tal conjuntura, favorece todo um contexto de abertura às diferentes diásporas, notadamente à diáspora latino-americana. Em tal contexto, a proposta inovadora de Boal é mais do que bem-vinda!

A mudança de contexto, entretanto, conduziu Boal ao confronto com outras formas de opressão, até então, desconhecidas do autor. Identificar os oprimidos europeus tornou-se uma diligência complexa. Encontrar o “povo” em Paris e na Europa não foi tarefa das mais simples. Opressão na América Latina era sinônimo de repressão e a reação estética que este teatro emitia tinha um destinatário concreto e bem definido: a ditadura. Nessa imersão europeia, o termo latino-americano de “opressão” é, em parte, arrefecido.

À época, formou-se o Grupo Boal – reunião informal em torno do Mestre. Em seguida, veio a necessidade de institucionalizar-se: o grupo adota a sigla de CEDITADE¹⁴. A história da instituição Teatro do Oprimido foi tão polêmica quanto a sua prática com os oprimidos dos países desenvolvidos. Inúmeros são os críticos que acusaram Boal, não somente de procurar parcerias com o poder político e institucional, principal fonte de opressões, como também de distanciar-se das origens revolucionárias, do militismo inicial, para sucumbir à lógica de uma personalização dos problemas sociais. Desenvolver um projeto que se pretendia popular, em sociedades conhecidas geralmente como “individualistas” seria, de certa maneira, servir aos interesses imperialistas?

¹⁴ Centre d'Etudes et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression, fundado em Paris por Boal em 1979 e reativado em 1993 sob o nome de Centre du Théâtre de l'Opprimé (CTO de Paris).

1.5.4 O Teatro-Fórum

Mas foi, sem dúvida, no quadro da Instituição – Centre du Théâtre de l’Opprimé (CTO) – que o Teatro-Fórum, técnica emblemática do Teatro do Oprimido, se difundiu e passou a ser mundialmente praticado de forma massiva e frequente. Nessa técnica, antes da representação, o **Curinga** explica minuciosamente os objetivos da Poética do Oprimido e aplica alguns jogos e exercícios de descondicionamento dos corpos da plateia. Passando rapidamente da teoria à prática, o **Curinga**, duplo de Boal, incita os espectadores a tomarem consciência da profunda mecanização do corpo. A esse ritual segue-se a representação do antimodelo, drama encenado sobre um tema único, a opressão, cujas formas são numerosas e variadas. No desenrolar da ação, nós assistimos à vitória dos opressores sobre os oprimidos, ainda que esses últimos sejam eles, também, opressores em outros momentos do espetáculo.

No final da representação, o **Curinga** e os(as) atores/atrizes deixam claro que eles não estão de acordo com o que foi representado e tudo é agenciado para que os espectadores auxiliem na elaboração de um ou vários modelos alternativos para a resolução do conflito e combate da opressão em pauta. O “grupo” propõe-se a rerepresentar a peça. Porém, desta vez, contarão com o protagonismo do(s) espectador(es) que, ao identificar(em) o erro cometido, favorecendo a opressão, entra(m) em cena para substituir a personagem opressora e os outro(a)s atores/atrizes improvisam a solução proposta. Mas o jogo não é tão simples assim. Como na vida real, se a solução do(s) espectador(es) não é viável, exequível, ele é convidado, pelo organizador do jogo, pelo **Curinga**, a retomar seu lugar na plateia. Sobre o papel do **Curinga**, a construção do antimodelo e o tratamento dado ao conflito que lhe subjaz, falaremos mais detalhadamente na Unidade III.

1.5.5 O Arco-Íris do Desejo

Conforme já assinalamos, por ocasião do exílio na França, nos anos 1980, Boal é confrontado a formas de opressões bem mais subjetivas e menos repressivas que aquelas da América Latina. Essas opressões subjetivas, sem vínculo aparente com agressão física, censura ou repressão, conduziram ao desenvolvimento de técnicas específicas de detecção e análise dos opressores internalizados. Tais técnicas são descritas na obra intitulada *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*, espécie de resposta às demandas dos oprimidos europeus. O *leit motiv* dessa vertente terapêutica e que resume, grosso modo, todas as outras, é a técnica do “tira na cabeça”, utilizada para analisar casos e situações em que os opressores são internalizados e passam a habitar a mente do oprimido, determinando suas ideias e comportamento.

Se problematizarmos um pouco mais essa nova escolha de Boal, não podemos deixar de recapitular sua obstinação em abolir a ideia de um “cidadão ator” para, em seu lugar, construir a ideia de um “cidadão spect-ator”. A própria acepção do conceito de “spect-ator” remete à relação dialética entre identificação e distanciamento, evocando um teatro cuja ambição maior consiste em instaurar uma

produção livre, democrática: a produção do cidadão (artista) se produzindo com os próprios meios, sem “barreiras ou diferenças” e em cocriação com outros cidadãos. Embora, se tenha como meta, a perspectiva crítica social e política, o desenrolar de muitas tramas de Teatro-Fórum tende a uma “psicologização” dos problemas sociais. Nas técnicas prospectivas e introspectivas que compõem o *Arco-íris do desejo*, essa dimensão terapêutica é não apenas legitimada, como reivindicada.



Atividade

Agora responda: Quais são as técnicas do Arsenal do Teatro do Oprimido e em que consistem?

1.5.6 O Teatro Legislativo

No início dos anos 1990, eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores, Boal exerce um mandato coletivo, ocupando com sua trupe teatral a câmara dos vereadores daquela capital, instaurando, assim o Teatro Legislativo. Esse projeto prevê, na sua base, a realização de sessões de Teatro-Fórum, com as populações desfavorecidas de comunidades e periferias do Rio de Janeiro. Os resultados finais dessas assembleias teatrais eram examinados por profissionais de direito, transformados em textos de leis e levados à câmara de vereadores para serem votados em sessões plenárias e abertas à participação dos integrantes e realizadores dos espetáculos-fóruns: verdadeiros atores sociais e teatrais, oprimidos da ficção e da realidade. As conjecturas em torno desse projeto e de seus impactos nas comunidades do Rio de Janeiro fazem crer que estes inspirou os atuais mandatos coletivos, a exemplo da Gabinetona, em Belo-Horizonte. O pioneirismo e o aspecto inovador justificam uma análise descritiva mais demorada do referido projeto.

Segundo Boal, o teatro legislativo pode ser compreendido como um conjunto de práticas por meio das quais “o cidadão se transforma em legislador, por interpósito do vereador”. (BOAL, 1996c, p. 48). Nesse sentido, há de se ressaltar que o teatrólogo não descarta a figura do representante, já que considera a “democracia direta [...] impossível”. Na realidade, o seu intuito foi o de aproximar representantes e representados e tornar ambos coautores da legislação – que em seu modelo continua a ser promulgada, oficialmente, no interior da assembleia representativa.

Isso porque em sua análise do governo representativo, os representados constituem uma massa passiva de espectadores que apenas assiste os “atores” – os representantes – que realizam ações no “palco” da assembleia representativa. Então, ficar comentando e trocando juízos entre si sobre as performances dos atores no palco, não seria insuficiente para tornar os espectadores participantes da ação dramaturgica. Por isso foi necessário engendrar um mecanismo que propiciasse aos

espectadores o poder de “intervir decididamente na ação dramática e modificá-la” (BOAL, 2005, p. 211). O teatrólogo foi eleito vereador, no município do Rio de Janeiro, no ano de 1993, através da legenda dos Partido dos Trabalhadores (PT), com expressivo número de eleitores.

1.5.6.1 Passo a Passo para Instalação do Teatro Legislativo

Augusto Boal enquanto criador do teatro legislativo, tinha como aspiração partir de um ideal de “teatro político”, para alcançar a concreção de um “teatro como política”. Assim, moveu todos os seus esforços ao encontro de mecanismos que garantissem uma escuta fiel das demandas de seus eleitores, além de fomentar espaços para as suas efetivas participações. Nesse movimento surgiram o ELO e Núcleos. Em seu livro *Teatro Legislativo: versão Beta* (BOAL, 1996, p. 66), o teatrólogo explicita que “Um ELO é um conjunto de pessoas da mesma comunidade que se comunica periodicamente com o Mandato, expondo suas opiniões, desejos e necessidades.” Já, “Um Núcleo é um elo que se constitui em grupos do Teatro do Oprimido e, ativamente, colabora com o Mandato de forma mais frequente e sistemática.”

Ainda de acordo com Boal, (1996, p. 69), os Núcleos se classificam em três categorias: os comunitários, os temáticos, e uma terceira categoria formada pela reunião das duas anteriores. Os comunitários eram formados por cidadãos que “vivem ou trabalham na mesma comunidade e têm, portanto, muitos problemas e preocupações em comum” (BOAL, 1996, p. 70). Os temáticos, por sua vez, têm suas reuniões suscitadas por uma razão mais grave, algo que transcende a mera convivência em grupo (BOAL, 1996, p. 70). A terceira categoria abrange as outras duas primeiras. Como exemplo, pode ser citada as ligas de camponeses que, partidários de uma ideia forte sobre a questão agrária, resolvem viver reunidos em um mesmo espaço territorial.

De todo modo, tais mecanismos correspondem a uma rede de partilha das dificuldades enfrentadas pelo povo, algo que o teatrólogo enquanto parlamentar, dedicava grande atenção. Nesse sentido, tornaram-se habituais as apresentações públicas de Teatro Legislativo em uma sessão solene simbólica, no qual o ritual legislativo era performado para o conhecimento das comunidades, com vistas a informar-lhes sobre o funcionamento de uma sessão. Sua pretensão mostrava-se clara: proporcionar ao cidadão comum o conhecimento prévio sobre o funcionamento de uma assembleia ou câmara, conscientizando os indivíduos sobre o trabalho realizado nesses locais, para que muitos se reconhecessem no papel de representantes do seu território e exercitassem todo o seu potencial de participação democrática.

O “Mandato Político-Teatral de Augusto Boal” tinha uma composição bastante peculiar comparado ao de seus opositores de direita. Ele era composto por um grupo de 25 pessoas, dividido em cinco grupos entre artistas e técnicos, com uma pessoa coordenando cada uma das equipes. Sua principal tarefa era criar grupos de Teatro do Oprimido pelos bairros da periferia carioca, que representassem as opressões vivenciadas por pessoas em situação de vulnerabilidade.

Tal propósito partia da necessidade de se diagnosticar os problemas sociais existentes e dialogar a partir de encenações representadas nas comunidades. Como resultado prático dessas ações, surgiram inúmeros grupos de TO evidenciando demandas e dilemas populares, que quando partilhados, também fomentavam redes de solidariedade e apoio mútuo entre as comunidades. As ações eram intensificadas com reuniões públicas em distintas localizações da cidade, chamadas de “A Câmara na Praça”. Sua aspiração era levar a câmara dos vereadores para fora da sua sede ao encontro da vida das pessoas. Para o Projeto Câmara na Praça, vereadores do mesmo espectro político e ideológico eram convidados para participar de uma sessão parlamentar na rua. Nessas ocasiões, também eram comuns apresentações teatrais ao ar livre e o público era convidado a escrever os seus desejos em elaborações que rascunhavam um projeto de lei.

Durante o seu mandato, Boal conseguiu apresentar 33 Projetos de Lei (PL), tendo 13 destes PLs aprovados na casa legislativa daquele município. Entre eles está a primeira Lei de Proteção às Testemunhas de Crimes no Brasil (BOAL, 1996) que viria, anos mais tarde, a inspirar a Lei Federal nº 9.807/99, conhecida como PROVITA. Não obstante, o maior mérito do Teatro Legislativo não se deve às leis efetivamente aprovadas, mas ao deslocamento de um pensamento situado no plano ideológico ao campo das ações concretas. A participação popular nas comunidades foi uma realidade manifesta e grupos de pessoas oprimidas lograram grande êxito ao revelar seus problemas e buscarem em conjunto algumas alternativas de enfrentamento.

Lembrar da Volksbühne e de Erwin Piscator¹⁵ não é tarefa das mais difíceis. Ora o projeto do Teatro Legislativo guarda semelhanças profundas com o Freie Volksbühne Berlin, criado em 1890. Fruto de um movimento popular, que objetivava levar o teatro não somente à classe proletária, mas a todos os “desfavorecidos”, este projeto originou uma verdadeira associação que geria seu próprio teatro: o Volksbühne, aberto em 1914, na Praça Rosa Luxembourg, Berlim do Leste.



Atividade

Defina: O projeto do Teatro Legislativo, seus princípios e objetivos.

¹⁵ Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893-1966) foi um dramaturgo, diretor e produtor teatral alemão que, junto com Bertolt Brecht, tornou-se um dos expoentes do teatro épico e criador do teatro documentário.



Imagem: Wikimedia

Unidade 2 - Das Bases Filosóficas e Praxiológicas do Teatro do Oprimido

2.1 Boal e Brecht: Por uma Poética Marxista

Num percurso muito semelhante àqueles traçados por Piscator e Brecht, até a sua morte em maio de 2009, Augusto Boal jamais cessou sua militância pelo, para e por um teatro como instrumento de libertação das opressões sociais. Como seus predecessores, exerceu muitos ofícios na carpintaria teatral: o de teórico, o de dramaturgo e o de diretor teatral, dentre os mais importantes.

Se tomarmos a emblemática técnica do Teatro-Fórum como exemplo, identificaremos instigantes ecos e semelhanças com as teorias e prática de Bertolt Brecht precisamente com o projeto do *Lehrstück*. Os curtos textos didáticos compreendendo o período de 1929 e 1930 eram tão complexos e instigantes quanto o Teatro-Fórum. Inicialmente houve muitas dificuldades na definição do projeto em si. Os anglófonos hesitaram entre os termos Teaching Play e Learning Play, antes de preservar, com justa razão, o termo alemão. Também o engajamento marxista de Brecht e o fato de o autor abandonar definitivamente a ideia do *Lehrstück* durante a guerra, quando do seu exílio na Suécia, levou certos críticos a considerarem tal projeto como o “fruto verde” da fase de transição entre o Brecht anarquista e individualista da peça *Baal* e o Brecht marxista da obra-prima *Mãe Coragem*.

Por exemplo, o *Lehrstück Baden, Baden, sobre o acordo* (1929) – espécie de resposta a outra peça didática *Voo sobre o oceano*¹ – discute o destino de quatro membros da tripulação de um avião que caiu. A multidão dispõe-se a socorrê-los, mas o coro questiona se o Homem é

¹ Nessa época, Brecht trabalha com escolas nas quais ele apresenta suas peças didáticas, a exemplo de *Diz que sim/ Diz que não* (1929) e *A decisão* (1939). Esta última foi encenada por vários corais operários (1963, p. 180-190).

realmente uma ajuda para o homem. Ainda que a resposta seja instintivamente positiva, o coro insiste no interrogatório: “Eles ajudaram vocês?” Após essa questão, o interesse da multidão desvia-se dos membros da tripulação para concentrar-se no que diz o coro. Um “recitante” toma a palavra e anuncia que diante dos corpos caídos é necessário examinar se o homem deve ajudar o homem. Após uma série de questões, a resposta é negativa.

A multidão oscila diante das reflexões do coro e conclui que o homem não é de ajuda para o homem. A tripulação não pode contar com a ajuda da multidão. Esta por sua vez, sob forma de lição, adverte que, se não houvesse violência, não haveria a necessidade de ajuda e que ajuda e violência formam um todo. O todo é que necessita ser transformado. Sem ajuda, os quatro aviadores morrerão. Segue-se o comentário nº1: “aquele que toma algo, ficará com algo. E aquele de quem algo foi tirado também ficará com algo. Mas aquele que possui algo, a esse, algo lhe será tomado”. Os aviadores, é claro, não estão de acordo, não querem morrer. O comentário nº2 é pronunciado sob forma de parábola:

Quando o pensador foi apanhado por uma grande
Tempestade, estava sentado num grande veículo e ocupava
Muito espaço. Primeiro desceu do veículo; segundo, tirou o
casaco; terceiro deitou-se no chão. Assim venceu a
Tempestade na sua menor grandeza. [...] Quando o pensador
venceu a tempestade, ele a venceu porque a conhecia e
Estava de acordo com ela (KOUDELA, 1991, p. 53).

A atitude do pensador é recomendável àqueles que estão prestes a morrer, pois para vencer a morte é necessário conhecê-la e estar de acordo com ela. Mas aquele que busca o “acordo” se prende à pobreza e não às coisas, pois, se estas lhe podem ser usurpadas, neste caso, também não há “acordo”. Isto é válido até para os pensamentos. A vida, os pensamentos etc. constituem bens a serem renunciados. Como o pensador, os aviadores, se quiserem vencer a morte, devem aprender a renunciar, assumir suas menores grandezas e abolir as aspirações individuais em nome das causas sociais. Charles Nungesser, o piloto e o único que tem um nome, recusa tal abnegação, porque foi voando que ele atingiu a sua maior grandeza. Porém o coro assinala a demasiada grandeza, riqueza, nobreza e singularidade da sua pessoa. Nungesser não triunfa. E o fato mesmo de recusar-se a morrer condena-lhe à morte. Os três outros, porque renunciaram à vida, serão elevados ao *status* de grandes homens. Podemos situar num mesmo plano aqueles que tudo perderam porque não tinham mais nada a perder (os outros aviadores) e aquele que tudo perdeu porque a tudo renunciou, inclusive a estar de “acordo” (Charles Nungesser)? Essa questão é importante posto que muitos críticos veem nesse *Lehrstück*, e em muitos outros, mais que uma ascese cristã, chegando até a correlacionar sua mensagem a de uma ascese budista ou taoista, quando Brecht “pretendia preparar ao comunismo”. E, de fato, o autor evoca esse aspecto, quando o coro se dirige aos três mecânicos: “vocês estão convidados a marchar

conosco, e conosco transformar não apenas uma das leis da terra, mas a lei fundamental [...] Quando tiverem melhorado o mundo, melhorem o mundo melhorado (BRECHT, 1929 apud KOUDELA, 1991, p. 55). Finalmente o acordo proposto por Brecht revela-se uma exortação à revolução, pois somente uma revolução pode transformar o mundo e a humanidade, a desordem e as classes de homens, a humanidade dividida em exploração e ignorância.

Philippe Ivernel atribui uma justa importância às passagens dos números de clowns, porém, sem dúvida, pela firme e imponente presença do coro, o qual sustenta o aspecto ritualístico e trágico, ele afirma que Brecht, nesse *Lehrstück*, investe no tema da morte. Para Ivernel, Brecht “joga didaticamente com o que de menos se ensina, com este irracional que resiste em ceder à razão e que o marxismo, de certa maneira, abstraiu ou expulsou de sua esfera” (IVERNEL, 1978, p. 271). É uma leitura possível, mas dá conta das intenções e objetivos políticos do autor do *Pequeno Organon*? Muito improvável. Do contrário, por que razão Brecht se questionaria profundamente diante das críticas severas recebidas dos comunistas russos e alemães?

Bertolt Brecht, autor de *A Decisão*, precisa saber que o domínio de teorias marxistas-leninistas não basta. Que o gênio e a vasta erudição de um escritor não conseguem substituir nem a experiência revolucionária, nem o trabalho no interior do movimento (ESSLIN, 1971, p. 229, tradução nossa)².

A crítica de Bernard Dort (1995, p. 79, tradução nossa) se revela mais pertinente:

O significado de certos *Lehrstück* permanece ambíguo. Acentuando a ascese, Brecht aborda o comunismo de uma maneira essencialmente ética. Ele faz do comunismo o resultado de uma escolha individual. Ele sobrepõe as intenções à ação, a psicologia à práxis. Seu comunismo é uma educação mística³.

De certa maneira, Brecht reintroduz exatamente o que se esforça para suprimir: a pessoa e a escolha individual. Após refletir acerca das críticas que lhes são dirigidas, o autor reconhece que o homem não recupera sua humanidade perdida, distanciando-se das massas, mas mergulhando nas massas. A massa engendra sua desumanidade para que o homem se

² “Il faut que B. Brecht, l’auteur de *La Décision*, sache bien que la connaissance des théories du marxisme-léninisme ne suffit pas, que le génie et la vaste érudition d’un écrivain ne peuvent remplacer ni l’expérience révolutionnaire, ni un travail à l’intérieur du mouvement permettant de bien connaître les rouages.”

³ “La signification de certains *Lehrstück* demeure ambiguë. Mettant l’accent sur l’ascèse, Brecht aborde le communisme d’une manière essentiellement éthique. Il fait du communisme le résultat d’un choix individuel. Il donne le pas aux intentions sur l’action, à la psychologie sur la práxis. Son communisme est une éducation mystique.”

transforme em homem. Ao que tudo indica, essa era também a mensagem de *Diz que sim/Diz que não* e de *A decisão*, na qual a personagem do jovem companheiro acredita na humanidade e aprova as decisões do Partido Comunista, que luta contra a exploração e a ignorância. Para essa personagem “o Homem é uma ajuda para o homem que aprova as decisões do partido e luta por uma sociedade sem classes” (BRECHT, 1979, p. 212). *Baden, Baden* poderia ser considerada uma aprendizagem ou iniciação à prática do comunismo. Ora, é necessário estar no mundo para poder transformá-lo, esta regra é válida tanto para o indivíduo quanto para uma classe ou um artista. Porém, frequentemente “o *Lehrstück* reestabelece, *mutatis mutandis*, certas ambições de E. Zola, moralista, experimentando e pretendendo se transformar em mestre da Vida para melhor dirigi-la, provocando reflexões com fins de controle” (IVERNEL, 1978, p. 272). Se Walter Benjamin concebeu o *Lehrstück* como um caso particular do teatro épico contrariamente outros autores consideram que o primeiro desencadeia o segundo, e veem o *Lehrstück* como um projeto eternamente vindouro. Decerto, na época de sua abundante produção, Brecht não tinha ainda o pleno exercício e domínio da dialética que lhe garantiria um lugar privilegiado ao lado dos grandes humanistas. No *Pequeno Organon* (1945) Brecht emprega terminologias como “teatro da era científica”, mas é durante a redação dos aditivos ao *Pequeno Organon* (1948) que o autor questiona a legitimidade dessa terminologia assim como aquela de teatro épico. Se Brecht, como sua “sede de ciência”, não responde às questões que sua teoria engendra, deixa claro, no entanto, que o objetivo maior do seu teatro é a instrução, o engajamento político e social e, sobretudo, o prazer do espectador.

2.1.1 *Lehrstück* e Teatro-Fórum

Augusto Boal, em sua busca de conceitos, léxicos e terminologias que melhor definam seu teatro preservou intacto o principal objeto da Poética do Oprimido: transformar o espectador em protagonista da ação dramática. A prioridade desta poética permanece sendo o indivíduo e a sociedade, vistos analisados e questionados pelo espectador. Na origem, Boal definia seu “sistema” como “ensaio da revolução” em virtude da “agitação social” da época: a luta contra a ditadura, o trabalho empreendido com os operários, camponeses, e estudantes latino-americanos. As teorias de Brecht inspiraram e permearam a prática e a teoria de Boal desde os tempos do Teatro Arena, conforme demonstrado na Unidade I. Entretanto, ao estabelecer paralelos com os “modelos” Fórum e *Lehrstück*, cujos conteúdos e mensagens diferem, mas não divergem, não se pode deixar de interrogar o fundamento desta comparação. Em suas dinâmicas, é possível detectar profundas semelhanças tanto na forma (dramaturgicamente são peças curtas e “inacabadas” (veiculando uma mensagem ideológica), quanto nos objetivos (nem um nem outro fornecem soluções, mas solicitam-nas ao espectador). Brecht e Boal exortam incessantemente à reflexão e à ação.

As semelhanças estendem-se até ao plano das críticas. Bernard Dort, severo em suas análises acerca do *Lehrstück*, dirá sobre *Mulheres Judias*, peça de B. Brecht adaptada para a técnica de Teatro-Fórum “encenada no CTO de Paris, em 1990: era um sistema político que Brecht pretendia questionar, mas aqui somente existe as personagens. A psicologia impera. Por pouco, o culpado seria Judith ou seus amigos ou seus próximos” (DORT, 1995, p. 94, tradução nossa)⁴. É bem verdade que, em muitos fóruns, verifica-se uma tendência em atribuir ao oprimido a responsabilidade de sua opressão, quando o objetivo do jogo é exatamente o de liberar os oprimidos. Isso decorre certamente da importância atribuída à subjetividade, às opressões reais. Em suma se a ascense em Brecht se aproxima mais de uma educação mística ao invés de “preparar ao comunismo”, o debate político no Teatro do Oprimido, em vez de questionar a sociedade corre o risco de ser reduzido a uma abordagem psicológica. B. Dort não hesita em aguçar suas críticas. Reconhecendo que “Boal sempre foi um curinga carismático e hábil, ele o acusa, no entanto, de substituir a política pela moral. Seu teatro ignora a distância e a reflexão. Boal só sonha com responsabilidade e ação. Passamos de Brecht à Sartre e tudo transforma-se numa questão de julgamento” (DORT, 1995, p. 91). Talvez seja por ter-se confrontado com críticas dessa natureza que Boal, assim como Brecht, tentará escapar das armadilhas de uma reflexão por demais teórica. Ele reconhecerá a importância da prática, mas também da sua dificuldade.

A dialética imanente ao Teatro-Fórum e ao *Lehrstück* vem do fato de que os dois projetos rompem com as clássicas funções dos atores e dos seus papéis, questionando profundamente a peça e sua problemática marxista. Mesmo se em Brecht a intervenção do espectador é de ordem intelectual e não física, ambos os projetos supõem um investimento substancial dos atores e espectadores. Neste investimento a parte do “sujeito” não é semente a da subjetividade, mas a de um interesse histórico e ideológico. *Lehrstück* e Fórum questionam o Teatro e a sua essência comunitária, pela reversibilidade de funções entre o modo *agere* e o modo *spectare*. Essa reversibilidade permite a Boal, criar uma nova relação entre o espectador, o ator e o personagem. No entanto, em cena, no antimodelo, o que acontece quando o espectador entra em cena e substitui o protagonista oprimido? Para Boal, “Os participantes atingem o limite exato entre a pessoa e o personagem [...] Neste teatro cada um, permanecendo na sua própria pessoa, desempenha o seu próprio papel, quer dizer, organiza e reorganiza sua vida, analisa seus próprios gestos.” (BOAL, 1983, p. 17).

⁴ “C’était un système politique qui mettait en cause Brecht, ici ce ne sont plus que des personnages. La psychologie revient au galop. Pour un peu, au lieu de l’antisémitisme et du nazisme, le coupable ce serait Judith ou ses amis ou ses proches.”

Muito além das raízes materialistas, a relação que se estabelece no interior do grupo entre a opressão vivida e a projeção da libertação – a forma ideal de se liberar – remete diretamente à noção de “catarse”. Mas psicodrama, é bem verdade, também propôs a “catarse do ato”. Boal contra-argumenta, porém, que o objeto do psicodrama é o “indivíduo” e não a “sociedade”! Relembremos, todavia, a existência do sociodrama, variante do Psicodrama, cujo foco recai não em uma pessoa, apenas, mas em todo um grupo que busca se liberar dos traumas. Em outra perspectiva bem próxima, certos críticos identificam no sistema do Teatro do Oprimido muitas semelhanças com o método Grotowski (Em Busca de um teatro pobre). Boal e Grotowski demonstram a mesma fascinação pelo corpo e pelo ato⁵. Ambas as perspectivas teatrais contêm um teor terapêutico profundo. No Teatro do Oprimido, todavia, o que se pretende descartar é a opressão social, a alienação muscular proveniente do trabalho de todos os dias. Os objetivos dessa poética não buscam reencontrar uma sorte de liberdade sagrada e primordial, como aspira Grotowski, mas tão somente reconquistar uma certa liberdade corporal, permitindo encarar fisicamente as diferentes formas de intervir no mundo. Contrariamente a outras formas de teatro popular, originárias da América Latina, o conceito de pobreza, no sentido grotowskiano do termo não encontra abrigo seguro na Poética do Oprimido. Nos anos 1960, defendendo uma postura ontológica e metafísica para o teatro paradoxalmente Grotowski, discípulo de Artaud, trabalha numa Polônia socialista e com total liberdade de pesquisa. Se a pobreza é para Grotowski, o resultado de uma opção de linguagem estética, para Boal ela é uma verdade sociocultural inseparável do cotidiano de vida e produção artística dos oprimidos.

O Teatro do Oprimido nasce do encontro do teatro e da política. Da necessidade histórica de transformação de um e de outro. Confrontado ao exílio e à invenção de novas técnicas teatrais, como Bertolt Brecht, Augusto Boal quer fazer um teatro “antiaristotélico” e se ampara da noção de catarse para, em sua análise de teatro grego concluir: “Aristóteles nos deu a fórmula de um sistema de purgação excessivamente potente, cujo objetivo é eliminar tudo o que não é comumente aceito [...] Trata-se de reprimir o indivíduo e adaptá-lo a tudo o que lhe preexiste.” (BOAL, 1983, p. 21)

Apesar da simpatia pela teoria e prática do mestre alemão, nem mesmo Brecht consegue sair isento das críticas. Para Boal, o teatro deve produzir um efeito inverso ao da catarse. Em vez de eliminar a “falha trágica” – do grego *harmatia* – redefinida como sendo o carácter subversivo-transformador-revolucionário existente em cada ser humano, ao contrário, o jogo teatral deve desenvolvê-lo, aumentá-lo, estimulá-lo. Ora, segundo Boal, Brecht não compreendeu este aspecto dinâmico: “o erro de Brecht foi o de não ter concebido o carácter indissociável do

⁵ Essa aproximação entre Grotowski e Boal é magistralmente problematizada por Georges Banu no ensaio intitulado: Augusto Boal e le Projet d'un Théâtre autogéré, o qual figura na obra “Le Théâtre Sorties des Secours”.

[Ethos e da Dianoia], da Ação e do Pensamento”. Brecht quis contrapor as ideias do espectador às ideias do personagem, e durante este tempo o espetáculo continua: “não é suficiente que o espectador reflita, é necessário que ela aja, que se movimente, que faça.” (BOAL, 1983, p. 122). A Poética do Oprimido desconstrói a ideia do “cidadão-espectador” que pertence ao mundo do “espetáculo-consumo”, construindo no seu lugar a ideia de “cidadão-ator”. Apesar das críticas, Boal era discípulo de Brecht e de Marx por extensão. E lutou arduamente para que o teatro como a filosofia, transformasse o mundo. O Teatro do Oprimido na atualidade, não se pretende o vestibulo iminente da Revolução, mas um espaço concreto de aprendizagem, um comportamento político – o FAZER e não o FALAR, apenas – já que é através das pequenas lutas que tudo pode recomeçar.

Assim, em suas “missões” mundo afora, cada experiência constituiu um apelo à transformação do mundo, através do ato. Boal não concebia o sistema do Teatro do Oprimido em termos de “utopia”, mas sim, em termos de “ativismo”. As bases dessa missão social e política do Teatro se fazem notar em todas as técnicas do arsenal através da:

- Ação (fábula, dramaturgia);
- O modo do jogo (a interpretação ou conduta das personagens);
- O espectador: um ator potencial;
- A concepção de homem e de sociedade.

Elegendo esses pontos como eixos de predileção, a Poética do Oprimido chega à questão crucial: o salto qualitativo dos aspectos técnicos à dimensão existencial. Nessa perspectiva, o desfecho da fábula torna-se secundário em relação ao processo. Para Boal, em concordância com Aristóteles e Brecht, a fábula permanece a alma do drama. Porém, em virtude da reivindicação de uma nova visão de fábula e de dramaturgia, sua poética subtende uma refutação do “espetáculo produto”, em detrimento do “espetáculo-processo”, espaço de intercâmbio e de aprendizagem entre pessoas. Aprendendo a aprender *não constitui* a premissa de base dos *antimodelos* do *teatro-fórum*? Nesse contexto, o ator não é a personagem, nem mergulha num processo de total ilusão e a representação passa a não ser mais um fenômeno fictício em si, mas um debate sociopolítico, como defendia Bertolt Brecht.

Nesse contexto, atores e espectadores identificam-se, num primeiro tempo, com a causa, a opressão em questão para, num segundo momento, distanciarem-se. Em tal trajeto, Stanislavski e Brecht são concebidos como etapas necessárias: do “como se” passamos ao “o que você faria se?” O *antimodelo*, a célula dramaturgical do Teatro-Fórum (susceptível de ser modificado, mas não completamente transformado) não propõem uma situação de conforto entre o palco e a plateia. Podemos até afirmar que esse funciona como uma espécie de armadilha. De fato, na medida em que os espectadores passam a ser mais do que simples testemunhas da ação e que dispõem, em consequência, de armas diferentes daquelas dos

comediantes, do animador do jogo e/ou do dramaturgo (a autoria corporal e existencial das opressões, bem como o domínio do contexto social e psicológico que as originam), só podem entrar no jogo para jogar contra a dramaturgia, o autor ou coletivo de autores.

Na Poética do Oprimido, as tramas vivenciadas/encenadas têm suas origens na ficção, mas estendem-se à vida real, posto que, mais que a cena é a vida que precisa ser transformada. Para tanto, a conversão do espectador em ator, se faz necessária e Boal (1997) sistematiza tal conversão em etapas, sendo a Primeira delas, o conhecimento do próprio corpo, através de jogos e exercícios específicos; em segundo lugar é preciso tornar esse corpo expressivo e, em terceiro lugar, vem a apropriação do teatro como linguagem e, nesse contexto, se valoriza o processo e não tanto o produto. Essa terceira etapa é descrita e sistematizada por Boal em termos de graus, numa escala evolutiva:

- 1º grau: Dramaturgia Simultânea – os espectadores desenvolvem/escrevem o drama ao mesmo tempo que os atores em cena;
- 2º grau: O Teatro-Imagem – o espectador intervém diretamente, mas apenas com o corpo;
- 3º Grau: O Teatro-Debate – o espectador inicia o processo de substituição dos atores.

Na última e quarta etapa, está a utilização do teatro como discurso segundo a necessidade – Teatro Jornal, Teatro Invisível e Teatro-Fórum.

Como podemos ver, as técnicas do Teatro do Oprimido oferecem ao espectador a possibilidade, não somente de reconhecer o aspecto lúdico e fictício da representação – com o objetivo de encontrar soluções e alternativas aplicáveis à vida – mas, sobretudo, de interrogar a natureza da representação no e através do jogo teatral. É nessa perspectiva que jogo e ficção, longe de oprimir, devem libertar. Em todos os seus escritos, entrevistas e depoimentos, Boal sempre deixou bem claro que as técnicas do arsenal não foram “inventadas por ele”, mas foram descobertas e sistematizadas no contato/encontro com o outro, oprimido de culturas e realidades diversas. A sistematização de tais técnicas é uma resposta a demandas coletivas diversas.



Atividade

Agora responda: Quais os pontos comuns entre Boal e Brecht, o projeto do *Lehrstück* e a técnica do Teatro-Fórum?

2.2 Todo Mundo Pode Fazer Teatro?

Ao termo destas reflexões, claro está que a particularidade do método do Teatro do Oprimido é sua dimensão militante e que seu objetivo maior não é o de formar atores ou futuros profissionais de teatro. Assim, o foco principal não recai sobre a obra de arte e o espetáculo não constitui um fim em si. O Teatro do Oprimido, qualquer que seja a técnica aplicada, é concebido como apenas uma etapa de um processo político bem maior: o antes desencadeia a ação/intervenção e o depois será fundamental no processo de transformação social.

O intento maior consiste, então, em permitir que grupos e pessoas utilizem o teatro como ferramenta de luta e isso implica na redemocratização dessa arte. Assim, os oprimidos de Boal, mesmo aqueles que não são profissionais ou levam uma vida distante da arte teatral, não são considerados amadores, mas “espectadores ativos”, uma vez que esse autor exorta à “transformação do mundo”, através do drama/ação.

2.3 Boal e Marx: Quando o Materialismo Acolhe a Poesia

Pode-se conjecturar que, para além da luta de classes – essencialmente caracterizada pela luta por espaços - a herança do pensamento marxista na concepção da Poética do Oprimido encontra-se, também, no conceito de inversão ou, para sermos mais pontuais, na noção de efetivação do trabalho. E para compreender esse parentesco entre as asserções do homem de teatro brasileiro e as ideias do filósofo alemão é preciso interrogar, antes, como e por que a efetivação do trabalho transforma-se em desefetivação. Por que ocorre tal **inversão**? Marx nos oferece algumas pistas. A primeira delas reside na forma como se realiza a apropriação do objeto produzido. É no interior dessa forma que se encontra as conexões capazes de tornar o efetivo em seu oposto, bem como a posse em estranhamento. Mais precisamente, relação de apropriação do objeto pelo trabalho se traduz em estranhamento (*Enffremdung*), pois que:

Quanto mais o trabalhador produz, menos tem para consumir; que quanto mais valores cria, mais sem valor e indigno se torna; quanto mais bem formado o seu produto, mais deformado ele fica; quanto mais civilizado o seu objeto, mais bárbaro o trabalhador; que quanto mais poderoso o seu trabalho, mais impotente o trabalhador se torna [...] (MARX, 2004, p. 82)

O caminho sugerido, aqui, indica que, pelo fato de não possuir ou não poder se apropriar do objeto efetivamente, o trabalhador termina por permanecer sob o jugo do resultado de sua atividade, isto é, do capital. Em “Apontamentos sobre a Inversão em Marx” (2007), Jair Batista da Silva pondera adverte que se o caminho de enxergar o mecanismo de desefetivação do trabalhador está correto (a efetivação do capital impõe como necessidade a desefetivação do seu oposto, o trabalho), implica que a desefetivação do trabalho deve ocorrer através

da efetiva apropriação pelo trabalhador dos meios e resultados do seu trabalho. Se assim parece ser, nada mais distante, portanto, que pensar os *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004) como um texto tributário da teoria da alienação feuerbachiana *stricto sensu*. Feuerbach definia a alienação como o fato de (o homem) se encontrar desprovido de algo, que lhe pertence por essência, em proveito de uma realidade ilusória.

Não esqueçamos, que o arsenal do Teatro do Oprimido comporta toda uma série/categoria de jogos e exercícios cujo fim primeiro é desmecanizar os corpos atrofiados e alienados pelas atividades cotidianas. No Teatro do Oprimido, a noção de jogo está estritamente relacionada à noção de desalienação. Ora, Marx partia do princípio de que a divisão do trabalho só tem lugar porque há divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual. E desta divisão resulta “[...] a alienação da consciência [que] provoca necessariamente sua desrealização”⁶, uma vez que é a alienação “[...] que permite à consciência se desvincular da prática existente e imaginar que é realmente alguma coisa”⁷. (MARX, 1972, p. 65, tradução nossa).

O trabalho do ator e particularmente o trabalho do ator na Poética do Oprimido, implica obrigatoriamente o corpo e o espírito; é um trabalho manual e intelectual. Mais precisamente, em cena, torna-se impossível separar essas duas dimensões. O materialismo nos fornece, então, a receita perfeita? Muito embora, nos dias atuais, a dimensão marxista do teatro do oprimido seja questionada, nada impede, a quem o desejar, de efetuar uma leitura marxista desta poética. De nossa parte e a despeito da importância da filosofia de Marx, atualmente, consideramos mais prudente efetuar uma leitura desta poética à luz das teorias de Foucault. Mas que fique claro que as duas opções filosóficas aqui evocadas, materialista e estruturalista, não são excludentes e sim complementares.

2.4 O Teatro do Oprimido e a Microfísica do Poder

Particularmente, a noção de “Poder” como conceito indissociável da teoria das organizações, ao evocar toda uma reflexão sobre o “poder disciplinar”, também nos leva a identificar ecos e reverberações nas técnicas do TO, inclusive as técnicas de sua vertente terapêutica, a exemplo do Tira na Cabeça. Nesse espírito, a perspectiva foucaultiana nos abre possibilidades para interrogar a problemática do poder no âmbito disciplinar e organizacional e aproximá-la das técnicas do Teatro do Oprimido, uma vez que, para Foucault, nas relações de produção, também há produção de sujeitos. Tal constatação conduz ao argumento de que um tipo de sujeito é almejado pelo sistema capitalista, com a finalidade de manter seu ciclo de acumulação.

⁶ “[...] l’aliénation de la conscience [qui] provoque nécessairement sa déréalisation.”

⁷ “[...] qui permet à la conscience de s’émanciper de la pratique existante et d’imaginer qu’elle est réellement quelque chose.”

Aqui somos confrontados a um desconcertante eco com as asserções de Augusto Boal (2009, p. 17), ao refletir sobre uma estética do oprimido:

A maioria dos sistemas políticos, como o neoliberalismo – predatório em todas as suas modalidades e não apenas nos seus excessos –, busca sempre mais poder e riqueza sem limites: esta é sua essência e razão! Para tanto, ocupam espaço e oprimem – faz parte da sua natureza [...].

Se as análises propostas por Foucault indicam que o que está em questão nas relações de poder capitalista é a produção de um sujeito que tenha sua capacidade produtiva e econômica liberada e a política inibida, a visão do sistema e das relações de poder no Teatro do Oprimido é similar. Se para Foucault, além da produção de bens, existe, no capitalismo, a produção de sujeitos, um tipo de sujeito liderado pelos meios de comunicação de massa, pelas instituições religiosas e educacionais, no interior das quais ele se torna dócil politicamente e útil economicamente, para Boal (2009, p. 15):

As ideias dominantes em uma sociedade são as ideias das classes dominantes, certo, mas, por onde penetram essas ideias? Pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndios dos opressores! é também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos. Um novo mundo é possível: há que inventá-lo!

O que interessa para Foucault, não esqueçamos, não é a construção de um novo conceito, mas a análise do poder na prática social. Assim, partindo da discussão que situa o poder somente no nível econômico e das alternativas que associam o conceito à repressão ou à guerra, o filósofo começou a delinear uma nova forma de pensar o poder: por um lado, o poder seria a propriedade de uma classe que o teria conquistado, por outro, o estado teria o poder. O interessante dessa análise consiste, justamente, em concluir que o poder não está localizado em nenhum ponto específico da estrutura social, ele é um conjunto de relações de força. Nessa perspectiva, Foucault enumera três premissas para concepção do poder, quais sejam:

1. O poder não é essencialmente repressivo;
2. Exerce-se antes de se possuir;
3. Passa tanto pelos dominados quanto pelos dominantes.

Uma vez mais, as premissas boalinas encontram, aqui, ecos evidentes:

Os humanos, como quaisquer animais, estruturam suas inter-relações segundo o poder que têm, dispõem ou conquistam. [...] é fácil acreditar que nas águas do oceano misterioso o peixe gordo come o magro; difícil é pensar que, embaixo da terra firme, fortes raízes buscam nutrientes, esfomeando as fracas. A vida come a vida (BOAL, 2009, p. 16 - 17).

Não obstante, se o homem de Teatro, inventor da Poética do Oprimido, acredita que “[...] entre os humanos, a luta pelo espaço é luta por todos os espaços: físico, intelectual, amoroso, histórico, geográfico, social, esportivo, político [...]”; também está convicto de que:

[...]Há que se inventar seu antídoto: a ética da Solidariedade, cuja construção terá que ser obra da incessante luta dos próprios oprimidos, e não dádiva celeste: do céu, cai chuva, neve e gelo, eventualmente, bombas e foguetes, mas não mágicas soluções. (BOAL, 2009, p. 17).

Em ensaio publicado na *New Theatre Quarterly*⁸, Davis e O’Sullivan (2000) consideram que Boal se distancia do marxismo e confere à Poética do Oprimido um enfoque de emancipação muito mais comportamental e individual do que um questionamento verdadeiro do poder de transformação da sociedade em sua globalidade. Concordamos, em parte, com tal assertiva e, por essa razão, em nossa prática e teoria, encontramos mais respaldo e eco nas asserções focaultianas acerca do poder. Essa orientação filosófica nos fornece lastro para difundir e exercitar-nos numa poética em que o homem da vida questiona o homem da cena, acentuando as bases e os dilemas de seus destinos comuns; evidenciando como pretendia Boal que o “homem-espectador” pode ser o criador e mestre do destino do “homem-personagem”. Mas, para tanto, não basta dizer! É necessário entrar em cena e mostrar... É necessário Ser e Agir.



Atividade

Agora responda: Quais conceitos da filosofia marxista servem de inspiração e fundamento à Poética do Oprimido?

Qual conceito da teoria de Michel Foucault encontra ecos evidentes na teoria e prática do Teatro do Oprimido e por quê?

⁸ Importante periódico, publicado pela Cambridge University Press e que se pretende um locus privilegiado de debates, crítica e análise no campo dos estudos teatrais – teoria e prática.



Imagem: Flickr

Unidade 3 - Da Teoria à Praxis

3.1 A Árvore do Teatro do Oprimido ou o Método em Ação

Reconstituída a trajetória de Augusto Boal, estabelecida a genealogia das técnicas do Teatro do Oprimido e apontadas as inspirações filosóficas e praxiológicas, abordaremos agora as etapas e procedimentos estéticos que fundamentam o método. Nesse espírito, na busca por uma sistematização sólida e facilmente transmissível, Helen Sarapeck, pesquisadora e curinga do TO, retoma a metáfora da árvore, advertindo com justa razão que:

[...] a Árvore é uma proposta pedagógica de organização, e não uma tentativa de hierarquização. A intenção de Boal e da equipe do CTO durante sua elaboração foi posicionar os conteúdos de forma a explicitar ao praticante que cada parte do método tem conexão com o todo de maneira específica, e que é essencial ao praticante perceber essas conexões para um melhor aproveitamento do método e desenvolvimento do seu trabalho específico. O posicionamento das partes na Árvore sugere apenas um caminho pedagógico para guiar o praticante na multiplicação do método. (SARAPECK, 2016, p. 60 - 61)

Visando a assimilação e apropriação do método, pode-se iniciar com um exercício bem simples: de olhos fechados, pensar na imagem de uma árvore, qualquer árvore... Quais memórias e histórias essa imagem evoca? Pois bem, a árvore pode representar a genealogia das famílias, os ciclos de transformações, crescimento, amadurecimento e multiplicação, também pode ser um marco de encontros, rituais, eventos sagrados e profanos, em diferentes culturas. Ao escolher a imagem da árvore, Boal e o grupo de curingas do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) tiveram a intenção de organizar as práticas do Teatro do Oprimido, ou seja, reunir o conhecimento existente, experimentado e realizado em diferentes contextos e ao mesmo tempo estimular novas pesquisas. Portanto, a simbologia da árvore nos remete à vida e à transformação. A Estética

do Oprimido é a “seiva” da árvore, atravessa toda árvore, conecta a árvore ao solo, alimenta e estimula novos floresceres, por meio de ações concretas e continuadas. A árvore do Teatro do Oprimido reafirma o pensamento artístico, político e social, possibilitando o questionamento da realidade posta e estimulando a luta por uma sociedade mais justa e igualitária.

Além disso, conforme nos explica Sarapeck (2016), duas questões importantes se fortaleciam com a sistematização do método. A primeira consiste em assegurar a integridade e totalidade do método, preservando os princípios éticos-estéticos-políticos do Teatro do Oprimido e a segunda refere-se à eternização de um legado que favoreceu a democratização de uma arte cidadã.

Portanto, é importante pensarmos nos fundamentos do Teatro do Oprimido, intrínsecos na estrutura da árvore, como parte do arsenal de treinamento que identifica as opressões existentes no nosso ambiente, para assim transformá-las. Mas transformar de que forma? Compreendendo que a base política sólida do TO é fruto da vivência de Boal, de suas “[...] batalhas travadas e maturadas, de estratégias para sobreviver à ditadura, sem deixar de fazer arte”, como menciona Bezerra e demais autores (2021, p 183). Esse caminho o conduzirá na concepção das três grandes transgressões como pilares do método, quais sejam: rompimento das fronteiras entre palco e plateia; rompimento das fronteiras entre espetáculo teatral e vida real; diminuição das distâncias que separam o artista do não artista.

Boal, conforme já mencionamos, objetivou “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em protagonista da ação dramática”. Efetua-se, com esse dispositivo, a transformação: ser passivo em sujeito, “protagonista” da ação; promove-se, com isso, uma ruptura com as convenções aristotélicas de purificação, transcendendo, ainda, a poética de conscientização de Brecht. Ou seja, o Teatro do Oprimido tem a peculiaridade de propiciar ao/à espectador/espectadora que assuma o seu papel de espect-ator/espect-atriz e transforme a cena, ao mesmo tempo em que ensaie a transição para uma nova e mais justa realidade.

A verticalidade da árvore não exige a horizontalidade do processo, mesmo porque os extremos dialogam nutrindo e complementando o sistema.

Nas raízes encontramos os princípios que sustentam a árvore, tornando-a fixa, portadora de uma identidade definida. No outro extremo temos a copa, que cresce em direção à luz do Sol, preparada para florescer, multiplicar e transformar o ambiente onde foi plantada. (BEZERRA; REQUIÃO, 2021, p. 181)

As ramificações da árvore alimentam um sistema coerente e interdependente, no qual nada é aleatório, o propósito é bem definido: dominar os meios de produção, romper

as opressões e resistir aos mecanismos instituídos por uma sociedade opressora, racista, capitalista e patriarcal que tem por finalidade produzir “estéticas anestésicas” e o “analfabetismo estético”. A árvore é um organismo vivo, que está em constante movimento e o princípio da democratização do Teatro do Oprimido traz em si a necessidade de multiplicação e essa aptidão para multiplicar-se exige uma constante transformação do método. A escolha da árvore é filosófica e estratégica, pois conjectura e concretiza, ao mesmo tempo. A metáfora sintetizou e eternizou o método de forma didática e abrangente, mantendo uma unidade – a identidade dos princípios – sem perder a autonomia na multiplicação, ou seja, sem perder o movimento constante de transformação, considerando sempre o contexto e as condições para sua aplicação, isso revela a dialética entre permanência e transformação.

3.1.1 Da Materialidade da Metáfora

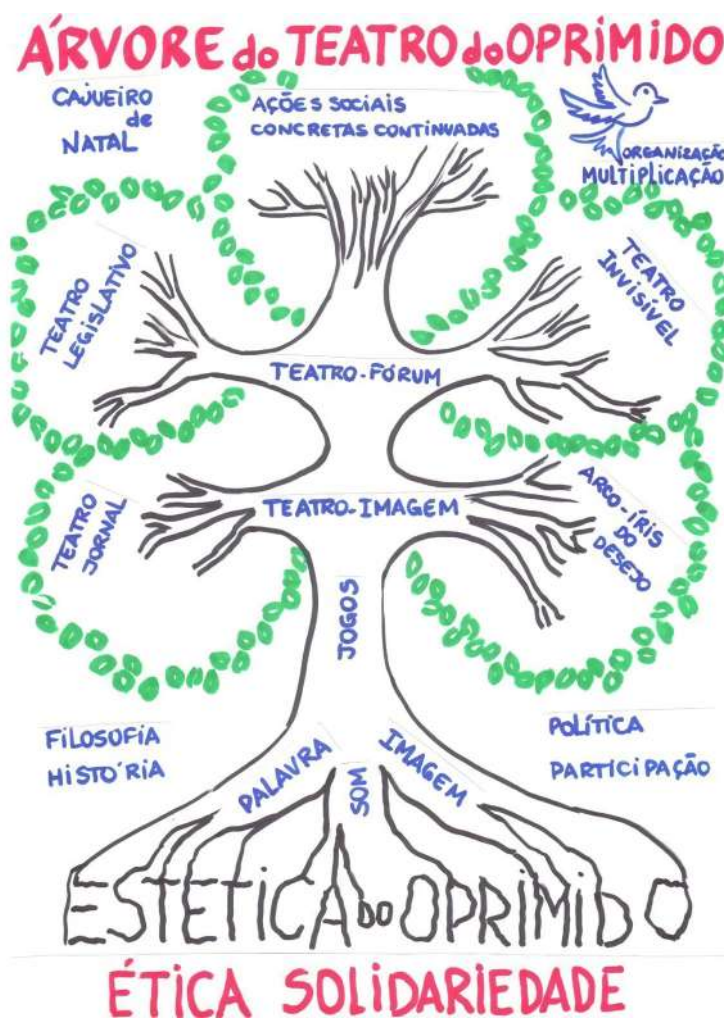


Figura 2 - A árvore do TO usada em oficinas e cursos
Fonte: Sarapeck (2016, p. 55).

3.1.2 Da Estrutura Arbórea

No *blog spot* do Teatro do Oprimido¹, essa estrutura arbórea é descrita nos termos que se seguem.

- As raízes fortes e saudáveis estão fundadas na Ética e na Solidariedade e se alimentam dos mais variados conhecimentos humanos. O solo do Teatro do Oprimido deve ser fértil, disponibilizar acesso a saberes e base para criações.
- Os exercícios e jogos do arsenal do Teatro do Oprimido estão na base do tronco da árvore, sendo fundamentais para o desenvolvimento de todas as técnicas. Esse vasto arsenal auxilia na desmecanização física e intelectual de seus praticantes, estimulando-os a buscar suas próprias formas de expressão.
- Na árvore do Teatro, a ética e a solidariedade são fundamentos e guias. A multiplicação, a estratégia. E a promoção de ações sociais concretas e continuadas, para a superação de realidades opressivas, a meta.
- A Estética do Oprimido, uma das últimas pesquisas desenvolvida por Boal e a equipe do Centro de Teatro do Oprimido, é a seiva que alimenta a árvore, desde as raízes, passando pelo tronco, atravessando galhos e folhas.

3.2 Da Necessidade dos Jogos e Exercícios ou Jogueexercícios

[...] a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder torná-lo mais expressivo (BOAL, 2007, p. 95)

No Teatro do Oprimido, o corpo/mente humano é um expressivo e potente conjunto com inúmeras possibilidades de revelar as opressões e exercitar-se no domínio dos meios de produção teatral. Por meio dos jogos e dos exercícios pode-se conhecer o próprio corpo e respeitar o corpo do outro, desmecanizar corpo/mente, romper nossas limitações e deformações sociais e ampliar as possibilidades de (re)configurar-se com maior autonomia.

¹ Disponível em: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1259#:~:text=A%20%C3%81rvore%20do%20Teatro%20do,uma%20demanda%20efetiva%20da%20realidade.>

Os jogos e exercícios propiciam o rompimento de padrões que nos engessam, nos alienam, assim como, estimulam novas formas de expressão, novas maneiras de experimentar os sentidos sem o apoio de formas usuais e cotidianas que por vezes nos limitam.

Na batalha do corpo contra o mundo, os sentidos sofrem, e começamos a sentir muito pouco do que tocamos, a ouvir muito pouco do que escutamos, ver muito pouco do que estamos olhando [...] Os corpos se adaptam ao trabalho que têm que fazer. Essa adaptação, por sua vez, leva à atrofia e hipertrofia. (BOAL, 2007, p. 89).

Normalmente os jogos e os exercícios praticados podem ser aqueles existentes no universo popular e adaptados aos princípios do TO, ou totalmente novos. No arsenal do TO, os jogos sempre ganharam o nome do país, cidade ou lugar onde foram realizados, modificados, inventados ou reinventados.

Por meio dos jogos e exercícios, experimentamos uma base consistente para o desenvolvimento das técnicas do TO. O arsenal dos jogos e exercícios do TO favorece a consciência de como desalienar os sentidos, ampliar o repertório, fortalecer o processo de percepção de si mesmo e do outro, compreender as necessidades para o bem-estar comum e o bem-viver; desenvolver o senso de prontidão e solidariedade e promover transformações tanto na cena como na sociedade. Os jogos e exercícios foram experimentados para serem sistematizados, assim como, foram sistematizados para serem experimentados, esse caminho só se firma durante a caminhada, e é justamente por isso que os jogos e exercícios se encontram no caule central da árvore do TO.

Boal (2007) organizou o trabalho com os jogos e exercícios em quatro etapas: conhecimento do corpo; tornar o corpo expressivo; teatro como linguagem e teatro como discurso. Podemos encontrar as características dessas etapas no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Posteriormente a publicação do livro *Jogos para atores e não atores* (BOAL, 2007) confere aos exercícios o *status* de “monólogos corporais” e aos jogos a condição de “diálogos corporais”. Nessa perspectiva, os “joguexercícios” foram categorizados em cinco grupos de acordo com os objetivos descritos abaixo, e que podem ser encontrados no livro de BOAL (2014), *Jogos para atores e não atores*:

I. Sentir tudo o que se toca – subdividido em cinco séries de exercícios e técnicas que promovem a interação e a percepção em grupo. A proposição desses jogos é reduzir a distância entre “sentir” e “tocar”. A primeira série é composta de exercícios gerais; a segunda série trata das diferentes formas de caminhadas; a terceira série chama-se: massagens, mas segundo o próprio Boal, deveria ser nomeada de diálogo persuasivo

entre os dedos de um parceiro e o corpo de outro; a quarta série refere-se aos jogos de integração e, por fim, a quinta série, ocasião em que a força da gravidade será estudada de forma suave sem violência ou tensão.

II. Escutar tudo que se ouve – nesta categoria encontramos cinco séries de jogos com maior grau de complexidade. Essas dinâmicas são caracterizadas pela atenção e trabalha à voz, o som e o ritmo. Na primeira série, os exercícios e jogos propiciam a variação de ritmos; a segunda série trata da melodia; na terceira série, o foco está no som; na quarta série explora-se a percepção do ritmo da respiração e na quinta série, os ritmos internos.

III. Ativando os vários sentidos – divididos em duas séries: a do cego e a do espaço, o objetivo desses jogos é a privação voluntária da visão que, segundo Boal (2007), monopoliza nossos sentidos. Dessa forma, devemos adotar e treinar os outros sentidos, também. Essas séries de jogos promovem a confiança no trabalho em grupo.

IV. Ver tudo o que se olha – esta categoria de jogos foi projetada para incentivar e nutrir um diálogo visual entre duas ou mais pessoas. Entretanto, e acima de tudo, o objetivo desta categoria é estimular a capacidade de observação e concentração, assim como a percepção espacial e imagética da cena. A categoria está dividida pelo menos em três sequências: a dos Espelhos; a da Escultura ou Modelagem e a das Marionetes. Estas sequências formam, conforme menciona Boal (2007) “[...] o Teatro-Imagem e todo o seu arsenal [**como**] partes importantes e criativas do processo de desenvolvimento do Teatro-Fórum.”

V. A memória dos sentidos – os jogos desta categoria exploram técnicas para aguçar a percepção e refinar os sentidos. As séries destas categorias ajudam a relacionar memória, emoção e imaginação tanto para o preparo da cena, como para ações futuras, na vida real.

Os jogos e exercícios são extremamente importantes para a quebra de barreiras, além de integrar os praticantes do grupo, sejam eles atores ou não atores.

Explicitada e mais que justificada a necessidade preliminar dos jogos e exercícios, no tópico seguinte, abordaremos os mecanismos e funcionamento das técnicas do arsenal, fornecendo exemplos de aplicação destas.

3.3 O Teatro Jornal: Mecanismos e Funcionamento

[...] como pode o teatro ser posto a serviço dos oprimidos, para que estes se expressem e para que, ao utilizarem esta nova linguagem, descubram igualmente novos conteúdos. (BOAL, 1983 p. 138)

O AgitProp, ou Agitação e Propaganda, ou ainda, Teatro de Propaganda foi uma estratégia usada, em muitos países da Europa notadamente para driblar a violência e a opressão. O AgitProp, oriundo da necessidade de difusão das ideias socialistas, após a revolução de outubro de 1917, assegurou as bases culturais e artísticas da política comunista que marcou esse período. Tecnicamente o AgitProp convocava à desorganização momentânea da produção, à paradas no trabalho, à tomada da palavra e distribuição de panfletos. Ousamos até dizer que o AgitProp inspira as teorias e ideologias que ressurgem no início dos anos 1970, época da criação do Teatro do Oprimido. No âmbito de suas pesquisas, Boal foi sem dúvida influenciado pela forma, mas não pelo conteúdo.

É nesse espírito que a técnica do Teatro Jornal constituiu uma alternativa para se fazer teatro no período da ditadura militar no Brasil. Essa modalidade, criada por Boal na época do Teatro Arena, conforme já afirmamos, objetivava denunciar as distorções da realidade promovidas pela censura, revelando as ausências e as vozes silenciadas; chamando a atenção para as armadilhas geradas pela ditadura e veiculadas pela imprensa. A técnica do Teatro Jornal dispunha de algumas modalidades que buscavam diferentes formas de manifestar o que havia sido subtraído pela censura, de forma criativa, transformando em cenas, notícias veiculadas nos jornais e em materiais não dramáticos. O Teatro Jornal pode ser aplicado em suas várias modalidades, dentre as quais destacamos: a leitura simples, a leitura cruzada, a leitura complementar, a leitura com ritmo, a ação paralela, a improvisação, o histórico, o reforço; a concreção da abstração, o texto fora do contexto².

Pode-se optar por uma das modalidades, ou até mesmo, usar mais de uma modalidade para expressar e denunciar opressões silenciadas, notícias deturpadas, textos alienantes etc. Nesse espírito, resumimos, a seguir, as modalidades, que podem ser encontradas no livro de Boal (1983) *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*:

Leitura Simples – Sem acréscimos à notícia, tentando extrair sua verdade objetiva.

Leitura Cruzada – Está técnica permite que duas notícias sejam lidas de forma cruzada, alternando textos, para lhes dar uma nova interpretação

Leitura Complementar – A esta possibilidade, acrescenta-se dados omitidos nas notícias, que podem vir de outros textos e outras mídias.

² Essas modalidades são atualizações práticas do Teatro Jornal, o qual ao mesmo tempo em que apresentava os espetáculos ao público, propunha nove técnicas de transformação de uma notícia em cena teatral, quais sejam: leitura simples, dramatização, leitura com ritmo, leitura acompanhada de mímica, jingles publicitários, noticiário simultâneo, histórico, reportagem, figuração concreta da notícia. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/roteiro-de-teatro-jornal> Acesso em: 22 jun. 2022.

Leitura com Ritmo – O propósito é revelar o conteúdo oculto através de diferentes ritmos (tango, carnaval, valsa, samba etc.).

Ação Paralela – Aqui, imagens podem ser criadas, por meio de ações físicas, para contrastar ou reforçar a notícia.

Improvisação – Pode-se improvisar cenas a partir da leitura das notícias de um jornal, ou da atualidade das mídias sociais.

Histórica – Pode-se explorar notícias que favoreçam um paralelo com outros momentos históricos, com questões referentes a outros países e/ou realidade, entre outros.

Reforço – Descobrir diferentes formas de aliar as notícias a outros meios de comunicação, para reforçá-las.

Concreção da Abstração - Mostrar concretamente opressões tais como: a tortura, a fome, o desemprego etc.

Texto fora do Contexto - Descontextualizar a notícia para desmistificar o discurso, a narrativa fundante.

Exemplos de Atividade:

Se selecionarmos a técnica da **improvisação** como modalidade, podemos propor uma cena improvisada a partir de um artigo de jornal, em observância aos seguintes passos:

- a) Constituição de um grupo de três pessoas;
- b) Escolha de um artigo de jornal que apresente uma situação de opressão com consequente leitura das informações, análise da história contada e identificação de quem é o opressor e o oprimido;
- c) Definição dos papéis de todos na trama: os opressores devem defender sua posição para manter seu poder, e os oprimidos devem tentar mudar a situação;
- d) Improvisação da cena a partir do artigo do jornal, considerando que oprimidos e opressores se encontram, cada um pleiteia seu ponto de vista e desenvolve ações, criando uma narrativa;
- e) Recomendação do uso de objetos e vestimentas que possam ajudar na interpretação;
- f) A apresentação deverá ser seguida de um debate sobre as produções feitas.

Bárbara Santos (2017), pesquisadora e curinga do TO, nos lembra que, apesar do Teatro Jornal ter sido muito usado durante a ditadura militar, como mencionamos acima, quando descrevemos a sua origem, a técnica ainda é praticada na atualidade, por ser uma prática bem ativista. Contudo, houve períodos de suspensão, como na época do exílio de

Boal. Santos (2017) nos descreve ainda, um desses contextos em que o Teatro Jornal foi praticado em diferentes momentos históricos e políticos, mas a notícia contextualizada tinha a mesma eficácia. Por ocasião do VII Festival Internacional de Teatro do Oprimido, realizado no Rio de Janeiro, quando Boal propôs a leitura de um texto de 1971, um texto baseado no discurso de Delfin Neto, na época Ministro da Fazenda, pedia paciência e ordenamento ao povo, num momento de crise. Esse mesmo texto foi apresentado usando a técnica do Teatro Jornal, quando do referido festival, em 1993, sem nenhuma alteração.

Nesse novo contexto, o ator que representava o ministro discursava em frente a uma mesa cheia de guloseimas e pedia paciência para uma plateia com fome e silenciada. A contradição do discurso estava na imagem do ator (ministro) se lambuzando de tanto comer, enquanto persuadia as pessoas a terem paciência, apesar da fome queurgia. A pesquisadora enfatiza também que dois curingas do TO, Cláudia Simone e Alessandro Conceição, em 2010, realizaram o primeiro Laboratório do Teatro do Oprimido com foco exclusivo no Teatro Jornal e a partir deste momento o CTO intensificou essa prática e tal iniciativa foi fundamental para revitalizar a utilização desta técnica exponencialmente.

3.4 Teatro-Imagem: Mecanismos e Funcionamento

O Teatro Imagem consiste basicamente na representação de uma questão, um sentimento ou uma problemática de interesse comum, por meio de imagens concretas. Esse procedimento pode ser realizado individualmente ou coletivamente, mas o próprio processo de leitura dessa imagem, já faz parte das proposições de transformação. A leitura e a releitura dependem muito da cultura e da vivência de cada grupo de pessoas.

Quando trabalhamos com imagens, não devemos tentar entender o significado de cada imagem, mas sim sentir as imagens e utilizar nossa memória e poder da imaginação. As imagens são sua própria linguagem, e o significado de uma imagem é imagem em si. A imagem do real é real – como imagem... Imagens são superfícies que refletem o que nela é projetado. Assim como objetos atingidos pela luz, as imagens conseguem refletir emoções, ideias, lembranças, desejos e observações (BOAL, 1983, p. 58).

Nesta técnica, os participantes devem usar apenas seus corpos e, em nenhum momento, podem lançar mão da palavra. Assim, uma das propostas do Teatro-Imagem, conforme descreve Boal (2007, p. 5-11), é montar imagens reais, na qual a(o) “escultora/escultor” expõe um problema real, depois modela imagens ideais, ou seja, a solução compreendida para a realidade evidenciada, pela/pelo “escultora/escultor” e, por fim, as imagens em trânsito, que incide num grande debate de imagens, sem palavras. Objetiva-se, com isso, traçar a trajetória de transformação entre a realidade posta e as soluções desejadas:

Esta forma de teatro-imagem é, sem dúvida, uma das mais estimulantes, por ser tão fácil de praticar e por sua extraordinária capacidade de tornar visível o pensamento. (BOAL, 2007, p. 7)

Existem outras possibilidades para aplicar o Teatro-Imagem, o importante é sempre analisar a viabilidade da transformação.

Exemplos de Atividade:

Podemos utilizar o seguinte jogo de imagem: “complementar a imagem”, que corresponde à categoria “Ver tudo que se olha”, como estímulo para criação. Teremos um grupo de atores ou não atores dispostos a realizar a atividade e um diretor, ou seja, alguém que vai intermediar o processo, que pode ser chamado de curinga, ou professor de teatro etc.

- 1) Dois/duas atores/atrizes do grupo se colocam destacados(as) do resto do grupo e apertam as mãos se cumprimentando;
- 2) Pede-se ao grupo para que diga os possíveis significados dessa imagem;
- 3) Um/uma dos/das atores/atrizes sai da cena e o outro permanece imóvel;
- 4) O diretor torna a perguntar os possíveis significados da imagem que restou;
- 5) O diretor convida mais um participante para entrar na cena e compor a imagem, só que com outro significado, ou seja, com significado diferente da cena anterior;
- 6) O processo se mantém nesse rodízio, sempre se buscando novas possibilidades de imagem e apurando o significado;
- 7) Depois desse experimento com todo o grupo, formam-se pares e o processo se repete, sendo que desta vez, em duplas e sem a necessidade de apurar o significado coletivamente;
- 8) As duplas se alternam complementam à cena e modificam o significado. O propósito é criar a imagem, identificar o significado desta imagem, complementar a imagem a partir da observação (alternando os atores/atrizes) para assim se colocar em cena, modificando o significado da imagem original de opressão. A proposta é deixar a criatividade fluir e o diálogo de imagens acontecer;
- 9) O(a) direto(a) pode adicionar um ou dois objetos na cena e os atores/atrizes podem movê-los desde que não desloquem seu/sua parceiro(a) de jogo.

Existem variações e possibilidades outras de ampliar esses diálogos para montagem de cenas a partir da identificação de uma opressão, as quais são detalhadas na obra *Jogos para atores e não atores*.

3.5 Teatro Invisível: Mecanismos e Funcionamento

[...] o Teatro Invisível não comete violências, apenas revela as violências que porventura existam na sociedade. (BOAL, 1998 p. 25).

O Teatro Invisível é uma das técnicas mais polêmicas do Teatro do Oprimido, por não revelar ao público que se trata de uma representação. Esta modalidade, entretanto, objetiva a liberação das opressões a partir da “desalienação” e da “tomada de consciência” do espectador.

O Teatro Invisível não é uma forma improvisada de fazer Teatro, ao contrário, a cena precisa ser extremamente ensaiada, pois imprevistos podem surgir, visto que o espectador não sabe que se trata de uma cena de teatro. Por este motivo deve haver um roteiro pré-estabelecido, e bem definido, apresentando princípio, meio e fim.

Se trata de uma cena representada como fato concreto da vida real, que não pode ser revelada como teatro. Apesar da cena ser produzida como teatro, deve ser apresentada em um lugar onde poderia acontecer como fato verídico, não sendo identificada como evento teatral. Desta forma, os espectadores são participantes reais, reagem e opinam espontaneamente na discussão provocada pela cena. O objetivo do Teatro-Invisível é dar visibilidade ao que está invisível na vida cotidiana³. (SANTOS, 2017, p. 54-55, tradução nossa).

Boal estabelece algumas condições para a realização de uma sessão de Teatro Invisível (BOAL, 1980, p. 85):

- a) O objetivo do Teatro Invisível é tornar visível a opressão;
- b) Os atores/atrizes não devem jamais cometer qualquer ato de violência contra os espectadores, ou intimidá-los – a ação deve ser sempre pacífica;
- c) A cena deve ser a mais teatral possível e deve ser capaz de se desenvolver mesmo sem a participação dos espectadores;
- d) Os atores/atrizes devem ensaiar o texto escrito da peça ou da cena, mas também devem ensaiar as intervenções possíveis ou previstas dos futuros espectadores;

³ “Se trata de una escena representada como hecho concreto de la vida real, que no puede ser revelada como teatro. A pesar de que la escena sea producida como teatro, debe ser presentada en el lugar donde podría suceder como hecho verídico, no siendo identificada como evento teatral. De esa forma, los espectadores son participantes reales, reaccionan y opinan espontáneamente a la discusión provocada por la escena. El objetivo del Teatro-Invisible es dar visibilidad a lo que está invisible en la vida cotidiana.”

e) Um espetáculo de Teatro Invisível deve incluir sempre alguns atores curingas, que não participam da ação central e que atuam a fim de aquecer os espectadores, iniciando conversas sobre o tema da peça que será representada;

f) Deve-se tomar sempre todas as medidas de segurança possíveis, já que cada país tem as próprias leis e oferece os próprios perigos – as medidas de segurança não são iguais para todos;

g) Uma ação ilegal nunca deve ser realizada, pois o propósito do Teatro Invisível é justamente questionar a legitimidade da legalidade!

Os temas do Teatro Invisível devem ser desafiadores e contribuir para reflexão de questões polêmicas, capazes de suscitar o interesse dos futuros espectadores.

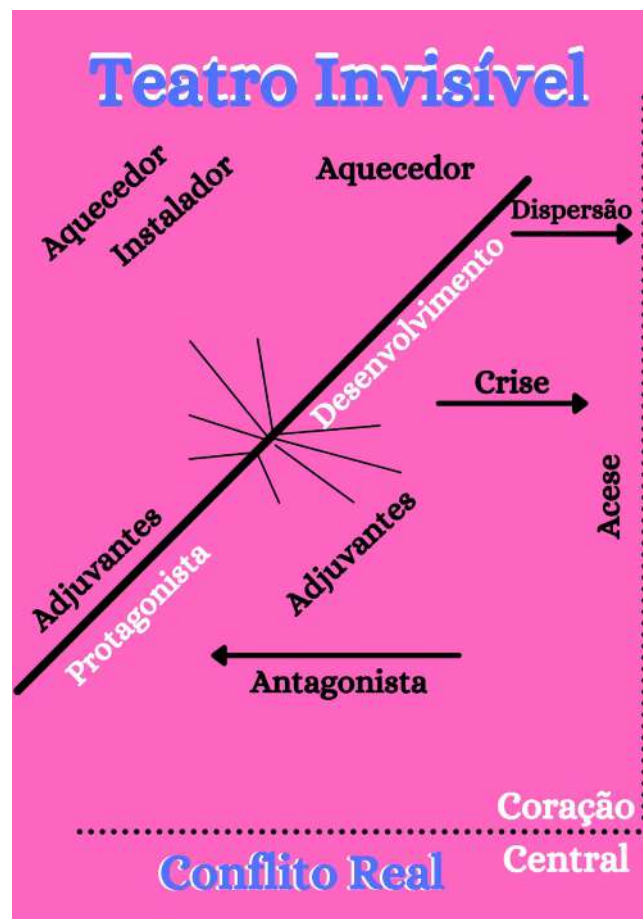


Figura 3 - Esquema de montagem de uma Cena de Teatro-Invisível⁴

⁴ Elaborado a partir do esquema de *Dramaturgia do teatro invisível* (SARAPECK, 2016, p. 136), também apresentado e discutido por Helen Sarapecck por ocasião da live “O Teatro Invisível de Augusto Boal”, disponível no bit.ly/3tBGj65 - 28 abr. 2020.

Aquecedor(es) – Não são personagens do conflito central, mas devem estimular os espectadores ao debate; se subdividem em aliados do opressor (antagonista) e aliados do oprimido (protagonista).

Instalador (ou Armador) – Indivíduo responsável pela orientação de cenas, estabelecimento de códigos e sinais para iniciar e finalizar as cenas. Participa da ação como um personagem, estabelecendo regras e limites.

Conflito Real – Situação real de opressão a ser encenada, o coração do evento, questão central.

Protagonista – O oprimido, que sofre a opressão.

Adjuvantes – Aliados do protagonista oprimido, que o apoiam em sua luta pela libertação

Antagonista – Que se opõe ao protagonista, promovendo e incitando a opressão, acirrando o conflito.

Desenvolvimento – Evolução do conflito real - do elemento disparador até o desfecho final – Dispersão.

Crise – Constitui o ápice do conflito, o clímax da situação de opressão...

Ascese – Espécie de síntese da cena e do debate, consequência das experiências vividas pelos espect-atores, suas análises do fenômeno social.

Dispersão – O Teatro Invisível carrega em si implicações significativas do ponto de vista ético e de segurança, que devem ser exploradas com cuidado. Os atores e atrizes devem ensaiar uma vasta gama de reações do público, incluindo agressões e abusos e devem estar preparados para lidar com reações diversas e adversas. Ter um plano de saída ou sinal de alerta combinado, para contornar tais situações e/ou provocar um desfecho quando se considerar que a questão já foi suficientemente debatida.

Uma performance de Teatro Invisível é tão potente e verdadeira quanto a reação do público. Portanto, é fundamental se antecipar e ensaiar possíveis reações. Antes de levar a cena a público, tente ensaiar com quem não participou do processo de criação, a fim de perscrutar potenciais respostas e provocações.

EXEMPLO DE ATIVIDADE:

Para montar uma cena na modalidade do Teatro Invisível é necessário selecionar o conflito central, estopim da bomba, ou seja, o fato que será vivenciado por um ator/ atriz que encenará o(a) opressor(a) e oprimido(a). Deve-se escolher um tema que gere debate e mobilize as pessoas que estão no entorno. Assim como, deve-se definir os atores e atrizes que serão os aquecedores, estes não fazem parte do conflito central, mas tem a responsabilidade de estimular os espectadores ao debate. Eles se subdividem em aliados

do opressor e aliados do oprimido. Imprescindível, também, e com função de extrema importância na garantia da segurança, é a figura do armador, pois é ele quem

[...] orienta o decorrer da ação cênica; estabelece códigos com o elenco para orientar o início e finalização de cenas - as paradas estratégicas quando necessárias. O armador deve estabelecer regras e limites para garantir a integridade dos participantes. Para isso, deve representar um personagem possível, para estar dentro da encenação e próximo ao acontecimento de forma despercebida. (LEMOS, 2017. p. 65 - 66)

É importante não perdermos de vista que o objetivo do Teatro Invisível é deixar perceptíveis as opressões naturalizadas.

3.6 Teatro-Fórum: Mecanismos e Funcionamento

O Teatro do Oprimido, nunca é demais relembrar, compreende um arsenal de jogos, exercícios e rituais que promovem a desmecanização física e a emancipação intelectual dos sujeitos. Ancorado em bases teórico-marxistas, tem como ambição exortar indivíduos e coletivos à uma revolução, na qual o oprimido detenha o poder de performar um novo lugar de fala e de ação na tessitura social, subvertendo uma condição de opressão e transformando a sua realidade. E nesse aspecto, o Teatro-Fórum assume contornos de maior relevância, na medida que visa “ajudar o espectador a conscientemente se transformar em protagonista da ação dramática, para que, em seguida, utilize em sua vida as ações que ensaiou na cena”. (DESGRANGES, 2006, p. 70).

O Teatro-Fórum se reveste de toda uma metodologia situada no campo de expressões humanas, que apontam para a produção de sentidos e fortalecimento das vivências coletivas; visam, ainda, o aprimoramento da formação político e social dos sujeitos envolvidos. Além disso, destaca-se também por ser a mais conhecida e difundida técnica do Teatro do Oprimido. Sua carga expressiva e reflexiva é bastante empregada como uma das armas de fortalecimento de práticas culturais de grupos populares, que se declinam à humanização dos sujeitos, no afã de desnaturalização e superação das opressões, seja de ordem social, psicológica ou mesmo simbólica. Essa técnica é marcada pela participação dos espect-atores em um conflito que exprime uma situação de opressão, seguida de todo um debate teatral, um ensaio de alternativas de liberação da situação de opressão encenada.

Convém ressaltar que o sujeito oprimido não é necessariamente aquele que perdeu a batalha e busca a sua ressignificação; o oprimido permanece em constante luta, em zona de tensionamento com o opressor. É nesse ínterim que se abre o espaço para o

fórum, oportunizando aos participantes que assistem à cena, expressarem as suas ideias, promovendo estratégias e alternativas de combate à opressão suscitada.

Conforme já assinalamos, a técnica do Teatro-Fórum representa um aprimoramento das pesquisas de Augusto Boal no âmbito da dramaturgia simultânea. Ao longo de anos, o teatrólogo se declinou a essa investigação, na qual com seus atores em cena, buscava-se representar histórias “relatadas” pelos espectadores presentes. Porém, por mais que tais cenas espelhassem situações de opressão sugeridas pela plateia, ainda se revelavam insuficientes para satisfazer de fato, a estratégia ideal de libertação das opressões debatidas. Naquele momento, ainda se faziam presentes a quarta parede e era marcada a separação precisa entre público e plateia. É com o Teatro-Fórum que Boal alcança uma nova dimensão de entendimento sobre o fazer teatral e para a sua completa apreensão faz-se necessário conhecer um pouco do contexto histórico em que foi desenvolvido.

As circunstâncias da criação são narradas pelo teatrólogo da seguinte maneira: no âmbito do já citado Projeto ALFIN, no Peru em 1973, encenava-se uma história real que retratava o machismo de um marido que vivia à custa de sua mulher e a traía. A plateia dava sugestões de como a esposa deveria solucionar o problema, as quais eram improvisadas pelos atores. Não compreendendo a sugestão dada por uma senhora da plateia, Boal a convidou para subir no palco, ela aceitou, assumiu o lugar da personagem e encenou a sugestão que propôs. A partir desse acontecimento, passou a refletir sobre essa forma de participação da plateia:

O Fórum nasceu quando não consegui entender o que me dizia uma espectadora querendo que improvisássemos suas ideias, e eu a convidei a subir ao palco – fantástica transgressão! – e mostrar, ela própria, o que pensava. Convidei-a a atuar seus pensamentos, não só falar. Ela entrou em cena assumindo o personagem, dividindo-se em duas: ela e o personagem. Nesse dia compreendi que não era apenas aquela mulher que eu não conseguia entender: não entendia ninguém, nunca. A palavra que se pronuncia não é a única que se escuta. Quando ela entrou em cena pude ver seu pensamento. (BOAL, 2007, p. 50).

Dessa feita, Boal se deu conta de que “se o oprimido em pessoa (e não o artista em seu lugar) realiza uma ação, essa ação realizada na ficção teatral possibilitará auto ativar-se para realizá-la em sua vida real” (BOAL, 2002, p. 59). Com isso, nasce o Teatro-Fórum e com ele se consolida a ambição de ver o sujeito oprimido em um espaço de protagonismo em cena e na vida, na medida em que se exercitam possibilidades que constituirão uma espécie de treinamento hábil à transformação da realidade.

3.6.1 Princípios Fundantes

Nas reflexões expostas no livro, *Jogos para atores e não atores*, Boal reconhece que todos os seus escritos sobre o tema, até a publicação da referida obra, ilustravam tão somente uma fase preliminar de suas pesquisas, que certamente tomariam novos rumos e sofreriam atualizações visando o seu aprimoramento. Pois bem, embora o seu criador consinta com algumas mudanças inerentes à adaptação da passagem dos tempos, revisando alguns de seus preceitos, salienta que seriam imutáveis dois de seus princípios basilares:

- a) A transformação do espectador em protagonista da ação teatral;
- b) A tentativa através dessa transformação, de modificar a sociedade e não apenas interpretá-la.

De fato, a adaptação dessa técnica suprimindo qualquer dos dois vetores citados culminaria na sua completa deturpação. Por isso, o seu praticante deve estar sempre adstrito a tais vetores, se almeja praticar de maneira fidedigna esse método. Não é que seja reputada alguma proibição a seu praticante de propor algo de seu estilo ou repertório pessoal. O que se coíbe é que se suprima a participação do espectador da posição de protagonismo, ou que o fórum se situe no campo de intenções sem qualquer viabilidade prática.

Com efeito, na aplicação dessa técnica, Boal assevera que devem ser evitadas a representação de ações futuras que assumam um caráter evangelizador e sejam inviáveis no campo prático. Assim, produzir modelos proselitistas visando a construção de uma ação futura utópica, não parece fazer sentido, quando se exorta à revolução.

3.6.2 Passos para a Instalação de uma Sessão de Teatro-Fórum

Além dos princípios citados, algumas outras questões são merecedoras de menção, quando se almeja referendar-se nessa prática. A primeira delas diz respeito ao desenvolvimento do conflito. Em linhas gerais, ele representa o gatilho inicial para situar a direção da temática explorada durante uma oficina de Teatro- Fórum.

3.6.3 O Antimodelo ou Conflito

O conflito é, na verdade, o que subsidiará a construção do antimodelo, trama curta geralmente resultante de improvisações e processos dramatúrgicos de criação coletiva e que repousa sobre as oposições binárias entre opressores e oprimidos, cujos papéis e posições são frequentemente mutáveis e mutantes no desenrolar de um mesmo espetáculo-fórum. O antimodelo é o conceito utilizado por Boal para definir uma peça escrita sobre o tema único da opressão, cujas formas são numerosas e variadas e que apresenta sempre a dúvida, em contraposição aos modelos teatrais que apontam desfechos e soluções ao drama

encenado. O protagonista do antimodelo é aquele a quem o espectador identifica como oprimido, e com quem supostamente ele deve solidarizar-se. Se o espectador se identifica com o opressor e deseja substituí-lo, algo na elaboração do Fórum deve ser profundamente questionado e repensado. Tal conduta vai de encontro aos princípios e objetivos da Poética do Oprimido. Nesse sentido, exige-se que já durante o processo de elaboração do Fórum, a opressão seja claramente exposta, para que seja objetiva a intervenção do espectador.

Conquanto o conflito seja socialmente concebido em sua conotação pejorativa, acaba sendo crucial para orientar um caminho de compreensão do contexto social. Afinal, não há possibilidade de mudança se as questões que machucam as pessoas forem silenciadas. Em notas conceituais, o conflito corresponde ao problema levantado para a discussão, representando o seu ponto de partida. Mas, mesmo ressaltando a sua importância, em suas considerações sobre o assunto, Boal adverte que o conflito nunca deve estar situado no campo da agressão física, já que é necessário buscar alternativas possíveis para lograr uma saída. Assim, devem ser evitadas histórias de violência nas quais a vítima não apresente qualquer artifício ou meio para subverter essa condição e mudar a sua realidade.

Nesse espírito, a curinga Santos (2017) salienta que: o processo de formulação da pergunta deve corresponder a uma trajetória de construção do conhecimento de modo a compreender a completude do problema e seus campos de luta, com o fito de que o oprimido construa alternativas e pontos de fuga, percebendo, outrossim, como seus opressores eventualmente desarticulam suas estratégias. Por essa razão, o conflito deve ser apontado com clareza, não devendo ser impreciso ou nebuloso, nem tampouco deve estar fadado unicamente à busca de uma solução, na medida em que o próprio teórico prestigia a importância de um bom debate, exaltando a riqueza de uma boa argumentação e uma contra argumentação em um duelo dialético.

Nesse ponto em particular, torna-se válido tecer uma observação que atualiza essa ordem de ideias. Em geral, vencerá um debate oral, o sujeito que detiver um maior repertório cognitivo e bom poder de oratória. Entretanto, tais requisitos não podem ser examinados enquanto uma questão de talento individual, já que não raro, costumam estar correlacionadas com uma educação de maior qualidade, acessada infelizmente por um número ínfimo de pessoas oriundas de classes econômicas mais abastadas. Não é que se discuta a importância da instalação de um bom debate, apenas se ressignifica a sua posição para um campo estético em que se estabeleça paridade de armas para luta, visando estabelecer melhores condições de igualdade entre aqueles que acessaram os espaços de privilégio de conhecimento e aqueles que lamentavelmente não desfrutaram de idêntica oportunidade. Assim, ao debate travado poderá prescindir o recurso da linguagem oral e ser estabelecido em planos que apelem para outros sentidos, como visão e audição etc.

Além disso, uma nota das mais relevantes a ser considerada diz respeito à observação de alguns multiplicadores e curingas de TO mais experientes, que constataram, ao longo de anos de prática, que um conflito estabelecido no plano individual pode apresentar perdas em termos de compreensão coletiva, visto que geralmente costumam ficar atrelado àquele que promoveu a sua reflexão. Não raro, se denota circunstâncias em que o protagonista é responsabilizado pelo seu próprio comportamento, que o inseriu em uma condição de risco, desvirtuando o foco da discussão. Seria a hipótese, por exemplo, de uma mulher que sai com as amigas para beber, sofrendo no espaço de tempo, um ato de violência sexual, por estar em estado de consciência alterado. Ao invés de discutir o estupro, as discussões se voltam para o seu comportamento e sua responsabilização por ingerir bebida alcoólica.

Entendi que era importante tirar o foco da protagonista e de seu comportamento para jogar luz na complexidade do problema que, apesar de ser apresentado através da história vivenciada por alguém, não se limitava a esse alguém. Ao desfocar a atenção do protagonista, passamos a concentrar nossa energia na compreensão de mecanismos de opressão que envolvem o problema vivenciado pela protagonista, mas que não diz respeito exclusivamente a ela. (SANTOS, 2019, p. 337)

Por essa razão, a curinga Barbara Santos (2017, p. 128), inclina-se ao apelo das metáforas no âmbito de aplicação do TO.

A produção estética de metáforas é um exercício, deixando a fundamental ascese, porque cada vez que frente a um problema buscamos formas de representá-lo, temos que sair da posição de quem o vive para podermos ir à posição de quem o observa. Movemos de dentro para fora, deixando a perspectiva interna para encontrar o distanciamento que permite a observação externa, a visão do todo e do máximo possível, de modo que se possa estar informado ao menos, do que se sucede ao seu redor. A visão do observador externo é privilegiada, pois amplifica sua área percebida aumentando o seu acesso a realidade.

Ao perceber, investigar e analisar o entorno, se pode entender relações de poder, estruturas hierárquicas, fragilidades emocionais, condições econômicas, influências sociais e muitas outras coisas, que aparentemente, não estavam incluídas no relato da história, apesar de estarem incrustadas nas causas de manutenção da situação em questão.

Esse expediente pode projetar o drama individual a um plano mais coletivo, amplificando a percepção de todos sobre a opressão discutida. Ademais, ressignificando sua experiência o espectador também passa a experimentar a possibilidade de se observar de fora, com um distanciamento necessário para perceber todas as nuances que permeiam a sua história.

3.6.4 Esquemática de um Espetáculo-Típico

Um espetáculo de Teatro-Fórum se divide em três partes: um primeiro contato/familiarização do público, seguido da apresentação da peça, o anti-modelo, depois o próprio Fórum. Para o cumprimento desse programa, alguns elementos, princípios e etapas são indispensáveis, conforme podemos visualizar na figura abaixo e que serão descritos nas páginas que se seguem.

Em esforço de síntese, apresenta-se o passo a passo da técnica, a partir de esquema esboçado pela curinga Bárbara Santos, (2017, p.145-150). Recomenda-se, outrossim, para um maior aprofundamento, a leitura na integralidade de sua obra *Teatro do Oprimido, raízes e asas*, constante das referências.

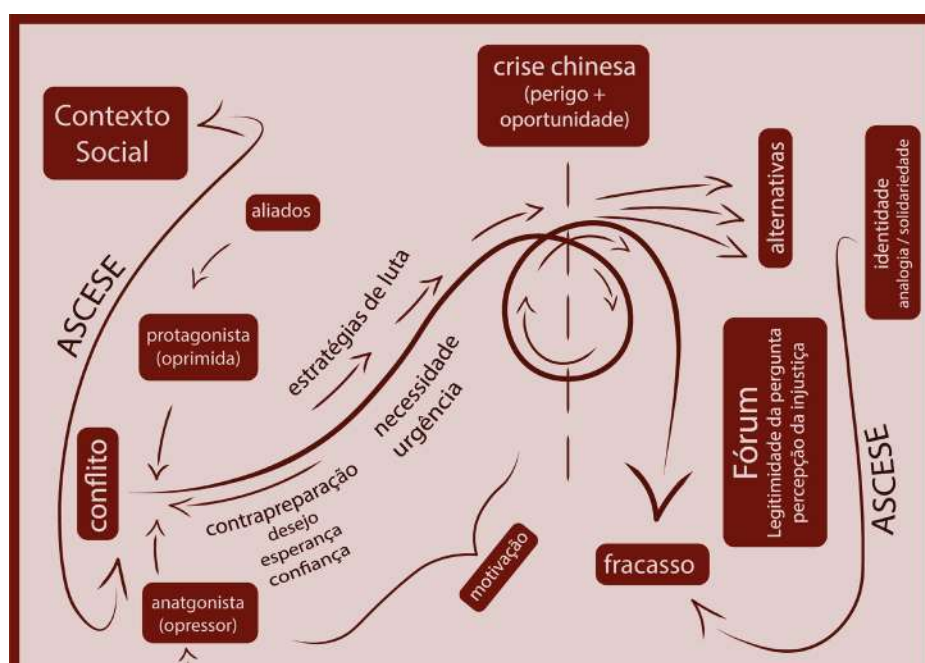


Figura 3 - Elementos estruturais do Teatro-Fórum
Fonte: Santos (2017, p. 144). Adaptado por Sofia Virolli.

Conflito é o problema levantado para a discussão, representa o ponto de partida, sendo o mote praticado para o alcance de entendimento sobre um contexto social. (SANTOS, 2017, p. 145).

Contexto Social – perfaz a estrutura de uma sociedade, compreendendo os seus aspectos sociais, culturais, econômicos, religiosos, políticos. O entendimento sobre o contexto é basilar para lastrear possíveis reivindicações e o rompimento de elos de opressão. (SANTOS, 2017, p.143)

Ascese – embora comumente associada a um caráter religioso, como a prática da renúncia ao prazer ou, a satisfação de algumas necessidades primárias visando um processo de santificação

peçoal, no Teatro do Oprimido, assume uma conotação diversa. A ascese boalina aproxima-se muito mais de um trilhar para o progresso humano, dirigindo-se ao encontro de uma onisciência sobre a opressão vivida e a investigação de todos os modos existentes para superá-la. Nesse sentido, o próprio autor assevera: a ascese deve acontecer entre a própria cena e o debate a fim de que os espectadores saiam dessas experiências enriquecidos com as análises de todo o fenômeno social. (SANTOS, 2017, p. 123)

Protagonista – Aquele que sofre a opressão. (SANTOS, 2017, p.145)

Aliados do protagonista – Os sujeitos que o apoiarão em sua luta para subverter sua condição de opressão. (SANTOS, 2017, p. 146)

Antagonista – Aquele cujas palavras, gestos ou atitudes suscitam a violência ou opressão. (SANTOS, 2017, p.145)

Aliados do antagonista – Aqueles que manifestam apoio ao opressor. (SANTOS, 2017, p. 146)

Contraprestação – Geralmente consiste em um momento anterior em que o protagonista inicia sua narrativa expressando confiança nos seus sonhos e desejos. (SANTOS, 2017, p. 146)

Motivação – É a força que move o sujeito para o enfrentamento de sua luta, consiste na esperança de mudança, de um querer modificar o seu destino. (SANTOS, 2017, p. 146)

Estratégias de luta – Refere-se às ações dramáticas que se colocam para o enfrentamento da opressão vivida.

Crise chinesa – Constitui o ápice do conflito, representando todos os perigos que vive, mas ao mesmo tempo todas as suas oportunidades de superação e aprendizado. É o momento do clímax em que o protagonista se encontra diante de um perigo iminente e precisa ter forças para subverter a condição em que se encontra. (SANTOS, 2017, p. 148)

Fracasso – O insucesso do protagonista deve ser mostrado para a plateia e culminar no fórum. (SANTOS, 2017, p. 148)

Fórum – Momento em que o público participa consciente de que está lidando com uma situação de injustiça, partilhando as suas perspectivas e ampliando os horizontes de saída para o problema aventado. São sugeridas alternativas, apontando para diversos caminhos. A realidade posta é mais bem visualizada e assume contornos de maior completude, visto que será discutida de uma maneira coletiva. Esse é o momento em que se consagra a Ascese, transgredindo as fronteiras da cena com a derrubada da quarta parede e com a participação efetiva do espect-ator. O distanciamento do teatro entre público e plateia, bem como a diferença entre ficção e realidade são regras subvertidas em prol do alcance de um

entendimento sobre uma realidade de vida e a conseqüente tentativa de rompimento de uma condição de submissão. (SANTOS, 2017, p. 149).

Alternativas – São os caminhos sugeridos dentro do fórum. Repise-se que devem ser evitadas sempre saídas heroicas ou intangíveis, cabendo ao curinga sinalizar essas impossibilidades sempre que suscitadas. (SANTOS, 2017, p. 150).

Identidade – Na busca por soluções possíveis pessoas da plateia entram em cena, porém cada vez mais tem se orientado que cada um ingresse a partir do seu lugar social. Assim, devem ser evitados que homens se coloquem na posição de mulheres, brancos de negros etc. Quando alguém compreende o sofrimento alheio por identidade é porque certamente ocupa o idêntico lugar de fala. (SANTOS, 2017, p. 151).

Analogia – Ocorre quando os trabalhos são fincados dentro do crivo de uma heterogeneidade. Brancos e negros, mulheres e homens, gays e héteros, devem se manifestar partindo do seu lugar social, detendo a compreensão de que aquela situação não o atravessa por identificação, mas sim, por analogia. (SANTOS, 2017, p. 152).

Solidariedade – Contemplam os espectadores que não passaram pela situação narrada, contudo, reconhecem a injustiça da situação vivida. (SANTOS, 2017, p. 153).

E para concluir esse tópico, um espetáculo de Teatro-Fórum se caracteriza:

- Pela rapidez e praticidade no modo de produção;
- A originalidade de cada processo/sessão (de caráter único e irrepitível);
- A natureza “improvisacional” da sua estética (a urgência dos temas impõe sua lei: se privilegia o processo/conteúdo em detrimento da forma/produto).

3.6.5 O Papel do Curinga e a (Necessária) Conduta Ética

A conduta do curinga igualmente se mostra merecedora de diversas orientações. O seu conceito traduz a figura daquele que organiza o debate, atuando como uma espécie de mediador. Sua função se assemelharia àquela do curinga agitador de torcida, de um líder político de massas, de um mestre de cerimônias, uma figura que, através da empatia, tenta mostrar que a ação do espect-ator é condição *si ne qua non* para solucionar os dilemas do protagonista. A interação do palco com a plateia, sob o olhar vigilante do curinga, transforma o fenômeno da representação teatral na soma das tentativas e soluções oriundas dos espectadores, com o objetivo de lutar contra uma determinada forma de opressão.

Boal adverte que o curinga deve evitar qualquer tipo de manipulação. Se, por exemplo, um erro foi cometido por aquele que sofreu a opressão, essa conclusão deve ser tirada pelo próprio espect-ator, não sendo viável qualquer indução a esse respeito. Ademais, é vedado ao curinga decidir algo por conta própria, já que é dado à plateia o poder de gerir impasses e controvérsias e ser a verdadeira destinatária das decisões.

Como podemos ver, a figura do curinga suscita muitas interrogações. Sobre sua conduta, uma questão chave interpela estudiosos e multiplicadores do Teatro do Oprimido: o curinga pode, ele também, vir a ser um opressor? Qual o seu verdadeiro lugar, em face do poder que a instância da mediação lhe confere? Como desempenhar esse papel sem ser abusivo, intervencionista, demagogo, autoritário ou indutor? Se a arte do curinga consiste, essencialmente em exortar as pessoas á contestarem o poder, é judicioso interrogar sobre a maneira como ele exerce o seu poder e como ele considera o exercício do poder dos atores e dos espectadores.

De fato, o papel do curinga é delicado e, muitas vezes, ambíguo, pois:

- Cabe a ele estabelecer um elo entre os espectadores, potenciais atores, e a cena na qual se ensaiam as ações futuras;
- Sem perder de vista o desenvolvimento da intriga, ele permanece à escruta, adivinhando e antevendo uma possibilidade de intervenção;
- Não deve nunca se deixar absorver pela intriga e perder de vista um desejo, uma expressão de intervenção;
- Paralelamente incumbe-lhe, ainda, ponderar e interromper intervenções que não são exequíveis na vida real, tanto quanto identificar e assinalar quando os atores opressores se mostram irredutíveis ou duros demais.

Por todas essas razões, a postura ética de um curinga passa inevitavelmente por um olhar de cuidado com o outro, sendo essa condição, premissa básica em todas as técnicas do Teatro do Oprimido e não somente para a técnica do Teatro-Fórum.

Nunca é demais lembrar que o Teatro do Oprimido foi sistematizado a partir da metáfora da árvore – o cajueiro de Natal, apresentando em suas raízes os fundamentos da Ética e da Solidariedade. Pensar, portanto, em assumir essa tarefa, é estar em consonância com esses valores maiores e consciente de que eles alimentam toda a estética do oprimido. Por fim, ratifica-se que no contexto da Poética do Oprimido, o conceito boaliano de curinga reaparece em um papel dialético revisado e corrigido, o termo englobando, portanto, as noções de animador, mediador e professor. O curinga encarna, nessa nova acepção, a característica fundamental da Poética do Oprimido, a saber: ensinar o método e disponibilizá-lo ao maior número possível de grupos ou indivíduos que por sua vez o praticarão: os multiplicadores.

3.6.6 Gerindo Impasses e Questões Delicadas: a Arte de Curingar

Inquestionável é o investimento e aplicação do curinga no sentido de que o espect-ator, tenha o seu direito de voz e o respeito aos seus lugares de fala, plenamente reconhecidos. Ao sujeito é oportunizada uma atuação por si na busca da libertação de sua própria condição de opressão. Aliás, o maior advento introduzido por esse método consiste na ausência de uma mediação direta. Através do rompimento da quarta parede, o oprimido em pessoa se posiciona na cena, valorizando a sua potência como artista e a sua própria força para performar a transformação de sua realidade.

Ora, nada mais elementar que haja uma priorização de falas dos sujeitos vitimados por alguma opressão estrutural, considerando a posição que ostentam no mundo e a sua capacidade de exprimir por si mesmos os seus próprios sentimentos. Com essa visão em mente, o curinga pode orientar que em um grupo heterogêneo, mulheres tenham mais tempo de fala do que homens, por exemplo. Isso requer muita sensibilidade e habilidade do condutor, para que pessoas mais subalternizadas na vida possam assumir uma posição de maior destaque nesses espaços, especialmente nos momentos destinados ao fórum de ideias.

Outra nota que merece destaque como medida de cuidado, diz respeito à orientação da curinga Bárbara Santos (2019), quanto ao apelo de metáforas com o propósito de redimensionar um conflito particular. Esse expediente tem o condão de projetar o drama individual para o coletivo, amplificando a percepção de todos sobre a opressão discutida. Ademais, ressignificando a sua experiência, o espect-ator elabora uma percepção com um distanciamento necessário a perceber todas as nuances que atravessam a sua história.

Essa orientação resulta de experiências que revelaram que um conflito narrado, por vezes, marcava o oprimido. Assim, se alguém relatasse um episódio de assédio no trabalho, poderia ser posicionado como “o problemático” ou “o coitadinho”. Ainda que na plateia existisse alguém que pudesse ter passado pelo mesmo problema, a história ainda seria a de assédio vivido por fulano. As perdas eram claras, pois limitavam o enfoque da discussão a um drama particular.

Na maioria dos casos, as histórias pessoais são contadas como conflitos privados, que dão a impressão de que as situações relatadas estão restritas a um determinado lugar, sucedem em um momento singular da vida de uma pessoa específica por razões absolutamente particulares. Raramente o relato de uma história privada inclui o contexto social que ela põe em evidência. (SANTOS, 2019 p. 124).

Compreender que o Teatro do Oprimido pode avançar de uma experiência singular à coletiva, é uma importante medida de cuidado contra uma exposição desnecessária da imagem do sujeito. Além disso, corrobora imensamente com a ascese, que significa

a necessária elevação do micro para o macro, do particular para o geral, para a ampla compreensão do contexto social. (SANTOS, 2017, p. 127). Para tanto, essa experiência pode ser viabilizada através de uma linguagem visual e sonora, – com aporte do Teatro Imagem, por exemplo –, conferindo leituras que alcancem uma dimensão polissêmica, ao encontro da percepção real do contexto social. (SANTOS, 2017, p. 128). A conduta do curinga é essencial para o desenvolvimento de uma sessão de Teatro-Fórum.

Exemplos de atividade:

É importante ter em vista, ao propor uma sessão de Teatro-Fórum, o tipo de fórum que será realizado, assim como, identificar a plateia e conseqüentemente cuidar para que as intervenções não tenham caráter milagroso, mas sim, que preconizem uma abordagem de respeito a identidade social do oprimido/oprimida, ou seja, que ninguém assuma uma identidade socialmente distante da sua, mas que intervenha a partir do seu lugar social de fala, e assim, gere ações que conduzam à reflexão sobre a responsabilidade de todos e todas na resolução de conflitos. Não é uma sessão de aconselhamento, mas a busca de estratégias e compromisso com a transformação de realidades opressoras. A escolha da opressão, na cena que será apresentada, deve ser significativa para todo grupo, pois somente desta forma, uma história sai da perspectiva pessoal para representar um grupo, uma comunidade.

O exemplo que se segue está ancorado em uma situação real que aconteceu em uma oficina de TO, especificamente de Teatro-Fórum, em Salvador, no ano de 2020. Essa situação pode ter lugar em qualquer grupo heterogêneo e a experiência do curinga fez a diferença na condução. Resumidamente os participantes se dividiram em grupos, cada grupo tinha um tempo para ouvir as histórias daqueles participantes que desejavam partilhá-las, e assim, selecionavam a história de opressão que os representasse, para que esta fosse encenada, ou seja, cada grupo apresentou sua cena, e os grupos que “assistiam” poderiam intervir. Esse foi o procedimento adotado. Um dos grupos apresentou a seguinte cena: uma estudante universitária, negra, que fez uso do seu direito à cota, por ser oriunda de família em situação de pobreza econômica. Ela precisava de dinheiro e fez um “bico” indicado por sua tia, cozinheira em uma festa luxuosa de formatura de medicina. Ela trabalhou como garçomete no evento. No momento de servir foi destratada e humilhada por um estudante. A “resolução” foi dar uma queixa de racismo na polícia, somente assim o agressor entenderia que racismo é crime. Entretanto, o que pretendemos abordar aqui, foi a situação de uma pessoa na plateia – participante do outro grupo – que poderia ter “fugido do controle”. Uma mulher branca, que queria se colocar no lugar da oprimida, o curinga explicou que ela poderia participar da cena, desde que entrasse em cena do seu lugar social e assumisse a responsabilidade que lhe cabe diante de uma situação de racismo, seja na cena ou na vida real. Infelizmente do seu lugar de privilégio, ela não conseguia compreender a fala do curinga, queria esbravejar dizendo que ela também

era oprimida. Por que narrar essa situação, aqui? Para fortalecer a atenção sobre situações como essa, pois fazer o Teatro-Fórum não é um concurso de quem é mais oprimido, mas sim uma oportunidade para discutirmos opressões estruturais, refletirmos sobre nosso papel social e possibilidades concretas de interferirmos na vida real, e com isso diminuirmos os abismos e aberrações sociais que ainda acontecem em pleno século XXI. Dois pontos para reflexão merecem ser destacados: 1) O curinga não se preocupou com o que nomeei “fugindo do controle”, mesmo a pessoa esbravejando, ele se manteve tranquilo e explicou que essas situações fazem parte, afinal de contas se tratava de uma oficina de TO, cujo interesse não era um final feliz, mas sim, conjeturarmos sobre o acontecimento. Sim, com afincos e com o calor do momento, contudo primando pelos princípios que fundamentam o TO; 2) Sim, no dia seguinte ficou tudo bem! Mas ecoou a necessidade de identificarmos as opressões estruturais em nossa sociedade, por muitas vezes banalizadas, e lutarmos de forma responsável e comprometida por uma sociedade mais justa e humana.

3.7 O Teatro do Oprimido na Atualidade e seus Multiplicadores

A despeito de, nesta obra, termos atribuído uma ênfase grande à trajetória de Augusto Boal, vale ressaltar que a sistematização do Teatro do Oprimido e a sua evolução sempre foi fruto de um processo de trabalho coletivo, com o envolvimento de uma diversidade de “artistas” em laboratórios e projetos liderados por Boal. Por exemplo, o CTO no Rio de Janeiro, criado em 1986 após o seu retorno do exílio, é um locus de pesquisa e difusão desse fazer teatral que continua suas ações até hoje, mesmo após seu falecimento em 2009.

Não obstante, exploraremos a seguir as produções e atualizações advindas de alguns dos multiplicadores do método. Tal seleção não se pretende ser exaustiva e nem visa compreender a diversidade de agentes que continuam contribuindo com o espraiamento, desenvolvimento e recriação do Teatro do Oprimido. Busca-se, tão somente, fornecer uma pequena mostra da atuação de pesquisadores/professores/curingas, a maioria integrante do já citado Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido (GESTO), engajados nesse vasto movimento de multiplicação e disseminação do Teatro do Oprimido, hoje.

3.7.1 Bárbara Santos

Amplamente citada, nesta obra, Bárbara Santos é atriz, socióloga e curinga do Teatro do Oprimido, tendo publicado vários livros, dentre os mais importantes, *Teatro do Oprimido, raízes e asas* e *Teatro das Oprimidas*. Santos é, ainda, criadora do Instituto Kuringa, em Berlim, apoiadora do Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro e fundadora da Rede Ma(g)dalena Internacional. Da análise da trajetória de Bárbara Santos, constata-se que duas motivações legitimam a emergência/instauração de um teatro das oprimidas:

- A urgência em desenvolver produções teatrais, nas quais as mulheres não sejam culpabilizadas pelas violências machistas que enfrentam;
- A necessidade de ampliar a participação de artistas-ativistas como facilitadoras dos processos de produção e do diálogo com o público nas sessões de Teatro- Fórum.

Mapeado o contexto e feito o diagnóstico, necessário se faz encarar os desafios da multiplicação, o que implica em necessária sistematização e organização da estrutura prática e teórica. Em tal trajeto, a essência política da proposta tem que ser evidenciada, de modo a evitar todo e qualquer mal-entendido conceitual, bem como a escassez de orientação prática.

Era preciso evidenciar que a proposta estética de investigar conflitos, fragilidades e armadilhas subjetivas, tinha como objetivo entender as especificidades das opressões enfrentadas pelas mulheres cotidianamente” (SANTOS, 2019, p. 119).

Ratificando a tese feminista de que o pessoal também é político, a obra *Teatro das Oprimidas* explora a perspectiva subjetiva do problema, desnudando a estrutura social que o fomenta e revelando, por fim, os mecanismos de opressão que sustentam e perpetuam o sistema patriarcal. Enquanto idealizadora do Teatro das oprimidas, Bárbara Santos o define nestes termos:

[...] Trata-se de uma metodologia de trabalho que surgiu de dentro de uma outra metodologia de trabalho para aprofundá-la, ampliá-la e também para questioná-la. (SANTOS, 2019, p. 17)

3.7.2 Licko Turle (Noeli Turle)

Dentre as diversas atuações de Turle, destaca-se a sua interlocução do Teatro do Oprimido com os marcadores étnico-raciais, sobretudo, o da negritude. Assim como Bárbara Santos, Licko foi um dos curingas que atuou com o Teatro Legislativo (BOAL, 1996), desenvolvido no mandato político-teatral de Augusto Boal pelo Partido dos Trabalhadores na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, de 1993 a 1996. Em 1995, inicia sua trajetória acadêmica dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). No mestrado, desenvolveu a dissertação *Teatro do Oprimido e negritude – a utilização do Teatro-Fórum na questão racial*, com uma descrição densa realizada pelo Coletivo Estadual do Negro Universitário (Cenun), que, recentemente foi publicada em formato de livro (TURLE, 2014).

O pesquisador foi um dos fundadores do GESTO - Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido em 2011, quando este nasce como uma linha de pesquisa dentro do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA), coordenado pelo Prof. Dr. Zeca

Ligiéro. A UNIRIO, sob a batuta de Zeca Ligiéro e de diversos outros professores da instituição, foi um espaço que possibilitou a formação pós-graduada de diversos curingas e pesquisadores do Teatro do Oprimido. Nas palavras de Licko Turle (PARO, 2022, p. 77):

A morte de Boal deixa os integrantes do CTO sem o seu diretor artístico, que tinha, entre outras funções, a de coordenar o processo de síntese e de sistematização das experiências e das novas técnicas experimentadas em laboratórios naquele coletivo. De certo modo, essa ausência de Boal irá induzir os curingas do CTO a buscar cursos de pós-graduação em diferentes universidades do Estado do Rio de Janeiro com o objetivo de continuarem a teorização e sistematização das práticas do Teatro do Oprimido com perspectivas e abordagens científicas.



Comentário

A Escola de Teatro da UNIRIO também foi a instituição berço das **Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade (JITOU)**, evento que nasce em 2013 com vistas a disseminar o Teatro do Oprimido no contexto universitário, bem como refletir sobre o método e colocar pesquisadores, docentes, estudantes, praticantes e artistas em diálogo.

Em 2017, com a participação de Licko como professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, as JITOU passaram a ser sediadas em Salvador, em forte diálogo com os movimentos sociais da região, a exemplo do Movimento dos Sem-Teto da Bahia (MSTB) e o Quilombo Monte Recôncavo (São Francisco do Conde/BA).

3.7.3 Cachalote Mattos (Christiano César Mattos Dias)

Desde 1998, Cachalote Mattos vem atuando como um parceiro do Centro de Teatro do Oprimido. Destaca-se tanto a sua atuação junto ao último projeto idealizado por Boal, o da Estética do Oprimido, quanto a sua integração junto ao Grupo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil e colaboração com diversos outros grupos desta instituição. Com seus estudos e práticas voltados para a negritude, as proposições de Cachalote têm centralidade nas possibilidades de produção de estéticas contra-hegemônicas e que valorizem o protagonismo dos sujeitos oprimidos em todos os processos criativos, desde

a seleção das histórias para a preparação das cenas, até às imagens e sonoridades a serem utilizadas.

Cachalotte se formou cenógrafo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), cursou o mestrado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e, atualmente, cursa doutorado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Enquanto pesquisador e profissional da imagem da cena, oferece diversos laboratórios em diferentes partes do mundo, defendendo a ideia de se chegar à cena partindo da imagem. Uma dessas experiências, por exemplo, foi a *Preto no Preto*, desenvolvida com o coletivo Cor do Brasil – grupo composto só por pessoas negras que discute racismo –, em que o desafio consistiu em utilizar somente objetos e elementos pretos para se chegar à imagem da cena.

3.7.4 Helen Sarapecck

Formada em Ciências Biológicas pela UERJ, atriz, curinga e pesquisadora do Teatro do Oprimido, Helen Sarapecck integrou a equipe original do Centro de Teatro do Oprimido, participando ativamente do projeto de Teatro Legislativo, durante todo o mandato de Augusto Boal, na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro. Obteve o Mestrado Profissional pelo Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, da UNIRIO e atualmente cursa o doutorado na mesma universidade. Além de uma prática intensa em Teatro do Oprimido – domina e ministra oficina sobre quase todas as técnicas do arsenal. Sarapecck tem se dedicado, com igual afinco, à pesquisa teórica com destaque para as investigações sobre a árvore do Teatro do Oprimido como símbolo do método, como representação metafórica das partes fundamentais da metodologia:

A Árvore me seduziu e intrigou, trazendo com ela uma série de questionamentos sobre aquela figura simbólica. Em especial, ativou meu interesse para entender as correlações do ser vivo árvore com o método do Teatro do Oprimido. Cada Curinga se responsabilizava por apresentar um conteúdo do método nos Seminários, e eu gostava de apresentá-la. Por meio dela, conseguia demonstrar conceitos das Ciências Biológicas, importantes para Boal e a equipe, já que a maioria tinha formação nas Ciências Humanas ou Exatas, e me sentia mais perto da biologia que não desenvolvia profissionalmente desde 1994. (SARAPECK, 2016, p. 21)

Suas pesquisas sobre a simbologia, a história e a sistematização da árvore do Teatro do Oprimido são uma grande contribuição para o entendimento dessa metáfora como elemento pedagógico essencial na multiplicação do Teatro do Oprimido.

3.7.5 Flávio Santos da Conceição

Flávio Santos da Conceição iniciou no Teatro do Oprimido como um componente do Grupo Homossexual de Teatro Amador (GHOTA) e foi o primeiro assistente de curinga, pois se à época, Boal já conclamava/designava pessoas para exercerem a função de curinga, não havia, entretanto, uma perspectiva de formação sistemática para essa figura/elemento basilar do Teatro do Oprimido. Foi no âmbito do CTO-Rio, sob a coordenação de Bárbara Santos que começaram a surgir oficinas de formação para curingas. Com a saída de Bárbara Santos do CTO, em 2009, Flávio Conceição passa, então, a encabeçar as ações em torno da formação profissional de curingas, atendendo, inclusive a uma demanda internacional. Flávio da Conceição também tem uma trajetória de pesquisa voltada para a questão da Estética do Oprimido, objeto do Mestrado em Estudos Contemporâneos da Arte, cursado na Universidade Federal Fluminense (UFF) e que posteriormente foi publicada na forma de livro (*A Estética de Boal*), pela editora Mundo Contemporâneo.

Durante sua estadia no CTO do Rio de Janeiro, o curinga, pesquisador e multiplicador do TO empreende, também, todo um trabalho em torno da diversidade sexual, organizando laboratórios e ações com e voltados para a comunidade LGBTQIA+, que engendra, inclusive uma obra, intitulada *Teatro do Oprimido e outros babados* – publicado pela Metanoia Editora - espécie de coletânea/almanaque contendo poemas, relatos de experiências, mas também ensaios teóricos sobre a diversidade de gênero.

Por ocasião do doutorado na UNIRIO, interrogando a formação do curinga, o pesquisador viaja à Índia e a Moçambique - na África, o que o leva ao entendimento da função do curinga como o pedagogo, o mestre da Cultura Popular do Teatro do Oprimido. No seu entendimento, a formação do curinga não pode ser somente acadêmica, mas deve perpassar, sobretudo, pela experiência e convivência com os mais velhos. Para os novos curingas, F. Conceição assevera ser imprescindível o tempo de vivência com as comunidades, com os grupos, condição *sine qua non* para torná-lo o futuro pedagogo e mestre do TO.

Ao chegar na Amazônia em 2017, como professor da Universidade Federal do Acre (UFAC), se dá conta de que esse mestre da Cultura do Teatro do Oprimido também precisa estar alinhado com o pensamento das comunidades tradicionais. A partir de então surge o Programa de Extensão Gesto da Floresta – com inspiração no Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido (GESTO), cadastrado no Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). As pesquisas do GESTO da Floresta⁵:

⁵ O Gesto da Floresta é uma espécie de célula do GESTO com sede na Universidade Federal do Acre e sob a liderança do professor/pesquisador Flávio Conceição.

[...] interrogam possíveis formas de se deixar afetar pelos elementos e ensinamentos da floresta. Atualmente, o interesse do grupo está orientado na busca por uma pedagogia da Floresta. A questão crucial consiste em saber como o Teatro do Oprimido conseguiria, para além da pedagogia do sul e da pedagogia da autonomia, abarcar uma pedagogia que não coloque apenas o ser humano como o centro do conhecimento, mas que considere os animais, os seres encantados e invisíveis, as entidades da floresta, no amplo sentido do termo e sobretudo no seu sentido metafórico: pois se é certo que vivemos num mundo rodeado de florestas, também temos/somos uma floresta [...]⁶

Nesse espírito, resta saber como nós, seres humanos, conseguiríamos resgatar a nossa floresta interior, para, a partir do nosso fortalecimento, a partir da nossa cura interior, avançarmos na cura da sociedade, gravemente enferma por conta do capitalismo, do egoísmo... Ao reconhecermos que estamos doentes, o trabalho perpassaria, então, pela luta por uma reconexão com a nossa floresta interior, nosso eu interior; pela instauração de uma cultura de paz, pela criação de conexões e de espaços de afetividade e de confiança, acredita Flávio Conceição.

3.7.6 Kelly de Bertolli (Kelly Cristina Fernandes)

Com uma proposta recente, defendida em tese de Doutorado no ano de 2019, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), a curadora Kelly de Bertolli, propõe uma correlação entre o conceito de afeto de Spinoza e as metodologias constantes no arsenal de jogos de Augusto Boal. Dessa maneira, apresenta o seu Teatro Social dos Afetos, reivindicando o espaço de uma nova técnica a integrar as ramificações constantes na árvore de Augusto Boal.

Como afeto, Spinoza compreende os encontros que aumentam nossa potência de vida e ação, propondo um conceito que não se ancora necessariamente nos momentos de carinho e afago. O Teatro do Oprimido, por sua vez, atua como um mediador fundamental das potências de transformação social. O processo de desmecanização dos corpos, defendido por Boal, aspira à descolonização do imaginário, com a consequente quebra de hábitos físicos, emocionais e intelectuais, que paralisam o sujeito, o impedindo de realizar uma mudança efetiva em sua vida. Para Kelly de Bertolli, é nesse ínterim que se situa o **Teatro Social dos Afetos (TSA)**. Na compreensão de todos, os afetos constantes na experiência

⁶ Entrevista concedida a Antonia Pereira Bezerra por whats app (áudio), em 11 de outubro de 2022.

de uma vida e no sentido de que todos eles, contraditórios ou não, favorecem a uma potência de ação. Assim, o medo, a raiva e a angústia, por exemplo, também perfazem o entendimento de afeto e, por conseguinte, merecem ser acolhidos nesses processos.

Com base nessas premissas, a pesquisadora exorta à necessária “sensibilização dos corpos, emoções e ideias – dos sujeitos para o enraizamento do poder, as sutilezas do processo de submissão e interesses históricos envolvidos”. (BERTOLLI, 2019, p. 33). Os passos seguintes aspiram a uma forma de ruptura com todas as barreiras de opressões internalizadas no ser humano. Como se denota, trata-se de um processo mais íntimo, que a aproxima um pouco do Psicodrama. Entretanto, como diferencial, no TSA haveria a construção de personagens específicos, não sendo reencenadas necessariamente histórias verídicas. Ademais:

[...] evita-se que a pessoa que contribuiu com a narrativa de opressão, encene o seu próprio papel, com o fito de evitar que a mesma revise certos traumas decorrentes da experiência sofrida. Por fim, a autora utiliza-se de outros expedientes para proteger os envolvidos, como mudança de nomes, apelo a metáforas, músicas e cenários não coincidentes com o proposto na narrativa vivencial. (BERTOLLI, 2019, p. 95).

A despeito de se tratar de uma técnica introspectiva, também não se confunde com o Arco-Íris do Desejo, na medida em que sua criadora admite uma proximidade muito maior com a perspectiva do Teatro-Fórum.

A variedade de grupos, curingas e multiplicadores do Teatro do Oprimido, espalhados pelo mundo é imensa e prestar conta das particularidades e impactos de suas intervenções, no Brasil e no mundo, foge ao escopo desta obra. Os nomes aqui elencados, foram escolhidos em função de trocas e intercâmbios em contextos acadêmicos ou comunitários, práticas e reflexões trocadas no âmbito do já citado GESTO ou no contexto das JITOUS. Com isso, registre-se que ao eleger essa pequena amostra de curingas/pesquisadores do TO para abrilhantar essa breve exposição, não se ignora a prática de muitos outros curingas/professores e pesquisadores em Teatro do Oprimido que militam, através das técnicas do oprimido, por um mundo sem opressão.



Imagem: Pxhere

Para Concluir ou para Realmente Iniciar o Debate?

Na era do pós-pandemia, na iminência de uma crise mundial e do medo do futuro, o Teatro do Oprimido se reinventa, reage, denuncia, conecta, propõe, intersecciona! Trata-se de um teatro político, inscrito numa longa história: 50 anos de história. São 50 anos de uma prática teatral que se reinventa diante de cada luta, de cada desafio, conquista novos territórios e concebe possibilidades outras de disseminação.

Nos foi dito ao longo dos séculos que se o teatro é de natureza essencialmente presencial, seu ensino e prática não poderiam ser diferentes. Mas eis que um novo espírito de tempo se nos apresenta, confrontando-nos ao desafio inusitado e, por muitas vezes, aterrorizante de ensinar a teoria e a prática do Teatro do Oprimido, em ambiente virtual, nos impondo, assim, a necessidade de nos reinventarmos. Através dessa experiência de exame do Ensino do Teatro do Oprimido no contexto da EaD, pretendemos nos questionar, ainda, enquanto pesquisadores, artistas e professores de teatro. Ensejamos, assim, alimentar outra ambição: manifestar-se como um instrumento possível de reflexão sobre as finalidades deste ensino. Tratar-se-ia de fazer dos estudantes melhores espectadores, amadores esclarecidos e mais exigentes, ou transformá-los igualmente em “atores” teatrais e sociais? Necessitaríamos então iniciá-los numa arte concebida como separada da vida, engajando-os em montagens de espetáculos e conservando, paralelamente a ruptura entre realidade e criação nos seus comportamentos sociais, ou seria questão de ensinar-lhes de uma só vez que o teatro é uma dimensão substancial do ser humano, o Solar e o Lunar, Apolo e Dionísio; a clareza de espírito e as profundezas noturnas do ser? Essas não são meras interrogações, são questões essenciais, que impregnam a nossa vida no que ela possui de mais trivial e concreto e também no que ela possui de mais metafísico.

E a arte do teatro, dentre outras, coloca em “jogo” o homem no seu corpo e no seu espírito. Todavia, não se trata de estabelecer um equilíbrio estático entre Apolo e Dionísio ou, para retomar as oposições binárias, de colocar um pouco de “papel” e um pouco de “personalidade”; um pouco de Artaud e um pouco de Brecht, sob pena de confundir dois enfoques absolutamente diferentes – o da arte e a da vida cotidiana.

Antoin Artaud, nesse domínio, nos propões um modelo: Heliogábalo. Ele é, ao mesmo tempo, Deus e Homem, astro solar e lunar, homem e mulher: “é a religião de Um que se rompe em Dois, para agir, para ser”. Talvez seja seguindo os gregos ou Heliogábalo, trabalhando a partir de duas atitudes opostas- Brecht e Artaud que o teatro poderá ajudar-nos a AGIR E A SER, o que é diametralmente oposto à vida do personagem: “[...] é alguém com quem os outros vivem e de que vivem os outros; é alguém que não vive realmente. Ele possui apenas a ilusão de viver [...] Ele é, por assim dizer, vivido”. (BRECHT, 1963, p. 123).

Seguir quem acredita que “o homem-espectador” pode ser criador e mestre do destino do “homem-personagem” quem exorta como Augusto Boal “Não digam! Venham em cena e mostrem-nos”, seria uma opção eficaz?



Imagem: Freepik

Referências Bibliográficas

A MANDRÁGORA: **boletim informativo**. São Paulo: Teatro Arena, n. 5, 1963.

BANU, Georges. Augusto Boal e le Projet d'un Théâtre autogeré. *In*: BANU, Georges. **Le Théâtre Sorties des Secours**. Lausanne: La Cité l'âge d'Homme 1983.

BARTHES, Roland. La Révolution Brechtienne. BARTHES, Roland. **Éssais Critiques**. Paris: Seuil, 1964. p. 51-84.

BEZERRA, Antônia Pereira. REQUIÃO, Simone. Cartografia do Teatro das Oprimidas no Cárcere Feminino: da árvore ao rizoma. *In*: BEZERRA, Antônia Pereira. *et al.* (org.). **Teatro do Oprimido e universidade: experiências pedagógicas-artivistas e(m) redes para esperar**. Rio de Janeiro: Mundo Contemporânea, 2021. v. 2, p. 175-196.

BOAL, Augusto. Réponses à des questions. **Annuaire International du Théâtre**, Paris, 1981.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BOAL, Augusto. **Théâtre de l'Opprimé**. Paris: La Decouverte, 1976.

BOAL, Augusto. Lettre d'information. **Boletim Informativo – CTO**, Paris, n.1, déc., 1985.

BOAL, Augusto. **Réponses à des questions, Annuaire International du Théâtre '80**, Paris 1981.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BOAL, Augusto. **Stop! C'est Magique**. Paris: L'Échappée Belle/Hachette Littérature, 1980.

- BOAL, Augusto. **Teatro legislativo: versão beta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002
- BRECHT, Bertolt. **Écrits sur le Théâtre**, Paris: L'Arche. 1963. t. 1.
- BRECHT, Bertolt. **Écrits sur le théâtre**. Paris: L'Arche 1979, t. 2.
- DA SILVA, Jair Batista. Apontamentos sobre a inversão em Marx. **Temáticas**, Campinas, v. 15, n. 29, p. 13-45, jan./jun. 2007.
- DAVIS, David; O'SULLIVAN, Carmel, "Boal and the Shifting Sands: the Un- Political Master Swimmer". **New Theatre Quarterly**, Cambridge, n. 63, 2000
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DORT, B Bernard. **Le Jeu du Théâtre, le spectateur em dialogue**. Paris: P.O.L. Éditeur, 1995
- ESSLIN, Martin. **Bertolt Brecht**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1971.
- FERNANDES, Kelly Cristina. **Teatro social dos afetos**. 2019. 291 f. Tese (Doutorado em Psicologia: Psicologia Social) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.
- FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 15. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FREIRE, Paulo. **Conscientização**. Tradução de: Tiago José Risi Leme. São Paulo: Cortez, 2016a
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016b.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2021.
- HEGEL, G. W. Friedrich. **Introduction à l'Esthétique du Beau**. Paris: Flammarion, 1979.
- IVERNEL, Philippe. **Du spectacle au montage ininterrompu: le Lehrstück brechtien**. In: BABLET, Denis (org.) Collage et montage au théâtre et dans les autres arts. Lausanne: La Cité l'âge d'Homme, 1978.
- KOHAN, Walter. **Paulo Freire mais do que nunca: uma biografia filosófica**. Belo Horizonte: Vestígio, 2019.

KOUDELA, Ingrid. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1991.

LEMOS, Taiana Souza. **Teatro Invisível como experiência na escola**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

MARX, Karl. **Économie, Politique et Philosophie**. Paris: Éd. Sociales, 1972.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Tradução, apresentação e notas: Jesus Ranieri: São Paulo: Boitempo Editorial, 2004

PARO, César Augusto. O GESTO - Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido: entre memórias e projeções. **GIPE-CIT**, Salvador, ano 25, n. 47, p. 71-93, 2021.

SANTOS, Bárbara. **Teatro del Oprimido, raices y ala: una teoria de la praxis**. 1º ed. Barcelona: Kuringa, 2017.

SANTOS, Bárbara. **Teatro das Oprimidas**. Estéticas feministas para poéticas políticas. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.

SARAPECK, Helen. **Abraçando a árvore do Teatro do Oprimido: pesquisa memorial de experiências com o símbolo do método**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ensino de Artes Cênicas) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 30. ed. Tradução de: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

TURLE, Licko. **Teatro do oprimido e negritude – a utilização do teatro-fórum na questão racial**. Rio de Janeiro: E-papers, 2014.

UBERFELD, Anne. **École du Spectateur**. Paris: Éditions Sociales, 1991.

UBERFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005

Referências na Web

bit.ly/3UN3t4X - Documentário sobre Augusto Boal – 18’15”

bit.ly/3DW541p - documentário sobre Augusto Boal – 22’45

bit.ly/3WIZcFA - Teatro do Oprimido e educação – Entrevista com Bárbara Santos – 7’25”

bit.ly/3huUwPo - Teatro Invisível – Documentário sobre Augusto Boal – 29’58”

bit.ly/3tBGj65 - Helen Sarapeck e O Teatro Invisível de Augusto Boal



Universidade Federal da Bahia

O Teatro do Oprimido Ontem, Hoje e Sempre

A disciplina O Teatro do Oprimido Ontem, Hoje e Sempre é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro na Modalidade - Educação a Distância (EaD), da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ela é muito importante para você ter uma compreensão ampla sobre o Teatro do Oprimido (TO), suas diversas técnicas e possibilidade de práticas político-pedagógicas.



PROGRAD
PRO-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

