



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Patrícia da Gloria Ferreira Gomes

**Semeador de Árvores: a Estética do Oprimido como uma
ferramenta de comunicação e mediação intercultural**

Rio de Janeiro

2014

Patricia da Gloria Ferreira Gomes

**Semeador de Árvores: a Estética do Oprimido como uma
ferramenta de comunicação e mediação intercultural**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura de Massa, Cidade e Representação Social.

Orientadora Prof^ª Dr^ª. Cíntia SanMartin Fernandes

Rio de Janeiro

2014

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

G633 Gomes, Patrícia da Gloria Ferreira.
Semeador de Árvores : a Estética do Oprimido como uma ferramenta de comunicação e mediação intercultural / Patrícia da Gloria Ferreira Gomes. – 2014.
147 f.

Orientadora: Cíntia SanMartin Fernandes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação – Teses. 2. Teatro do Oprimido – Teses. 3. Boal, Augusto, 1931-2009 – Teses. I. SanMartin Fernandes, Cíntia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es

CDU 792

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Patricia da Gloria Ferreira Gomes

**Semeador de Árvores: a Estética do Oprimido como uma
ferramenta de comunicação e mediação intercultural**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de Pesquisa: Cultura de Massa, Cidade e Representação Social.

Apresentada em 28 de março de 2014

Banca Examinadora:

Prof^a Dra. Cíntia SanMartin Fernandes (orientadora)
Faculdade de Comunicação – UERJ

Prof. Dr. João Maia
Faculdade de Comunicação – UERJ

Prof. Dr. Micael Herschmann
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

À minha mãe, que sempre disse que eu podia ser o que eu quisesse, e
a Augusto Boal (*in memoriam*), com quem aprendi que uma via alternativa é possível.

AGRADECIMENTOS

Se a gente for colocar na ponta do lápis a duração do Mestrado, definitivamente, ultrapassa os dois anos de prazo oficial. Há todo um período anterior ao ingresso no curso que é importantíssimo também, sem ele não haveria início de estrada.

Portanto, começo agradecendo a pessoas que foram fundamentais, pois me despertaram o interesse em entrar para a Academia. Obrigada Eduardo Coutinho, por me mostrar o que é produzir um trabalho no qual o norte é o respeito à fala do outro, é o olho no olho. Obrigada ao meu amigo dos tempos da ECO-UFRJ, Pedro Sangirardi que me mostrou os caminhos da Filosofia, em um momento em que me faltava vontade de potência. Obrigada Celestino que foi o primeiro grande sorriso da Uerj, quando fiz minha inscrição.

Já como aluna, não posso deixar de agradecer a todos os professores com quem tive aula: Sonia Virgínia, João Maia, Denise Siqueira, Ricardo Freitas e José Ferrão. Um agradecimento muito especial a minha orientadora Cíntia SanMartin, que acreditou e apostou em mim e, de certa maneira, no Teatro do Oprimido também; que me apresentou ao universo de autores que abriram minha cabeça e ampliaram meu olhar; e que orientou com profundo carinho. Sem sua orientação e amizade, professora Cíntia, talvez eu não tivesse chegado até aqui. Obrigada mestres! Agradeço também aos meus amigos de turma com quem passei momentos muito divertidos e que me ajudaram nesse caminhar.

Fora dos muros da Uerj também tiveram pessoas imprescindíveis. Obrigada aos Curingas do Centro de Teatro do Oprimido Alessandro Conceição, Claudete Félix, Flávio Sanctum, Helen Sarapeck, Monique Rodrigues e Olivar Bendelak que me fizeram compreender sobre o ofício de ser Curinga. Muito obrigada também a Julian Boal que em um bate-papo muito franco dividiu comigo algumas de suas inquietações e me fez enxergar a metodologia do Teatro do Oprimido de um jeito muito mais amplo. Obrigada Paula Land Curi por me ajudar a achar novamente a luz no final do túnel. Obrigada aos amigos Luiz Felipe, Licia, Cláudia e Patricia pela grande ajuda na reta final. Obrigada aos meus queridos amigos que compreenderam minhas ausências.

Um agradecimento especial para minha mãe, pai, meu irmão e família por acreditarem e torcerem por mim.

E como acredito que o conhecimento é obra coletiva, gostaria de agradecer também ao poeta Manoel de Barros, ao escritor ondjaki e ao músico Itamar Assumpção, a arte de vocês me encanta profundamente e me ajudou a adocicar minhas palavras.

o miúdo puxou de dentro de si umas lágrimas quentes que o levassem até a infância porque era aí, nesse reino desprevenido de pensamentos, que uma resposta florida poderia nascer, viva e fiel ao que via

ondjjaki

RESUMO

GOMES, P. G. F. *Semeador de Árvores: a Estética do Oprimido como uma ferramenta de comunicação e mediação intercultural*. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Augusto Boal, na década de 70, deu início ao desenvolvimento de técnicas teatrais que constituem a Estética do Oprimido, isto é a metodologia utilizada pelo internacionalmente conhecido Teatro do Oprimido (TO). A proposta do TO é tornar a linguagem teatral acessível a todos – partindo do entendimento de que todas as pessoas são artistas –, estimulando por meio da arte o diálogo e a transformação social. Este projeto tem como objetivo verificar se a Estética do Oprimido é vivenciada na atualidade como uma ferramenta de mediação intercultural. Nesse sentido busca-se igualmente discutir se a proposta política da prática, criada nos anos de 1970, permanece atual a ponto de ser compreendida como uma ação para integrar o conceito de Sociologia das Ausências. Para tanto, esta pesquisa se debruça sobre as propostas epistemológicas desenvolvidas por Martín-Barbero e Sousa Santos.

Palavras-chave: Comunicação. Teatro do Oprimido. Interculturalidade. Epistemologias do Sul.

ABSTRACT

GOMES, P. G. F. *Trees seeder: the Aesthetics of the Oppressed as a communication and intercultural mediation tool*. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

In 70's Augusto Boal has begun the development of techniques that became the Aesthetics of the Oppressed, the methodology used by the worldwide known Theatre of the Oppressed (TO). Everyone is an artist and with this idea the purpose of TO is to make the theatrical language accessible to all – stimulating dialogue and social transformation through art. The objective of this project is to make sure if the Aesthetics of the Oppressed is still a tool for intercultural mediation and to discuss if the political proposal of this practice, developed in 70's, is currently relevant to be accepted as an activity of the Sociology of Absences. The basis for this research is the epistemological proposals developed by Martín-Barbero and Sousa Santos.

Keywords: Communication. Theatre of the Oppressed. interculturality. Sociology of Absences.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Mapa das mediações.....	28
Figura 2	Árvore do Teatro do Oprimido.....	68

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	COMUNICAÇÃO E SOCIALIDADE: O TEATRO COMO POTÊNCIA ESTÉTICO-COMUNICATIVA.....	22
1.1	Socialidade e Comunicação.....	23
1.2	Polifonia dodecafônica.....	30
1.3	Lugar das ausências é no primeiro plano.....	38
1.4	Oprimido sim, passivo nunca.....	44
2	A ÁRVORE DO OPRIMIDO.....	48
2.1	De flautista mágico a semeador de árvores.....	49
2.2	Façamos um teatro para e com.....	68
2.2.1	<u>Seiva</u>.....	73
2.2.2	<u>Raiz</u>.....	75
2.3	O tronco e os galhos.....	80
2.4	Germinar e multiplicar.....	86
3	TEATRO DO OPRIMIDO.....	90
3.1	TO nos mundos.....	94
3.2	TO nas oficinas.....	101
3.3	Experienciando e analisando as oficinas do TO.....	113
3.3.1	<u>Teatro Invisível</u>.....	113
3.3.2	<u>Laboratório Madalena</u>.....	118
	É TEMPO DE SEMEAR.....	124
	REFERÊNCIAS.....	131
	APÊNDICE A – Uma desmecanização para chamar de minha.....	136
	APÊNDICE B – Fazendo um som.....	141
	APÊNDICE C – Rabiscos.....	142
	APÊNDICE D – Uma protagonista e meia.....	143

INTRODUÇÃO

era gente capaz de memorizar gestos e roupas, trejeitos e sons,
 gente que horas ou dias mais tarde, por razões que a lógica não
 convoca,
 iria refazer a ordem dos acontecimentos, ou as suas características
 mais verossímeis,
 para transformar o real em matéria de ficção social, importante,
 crucial até, para o normal funcionamento da cidade

ondjaki

Entre as décadas de 1960 e 1970, a sociedade brasileira vivenciou uma época em que censura, tortura e morte faziam parte do dia a dia oficial. O cenário era tão obscuro que carrega a marca da primeira condenação à pena de morte no país, em abril de 1971 (apesar de ter sido transformada, meses depois, em prisão perpétua), desde sua última aplicação em 1876. A este ato, juntam-se tantos outros fatos como a edição do primeiro Ato Institucional, que depôs o presidente (1964), a depredação do Teatro Ruth Escobar (São Paulo) e o espancamento do elenco da peça *Roda Viva*, pelo grupo civil Comando de Caça aos Comunistas (1968), a censura de livros e periódicos (1970) e a morte do jornalista Vladimir Herzog, após ser torturado (1975).

Alguns setores como imprensa, estudantes e artistas puderam sentir mais de perto as determinações do Regime Militar, que comandava o país. Entretanto, mesmo a pessoa que estivesse distante do "campo de batalha" não escapava dos reflexos das ações do governo, seja porque tinha que voltar para casa sem assistir à peça que queria porque o teatro foi fechado; ou porque tinha que sair correndo pela rua após uma repressão policial a uma manifestação de estudantes. De uma forma ou de outra, dentro ou à margem, as pessoas iam encontrando maneiras de viver e sobreviver. E a criatividade aliada à arte foi um dos instrumentos utilizados principalmente para denunciar os abusos do período e para manter um espaço crítico, como destaca Boris Fausto:

As formas políticas tradicionais eram vistas como velharias e esperava-se colocar "a imaginação no poder". Esse clima, que no Brasil teve efeitos visíveis no plano da cultura em geral e da arte, especialmente da música popular, deu também impulso à mobilização social. Era um árduo caminho colocar "a imaginação no poder", em um país submetido à ditadura militar (FAUSTO, 1995, p. 477).

Apesar de árduas, rotas alternativas foram trilhadas para romper com os muros erguidos pela ditadura, por pessoas que perceberam que era possível fazer a roda da História girar e não apenas sofrer o efeito dela se movendo. São fartos os exemplos de artistas e grupos que, através de desenhos, músicas, pinturas, instalações e peças teatrais, se posicionavam criticamente à ordem política estabelecida e seus trabalhos funcionavam também como um meio de comunicação, burlando muitas vezes os órgãos de censura.

A dobradinha arte e política não surpreende, como apontam Siqueira e Alves: “Se considerarmos a política em cada ato da vida cotidiana e se consideramos a arte parte desse cotidiano, entenderemos que a dança e o teatro também podem ser formas de manifestação política e meios de comunicação” (SIQUEIRA; ALVES, 2008, p.64). Cabe destacar que ao se falar em política, não se refere à partidária, mas sim a praticada dia a dia nas ruas, nas casas, nas escolas, nas praças; enfim, política compreendida como manifestação do morador da cidade, do cidadão, isto é, daquele “sujeito que constrói sua cidadania a partir da experiência de participação no coletivo. O sujeito sai do seu mundo privado para exercitar sua participação na esfera pública, na coletividade” (SANMARTIN FERNANDES; BARREIRA, 2006, p.60)¹

E essa arte mais engajada politicamente teve nos movimentos de contracultura e vanguardistas da década de 60 e 70 papel fundamental para pôr em xeque as estruturas de governo que não atendiam aos anseios da população ou que não representavam mais parcelas da sociedade que ganhavam força, como as mulheres, os negros, os homossexuais, os jovens e até os artistas que buscavam renovação no campo da arte e uma associação maior com o cotidiano, como indica Gonçalves:

nos anos 60 e 70, vemos grupos de artistas que se organizam nos Estados Unidos e na Europa para questionar códigos culturais, fazer protestos e promover uma forma de arte que desse sequência ao projeto de aproximação com o cotidiano, através de *happenings*, performances e manifestos, conjugados não raro com as lutas pelos direitos das minorias e contra a sociedade do espetáculo. (GONÇALVES, 2010, p. 2, grifo do autor).

Movimento similar também ocorreu no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970. Entre os sentimentos que pulsavam estava o de buscar formas outras de expressão e novas leituras artísticas, mas também o sentimento de denunciar a censura, as desigualdades sociais. São exemplo, nas artes plásticas: Lygia Clark, Amilcar de Castro e Helio Oiticica; na música: João Gilberto, os Mutantes e Chico Buarque. O teatro, nesse período, ganha nova faceta e passa a

¹ Os autores chegam a uma compreensão do que é o cidadão, a partir do conceito de cidadania na democracia deliberativa, apresentada por Habermas.

ser compreendido também como um espaço de resistência democrática. Entre os grupos que pode-se destacar estão: Asdrúbal Trouxe o Trombone, com Hamilton Vaz Pereira, Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Perfeito Fortuna, Nina de Pádua, Evandro Mesquita e Patrícia Travassos; Teatro do Ornitórrinco liderado por Cacá Rosset e Luiz Roberto Galízia; e Teatro de Arena, idealizado por José Renato Pécora, mas que também teve como integrantes Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves e Augusto Boal.

O teatrólogo e dramaturgo Augusto Boal recebe, neste trabalho, atenção especial por ter desenvolvido uma metodologia teatral diferente das demais e com potencial de revolucionar. Além de peças que traziam à tona a repressão e a tortura praticadas no Regime Militar, a vida dos exilados políticos e situações vividas por ele, como na peça *Murro em ponta de faca* (1971), Boal também produziu outros trabalhos de cunho político que denunciavam a desigualdade social, o racismo, a opressão no Brasil e em outros países, como no texto *Revolução na América do Sul* (1960). Não à toa, já que sua atuação política era contínua, o dramaturgo se tornou *persona non grata* ao Regime Militar e foi exilado do país, em 1971.

Entre os motivos que o fizeram sair do Brasil está o desenvolvimento da metodologia do Teatro do Oprimido (TO), em 1970, um ano antes de ser preso, torturado e exilado do país. A intenção, desde seu início, foi tornar a linguagem teatral acessível a todos, estimulando o diálogo e a transformação da realidade social por meio da arte. Augusto Boal acreditava que “todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo *os meios de produção teatral*, para que o próprio povo os utilize, *à sua maneira e para os seus fins*. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la!” (BOAL, 2011, p.182, grifo do autor)

A proposta, no entanto, não é a de funcionar como um farol que guia as pessoas para um lugar seguro. Pelo contrário, é promover uma situação cênica que tire as pessoas do seu "lugar de conforto" e as faça, literalmente, fazer parte da cena, saindo da condição de espectador para a de ator — os *espect-atores*, como ele chamava — assumindo com isso o protagonismo na peça e na sua vida, com potencialidade para transformar a sociedade, como destaca o próprio teatrólogo:

A originalidade deste método e deste sistema consiste, principalmente, em três grandes transgressões:

- 1 – Cai o muro entre o palco e a plateia: todos podem usar o poder da cena;
- 2 – Cai o muro entre o espetáculo teatral e a vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta;
- 3 – Cai o muro entre artistas e não-artistas: somos todos gente, somos humanos, artistas de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis — arte e cultura. (BOAL, 2009, p.185)

Para tanto, Augusto Boal desenvolveu uma série de técnicas — a primeira iniciada no Brasil, mas a cada país que passava e com cada grupo que dialogava surgia uma nova técnica que era agregada, sem abandono de nenhuma — que foram estruturalmente organizadas e constituem a metodologia do TO, que mais tarde se consolidaria na Estética do Oprimido².

O percurso de mais de 40 anos — da criação da primeira técnica até a produção do último livro, passando pela fundação do Centro do Teatro do Oprimido (CTO)³, em 1986 — foi o tempo de maturação que o teatrólogo levou para, junto aos seus Curingas⁴, alunos e plateias espalhados pelo mundo, plantar as sementes e deixar crescer as árvores. A escolha pela árvore para simbolizar a Estética do Oprimido não poderia ser mais apropriada, já que ela está sempre em transformação e é dotada da capacidade de dar frutos, de se multiplicar.

O trabalho de Boal e a importância do Teatro do Oprimido como instrumento de transformação individual e social são reconhecidos internacionalmente. Pessoas de vários países participam do Programa de Intercâmbio Internacional no CTO, interessadas em conhecer e transmitir a Estética do Oprimido. Além disso, o método teatral criado por ele foi semeado e já tem raízes, brotos e árvores em países como Paquistão, Alemanha, Guiné Bissau, Israel, Índia e Argentina. Importante destacar, que um dos ingredientes fundamentais para a difusão do TO passa pelos Curingas, que são os principais responsáveis por apresentar e multiplicar a metodologia teatral no Brasil e em outros países; além de ter múltiplas funções como “ser capaz de servir de espelho para seus atores, dirigir uma peça de teatro-fórum, facilitar uma oficina e palestras sobre o TO, redigir e/ou estimular a criação coletiva de textos teatrais” (CASTRO-POZO, 2011, p.XVI), entre outras.

Mas o que faz um método teatral iniciado em 1971, em um contexto histórico específico, até hoje ser utilizado? Por que ainda se fala em "oprimidos"? Por que esse método criado por um brasileiro tem forte apelo e aceitação em países tão distintos quanto os acima citados? Tais inquietações provocaram o interesse em se analisar a metodologia teatral idealizada por Boal. Desta forma, a proposta deste trabalho é investigar se o Teatro do

² No livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas*, editado pela primeira vez em 1983, Boal inicia a apresentação da metodologia do TO. Em 2009 foi lançado seu último livro *A Estética do Oprimido*, onde estrutura definitivamente o processo de sistematização do TO, complementando a primeira publicação.

³ Boal fundou em 1986 o Centro do Teatro do Oprimido, que hoje é a sede do grupo, localizado no tradicional bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. É “um centro de pesquisa e difusão, que desenvolve metodologia específica do Teatro do Oprimido em laboratórios e seminários, ambos de caráter permanente, para revisão, experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais”. (Trecho retirado da apresentação do CTO no site www.ctorio.org.br).

⁴ Os "Curingas" são os técnicos artístico-pedagógicos responsáveis pela formação dos grupos, ministrar oficinas e realizar atividades relacionadas à produção cultural de um trabalho artístico.

Oprimido pode ser reconhecido de fato como uma ferramenta de comunicação intercultural, capaz de ser aplicado em grupos e culturas distintas, mantendo em seu formato uma base comum, a Estética do Oprimido. Com isso, pretende-se verificar se a metodologia e a prática do Teatro do Oprimido também podem ser relevantes como um instrumento capaz de compreender e ser utilizado por novas configurações identitárias.

Diante do exposto acima, o presente estudo partirá de duas hipóteses centrais. A primeira delas é se o Teatro do Oprimido funciona como uma ferramenta de mediação intercultural, isto é, se a metodologia da Estética do Oprimido desenvolvida nas oficinas permite alcançar uma troca real de saberes (tanto dos estrangeiros quanto dos brasileiros oriundos de diversos segmentos da sociedade). Ainda nesta hipótese, busca-se averiguar se, uma vez que a Estética do Oprimido se comporte efetivamente como um instrumento eficaz de mediação intercultural, é possível abrir um espaço onde, por meio do diálogo da encenação de uma situação real, tanto os atores quanto quem assiste ao espetáculo podem construir ações efetivas que promovam transformações de cunho pessoal e também na sociedade.

A segunda hipótese é a de que a Estética do Oprimido, apesar de sua construção ter sido iniciada na década de 1970, no Brasil, ainda pode ser utilizada como uma ferramenta eficiente de atuação política na contemporaneidade. E se for, detectar a possibilidade de inseri-lo no conjunto de práticas que integram o conceito de *Epistemologias do Sul*, do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, que denunciam conhecimentos e representações pré-estabelecidos e podem sugerir alternativas de resistência para outras pessoas e grupos espalhados pelo mundo. Junto a essa hipótese, o presente trabalho buscará compreender também os motivos pelos quais o conceito "oprimido" ainda é empregado e proporá uma leitura de tal definição.

Metodologia

O percurso metodológico que será adotado para pesquisar a Estética do Oprimido como ferramenta de mediação intercultural começa pela pesquisa bibliográfica de obras que, além de fornecerem uma solidez teórica ao trabalho, possibilitam uma perspectiva ampliada do objeto, a compreensão dos conceitos-chaves (socialidade, mediação, interculturalidade, Epistemologias do Sul) a serem abordados.

No trajeto conceitual, o termo *mediação* a ser adotado é o cunhado por Martín-Barbero — o qual “significa que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana” (MARTIN-BARBERO, 2000, p. 154) — e visa designar o processo de negociação de sentido, de comunicação interpessoal que ocorre entre os integrantes do Teatro do Oprimido (Curingas e alunos) e a plateia. Ao reconhecer a impossibilidade de se trabalhar de forma ampla todo o conjunto de implicações e relações em que estão inseridas estas mediações, será tomado como base metodológica o *mapa das mediações*, que pode contribuir para traçar as “novas complexidades nas relações constitutivas entre comunicação, cultura e política”. (MARTIN-BARBERO, 2008, p.15). Este trabalho focalizará a análise da *mediação* a partir do eixo da *Socialidade*, que se expressa na relação entre as *Matrizes Culturais* (MC) e as *Competências de Recepção* (CR).

Ainda no estudo do campo da *socialidade* na Estética do Oprimido, a pesquisa continua no caminho para identificar o que faz com que pessoas de origens diversas (geográfica, social, histórica etc.) consigam se constituir como um grupo que compartilha experiências, interesses, objetivos, apesar de toda a sorte de conflitos que também podem se originar dos encontros. A partir da presunção de que há algo mais do que apenas o interesse pelo aprendizado da técnica, e que esse "a mais" pode ter uma forma material de se expressar, será adotado como fio condutor para este caminho de análise o conceito de *potência estético-comunicativa*, proposto por SanMartin, que aponta para uma força que há no agir de cada indivíduo que o faz desejar ligar-se ao outro, querer estar-junto, em comunhão.

Outro conceito-chave a ser abordado é o de *interculturalidade* proposto por Sousa Santos e compreendido no seu aspecto de diálogo intercultural — de acordo com o qual, a “troca ocorre entre diferentes saberes que reflectem diferentes culturas, ou seja, entre universos de sentido diferentes e, em grande medida, incomensuráveis” (SOUSA SANTOS, 2001, p. 20) — torna-se fundamental para refletir a dinâmica do objeto investigado. Contudo, este diálogo só irá funcionar se as partes envolvidas se derem conta da incompletude de suas culturas e estiverem dispostas a chegar a um consenso. Importante ressaltar que é também uma via de atuação do diálogo intercultural — em outro nível de discussão que não apenas entre sujeitos — pensar, elaborar e propor políticas públicas sociais e culturais, como forma de solucionar os problemas ocasionados pela desigualdade, racismo, injustiças, etc. Ao utilizar este viés do conceito, procura-se verificar se a Estética do Oprimido possibilita também uma efetiva (re)construção de uma percepção crítica individual e de grupo,

promovendo um espaço para o exercício da cidadania⁵, buscando uma transformação na sociedade.

A adoção do conceito de *interculturalidade* vai ao encontro da proposta de Canclini em trabalhar a “perspectiva intercultural como método de pesquisa e análise para reavaliar os desafios enfrentados pela América Latina” (HERSCHMANN; SANMARTIN FERNANDES, 2011, p. 103). Decerto que não se pretende neste trabalho dar conta de toda a América Latina, mas é importante também voltar a atenção para a aplicação da Estética do Oprimido nesse contexto. Isto porque a EO foi criada pelo brasileiro Boal, inicialmente no Brasil, mas foi desenvolvida também em outros países (como por exemplo, Argentina, Chile e França) e, até chegar ao formato atual, foi agregando elementos e adaptando-se às diferentes culturas. Neste sentido, faz-se necessário a adoção de uma perspectiva intercultural, como aponta Canclini, pois “proporciona vantagens epistemológicas e de equilíbrio descritivo e interpretativo e leva a conceber as políticas da diferença não só como necessidade de resistir” (CANCLINI, 2009, p. 25).

Partir da perspectiva intercultural como método de pesquisa segue no caminho de tentar compreender o lugar da Estética do Oprimido na contemporaneidade e se de alguma forma ela ainda é ativa e eficaz na proposta inicial de Augusto Boal, que “busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras” (BOAL, 2011, p.19). Com o recorte metodológico da perspectiva intercultural, sugerida por Nestor Garcia Canclini, este trabalho tem a intenção também de analisar se a proposta política do TO pode ser compreendida como uma ação integrante do conjunto de experiências destacadas como Epistemologias do Sul, conceituado por Sousa Santos como sendo

a reivindicação de novos processos de produção, de valorização de conhecimentos válidos, científicos e não científicos, e de novas relações entre diferentes tipos de conhecimento, a partir das práticas das classes e grupos sociais que tenham sofrido, de maneira sistemática, destruição, opressão e discriminação causados pelo capitalismo, pelo colonialismo e todas as naturalizações de desigualdade e no que tenham se desdobrado; o valor de troca, a propriedade individual da terra, o sacrifício da mãe-terra, o racismo, o sexismo, o individualismo, o material acima do espiritual, e todos os demais monocultivos do pensamento e da sociedade — econômicos, políticos e culturais — que tentam bloquear a imaginação emancipadora e sacrificar as alternativas (SOUSA SANTOS, 2011, p.15).⁶

⁵ De acordo com a proposta do TO, ser cidadão não é apenas ter o direito de votar e ser votado ou fazer parte de uma sociedade organizada democraticamente, mas “(...) um cidadão se faz agindo social, política e responsabilmente”. (BOAL, 2009, p.190)

⁶ Citação original: “*el reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las*

Munida com os referenciais teóricos acima apresentados, a pesquisa ‘sai da leitura’ e parte para o campo, seguindo a sugestão de Canclini, no sentido de que “fazer antropologia ou simplesmente fazer investigação requer dados e, para obtê-los, é necessário fazer trabalho no terreno” (CANCLINI, 2009, p.149). Desta forma, o mergulho na Estética do Oprimido passa a ser etnográfico, o da *descrição densa* proposta por Geertz (2008), aceitando o desafio do antropólogo americano, onde:

O que o etnógrafo enfrenta, de fato — a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados — é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. (GEERTZ, 2008, p.13).

Nesse sentido, optamos por seguir a metodologia da *pesquisa participante na área da comunicação*, que de acordo com Peruzzo é

aquela baseada na interação ativa entre pesquisador e grupo pesquisado e, principalmente, na conjugação da investigação com os processos mais amplos de ação social e de apropriação coletiva do conhecimento, com a finalidade de transformar o povo em sujeito político (PERUZZO, 2011, p. 131).

Inicialmente, adotando o papel de observador participante, a pesquisadora optou pela proposta de participar como aluna das oficinas de TO, visando com isso aprender a metodologia e envolver-se no processo de produção. Também serão de extrema importância para o desenvolvimento do trabalho as entrevistas semi-estruturadas com os Curingas e alunos. Todo o percurso da pesquisa participante será feito com a pesquisadora se identificando como tal ao grupo.

Apesar das regras para escrita de dissertação indicarem o uso da terceira pessoa do singular, para o corpo deste trabalho será eleito o uso da primeira pessoa do plural. Tal escolha se deve ao fato de que o pronome "ele" aponta para um caminho de impessoalidade, bem diferente das teorias dos principais pensadores apresentados nesta dissertação e também da teoria e da prática do objeto analisado — que seguem a percepção da construção do conhecimento a partir da socialidade, do “estar-junto”. O uso do "nós" e suas flexões verbais

prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido, de manera sistemática, destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad en las que se han desdoblado; el valor de cambio, la propiedad individual de la tierra, el sacrificio de la madre tierra, el racismo, al sexismo, el individualismo, lo material por encima de lo espiritual y todos los demás monocultivos de la mente y de la sociedad — económicos, políticos y culturales — que intentan bloquear la imaginación emancipadora y sacrificar las alternativas” (SOUSA SANTOS, 2011, p.15)

nem de perto sugere certa esquizofrenia por parte de quem faz a pesquisa. Pelo contrário, o esquizofrênico é aquele que é, em linhas gerais, caracterizado pela perda do contato com a realidade; e a opção da pesquisadora pelo "nós" caminha justamente no sentido de perceber que a realidade é feita por vários, que não há socialidade construída por indivíduo isolado; e que mesmo a pesquisadora é constituída por vários, pois carrega consigo as falas do seu contexto familiar, social e teórico.

Desta forma, partindo da lógica de atuação do Teatro do Oprimido, na qual a construção das peças se dá em conjunto com o outro, o presente trabalho convidará o leitor a partilhar com a pesquisadora os caminhos percorridos para a análise das hipóteses levantadas, nas quais as certezas (sempre frágeis) foram postas de lado e a surpresa ditou o rumo.

Em um primeiro momento, o leitor caminhará pelos referenciais teóricos adotados para a análise e conhecerá os conceitos que nortearão a pesquisa e o olhar sobre o objeto, podendo identificar o lugar epistemológico no qual a pesquisadora finca seus pés e as lentes conceituais que usará sobre a Estética do Oprimido e seu Teatro.

Posteriormente, o leitor será convocado a explorar as pontes construídas por Boal e outros tantos parceiros conhecidos e "anônimos", mas todos artistas, que contribuíram para dar corpo à Estética do Oprimido. Desta forma, o capítulo 2 vai partir da apresentação de quem foi Augusto Boal, passar pelo surgimento do Teatro do Oprimido e pela elaboração de sua Estética e o seu desembocar no mundo.

Munido com as ferramentas de análise e um panorama do que é a Estética do Oprimido, o leitor será apresentado ao *corpus* da pesquisa, nos capítulos seguintes, que se focou em sete oficinas de introdução à metodologia, promovidas pelo Centro de Teatro do Oprimido, na sede do TO que fica no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro.

O que está no coração da proposta deste trabalho é tentar fazer com que o leitor conheça e, de alguma forma, descubra com a pesquisadora as potencialidades da Estética do Oprimido, apostando na proposta de Augusto Boal que dizia que “*o fim é o começo*”.

O encontro com o Teatro do Oprimido

Antes de darmos início à discussão teórica, achamos importante contar como se deu o nosso encontro com o Teatro do Oprimido. Afinal, entre tantos objetos possíveis para se analisar por que escolhemos exatamente esse? Precisamos deixar claro que nossa escolha

inicial foi no campo do afeto, por isso pedimos licença às regras da escrita na Academia, mas não temos como trazer tais relatos sem que seja na primeira pessoa do singular.

O primeiro contato que tive com o Teatro do Oprimido foi em exposições públicas que a TV Pinel, realizada no Instituto Municipal Philippe Pinel — onde trabalhei na Assessoria de Imprensa de 2000 a 2009 —, fazia quando do lançamento de um novo programa. Esses eventos eram promovidos com uma série de parceiros, como por exemplo, TVs comunitárias, faculdades de comunicação, Programas de Trabalho e Geração de Renda na área da Saúde Mental vinculados ao setor público e instituições de diversas áreas que desenvolviam trabalhos na área. Entre elas estava o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), com Augusto Boal e seus Curingas e o Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna, realizado no Hospital Estadual Psiquiátrico de Jurujuba, Niterói (RJ).

A primeira peça que assisti foi "É melhor prevenir que remédio dar", apresentada no bairro carioca do Largo do Machado, em 2005. Foi uma experiência incrível. Por mais que a potencialidade dos usuários dos serviços de saúde mental não fosse mais novidade para mim, pois já vivenciava a experiência da TV Pinel, assistir a uma apresentação teatral foi muito diferente. Enquanto a cena corria, não podia deixar de pensar em como eles conseguiam gravar todas as falas, que era possível identificar exatamente os personagens e me espantava com o fato deles conseguirem improvisar com a plateia. Confesso que nesse momento o que me chamou a atenção foi menos o método e mais o bom trabalho dos atores.

Depois disso, tive outros eventuais encontros com o Pirei na Cenna, ainda por causa de lançamentos de programas da TV Pinel ou eventos ligados à Saúde Mental. Mas ainda me encantava mais a atuação dos usuários.

Meu caminho até chegar à metodologia do Teatro do Oprimido e até o Boal aconteceu de forma meio torta e em dois passos. No primeiro, quem me levou a eles foi o cineasta Eduardo Coutinho e sua forma de trabalhar. Conheci primeiro, por meio dos documentários de Coutinho, o que é cunhar uma estética, reconhecida em qualquer lugar, baseada na ética e onde os protagonistas eram pessoas como eu, que contavam para ele suas histórias, seus segredos. Não interessava saber se o que era dito eram verdades ou mentiras. O que importava era a pessoa que estava ali em frente à câmera e o que era verdade naquele momento.

O segundo foi também uma obra do acaso. Ainda trabalhando no Pinel, fui indicada para representar a TV Pinel em um aniversário do Boal, comemorado no CTO. Como os coleguinhas jornalistas sabem: não dá para ir para rua só com a indicação da pauta na mão, é preciso fazer a lição de casa. E eu fiz. Apesar do pouco tempo e graças à internet, consegui ter acesso a uma série de textos, matérias de jornal, que falavam do CTO e do Teatro do

Oprimido, além de entrevistas com o Augusto Boal. Foi durante a pesquisa que compreendi o que estava por trás da apresentação do Pirei na Cenna. Me encantei com a metodologia e principalmente com o Boal. Achei o que ele fez fabuloso. Na década de 1970, ele democratizou os meios de produção teatral, algo parecido com o que eu, na época, estava trilhando na militância pela democratização dos meios de comunicação. Mas foi isso, virei uma fã e parou por aí.

Meu interesse em pesquisar o Teatro do Oprimido surgiu em 2008, quando decidi, pela primeira vez, tentar o mestrado. Como foi uma decisão meio abrupta, só o da PUC ainda aceitava inscrição. A sugestão do projeto era justamente analisar o percurso da ética para a estética, tendo como objetos de pesquisa o Teatro do Oprimido, os documentários do Eduardo Coutinho e a TV Pínel. Nota-se, só pela indicação dos objetos que eu pretendia analisar, que eu não tinha a menor intimidade com a Academia. A compreensão dos conceitos de ética e estética era muito rudimentar, mas relendo o projetinho percebo o início do caminho que percorri até aqui. De qualquer forma, não entrei e a ideia de estudar o TO só foi concretizada em 2012, quando ingressei no Programa de Pós-graduação em Comunicação na UERJ (PPGCOM-UERJ).

Como disse antes, não tinha intimidade com as regras e protocolos dos programas de mestrado. Achava que uma vez aceito pela banca examinadora, não precisaríamos mudar o projeto. Contudo, logo nas primeiras semanas percebi que não era bem assim e após uma conversa com o professor João Maia compreendi que deveria começar a praticar o "desapego" ao objeto. Mas era tão difícil e, no fundo, saí da conversa me sentindo provocada porque ele havia lido meu projeto e me questionou se não estaria o TO datado. Como assim datado? Como algo que eu via acontecer na rua poderia estar datado? Hoje, após dois anos de estudos no PPGCOM-UERJ, compreendo o que o professor João Maia quis dizer — até então, eu não sabia, por exemplo, como o trabalho com o teatro político feito pelo Boal se confundia com a metodologia do TO. Entretanto, na época, eu ainda era só uma idealista que queria mostrar para ele que não era bem assim, precisava defender meu objeto de pesquisa e precisava encontrar um professor que acreditasse também no TO.

E felizmente tive a sorte de não apenas ser aceita como orientanda da professora Cíntia SanMartin Fernandes, que topou comigo o desafio de tentar mostrar como o TO ainda é relevante, como ela abriu minha perspectiva de pesquisa ao me apresentar as teorias de Michel Maffesoli, Néstor García Canclini e Homi Bhabha. Além disso, mas seguramente não menos importante, me fez projetar um caminho muito maior sobre o objeto, ao sugerir que eu o pensasse no contexto da América Latina. Orientadora definida e objeto fechado, fui à

pesquisa de campo. A primeira medida foi me inscrever nas oficinas promovidas pelo CTO para tentar conhecer a técnica na prática.

Junto à pesquisa de campo, fui produzindo artigos para as aulas no PPGCom que partiam da minha participação nas oficinas, e que posteriormente foram inscritos também em congressos. A experiência de apresentar os trabalhos em congresso funcionou como uma forma de testar as teorias que vinha trabalhando e o próprio objeto. Durante as apresentações, recebi críticas que fizeram ‘chacoalhar’ a mim e ao próprio TO. Foi a primeira vez que me vi fora do conforto da pesquisa e me dei conta de que precisava rever meu olhar sobre o Teatro do Oprimido.

A última etapa da pesquisa de campo foram as entrevistas, que fiz com os Curingas e com Julian Boal. As conversas foram ótimas e me ajudaram a visualizar detalhes da metodologia que ainda não tinha identificado nem com as leituras nem nas oficinas, pois eram do campo do ofício do Curinga, de quem realmente trabalha com a metodologia.

Depois desse percurso, comecei a pôr no papel o material da pesquisa de campo e o fazer discutir com as teorias dos autores escolhidos. A pesquisa me deu a oportunidade de conhecer muito mais a teoria e a prática do TO e também sobre quem foi Augusto Boal. E o resultado dessa trajetória do meu encontro com o Teatro do Oprimido fica agora aqui registrado nas páginas desta dissertação e nos anexos, onde transformei algumas passagens do meu diário de campo em crônica.

1 COMUNICAÇÃO E SOCIALIDADE: O TEATRO COMO POTÊNCIA COMUNICATIVA

Desenhos, ritmos, utensílios, dentre outras manifestações fazem parte da evolução do homem tanto quanto a mais nova descoberta da ciência. E todos esses registros revelam muito sobre o ser humano, as práticas sociais que se estabelecem entre as pessoas e entre elas e o próprio meio. Basta lembrarmos das pinturas rupestres, as quais, através dos traços em cor deixados nas cavernas, pôde-se conhecer um pouco sobre a vida na chamada pré-história.

Assim como esses registros iniciais — que, bem mais tarde, alguns passariam a integrar o campo das manifestações artísticas —, a história do teatro se entrelaça à história da própria humanidade. Há indícios que apontam o surgimento do teatro no Século VI a.c, na Grécia. Já nessa época, as apresentações estavam igualmente imbricadas às práticas vivenciadas no cotidiano, à rituais e celebrações. O espaço teatral traz em suas origens uma forte marca de congregação das pessoas — e talvez esta seja a grande diferença entre as outras manifestações artísticas, como a pintura e a escultura, por exemplo. O teatro junta e faz partilhar.

Séculos mais tarde, essa força seria utilizada como um bálsamo para os colonos portugueses que chegaram ao Brasil, mas, na mesma medida, funcionaria como uma ferramenta de colonização dos nativos, como pode ser observado abaixo no trecho do livro *História do Teatro brasileiro*:

Aqui o teatro se tornaria o nosso livro de leitura e recordaria saudades e tristezas aos portugueses naqueles primeiros cinquenta anos da nossa existência, perdidos na imensidão deste fim-de-mundo, semi-adaptados aos costumes da terra. Costumes nem sempre considerados bons, mas, de certo modo, atraentes para quem andava às voltas com as duras imposições da legislação real e da Inquisição. Ao índio, os portugueses iriam mostrar uma nova forma de ritmo, de rito, novas cores, novas danças, exatamente aquelas coisas pelas quais nós conseguimos a liberação da atormentada rotina e das insatisfações e satisfações da vida” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 19)

Isso não significa dizer que o teatro virou um instrumento de dominação, mas como uma manifestação genuinamente humana ele atende perfeitamente aos ânimos de quem o conclame. Foi assim na Antiguidade, na Idade Média, na colonização brasileira, na contracultura e ainda o é hoje.

Afinal, por mais que a primeira imagem que vem à mente quando se pensa no teatro hoje, é a dele ser um entretenimento, ou mesmo, como Aristóteles definia, como um momento

de catarse do espectador, há muito mais na arte teatral, principalmente levando-se em conta o apontado por Maffesoli, onde o verdadeiro teatro é “o da cotidianidade, podendo, por isso, servir de reservatório e modelo a formas mais específicas como o drama, a comédia ou outras expressões artísticas do dado social” (MAFFESOLI, 1984, p.136). O teatro, como a arte em geral, não é o real, mas dialoga com ele, pois é sua representação. Portanto, as práticas sociais e o cotidiano, como um todo, funcionam como matéria-prima e cimento para o teatro.

Partindo desta compreensão, e para se entender melhor a Estética do Oprimido, proposta por Augusto Boal, é preciso antes mergulhar na essência de que é feita, isto é na cotidianidade. Assim, no primeiro item deste capítulo trataremos sobre os conceitos de socialidade, comunicação e potência estético-comunicativa na construção do imaginário e práticas sociais, e encaminharemos a discussão para a percepção do teatro como uma ferramenta de comunicação. Já no item 1.2 falaremos sobre novas formas de identificação e outras representações sociais que vêm emergindo da socialidade; discutiremos também que viver na interculturalidade não significa estar num paraíso sem conflito, mas que há propostas de convívio e que vozes ausentes, como as apresentadas no item 1.3, podem representar algumas alternativas que surgem para contribuir na resposta a questões como desigualdade social, racismo, etc. O caminho até aqui foi apresentar os bastidores dos elementos de formação dos oprimidos e que leitura podemos dar a eles hoje, para isso no item 1.4, partiremos da concepção de Boal de que o oprimido é o sujeito que luta, portanto não é vítima.

1.1 Socialidade e Comunicação

A teatralidade não se apresenta somente nos palcos e espaços cênicos, mas em cada pequeno gesto, em cada modo de se portar; e em cada conversa em casa, na escola, no trabalho ou na esquina. Segundo Maffesoli, todo esse ritual teatral, as regras de “etiqueta” cotidiana que as pessoas seguem, desde sempre e todos os dias, é o que opera “a comunicação, a troca, isto é permitindo o ser social” (MAFFESOLI, 1984, p.17).

A relação entre os indivíduos e entre eles e o meio mantém a sociedade em constante movimento. Na configuração social contemporânea, essa relação parte do cotidiano, mas se apresenta com algumas características específicas, como um sentimento de "pertencer a", de "estar-junto"; em parte fruto da “saturação dos valores da modernidade que tende a dar lugar a

valores alternativos, de contornos ainda imprecisos, mas cuja eficácia não se pode negar” (MAFFESOLI, 1995, p.15). Essa configuração social fundada no desejo de compartilhar com o outro é denominada *socialidade*, e é “gerada na trama das relações cotidianas que tecem os homens ao juntarem-se (MARTIN-BARBERO, 2008, p.17).

Para se referir a essas regras e costumes cotidianos praticados pelas e entre as pessoas de um dado lugar, que permitem que o grupo se (re)conheça como uma coletividade, será adotado o conceito de *socialidade*⁷ — seguindo a mesma lógica trabalhada por autores como Martin-Barbero, Maffesoli, SanMartin. Apesar do uso da palavra "regra", isso não significa que a socialidade seja algo imutável. Pelo contrário, tudo o que surge no corpo social é passível de mudança. Não fosse assim, por exemplo, pessoas com interesses místicos ainda hoje poderiam ser queimados em praça pública, como na Inquisição.

Mas justamente por se transformar é que não se pode ter a ilusão de que a socialidade seja algo homogêneo, como pode-se pensar com a ideia de um "retorno à comunidade", onde supostamente as pessoas viveriam em perfeita harmonia. Dentro de uma mesma sociedade há diversas formas de associação e condutas, há diversas vozes sociais. O fato de não haver, por exemplo, uma guerra interna não significa que não haja discordância entre os indivíduos, sempre há tensão. O que ocorre é uma relação de força que, conforme for instituída e difundida — não somente à base da força, mas também por consenso —, poderá tornar uma ou várias vozes dominantes que poderão se sobrepor e ditar práticas sociais a serem seguidas. No entanto, o mais importante disso tudo é não esquecer que mesmo que haja uma voz dominante ela não está só, pois junto a ela na socialidade pulula um "mundo" de vozes, onde cada uma delas também possui seu poder de ditar e têm seus adeptos.

Não seria precipitado afirmar que é da socialidade que se forja a cultura de um povo. Junto às trocas e laços sociais e elementos institucionais presentes como política, religião, há uma série de lembranças coletivas (oficializadas, como o caso da construção da identidade de uma nação; ou não, como em alguns mitos ou tradições), que de alguma maneira contribuem

⁷ Adotaremos também a compreensão do conceito de socialidade de Maffesoli, que destaca que: " (...) O termo não é de uso comum entre os sociólogos (...) Ressaltando a diferença que distingue sua obra das análises sociológicas e científicas correntes, o autor marca sua escritura de neologismos como "imaginal" e "societal" etc. O termo "*socialité*" (socialidade) é mais um exemplo e, como explica o próprio autor em livros posteriores, tratando-se mais de uma comodidade de linguagem, procura exprimir a "solidariedade de base" em que se assenta o "estar-junto" humano e que convém distinguir de "*sociabilité*" (sociabilidade). Conforme ainda o autor, a própria experiência do "estar-junto" está pouco representada no termo "social", de uso comum, porém mais apropriado a designar a relação racional mecânica entre o indivíduo do que a "solidariedade" sobre a qual se apoia esse "estar-junto", razão pela qual, também nesse caso, o autor, voltando aos termos de Durkheim, prefere o uso do termo "*sociétal*" (societal) que, ultrapassando o sentido da "solidariedade mecânica", "reenvia à solidariedade orgânica". A socialidade seria a expressão cotidiana dessa solidariedade em ato, seria "o societal em ato" (Cf. MAFFESOLI, M. A Sombra de Dionísio — contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.) (Nota do Tradutor)" (MAFFESOLI, 2001, p. 37).

para moldar como os indivíduos desse grupo se organizam, se estruturam e dão vida aos espaços que habitam. Tudo isso são elementos que constituem a coletividade e a identidade dos sujeitos e as tramas que formam o tecido social estão sempre em movimento, em ajustes, como aponta Maffesoli:

O que se chama de vida cotidiana é feito de microatitudes, de criações minúsculas, de situações pontuais e totalmente efêmeras. É *stricto sensu* uma trama feita de minúsculos fios estreitamente tecidos e, separados, completamente insignificantes. Essa insignificância e essa discrição permitem que essas práticas escapem do controle e da punição (MAFFESOLI, 2009, p.48-49).

As práticas sociais, entendidas como produtoras de sentido no cotidiano, têm um significado para cada indivíduo, para cada sociedade e, dentro desta, para os distintos grupos, *tribos* (MAFFESOLI, 2010). Por mais que um indivíduo nasça em um determinado lugar, ele, a partir da sua experiência de vida, escolherá os laços que pretende fortalecer, tanto no que diz respeito às opções identitárias quanto a associações com outros indivíduos. Para identificar essa força que há no agir de cada pessoa, promovendo sua ligação com o outro, elegeremos o conceito de *potência estético-comunicativa*, proposto por SanMartin, o qual indica para uma:

Potência não apenas racionalizável, mas sensitiva, afetiva, emocional, possibilitada pela estética mundana. Estética que aproxima e comunica as diferentes comunidades dentro da globalidade, na qual a comunicação, seja por qual meio se dê, é a garantia do estar-junto mais primário, independente de contratos sociais e ações deliberativas; é a agregação e união que não representa o “estar moderno” institucional, está na base societal compondo o húmus (SANMARTIN FERNANDES, 2009, p.92).

A relevância para o presente trabalho do conceito de *potência estético-comunicativa*, é que SanMartin, partindo de autores como Maffesoli e Habermas, consegue ir além e melhor apreender a trama social contemporânea identificando o *élan* que faz com que os indivíduos se inter-relacionem. SanMartin, indica que não é mais (ou, pelo menos, não é apenas) uma questão de laços sanguíneos, tradições, concepções políticas etc., que liga ou faz com que os indivíduos se liguem. Mas sim um desejo de estar-junto, de comunhão, resgatando o sentido etimológico da palavra comunicação — que vem do latim *communicare*, mesma origem da palavra comungar, que significa repartir, compartilhar, ter e pôr em comum.

O conceito de SanMartin nos conduz igualmente para o mesmo sentido de *estética*, como uma forma de partilha, empregado por Augusto Boal ao nomear a metodologia do Teatro do Oprimido como Estética do Oprimido. De maneira mais ampla, tal conceito se une diretamente à definição proposta por Maffesoli:

no seu sentido mais simples: vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente, tudo o que permite a cada um, movido pelo ideal comunitário, de sentir-se daqui e em casa neste mundo. Assim, o laço social é cada vez mais dominado pelos afetos, constituído por um estranho e vigoroso sentimento de pertença (MAFFESOLI, 2009, p. 8).

SanMartin, ao cunhar o conceito de *potência estético-comunicativa*, enxerga a força (potência criativa) que há nos indivíduos e em suas associações e que faz mover toda a trama social. E é desse húmus, desse sentido de "pôr em comum", que se alimenta o teatro e também é ele que faz com que as pessoas reconheçam elementos cotidianos e se reconheçam nas peças encenadas. Como dito anteriormente, o teatro apenas representa o real, a partir da matéria-prima colhida nas tramas sociais.

Sem excluir a percepção do teatro como um veículo de comunicação, como a televisão, o rádio e o jornal, por exemplo, com a característica de transmitir informação; o que se quer botar à luz aqui é a concepção de uma comunicação que não se esgota nos meios, inclusive porque estes não se limitam mais a “veicular ou a traduzir as representações existentes, nem tampouco a substituí-las, mas começou a *constituir uma cena fundamental da vida pública*” (MARTIN-BARBERO, 2008, p.14, grifo do autor)

Sendo assim, é possível atribuir à arte teatral a característica de ser igualmente um local de produção de sentido, tanto na construção da peça quanto na relação dos atores com o texto, da encenação com a plateia e do próprio público que está assistindo. E isso faz com que o teatro seja também percebido como uma ferramenta de comunicação se aproximando da conceituação de Maffesoli:

A comunicação, seja qual for o nome que se dê a ela, é uma estrutura, ou seja, uma entidade composta de elementos interdependentes que vai além da consciência dos atores envolvidos. A comunicação, tal como é examinada aqui, não é somente verbal, embora a palavra ocupe nela um lugar destacado, mas um sistema total, uma mescla de palavras, objetos e gestos que reclama uma poética globalizante (MAFFESOLI, 2009, p 97).

O conceito de Comunicação que é adotado neste trabalho vai muito além do indicado pela Teoria da Informação de Shanon e Weaver, na qual, de forma simplificada, concebe a comunicação como transmissão de sinais, onde um emissor transmite uma mensagem para um receptor, e as "dificuldades" na decodificação da mensagem, pelo receptor, são tidas como ruídos, erros de transmissão. Assim como SanMartin, entendemos que a “comunicação de fato é uma linguagem, ou um meio, ou uma mediação importante para a constituição de um *elan* comunitário” (SANMARTIN FERNANDES, 2009, p.236). E seguindo a linha dos Estudos

Culturais Latino-americanos, nos debruçaremos também sobre a concepção de Comunicação como *mediações*, proposta por Martin-Barbero (2008).

A escolha por adotar o conceito de *mediações* de Martin-Barbero é fundamental para deixar claro, mais uma vez, de que lugar falamos neste trabalho. O autor espanhol pôs em cena as especificidades da América Latina e muito contribuiu para os estudos de comunicação no mundo, ao estabelecer que para se analisar uma dada sociedade os pesquisadores teriam que trabalhar os processos comunicativos de produção de sentido (entendidos como as trocas que ocorrem entre os indivíduos e entre estes com o meio de comunicação ou social), que ocorrem na relação entre Cultura, Política e Comunicação. O autor toma esse caminho, pois concebe que há na *socialidade* uma relação de poder, como dito antes, e esta disputa se dá no terreno simbólico, “onde se articulam as interpelações a partir das quais os sujeitos e as identidades coletivas se constituem” (MARTIN-BARBERO, 2008, p.286-287).

No que diz respeito diretamente à natureza comunicativa da cultura, Martin-Barbero destaca o “seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor” (MARTIN-BARBERO, 2008, p.289).

Partimos do entendimento de que não há passividade nos indivíduos (receptores) e os “ruídos” indicados pela Teoria da Informação nada mais são do que leituras diferentes de uma mesma mensagem. A decodificação da mensagem recebida, isto é o seu sentido, será dado pelo receptor a partir dos seus referenciais, isto é, das suas *Matrizes Culturais* (MARTIN-BARBERO, 2008) — memória, crenças, História, tradições, hábitos familiares, experiências de vida.

Nesse ponto, cabe reforçar que tal processo de decodificação não passivo por parte dos indivíduos opera igualmente no espaço teatral. Diferente do que diz Ortega & Gasset, que atribui à plateia do teatro “uma especialíssima passividade” (ORTEGA Y GASSET, 2007, p.33), partimos do princípio de que, no momento em que as pessoas assistem uma peça, elas dialogam com os atores, com o cenário e com o texto. E damos um passo adiante, nessa compreensão, uma vez que tomamos o teatro, como dito anteriormente, também como um meio de comunicação, acreditamos que os processos comunicativos não se encerram nele, não acabam na apresentação da peça, mas continuam, por exemplo, na conversa com os amigos após a apresentação. Isso porque as apresentações teatrais também possibilitam um espaço de comunicação, de *mediação* (no sentido de “pôr em comum” e de “estar-junto”) e de produção

de sentido. Motivados por isso, é que usaremos como instrumento de análise sobre o nosso objeto, a Estética do Oprimido, o mapa de mediações proposto por Martin-Barbero:



Figura 1 – mapa das mediações (MARTIN-BARBERO, 2008, p.16)

Contudo, focalizaremos a *mediação* a partir do eixo da *socialidade*, que se expressa na relação entre as *Matrizes Culturais* (MC) e as *Competências de Recepção* (CR), no qual, como aponta Martin-Barbero:

A *socialidade*, gerada na trama das relações cotidianas que tecem os homens ao juntarem-se, é por sua vez lugar de ancoragem da *práxis comunicativa* e resulta dos modos e usos coletivos de comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contra-hegemonia) com o poder. Nesse processo as MC ativam e moldam os *habitus* que conformam as diversas Competências de Recepção (MARTIN-BARBERO, 2008, p.17, grifo do autor).

Ao trabalharmos o eixo da *socialidade*, interessa-nos colocar luz exatamente nos elementos que contribuem para a construção das práticas sociais (as MC) e nas diferentes formas (mediações) de diálogo com as produções culturais (as CR), entre elas o teatro. A escolha por este viés parte do entendimento — já trabalhado pela linha dos Estudos Culturais — de que a recepção das mensagens, direcionadas (seja pelos *media* ou, simplesmente, em uma conversa com um amigo) para os indivíduos, não ocorre de forma passiva. Pelo contrário, seguimos a compreensão de Stuart Hall (2008) segundo o qual a codificação e a decodificação da mensagem acontecem dentro de um processo comunicativo, que é todo integrado, não linear e impossível de ter seu significado final determinado *a priori* — por mais que o emissor tenha a pretensão de produzir este ou aquele efeito com a mensagem veiculada.

Hall propõe uma sistematização hipotética, em três posições, sobre o processo de decodificação das mensagens⁸:

A primeira posição hipotética refere-se à posição *hegemônica-dominante*. Quando o telespectador (...) *está operando dentro do código dominante*. (...)

A segunda posição que identificaríamos é a do *código negociado*. (...) Decodifica, dentro da *versão negociada*, contém uma mistura de elementos de adaptação e de oposição: reconhece a legitimidade das definições hegemônicas para produzir as grandes significações (abstratas), ao passo que, em um nível mais restrito, situacional (localizado), faz suas próprias regras — funciona com as exceções à regra. (...)

Finalmente, é possível para um telespectador entender perfeitamente tanto a inflexão conotativa quanto a literal conferida a um discurso, mas, ao mesmo tempo, decodificar a mensagem de uma maneira *globalmente* contrária. (...) operando com o que chamamos de *código de oposição* (HALL, 2008, p. 400-402, grifo do autor).

Tomando a perspectiva de decodificação acima, percebemos o quanto as matrizes culturais são fundamentais para as possíveis leituras que o indivíduo pode fazer. Desta forma, saímos da visão Frankfurtiana de que os produtos da indústria cultural promovem alienação; e adotamos a percepção de que a mensagem é sim carregada de códigos, que indicam a visão (ou podemos chamar também de ideologia) do veículo onde foi produzido e do profissional que a produz. Entretanto, ao chegar ao receptor, este não atua como um simples depositário da mensagem, mesmo quando ele a aceita, como no caso da posição *hegemônica-dominante*. O que queremos dizer com isso, é que para nós o indivíduo (receptor) não é passivo, mas também um produtor, ele interage com o que é apresentado e faz sua leitura, gerando disso um significado para a mensagem que pode ser totalmente diferente, parecido ou igual. Isso porque ele pode partilhar dos códigos apresentados, entretanto, isso não quer dizer que o indivíduo passou por um processo de "lavagem cerebral", mas apenas que os códigos apresentados também fazem parte do seu referencial, de suas matrizes culturais. As matrizes culturais influem e direcionam nas competências de recepção e esse diálogo também contribui para a construção da *socialidade*.

Entretanto, a compreensão da existência de consenso, entre a mensagem apresentada e a decodificação por parte do receptor, não implica em dizer que não há no discurso dos produtos culturais (seja da TV, do rádio ou até do teatro) uma intenção de propagar seus discursos, ideias, ideologias, nem tampouco que todo o indivíduo que recebe a mensagem tem a compreensão total dos códigos apresentados. Pelo contrário, a crítica que fazemos é que a

⁸ O processo de decodificação de mensagens que Hall sistematiza é a partir dos discursos televisivos. Contudo, acreditamos que também podemos aplicar tal sistematização na recepção/decodificação dos produtos teatrais. Isso porque, o teatro, entendido também como um produto cultural, segue a mesma lógica de produção disposta por Hall: "produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução" (HALL, 2008, p. 387)

construção de muitos códigos presentes na formação das matrizes culturais dos indivíduos recebe atributo de "naturais" e assim são introjetados pelos indivíduos, contudo não passam de uma construção social, de caráter histórico, por parte de um discurso dominante. Apreendidas e apreendidas como "naturais", algumas práticas sociais acabam não sendo alvo de críticas por parte dos indivíduos. Um exemplo disso é a compreensão de identidade nacional, que trabalharemos mais adiante.

Pelo percurso teórico que estamos traçando e da percepção do teatro como um produto cultural, o eixo escolhido no mapa das mediações nos atende para análise do objeto, pois nossa intenção é exatamente identificar se a metodologia do Teatro do Oprimido consegue funcionar como um espaço de mediação entre os integrantes do grupo, os alunos e a plateia, sem perder de vista a mistura cultural, ou melhor intercultural, que se opera no espaço cênico. Junto a isso, observaremos também, se o TO consegue chamar a atenção para a construção de códigos presentes nas matrizes culturais (como o racismo, por exemplo), abrindo caminho, com isso, para uma possível desnaturalização de códigos geradores de opressão, que influenciam diretamente nas Competências de Recepção, que se referem aos diferentes usos sociais dos meios e as diferentes leituras das mensagens.

1.2 Polifonia dodecafônica⁹

É da vida cotidiana, da *socialidade*, que os escritores, ensaístas, roteiristas tiram a matéria-prima para produção de seus trabalhos. Por mais que o gênero escolhido seja o da ficção, é a partir do que existe no real vivido que o autor produz sua obra e é por isso que ela fará sentido para os que nela se reconhecem, se identificam. Mas de que tipo de reconhecimento e identificação estamos falando?

Os costumes e hábitos do povo de um território vão sendo constituídos no percurso histórico de sua formação e transmitidos através das gerações, compondo assim a cultura deste povo e oferecendo uma identidade coletiva aos sujeitos que lá nascem — podemos dizer que esses elementos compõem as matrizes culturais (MC). Desde a Antiguidade, a região de

⁹ Para montar o conceito de "Polifonia dodecafônica" nos inspiramos no pensador russo Mikhail Bakhtin, que — em uma explicação muito básica, que fazemos aqui — destaca que o discurso é constituído por relações dialógicas, que funciona como um campo de luta para as vozes. Já dodecafônica vem da música que — igualmente de forma básica — apresenta o sistema de 12 tons, no qual cada som é independente entre si, mas que juntos formam uma música.

nascimento já conferia ao sujeito uma identidade, como pode ser percebido nos casos dos filósofos Zenão de Eléia ou Heráclito de Éfeso, onde a cidade de nascimento virou "sobrenome".

Mas com os Estados Nacionais (a partir do século XVIII), esse percurso histórico foi encurtado em nome de uma proposta de identidade territorialmente mais abrangente e unificada, com uma língua comum, moeda, bandeira, mas também com a criação de histórias nacionais e tradições próprias, algumas emprestadas de práticas já existentes e outras construídas. Os povos de diferentes regiões que estivessem dentro desse território demarcado deveriam passar a partilhar e a se reconhecerem dentro dessa identidade nacional. Como destaca Hall:

As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de 'teto político' do Estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas (HALL, 2006, p. 49).

E dessa forma, foram sendo forjadas e difundidas muitas das identidades nacionais que se têm hoje, incluindo a brasileira. Os filhos de cada pátria ganharam e passaram a partilhar de traços socioculturais comuns — que vão do idioma às cores da bandeira e da camisa do time de futebol nacional — importantes para que as pessoas se reconheçam como parte de um grupo, como pertencentes a uma determinada cultura nacional, como explica DaMatta, no artigo *Você tem cultura?*¹⁰:

É justamente porque compartilham de parcelas importantes deste código (a cultura) que um conjunto de indivíduos com interesses e capacidades distintas e até mesmo opostas, transformam-se num grupo e podem viver juntos sentindo-se parte de uma mesma totalidade. Podem, assim, desenvolver relações entre si porque a cultura lhes forneceu normas que dizem respeito aos modos, mais (ou menos) apropriados de comportamento diante de certas situações. Por outro lado, a cultura não é um código que se escolhe simplesmente. É algo que está dentro e fora de cada um de nós, como as regras de um jogo de futebol, que permitem o entendimento do jogo e, também, a ação de cada jogador, juiz, bandeirinha e torcida. Quer dizer, as regras que formam a cultura (ou a cultura como regra) é algo que permite relacionar indivíduos entre si e o próprio grupo com o ambiente onde vivem (DAMATTA, 1981).

Assim, a identidade nacional possui marcas tão fortes que pode ser identificada por pessoas de outras nações. Um exemplo são os depoimentos de estrangeiros de que o povo brasileiro é alegre e hospitaleiro, que gosta de samba, futebol e praia. Ao carioca mal humorado — ou qualquer brasileiro no mesmo estado de espírito —, que ousar passear no

¹⁰ O artigo foi publicado no Jornal da Embratel, em 1981, e pode ser acessado pelo sítio http://nauai.ufsc.br/files/2010/09/DAMATTA_voce_tem_cultura.pdf

calçadão de Copacabana em momentos festivos como o do Carnaval, por exemplo, caberá apenas a resignação de ser interpelado por frases do tipo: “Cadê aquela alegria de sempre?” ou “Poxa, nem parece brasileiro”. É como se a identidade nacional, essa *cultura imaginada* (Hall, 2006), acabasse resumindo tudo o que é e pode ser o sujeito.

Apesar da herança da formação do Estado-nação ter forjado uma identidade unificada (padrão), não conseguiu extinguir por completo características distintas existentes em um mesmo país. Tomemos como exemplo desta "contradição" o que ocorre com a feijoada. Apesar de ser conhecido como um prato típico brasileiro, o feijão preto não é tão apreciado no nordeste do país quanto o é aqui no sudeste, o que faz a feijoada lá ter um tom mais amarronzado, já que o feijão mulatinho (ou manteiga) é, culturalmente, a "preferência nacional" da região. Mas provavelmente nenhum sujeito do norte, nordeste ou sul irá titubear em indicar a feijoada como "a cara do Brasil" no quesito gastronomia.

A situação acima ajuda a demonstrar que, apesar de identidade nacional possuir elementos agregadores, a escolha por estes partiu de um lugar de enunciação e, portanto, de um processo comunicacional, que é um campo de disputa de poder, no qual quem tivesse maior poder de "fala" ditava as regras. Não à toa muitos povos foram exterminados em nome dessa identidade nacional. Como pontua Hall, “toda identidade é fundada sobre uma exclusão e, nesse sentido, é 'um efeito de poder'” (HALL, 2008, p.81), e provoca consequências concretas na sociedade, como já apontado Sandra Jatahy Pesavento (2003, p. 41-42):

Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais.

Desta forma, foram sendo compiladas as características da identidade nacional, que iam sendo ensinadas e aprendidas, afinal, como pontua Bauman (1998, p.17):

Nenhum de nós pode construir o mundo das significações e sentidos a partir do nada: cada um ingressa num mundo ‘pré-fabricado’, em que certas coisas são importantes e outras não o são; em que as conveniências estabelecidas trazem certas coisas para a luz e deixam outras na sombra.

Porém, tais "coisas" que foram postas à sombra não necessariamente desaparecem por força deste capricho ou de atos de violência e extermínio. São inúmeros os exemplos de práticas sociais, marcantes de uma característica identitária diferente da nacional, que foram

inclusive perseguidas, mas que se mantiveram acesas. Até porque, como muito bem já destacou De Certeau, “o cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça* não autorizada” (DE CERTEAU, 2001, p. 38, grifo do autor). A identidade nacional, por mais que o projeto do Estado-nação primasse pelo contrário, é apenas mais uma dentro das várias identidades culturais presentes em um país, região, sociedade, bairro ou rua.

E se já era árduo manter a ideia da identidade nacional como única, com o processo de globalização¹¹ está ficando cada vez mais difícil inclusive mantê-la como a principal. Não é de hoje que autores como Canclini, Martin-Barbero, SanMartin, Hall e Bauman¹² vão indicando configurações de novas identidades em formação. A identidade cultural moderna, forjada a partir do pertencimento e reconhecimento a uma cultura nacional (HALL, 2006, p. 22), já não dá mais conta (se é que alguma vez já deu) de identificar o indivíduo. Essa mudança no processo de formação identitário para Maffesoli “permite compreender o deslizamento de uma *lógica da identidade* para uma *lógica da identificação*. A primeira é essencialmente individualista; a última, muito mais coletiva” (MAFFESOLI, 2009, p. 22, grifo do autor). Nesse sentido, esse deslizamento, ao que parece, tem como guia a *socialidade*, identificada por SanMartin (2009, p. 94-95) como não sendo:

construída apenas com normas e regras institucionais formais, mas também por uma ‘centralidade subterrânea’ informal, que assegura o compartilhar e o viver social. Assim, o mundo vivido mantém um espaço de liberdade institucional, mantém um espaço de criação, de profanação do instituído.

Importante destacar que não se tem a intenção aqui de dizer que foi a globalização que pôs a “pá de cal” nas identidades nacionais, até porque ela ainda ocupa um lugar social importante. Contudo, mesmo antes desse processo global, como mostrado anteriormente, havia toda uma sorte de outras identidades embaixo, ao lado, sobre, mesclada etc. à identidade nacional. Cabe esclarecer também, que por mais que esta identidade tivesse o projeto de ser homogênea, ela nunca foi imutável, pois sempre foi permeada pelos processos históricos, sociais e políticos.

¹¹ O conceito de *globalização* neste trabalho seguirá o apresentado por Stuart Hall, no qual “se refere àqueles processos, atuante numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2006, p.67)

¹² Bauman apresenta uma perspectiva mais “acinzentada”, diferente dos autores citados anteriormente, em relação às novas formas de identificação. Nos parece que o autor fala ainda de um lugar mais moderno do que pós-moderno, onde a ampliação das identidades e a emergência de outras gera nele (e assim ele lê a sociedade) um sentimento de incerteza e não de potencialidade.

Contudo, com a globalização, as distâncias espaciais e temporais foram modificadas e em uma velocidade muito grande. Em que pese ainda a existência geográfica das fronteiras nacionais, os processos sociais, culturais, políticos e econômicos vêm se estruturando de outra maneira. Quanto a isso, Canclini (2011, p. 105) nos chama atenção para o fato de que

(...) é necessário, antes de tudo, reconhecer que a relação entre cada cultura e um território específico, sem desaparecer, está sendo alterada pelo deslocamento de enormes massas de emigrantes, exilados, turistas e outros viajantes, assim como a crescente interdependência de cada sociedade com muitas outras, próximas e distantes¹³.

Um exemplo simples disso que pode ser dado é a produção de um tênis. Antes todo o processo de confecção, por mais que se importasse a matéria-prima, era realizado no país indicado na etiqueta *made in* e, portanto, carregava a marca cultural daquele país. Hoje, caixas e mais caixas de tênis de uma marca americana, por exemplo, são produzidas na China e podem ser exportadas para o Brasil sem ao menos pisar na terra do Tio Sam, sem perder, contudo, sua função de representar o *american way of life*.

Se essa transformação acontece com a confecção de produtos de consumo, o que não dizer das identidades culturais? Sobre isso, Hall (2006, p. 88, grifo do autor) salienta que:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado.

Dentro desse processo globalizante, as identidades nacionais ainda mantém sua relevância como o reconhecimento coletivo de uma nação e “especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes” (HALL, 2006, p.73). Entretanto, os movimentos de contracultura da década de 1960 já demonstravam a ebulição de identidades (feministas, homossexuais, negros etc.) que não cabiam nas representações identitárias existentes. Essas diferentes vozes que vem emergindo dos estados-nação estão ganhando cada vez mais força, a ponto de já promoverem uma polifonia, que se não é mais alta, já rivaliza, em alguns aspectos, com a voz hegemônica, como indica Bhabha (1998, p. 228):

¹³ Citação original: “(...) es necesario, ante todo, admitir que la relación entre cada cultura y un territorio específico, sin desaparecer, está siendo alterada por la deslocalización de enormes masas de migrantes, exilados, turistas y otros viajeros, así como la creciente interdependencia de cada sociedad con muchas otras, próximas y lejanas” (CANCLINI, 2011, p. 105)

A própria possibilidade de contestação cultural, a habilidade de mudar a base de conhecimentos, ou de engajar-se na “guerra de posição”, demarca o estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação.

Com o fortalecimento de outras formas de identificação, para além das já instituídas, os indivíduos passam a adotar uma ou várias identidades onde eles se sintam reconhecidos, se identifiquem e com isso passem a integrar diferentes grupos. A força que irá movê-los é a *potência estético-comunicativa*, apresentada por SanMartin. Os agrupamentos que são formados partilham do que Maffesoli chamou de *ética da estética* (2009, p. 23), em que estética caminha para o mesmo rumo que o apresentado por SanMartin, como uma vontade de estar-junto e ética representa o desejo de fazer parte do grupo pela escolha sem que seja imposto nenhum tipo de punição, caso o indivíduo resolva sair do grupo.

Vale destacar que não é que as novas formas de identificação tenham suprimido as que já existiam. O que ocorre, na realidade, é uma ampliação de algumas identidades instituídas e o aparecimento de outras que abarcariam características e identificações ainda não atendidas. Isto é, altera-se, em última instância, também o imaginário social e suas representações, em que, conforme destaca Pesavento (2003, p.39):

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupo dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade

Assim, com a emergência de novas representações, a trama da socialidade se expande e no lugar de identidades limitadas agregam-se outras possibilidades. Um exemplo da ampliação de uma identidade é o que ocorre com a mulher. Não é porque houve o movimento feminista, no início do século XX, — que pregava, entre outras reivindicações, direitos civis e trabalhistas iguais aos do homem e o fim da violência doméstica — que a mulher parou de se identificar como tal ou foi cunhado outro nome. O que ocorreu foi que à representação da mulher como dona de casa, mãe de família, juntou-se a de uma pessoa que desempenha funções além das domésticas, que não precisa viver sob a tutela do marido e que pode decidir quando quer engravidar e sobre o que fazer com o seu corpo. Por outro lado, identidades como a dos transexuais precisaram ser criadas, pois nada do que existia os representavam.

O que podemos perceber, então, é que o surgimento de outras formas de identificação não significa que as anteriores não existam mais, nem, muito menos, que não haja resistência social em aceitar a nova identidade que aparece. Pelo contrário, dois exemplos que podem ser

apresentados e ilustram bastante isso é o que acontece com as pessoas que vivem em relacionamentos homoafetivos e os negros. No Brasil, por exemplo, por mais que em ambos os casos haja, inclusive, legislação contra a discriminação, ainda hoje esses sujeitos são alvos de preconceitos e violência.

Diante do já exposto nos deparamos com uma sociedade (e a socialidade que a forma) constituída por toda uma sorte de identidades, práticas sociais, representações e modos de ver o mundo. Como dissemos anteriormente, os conflitos e as tensões estão e estarão presentes. Contudo, partilhamos das percepções de autores como Sousa Santos, SanMartin, Bhabha e Hall; e, por isso, entendemos que a existência de tal "polifonia dodecafônica" é benéfica e fundamental para a sociedade e que é possível chegar a acordos e ajustes, como sugere o conceito de *interculturalidade* na forma apresentada por Boaventura de Sousa Santos, onde o "componente intercultural não exige simplesmente um reconhecimento da diversidade, mas sim a celebração da diversidade cultural e o enriquecimento recíproco entre as várias culturas presentes" (SOUSA SANTOS, 2012, p.20)¹⁴

Interessa-nos adotar o conceito de *interculturalidade* na análise da Estética do Oprimido, pois acreditamos que ela tenha uma proposta de atuação intercultural desde sua origem. Isso porque, se pensarmos de maneira macro, as primeiras técnicas do TO foram criadas no Brasil, por um brasileiro, mas a elas juntaram-se outras tantas criadas em países distintos (como Moçambique, Chile, França), com a contribuição das pessoas de lá. Além disso, todas as técnicas que constituem a Estética do Oprimido podem ser (e são) aplicadas por toda uma sorte de pessoas em mais de 70 países¹⁵ e em grupos heterogêneos. Se diminuirmos o *zoom* para grupos locais, o cenário intercultural não muda. Por mais que os grupos sejam formados apenas por brasileiros, por exemplo, cada aluno, cada Curinga e cada integrante da plateia possui sua própria "bagagem" cultural, que seguramente é distinta da dos demais.

Como fazer, então, para mediar as diferentes culturas e seus conflitos? Sim, porque, como já destacamos, o campo intercultural passa também por disputas e negociações. A compreensão, mesmo de quem adota a percepção intercultural, não é a de um paraíso onde, desde sempre, todos trabalham juntos para um único bem. Pelo contrário, o ponto de partida já é heterogêneo, pois estamos falando de culturas distintas, com certezas e visões de mundo

¹⁴ Citação original: "*componente intercultural no exige simplemente un reconocimiento de la diversidad, sino más bien la celebración de la diversidad cultural y el enriquecimiento recíproco entre las varias culturas en presencia*" (SOUSA SANTOS, 2012, p.20)

¹⁵ A presença de grupos que utilizam a metodologia do Teatro do Oprimido no mundo pode ser observada no site: <http://www.theatreoftheoppressed.org/>

próprias e, muitas vezes, conflituosas. Como esclarece Canclini, a “interculturalidade implica que os diferentes se encontram em um mesmo mundo e devem conviver em relações de negociação, conflito e benefícios recíprocos” (CANCLINI, 2011, p. 106)¹⁶.

Um caminho indicado por Sousa Santos para a promoção do diálogo intercultural é o da *hermenêutica diatópica*. Ele parte do entendimento de que os pilares de formação de uma cultura são insuficientes para se sobreporem à outra, porque “os *topoi*¹⁷, as bases de formação de uma dada cultura (como a identidade nacional, por exemplo), por mais fortes que sejam, são tão incompletos quanto a própria cultura a que pertencem” (SOUSA SANTOS, 2001, p.20) e complementa que a simples aplicação de um *topoi* de uma cultura em outra pode torná-lo inadequado ou problemático. Desta maneira, é preciso que as culturas que dialoguem compreendam que uma não é melhor, nem mais certa, pura ou verdadeira que a outra. É preciso que se entenda que, segundo o sociólogo português, “o reconhecimento de incompletudes mútuas é condição *sine qua non* para um diálogo intercultural” (SOUSA SANTOS, 2001, p.23).

Nesse sentido, a *hermenêutica diatópica* proposta por Sousa Santos, faz remeter ao conceito de *tradução cultural* apresentado por Homi Bhabha e que também interessa a este trabalho, pois o autor põe luz ao processo de comunicação cultural. Nas palavras de Bhabha (1998. p. 313, grifo do autor) tradução é

a natureza performativa da comunicação cultural. É antes a linguagem *in actu* (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem *in situ* (*énounce*, ou proposicionalidade). E o signo da tradução conta, ou ‘canta’, continuamente os diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e suas práticas performativas.

O autor indiano parte da literatura como linguagem, local de produção de discurso e enunciação. Contudo, é no processo de tradução que ocorre entre o livro e o leitor — nesse “entre-lugar”, nas mediações — onde as partes não são e não ficam passivas, que se dá a produção de sentidos. Para Bhabha, a “complementaridade da linguagem como comunicação deve ser compreendida como algo que emerge de um estado constante de contestação e fluxo causado pelos sistemas diferenciais de significação social e cultural” (BHABHA, 1998, p.312)

¹⁶ Citação original: “*interculturalidad implica que los diferentes se encuentran en un mismo mundo y deben convivir en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos*” (CANCLINI, 2011, p. 106)

¹⁷ Boaventura de Sousa Santos identifica os *topoi* como “lugares-comuns retóricos mas abrangentes de determinada cultura. Funcionam como premissas de argumentação, que por não se discutirem, dada a sua evidência, tornam possível a produção e a troca de argumentos”. (SOUSA SANTOS, 2001, p.20)

Neste trabalho, compreendemos que o Teatro do Oprimido, assim como a arte literária, também é um produtor de discursos, de sentidos, como já destacamos ao conceituá-lo como um meio de comunicação. E, talvez seja, em um grau maior do que o livro, uma ferramenta de comunicação intercultural, uma vez que a lógica de produção das peças do TO parte da elaboração em conjunto com os Curingas e integrantes das oficinas. Nesse sentido, as traduções operariam já durante a construção das apresentações e não se encerrariam com os atores no palco, pois a plateia é convidada a tomar parte da cena, fazendo com que novas traduções e novos processos de comunicação intercultural fossem operados.

1.3 Lugar das ausências é no primeiro plano

Livros, revistas, programas de televisão, filmes, músicas, peças teatrais podem ser tão bélicos quanto qualquer arma branca ou colorida, se o enfoque da observação for produção de sentido e conhecimento. Como destacado no item anterior, na construção da identidade nacional quem detinha maior poder de enunciação ditava as regras, botando luz em algumas áreas e deixando outras à sombra, e não era diferente na construção de outras categorizações e *epistemes*. Os itens citados no início do parágrafo são produtos de comunicação que podem contribuir para difundir um tipo de saber que se posiciona em relação de superioridade a outro. Um conceito interessante que dá forma à essa prática é o de *epistemicídio*, uma espécie de trocadilho cunhado por Sousa Santos (2010, p.328):

O genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos estranhos porque tinham formas de conhecimento estranho e eliminaram-se formas de conhecimento estranhos porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos. Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam constituir uma ameaça à expansão capitalista ou, durante boa parte do nosso século, à expansão comunista (neste domínio tão moderna quanto a capitalista); e também porque ocorreu tanto no espaço periférico, extra-europeu e extra-norte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais).

Acreditamos que o problema não está no uso do livro ou do filme para difundir um tipo de saber, inclusive porque, como já dissemos anteriormente, não partimos da crença do receptor passivo, funcionando apenas como um depositário de informações recebidas. O

perigo se esconde na medida em que as produções desse saber acabam se difundindo de tal maneira — inclusive porque seus produtores podem deter um maior poder econômico para fazê-lo — que contribui para deixar nas zonas escuras, ou até exterminando, outros tipos de práticas sociais e saberes excluídos. Um exemplo concreto disso se deu com a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, que relatou sua experiência na apresentação para o site *TED Conferences*, em julho de 2009:

Eu cresci num campus universitário no leste da Nigéria. Minha mãe diz que eu comecei a ler com dois anos, mas eu acho que quatro é provavelmente mais próximo da verdade. Então, eu fui uma leitora precoce. E o que eu lia eram livros infantis britânicos e americanos. Eu fui também uma escritora precoce. E quando comecei a escrever, por volta dos sete anos, histórias com ilustrações em giz de cera, que minha pobre mãe era obrigada a ler, eu escrevia exatamente os tipos de histórias que eu lia. Todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis. Eles brincavam na neve. Comiam maçãs. (*Risos da plateia*) E eles falavam muito sobre o tempo, em como era maravilhoso o sol ter aparecido. (*Risos da plateia*), apesar do fato que eu morava na Nigéria.

Bem, eu amava aqueles livros americanos e britânicos que eu lia. Eles mexiam com a minha imaginação, me abriam novos mundos. Mas a consequência inesperada foi que eu não sabia que pessoas como eu podiam existir na literatura. Então o que a descoberta dos escritores africanos fez por mim foi: salvou-me de ter uma única história sobre o que os livros são

A leitura de livros britânicos e americanos se dava porque ela tinha mais acesso a eles, e o fato da Nigéria¹⁸ ter sido colônia da Inglaterra ajuda a entender o porquê desta distribuição. Se levarmos em conta que os nativos da Nigéria foram traficados como escravos, é fácil imaginar que não seriam as práticas sociais dos nigerianos, nesse contexto de exploração, que receberiam os holofotes. A metrópole de exploração, com sua mão pesada, ia ditando as regras e definindo as formas de saber que interessavam, levando para a terra estrangeira suas marcas culturais, suas representações de heroínas com a pele clara e cabelos lisos, suas maneiras de ver e habitar no mundo. Dessa forma, não é de se estranhar que alguns referenciais que a escritora adotou para construir sua identidade diziam respeito à outra cultura (a do colonizador), que em certa medida também acabou se tornando a dela, e não a cultura local¹⁹.

¹⁸ Seu nome oficial é República Federal da Nigéria e foi colônia da Inglaterra no período de 1800 a 1960, quando tornou-se independente.

¹⁹ Não temos intenção de entrar aqui na discussão de que a cultura local seria a verdadeira e a do colonizador a falsa. Acreditamos, assim como já discorreu sobre o tema Peter Burke e Canclini, que é impossível afirmar com exatidão a existência de uma cultura primígena. As trocas culturais entre tribos, camponeses, escravos, mercadores etc, sempre aconteceram e desse encontro as partes agregavam algo, o que não significa falsear a cultura, mas sim ampliá-la. O que buscamos destacar com a história da Chimamanda é apenas que ela recebeu em sua formação vários referenciais que eram ingleses. A denúncia que se faz não é a dela ter recebido tais

Os efeitos do epistemicídio colonial se mostram tão fortes e duradouros que, mesmo após a independência, a língua oficial da Nigéria é o inglês, apesar de ter no país mais de “250 nações étnicas falando mais de 400 diferentes dialetos”, de acordo com o site da Embaixada da Nigéria, no Brasil²⁰. Resta a pergunta: o que mais pode ter ficado desse período, na Nigéria e também em outros países?

O fato de muitas características de origem colonial (desigualdade social, cultural, econômica, opressão de práticas nativas, exploração econômica, sexismo, racismo etc.) ainda persistirem nas sociedades contemporâneas chamou a atenção de autores como Bhabha, Hall e Sousa Santos. Trabalhando a questão de uma maneira mais ampla, que não apenas a relação direta entre colônia e metrópole, os autores adotaram o conceito de *pós-colonial*²¹, o qual nas palavras de Hall (2008, p.103):

certamente não é uma dessas periodizações baseadas em “estágios” epocais, em que tudo é revertido ao mesmo tempo, todas as antigas relações desaparecem definitivamente e outras, inteiramente novas, vêm substituí-las.

E complementa:

não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural — e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou ‘global’ das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação (HALL, 2008, p.102).

É a história contada pelo "perdedor" que começa a ganhar fôlego e a vir à tona nessas reescrituras, como já trabalhado por historiadores na vertente da Micro-história²². Faz parte igualmente do termo pós-colonial a percepção do surgimento da produção de outras histórias — fugindo do que a escritora Chimamanda alertou para "o perigo da história única", que cria

elementos estrangeiros, mas sim como as práticas locais acabaram sendo postas de lado, o que fez com que ela conhecesse apenas uma história.

²⁰ As informações podem ser conferidas no site http://www.nigerianembassy-brazil.org/portugues/geografia_turismo.htm

²¹ Sousa Santos vem trabalhando com o conceito de *pós-colonial de oposição*. Para ele apenas o conceito de "pós-colonial" não dá conta, uma vez que ele ainda apresenta certa proximidade com as teorias pós-modernas e porque para o sociólogo é preciso avançar, abandonando o prefixo "pós" em detrimento do "pré" (SOUSA SANTOS, 2006, p.16). Contudo, adotaremos o conceito de *pós-colonial*, na medida em que abordaremos os pontos de encontro entre a conceitualização de Bhabha, Hall e Sousa Santos.

²² Segundo o historiador José D’Assunção Barros, “A ideia é que, embora não seja possível enxergar a sociedade inteira a partir de um fragmento social, por mais que ele seja cuidadosamente bem escolhido, será possível – dependendo do problema abordado – enxergar algo da realidade social que envolve o fragmento humano examinado.” (BARROS, 2007, p. 171)

estereótipos e faz com que se cristalize uma única versão. Isso ocorre porque, segundo Bhabha (1998, p. 239),

As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e as histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das “racionalizações” da modernidade.

Decerto que esses discursos não estão surgindo agora dentro da *socialidade* local, os tais oprimidos²³ sempre existiram — por mais que alguma possa ter sucumbido. Tomando emprestados alguns conceitos de De Certeau (2001), pode-se dizer que essas práticas sociais postas à margem desenvolveram outros *modos de fazer* e, por meio de *astúcias*, conseguiram se embrenhar nas *brechas*. Não é que não pudessem, em algum momento, ser perseguidas, mas é que as práticas sociais "subalternas" inventavam outras *táticas* de sobrevivência, como pudemos perceber na ampliação e surgimento de novas identidades.

E são as vozes dos oprimidos que, não apenas estão conseguindo se fazer ouvir mais altas e escrevendo suas próprias histórias, mas que estão provocando rupturas e mudanças significativas na ordem vigente e promovendo um discurso de caráter intercultural. Onde é possível perceber a dimensão disso é a experiência dos Fóruns Sociais Mundiais (FSM)²⁴. A primeira edição ocorreu em 2001, em Porto Alegre, e, desde então, anualmente em diferentes países se reúnem movimentos sociais, ONG's e entidades da comunidade civil para intercambiar e difundir experiências, rompendo com o "discurso único". O FSM é um local privilegiado para o debate intercultural e, igualmente, para que se façam conhecer algumas experiências e tipo de saberes/conhecimentos, que pode contribuir para a construção de alternativas para superar as questões, como, por exemplo, o *epistemicídio*.

²³ Apesar de Bhabha utilizar o conceito de "minorias", preferimos não adotá-lo, pois acreditamos que ele ainda está carregado da semântica colonizadora, onde remete à ideia de inferior, mas não necessariamente em quantidade. Por exemplo, quem é a minoria na África do Sul: os negros ou os brancos? Se levarmos em consideração os números, sem dúvida, são os brancos; contudo são os negros que recebem tal designação. Isto porque minoria também é um conceito criado dentro do Estado como já abordado por Arjun Appadurai (2009, p.39). Portanto, neste trabalho utilizaremos ao invés de minorias o termo "oprimidos", que em linhas gerais designarão as pessoas e grupos que lutam contra as situações de opressão, como racismo, desigualdade social, machismo, etc. No último item deste capítulo apresentaremos melhor a discussão.

²⁴ A Carta de Princípios do Fórum Social Mundial pode ser acessada pelo endereço eletrônico: http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id_menu=4&cd_language=1

Entre essas construções alternativas está a proposta de Sousa Santos de um novo paradigma, o das *Epistemologias do Sul*, onde

propõe-se revalorizar os conhecimentos e as práticas não hegemônicas que são afinal a esmagadora maioria das práticas de vida e de conhecimento no interior do sistema mundial. Como medida transitória propõe que aprendamos com o Sul, sendo neste caso o Sul uma metáfora para designar os oprimidos pelas diferentes formas de poder, sobretudo pelas que constituem os espaços-tempo estruturais acima descritos, tanto nas sociedades periféricas, como nas sociedades semiperiféricas, como ainda nas sociedades centrais. Esta opção pelos conhecimentos e práticas oprimidas, marginalizadas, subordinadas, não tem qualquer objetivo museológico. Pelo contrário, é crucial conhecer o Sul para conhecer o Sul nos seus próprios termos, mas também para conhecer o Norte. É nas margens que se faz o centro e é no escravo que se faz o senhor (SOUSA SANTOS, 2010, p.329).

Vale destacar que a proposta de Sousa Santos não é a de legitimar as vozes "do Sul" como as respostas certas aos problemas locais e mundiais, que as sociedades enfrentam nessa época pós-colonial, mas, sim, partir do reconhecimento de que há outros saberes tão válidos quanto, por exemplo, a ciência moderna, e se dispor ao diálogo intercultural com essas vozes que se erguem. Em uma leitura mais ampla, o que o sociólogo português propõe é que pensemos a partir do "entre-lugar", em um exercício franco de *tradução* e *mediação*, alimentando a *socialidade* em todos os níveis sociais da vizinhança, da rua até às relações internacionais.

Para dar conta da emergência dessas vozes que foram relegadas à sombra, Sousa Santos propõe o conceito de *sociologia das ausências* com a intenção de abordar esse movimento de "presença" dessas vozes, que ao virem para frente do "palco" social tornam visíveis seus conhecimentos e práticas sociais próprios. Nas palavras do sociólogo:

sociologia das ausências é o procedimento através do qual aquilo que não existe, ou cuja existência é socialmente inapreensível e inexprimível, é concebido como o resultado activo de um determinado processo social. A sociologia das ausências visa revelar as experiências, iniciativas e concepções que tenham sido eficazmente suprimidas enquanto expressão de necessidades ou aspirações emancipatórias pelos instrumentos hegemônicos de globalização. No caso específico da globalização contra-hegemônica, a *sociologia das ausências* permite identificar as condições que criam a aparente fatalidade da inadequação das lutas contra-hegemônicas locais num mundo globalizado (SOUSA SANTOS, 2010, p. 197, grifo do autor).

E complementa:

A produção social destas ausências resulta na subtração do mundo e da contracção do presente e, portanto, no desperdício da experiência. A sociologia das ausências visa identificar o âmbito dessa subtração e dessa contracção de modo a que as experiências produzidas como ausentes sejam libertadas dessas relações de produção

e, por essa via, se tornem presentes. Tornar-se presentes significa serem consideradas alternativas às experiências hegemônicas, a sua credibilidade poder ser discutida e argumentada e as suas relações com as experiências hegemônicas poderem ser objecto de disputa política (SOUSA SANTOS, 2002, p.249).

Partiremos do conceito maior de *Epistemologias do Sul*, contudo, focalizaremos, neste trabalho, justamente o viés da *sociologia das ausências (SA)*, pois nos parece mais caro à proposta da Estética do Oprimido. Principalmente no que diz respeito ao que Sousa Santos chama de segunda indagação da SA que visa “identificar os modos de confrontar e superar essa concepção de totalidade e a razão metonímica²⁵ que a sustenta” (SOUSA SANTOS, 2002, p.249).

Certamente, as vozes dos oprimidos, que vêm à tona como novos atores sociais, não conferem garantias para se achar uma solução que dê conta dos problemas das desigualdades sociopolítica e econômica, do racismo, do machismo, do individualismo, só para citar alguns. Contudo, acreditamos, assim como Sousa Santos e Bhabha, que dialogar e aprender com as vozes dos oprimidos pode ser de grande valia para compreendermos as relações que operam na contemporaneidade e para percebermos outras formas de atuação e compromisso. Os saberes excluídos, de alguma maneira, possuem *expertise* para lidar com o que Hall (2008, p.83) chamou de dilema de nossa época que

exige que pensemos para além das fronteiras tradicionais dos discursos políticos existentes e suas “soluções” prontas. Ele sugere que nos concentremos seriamente não na reiteração de argumentos estéreis entre os críticos liberais e comunitários, mas em algo novo e formas novas de combinar a diferença e a identidade, trazendo para o mesmo terreno aquelas incomensurabilidades formais dos vocabulários políticos — a liberdade e a igualdade junto com a diferença, o “bem” e o “o correto”.

Sousa Santos também chama atenção para o período de transição que passamos e a urgência de alternativas — ou como ele diz, “trata-se, antes de tudo, de construir um pensamento alternativo de alternativas” (SOUSA SANTOS, 2006, p.15). Para o sociólogo, nessa transição “confrontamos problemas modernos (igualdade, liberdade, fraternidade, paz) para os quais não há soluções modernas, dadas as inadequações reveladas pelo liberalismo, o progresso, o marxismo, a revolução e o reformismo” (SOUSA SANTOS, 2006, p. 15). A proposta que ele apresenta é a de que a sociedade local e global deve começar a discutir uma

²⁵ Sousa Santos utiliza a expressão *razão metonímica* como uma forma de conceituar a parte pelo todo. A razão metonímica junto a outros três tipos, a *razão impotente*, a *razão arrogante* e a *razão proléptica*, formam a *Razão Indolente*, que é uma espécie de conformismo com a situação em que se vive, e está presente na prática social de muitos indivíduos e na maneira como a sociedade se organiza. Contra a Razão Indolente, o sociólogo propõe a *razão cosmopolita*.

teoria crítica pós-colonial, isto é, uma *nova cultura política*, promovendo um diálogo intercultural, que leve em consideração as vozes do "Sul", e que almeje a emancipação social.

E exatamente com esse compromisso que a Estética do Oprimido e seu Teatro (TO) indicam coadunar-se, tanto no que diz respeito à promoção de diálogos interculturais quanto à valorização de outros saberes que não os dominantes e na abertura de possibilidades para que os indivíduos construam suas próprias histórias. Com a premissa de que todos os seres humanos são atores, o TO rompe, já em sua base, com um discurso preestabelecido de que apenas os oriundos de cursos de formação teatral clássica poderiam exercer o ofício. Além disso, constrói sua metodologia a partir do diálogo e troca de experiência com os integrantes — partindo, necessariamente, de temas propostos pelos próprios membros, a partir de algo vivido por eles — endossando a importância desses "outros" saberes, que estiveram à sombra, possibilitando um espaço para a construção de outras narrativas, de outras histórias.

1.4 Oprimido sim, passivo nunca

Mas se partimos de uma potência inerente a essas vozes que foram excluídas, por que nos referimos a elas como oprimidas? Se elas têm — e conforme mostramos, de alguma maneira, sempre tiveram — possibilidades de burlar as condições adversas e "sobreviver" a elas, por que ainda falamos em oprimidos? Não estariam, então, o termo e o próprio Teatro do Oprimido datados?

Em primeiro lugar, a escolha do termo "oprimido" para adjetivar (ou substantivar) sua proposta de teatro tem sua origem no projeto de Paulo Freire, *A Pedagogia do Oprimido*. A obra foi publicada pela primeira vez em 1968, durante o período em que o educador ficou exilado no Chile. Não à toa, Freire foi exilado do Brasil. Assim como Augusto Boal, ele se tornou *persona non grata* ao Regime Militar, igualmente, por desenvolver um método de aprendizado para populações mais carentes economicamente, indo contra, em certa medida, ao que era postulado na época, na área da educação. O "método freiniano" consistia, em linhas gerais, na alfabetização a partir do cotidiano vivido e dos elementos realmente presentes na vida das pessoas. Então, ao invés de se trabalhar a palavra "terno", para começar a aprender as palavras com a letra "t", utilizava-se "terra" pois era algo concreto para as pessoas que viviam na roça, por exemplo.

Além disso, no livro *A Pedagogia do Oprimido*, Freire já fala de um oprimido potente, munido de um saber próprio (mas que deveria também dialogar com outros saberes) e que precisava sair do seu lugar de opressão, escrevendo sua própria história. Nesse sentido, vai ao encontro do conceito das *Sociologia das Ausências* e também do Teatro do Oprimido.

Paulo Freire desenvolve seu trabalho diretamente no combate à produção do discurso único, só que ao invés de abordar a literatura, como sugere Chimamanda, o campo de disputa de poder para ele foi o da Educação. Para Freire, era necessário a aplicação de outra estrutura pedagógica, uma pedagogia libertadora, que permitisse outras construções de subjetividades.

Uma crítica pertinente que talvez possamos fazer, hoje, à proposta de Paulo Freire é que ele não enxerga as *astúcias* (DE CERTEAU, 2001) que existiam. Sua visão dicotômica — bastante comum e necessária ao período histórico de produção de sua obra — talvez não o deixasse ver o tanto que havia de potência e força de mudança em indivíduos e grupos que não se enquadravam na condição de "simples" oprimidos nem de opressores.

O educador, apesar de enxergar a potência dos sujeitos e acreditar no poder do diálogo para a construção de conhecimento, não vê as zonas de produção do "entre-lugar", que ocorrem entre os indivíduos e a sociedade e sua *socialidade*. No processo de educação, como no da comunicação para a Escola de Frankfurt²⁶, ele ainda vê o aluno (receptor) como um sujeito passivo, o qual “até o momento em que os oprimidos não tomem consciência das razões de seu estado de opressão ‘aceitam’ fatalistamente a sua exploração” (FREIRE, 1975, p.55). A única maneira do oprimido se libertar seria por meio do fortalecimento de uma consciência crítica, que só seria possível a partir de uma educação libertadora. Paulo Freire propôs sua pedagogia em uma época onde as visões sobre as coisas e os indivíduos eram mais dicotômicas, as zonas intermediárias que não fossem as produzidas pela ação da pedagogia não eram consideradas nas análises político-sociais, estas zonas cinzas ficavam de fora. Boal em sua obra "Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas" também já chamava a atenção para isso ao destacar que “oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros” (BOAL, 2011, p.23).

Se de fato olharmos para a obra e para o "oprimido" de Paulo Freire levando em consideração apenas o cenário que temos hoje, que é o da policromia e polifonia, pode nos

²⁶ A Escola de Frankfurt foi fundada por cientistas e pensadores alemães, entre os quais, para citar alguns, Theodor Adorno, Max Horkhein, Erick Fromm, Herbert Marcuse e Walter Benjamin. A Escola segue uma orientação marxista e, em linhas gerais, identificavam os meios de comunicação como ferramentas da Indústria Cultural, a serviço apenas da dominação das forças políticas dominantes da época. Seus autores, talvez com a exceção de Benjamin, partilhavam o entendimento de que o público não exercia poder de crítica aos produtos difundidos pela Indústria Cultural.

conduzir a acreditar que a teoria e o seu conceito-chave já não dão conta de serem utilizados para analisar a contemporaneidade. Porém, isso não é verdade ou, pelo menos, é apenas uma parte dela.

Uma vez que acreditamos que a atual época histórica pode ser identificada como *pós-colonial*, onde é, como descreve Hall, “caracterizada pela persistência dos muitos efeitos da colonização e, ao mesmo tempo, por seu deslocamento do eixo colonizador/colonizado ao ponto de sua internalização na própria sociedade descolonizada” (HALL, 2008, p. 103), não podemos negar a existência de forças que oprimem — e, portanto, produzem oprimidos —, apenas porque há possibilidade de superação delas. Ainda hoje, há casos de pessoas negras que são destratadas pela cor da sua pele e mulheres que sofrem violência dos maridos e não denunciam porque aprenderam que "seu corpo e sua vida" pertencem a ele.

Neste mesmo sentido, não é porque estamos vivendo novas configurações identitárias que as demais, as "antigas" (oprimido, moderno, *blasé*, opressor, *flanêur* etc.), foram totalmente suprimidas. Assim o fosse, talvez não estivéssemos constituindo uma nova *episteme* dominante e com traços de homogeneidade? Divagações à parte, acreditamos que as identidades não são, e nunca foram, círculos fechados e que, portanto um sujeito, por mais pós-moderno que seja, também pode ter identificação com o oprimido. O fato das pessoas dialogarem com o meio e seus elementos não significa que não haja opressão, pois esta é uma condição, uma ação produzida por alguém ou grupo sobre um indivíduo ou grupo, que em virtude de uma série de fatores (estruturais, inclusive) não consegue simplesmente se desvencilhar da ação e são oprimidos²⁷.

Mas acima de tudo, acreditamos que todos os indivíduos são potentes e que no processo de *mediação* com o outro indivíduo ou com alguma ferramenta de comunicação, incluindo o teatro, ele pode ser "senhor" de suas escolhas. Este é um dos elementos essenciais da Estética do Oprimido, onde o oprimido pode iniciar no palco teatral a retomada do protagonismo de sua vida e ir em busca daquilo que acredita ser necessário mudar em si e na sociedade. Para este trabalho, o termo *oprimido* será utilizado na concepção proposta por Boal:

que todo ser humano é artista; que cada ser humano é capaz de fazer tudo aquilo de que um ser humano é capaz. Talvez não façamos tão bem uns como os outros, mas capazes somos de fazer, não melhor do que os outros, mas cada um melhor do que si

²⁷ Um exemplo que podemos citar, de maneira bastante genérica, é o de uma mulher que sofre com assédio sexual do seu chefe, mas não pode deixar o emprego, pois precisa do salário para sustentar a casa, cuidar dos pais e dos filhos e não poderia abrir mão naquele momento. Ela não está alheia ao assédio, mas sua condição no momento não a deixa com vias de saída.

mesmo. Cada vez mais e melhor. Eu sou aquele que eu mesmo, sou melhor do que penso, e posso vir a ser melhor do que tenho sido (BOAL, 2009, p.116).

Tomando emprestado o título de um funk²⁸ carioca propomos, aqui, o trocadilho para sintetizar nossa proposta: "Oprimido, sim. Passivo, nunca".

²⁸ A música citada é "Solteira, sim. Sozinha, nunca", letra de MC Jenifer.

2 A ÁRVORE DO OPRIMIDO

um homem é feito do que planifica e do que vai sentindo.
 de correntes de ferro que o prendem ao chão
 e de correntes de ar que lhe atravessam
 o corpo em ecos de poesia.
 verdade e urgência
ondjaki

O capítulo anterior já deu o contorno da aproximação da arte e do teatro com a Comunicação e a importância dessa relação no que diz respeito à construção de identidades. Por meio de atividades artísticas, intrinsecamente ligadas à vida cotidiana, constroem-se e representam-se narrativas em que, como indicado por Resende, “podemos notar a inscrição de processos de negociação e jogos de poder, além da inscrição e/ou exclusão de (novos) atores” (RESENDE, 2012, p.84).

Os anos de 1960 e 70, no Brasil, fervilharam com artistas que começaram a utilizar através de suas produções, novas leituras e experimentos como, por exemplo, a de uma arte brasileira e um canal para discutir as desigualdades sociais pondo em cheque os postulados do "que é Arte e sua finalidade", ao propor diferentes modos do fazer arte. É bem verdade que muitos artistas destes períodos, não podemos esquecer, tiveram papel fundamental também na resistência política.

Entre as inovações que surgiram está o Teatro do Oprimido, sistematizado na Estética do Oprimido. Contudo, para apresentar o método é preciso antes abrir um espaço privilegiado para falar do dramaturgo Augusto Boal, o que está posto no item 2.1. Primeiro porque ele foi o idealizador da metodologia e segundo porque sua trajetória como artista de teatro reflete, e muito, a essência que está por trás do Teatro do Oprimido. Em seguida, no item 2.2, está abordado os elementos que constituem a Estética do Oprimido, que faz com ela se aproxime mais de uma proposta mais filosófica do que uma simples ferramenta a ser utilizada e, posteriormente, posta de lado. O item 2.3 trata das diversas práticas que compõe o Teatro do Oprimido e o último item discute a multiplicação da metodologia.

2.1 De Flautista mágico a semeador de árvores

Quando criança, um dos lugares preferidos que Boal gostava de ficar era em uma ponte perto de sua casa, na Penha Circular, Zona Norte do Rio de Janeiro. Lá era um ponto estratégico de observação dos "tipos" que iam e vinham e também sua sala de visita, onde encontrava amigos e acenava para conhecidos. A ponte era como a extensão de sua casa e um ponto de encontro. Pensando em uma metáfora, algo tão caro ao artista e que mais a frente falaremos, a ponte (em que pese a sua concretude) acaba não sendo um lugar em si, ela faz a mediação entre dois pontos, sua função só existe na relação. De certa forma, a trajetória profissional do teatrólogo, até chegar à elaboração do Teatro do Oprimido, foi a construção de pontes, que continuam vivas na essência de seu método.

Foi ainda dirigindo seus irmãos, primos e animais de estimação que Boal despertou a vontade de fazer teatro, de ser ator e o sentimento que mais o fascinava neste tipo de arte: a inter-relação.

Acontecia que, sendo o espetáculo curto, acrescentávamos um show de variedades no final da peça. Era a vez de Marlene, prima de seis anos, que vinha encantar a família. Voz, linda, linda... eu era implicante, quando menino, e implicava com árias e solos. Atores representam uma história — estavam a serviço de alguma coisa. Inter-relação. Nos solos, o cantor mostrava-se a si mesmo (BOAL, 2000, p.82).

Se foi cedo a descoberta pela vontade de trabalhar com arte, o caminho até sua profissionalização não seguiu o mesmo ritmo. Um dos fatores foi a postura dos pais que — frutos de uma época em que o trabalho como ator não era muito prestigiado — desejavam que ele exercesse uma profissão que julgavam respeitável e reconhecida, para ter seu futuro assegurado, como relata no livro em que conta suas “memórias imaginadas”:

Meu pai e minha mãe — ela mais aberta às ideias insólitas — não poderiam entender meu desejo, nem imaginar que teatro pudesse ser estudado em Universidades. Como bom imigrante, meu pai dizia que teríamos total liberdade de escolher profissão... desde que nos formássemos em doutores (BOAL, 2000, p.104).

Mas o adiamento não foi afastamento. Boal sempre arrumou uma brecha para o teatro fazer parte da sua vida. Assim, mesmo cursando Química Industrial, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, logo tratou de encontrar uma atividade em que pudesse estudar algo relacionado à arte. O cargo de Diretor do Departamento Cultural, do Diretório Acadêmico,

ainda no início da faculdade, foi um primeiro passo para mais uma descoberta sobre o que ele esperava do teatro:

Eu queria ver peças e artistas, falar teatro: ficava triste quando descia o pano e eu ia para casa pensar sozinho; queria fazer perguntas, aprender. Resolvi organizar um Ciclo de Conferências. Para começar, convidei o dramaturgo que mais admirava, Nelson Rodrigues (BOAL, 2000, p.110).

E foi com o autor de "Vestido de Noiva", "Beijo no Asfalto", "A vida como ela é", que Boal aprendeu que: "Teatro não é realidade: é uma visão da realidade. Logo não tinha que ser igual" (BOAL, 2000, p.112).

À amizade com Nelson Rodrigues, Augusto Boal agregou tantas outras como a de Abdias do Nascimento, Djanira, Antônio Bandeira, Ody Fraga, Manoel Bandeira e Sábado Magaldi. Entre uma conversa e outra, cada amigo contribuiu para que ele fosse rascunhando o que o teatro significaria para ele. Um exemplo disso foi a fundação do Teatro Artístico do Rio de Janeiro, com os amigos Gláucio Gil e Leo Jusi. Pelo que o dramaturgo conta em sua autobiografia a ideia não chegou a se efetivar, porém ele atinou para uma potência a mais da arte teatral, como destaca:

(...) pela primeira vez, colocou-se na minha consciência a função social do teatro e seu significado político. Antes, escrevia desabafos para mim só. Agora, seria para o público. Antes, escrevia como quem berra — não acreditava que minhas peças seriam montadas: agora, era necessário articular pensamento, pois certo seria ouvido (BOAL, 2000, p.114, grifo do autor).

Contudo, para começar a pôr em prática tudo que estava aprendendo com o teatro, Boal teria que adiar um pouco mais. Com o término da faculdade, a possibilidade de estender seus estudos em química no exterior foi aceita pelos seus pais sem questionamentos. O que eles não sabiam é da viagem estar associada aos estudos do teatro. Desta forma, ele foi para Universidade de Columbia em Nova York, nos Estados Unidos. Lá, devido à pouca fluência do idioma, reforçou a percepção, aprendida ainda quando criança, de que a linguagem pode ser compreendida também pelas informações passadas pelo tom da voz, expressões faciais, jeito de mexer com as mãos, comunicação para além das palavras. Apesar dos obstáculos, se na especialização em Engenharia Química ele foi um estudante "na média"; no curso de dramaturgia da *School of Dramatic Arts*, também na Columbia, recebeu elogios do professor John Gassner — que também deu aulas para dois grandes dramaturgos americanos: Tennessee Williams e Arthur Miller — e acabou por tomar gosto pelo que se transformaria em dois alicerces de sua forma de atuação profissional: a "carpintaria teatral" (estrutura básica e geral

da peça) e o trabalho em grupo, que descobriu junto aos amigos dramaturgos do *Writer's Group* — formado por colegas de turma do curso de dramaturgia na Universidade de Columbia, que foi o primeiro grupo de teatro que integrou e onde exerceu, pela primeira vez também, a função de diretor teatral. Ainda, em solo americano, participou como ouvinte das aulas no *Actor's Studio*, onde conheceu e se encantou pelo método de Stanislavski²⁹.

A volta de Augusto Boal para o Brasil, depois de dois anos nos EUA, aconteceu em 1955. Além do título de especialista em Plástico e Petróleo, ele trouxe a decisão de se dedicar ao teatro. Como precisava ganhar algum dinheiro, começou a trabalhar como tradutor de livros e revistas, por indicação de Nelson Rodrigues. Um ano depois de sua volta, foi convidado pelo amigo Sábato Magaldi para dirigir o Teatro Arena, em São Paulo. Encarou o desafio, apesar de se achar ainda inexperiente para ocupar o cargo de diretor. E foi com o Arena que Boal pôde pôr em prática o que ele esperava do teatro: função social e inter-relação.

Logo de início, a experiência com o Arena promoveu mais duas grandes descobertas, que armazenaria em sua bagagem. A primeira foi que mesmo na escassez de recursos é possível produzir bons espetáculos. Já a segunda foi que a proximidade da plateia não permite aos atores "exibições falcatruas", como destaca: “A arena não permitia truques, não dissimulava: atores tinham que se apoiar uns aos outros” (BOAL, 2000, p.140) e complementa: “Trabalhar em arena é extenuante, mas gratificante. Inter-relação ou morte!” (BOAL, 2000, p.142). Foi dirigindo trabalhos no Teatro Arena, que Augusto Boal iria construir suas "pontes teatrais" e consolidar a importância da relação entre os atores em cena e entre eles e a plateia.

A seriedade e a rigidez com que Boal se dedicava aos seus projetos faziam sua "batuta de mestre" brandir com força. Os atores que compunham a equipe do Arena logo perceberam que atrasos para os ensaios e falta de dedicação com os estudos não seriam tolerados. Não era uma questão de exercício de autoridade, mas de comprometimento com o que se fazia, afinal para ele “teatro é arte coletiva. Respeito e disciplina são essenciais” (BOAL, 2000, p.141). Nesse aspecto do rigor do horário, do compromisso e na preocupação em sistematizar as percepções e descobertas que surgiam durante os ensaios, Augusto Boal se assemelhava muito com Constantin Stanislavski, que se tornou uma das principais referências do teatrólogo brasileiro, como revela: “O estudo de Stanislavski foi pedra fundamental na minha carreira.

²⁹ O método de interpretação de Stanislavski, também conhecido como sistema, em linhas gerais, consiste em que o ator busca em si referências e sentimentos da própria vida e sua imaginação para melhor transmitir o "espírito" do seu personagem.

Foi ele que sistematizou um Método (...) que ajuda o ator a buscar, em si, ideias e emoções atribuídas aos personagens” (BOAL, 2000, p.143). Outra característica comum com o dramaturgo russo foi a do estudo sistemático. O trabalho de Boal com os atores não se limitava aos ensaios, eles também estudavam o método de Stanislavski, buscando aplicá-lo à realidade brasileira, e desta foram discutiam sobre a prática teatral em si. Os encontros para os ensaios não eram apenas um espaço de "façam isso" mas de troca entre os integrantes do grupo, onde eles debatiam e praticavam os exercícios stanislavskianos e os que o Boal, já nessa época, criava. A riqueza da discussão possibilitou a criação de um teatro "com a cara do Brasil", como expõe ele mesmo:

Estudando o Método — não servilmente, mas aplicando-o à nossa realidade —, começamos a criar um estilo brasileiro contraposto ao do TBC³⁰.
Espectáculo *brasileiro* significava sermos nós mesmos. Não fazíamos considerações de classe, sistema social etc. Apenas isso: memória emotiva. Era inevitável que os excelentes atores do TBC, dirigidos por quatro diretores italianos, um belga e um polonês, acabassem com prosódia em francês, polonês ou italiano. Nós éramos mais parecidos aos nossos espectadores (BOAL, 2000, p.142, grifo do autor).

As conversas entre os integrantes do Arena, durante os ensaios, foram tomando corpo até ganharem o nome de Laboratório de Interpretação. O trabalho foi crescendo e, na mesma medida, o interesse também de pessoas de fora do grupo. Em 1956, tiveram a ideia de organizar um Curso de Dramaturgia aberto ao público e o conferencista escolhido foi Boal. Foi com este trabalho que ele descobriu o que Paulo Freire quis dizer com “Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1996, P.23). Em seu livro de memórias ele conta como foi a experiência: “Peguei gosto. Descobri que, quando ensina de verdade, o professor é quem mais aprende. No mínimo dos mínimos, aprende como são as diferentes maneiras que os alunos têm de aprender a mesma coisa” (BOAL, 200, 148). Tal inspiração marcou profundamente a formação profissional de Boal e nunca foi abandonada. Pelo contrário, foi incorporada na maneira como ele conduziria seus trabalhos dali para frente.

Com o sucesso, cerca de cinquenta pessoas participaram das duas semanas de curso, um ano depois montaram o segundo curso e, em 1958, fundaram o Seminário de Dramaturgia,

³⁰ A sigla TBC se refere ao Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948, em São Paulo, pelo empresário italiano Franco Zampari. Inicialmente a companhia montava apenas peças estrangeiras e a direção era feita também por profissionais de outros países. Entretanto, sua criação foi fundamental para impulsionar a produção teatral brasileira. Fizeram parte do TBC atores como Fernanda Montenegro, Paulo Autran, Tônia Carrero e Walmor Chagas. Mais informações sobre o TBC podem ser acessadas pelo link http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656

este último era composto por menos participantes e tinha a intenção de aprofundar os estudos e buscar formas brasileiras de atuar e novos autores, como relata Boal:

Convidávamos, para dar aulas, quem conhecia certos temas mais do que nós, como Sábato, que nos falava do teatro grego, Anatol Rosenfeld, que nos introduzia o teatro alemão, Décio de Almeida Prado, que nos contava a história do teatro brasileiro, José Renato e Ruggero Jacobi. Autores que não eram do Seminário, como Jorge de Andrade e Bráulio Pedroso, vinham ler suas peças (BOAL, 200, p. 150).

A motivação que norteava o grupo do Arena era a procura por peças que retratassem a realidade do Brasil e seu povo. Outro desafio que estava embutido nesse projeto era o de transformar o preconceito de que peças brasileiras eram “veneno de bilheteria”. Foi ainda em 1958, que tomaram a decisão de encenar uma peça de um autor brasileiro e com personagens e temas brasileiros. Ou davam esse passo ou fechavam, inclusive porque o Teatro Arena não andava muito bem financeiramente. A peça escolhida foi *Eles não usam Black-tie*,³¹ de Gianfrancesco Guarnieri, que estreou em janeiro. A história de uma greve operária, que trazia à tona problemas socioeconômicos de moradores de favelas, afastou a ideia de fracasso de peças brasileiras e foi um marco no teatro nacional, ficando um ano em cartaz. Sucesso de público e certeza de que o grupo do Arena estava no caminho certo, como pontua Boal: “Black-tie foi passo gigante — pela primeira vez nossos atores representavam texto que falava de gente bem nossa — empatia por total identidade, não só analogia, como com peças estrangeiras” (BOAL, 200, p. 159)

Dado o primeiro passo de produzir peças de brasileiros sobre brasileiros, o próximo desafio era descobrir pra quem exatamente eram essas peças. Em seu livro de memórias, Boal deixa claro essa angústia, falando que encenavam textos sobre operários e camponeses, mas reconhecia que o público sentado nas poltronas era outro. A ideia que tinham não era fazer um trabalho apenas que denunciasse às mazelas sociais, mas também dialogar com as pessoas que eram diretamente atingidas por elas. Como indica Zeca Ligiéro, Doutor em *Performance Studies* pela Universidade de Nova York, Estados Unidos, e foi curador do acervo de Augusto Boal na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO): “Boal queria trazer o grande público para ver suas peças, mas o Teatro Arena era um espaço com apenas oitenta lugares. As limitações, entretanto, o levaram para uma investigação sobre a linguagem teatral além do espaço limitado do Arena, em outros bairros e cidades.” (LIGIÉRO, 2013, p.25)

³¹ A peça foi dirigida por José Renato. Na época, em virtude de dificuldades financeiras do TA, não seria possível a participação de todos os integrantes do grupo. Então, Boal assumiu a direção de outra peça – produzida por outra companhia – apesar de ter participado da escolha do elenco da *Eles não usam Black-tie* e sempre procurar saber a quantas andavam os ensaios.

Decidiram viajar em busca do que chamavam de "povo". Mas a tarefa se mostrou bastante complicada, afinal mesmo no interior eles se apresentavam para pessoas que poderiam pagar o ingresso, então continuavam a se apresentar para classe média local — a burguesia e a "pequena burguesia", como diria Marx³². O "povo" que procuravam não ia ao teatro. Depois de tantos desencontros, pelo interior do Brasil, conseguiram encontrar, ou pelo menos rascunhar, o "povo". A diversidade de pessoas e culturas que havia em cada pedacinho de região que visitavam fez com que percebessem que eles buscavam na verdade uma ideia de "povo", um povo idealizado, como esclarece Boal: “Andávamos à cata do povo brasileiro e eu via cada vez mais povos no meu povo: japoneses de Marília, caipiras autóctones, quatrocentões paulistanos, mineiros de Uberaba, cariocas de Copacabana, operários da Penha, alemães de Santa Catarina, italianos de toda parte...” (BOAL, 2000, p. 172). A partir dessa percepção, eles começaram a compreenderem que o "povo" que eles procuravam talvez fosse, na realidade, classe ou categorias sociais — não é para menos, uma vez que Boal, assim como tantos outros intelectuais da época, tinham forte influência do Marxismo. Com isso, passaram a se apresentar no campo e em fábricas. Mais uma vez, a descoberta feita nos tempos de Arena iria ser adotada na maneira como o teatrólogo conduziria seus próximos trabalhos.

No início da década de 1960, integrantes do grupo se lançaram em mais um desafio: ir para o Rio de Janeiro. Encontraram um teatro dentro de um shopping, em Copacabana³³. O primeiro espetáculo apresentado foi o sucesso *Black-tie*, seguido por outras peças já encenadas no Arena. Enquanto isso, apesar das dificuldades financeiras, os trabalhos na sede paulista não cessavam e Boal ainda se dividia com os trabalhos no Grupo Oficina, fundado por José Celso Martinez e Amir Haddad, e a produção de peças de sua autoria. Uma delas foi a *Revolução na América do Sul*³⁴ que foi, além de um sucesso de público, um marco na

³² Em seus livros Boal fala em classe média, mas não a define. Uma vez que o trabalho do dramaturgo sugere traços do pensamento marxista, entende-se que a "classe média" a qual ele se refere é a "pequena burguesia", que está em oposição ao "proletariado" (de Marx), que nos textos de Boal aparece como "povo". Para este trabalho usaremos as definições propostas pelo teatrólogo.

³³ Depois de dez anos fechado, o teatro foi reformado e, atualmente, tem o nome de Theatro Net Rio (a empresa Net é a patrocinadora oficial e dá o nome a casa. Uma prática que tem se tornado corriqueira, desde os anos 2000). Antes – e como ainda é conhecido por muitos – levava o nome da atriz e produtora teatral Tereza Rachel, que arrendou o teatro em 1970. Interessante destacar um fato, no mínimo, curioso: na linha do tempo que conta a história do teatro, disponível no site da casa (www.theatronetrio.com.br) a história só começa no ano em que Tereza Rachel assumiu, não falam nada sobre o Grupo Opinião, nem do espetáculo *Opinião*, que marcou a estreia de Maria Bethânia. Os versos “carcará /pega, mata e come/ carcará / mais coragem do que homem” ecoados no teatro foram esquecidos pela nova turma que toma conta do Tereção.

³⁴ Essa peça conta a história de um operário que vivia em situação de miséria, passando inclusive fome, mas que acreditava no que dizia o patrão, a televisão, os políticos. Em determinada parte da peça, esse operário começa a ser assediado pelos candidatos à eleição para que vote neles. Ele acaba falecendo após comer, pela primeira vez na vida, uma marmelada ofertada por um político.

história do Arena, pois provocou nova reflexão sobre como o grupo conduzia seus trabalhos, como evidencia Boal: “Vianninha e Chico de Assis achavam que o Arena não tinha futuro como elenco comercial, vivendo da bilheteria, por mais ideologia que tivéssemos na cabeça. Apesar da ideologia, tínhamos que encher teatro e a barriga, sobreviver” (BOAL, 2000, p.176). Os integrantes começaram a avaliar formas alternativas de se fazer teatro, o que tenderia a caminhar para o retorno ao amadorismo, queriam novamente ir em busca do "povo".

Os questionamentos que surgiram no Arena e o a consolidação das atividades no Rio de Janeiro levaram o grupo a se dividir. Vianninha e Chico de Assis permaneceram no Rio de Janeiro³⁵ junto a outros integrantes. Boal e Guarnieri fizeram a opção por permanecer no teatro profissional e ficaram em São Paulo.

Mesmo com o reconhecimento que vinham alcançando no Arena e tendo feito sua escolha, o desejo de falar para um público diferente do que lotava o teatro não foi abandonado por Augusto Boal nem por outros integrantes do Arena. Foi então que decidiram novamente pegar a estrada e partiram para o Nordeste. Sem dúvida, essa viagem foi a que promoveu, talvez, a grande guinada na vida pessoal e profissional de Boal. Ele descobriu que, apesar do teatro ser um instrumento que pode contribuir para a transformação social, o palco não é lugar para ditar regras e verdades para as pessoas, como evidencia em seu livro de memórias:

Tínhamos feito um *show*, só para camponeses, que terminava com atores cantando frenéticas saudações revolucionárias, braço esquerdo levantado, punho cerrado: ‘A terra pertence a quem trabalha! Temos que dar nosso sangue para retomá-la dos latifundiários!’. Coisas que todo mundo pensava e achávamos conveniente repetir. Arte da época.

Foi quando o camponês Virgílio, chorando entusiasmado com nossa *mensagem*, me pediu que, com o elenco e os fuzis, fôssemos com seus companheiros lutar contra os jagunços de um coronel, invasor de terras. Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, não davam tiros, e só nós, artistas, éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que, se éramos de fato verdadeiros não nos preocupássemos: eles tinham fuzis para todos. Fôssemos apenas lutar ao seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros *artistas* e não verdadeiros *camponeses*, Virgílio ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltaríamos confortáveis para nossas casas (BOAL, 2000, p. 185, grifo do autor).

³⁵ Vianninha e Chico de Assis, além de outros integrantes, se juntaram à União Nacional dos Estudantes e a intelectuais ligados ao Partido Comunista (como Ferreira Gullar, João das Neves e Teresa Aragão, entre outros) e fundaram o Centro Popular de Cultura (CPC), inspirado no Movimento de Cultura Popular, de Recife, que teve entre seus fundadores Ariano Suassuna e Paulo Freire. O CPC tinha como proposta a construção de uma cultura nacional, popular e democrática, a partir da conscientização das pessoas com baixo poder aquisitivo, ou como se referiam, das classes populares.

Se esse episódio estivesse no roteiro de um desenho animado, nesse momento Boal teria sido acertado por uma bigorna. Foi desconcertante. O dramaturgo finalmente viu a sua frente o "povo" que vinha buscando, mas em contrapartida percebeu que falava como um messias, no mais puro "faça o que eu digo, não faça o que eu faço". A questão aqui não era má-fé, nem dele nem de tantos outros artistas que trabalhavam com a linha do Teatro Político³⁶, mas a crença de que estavam conscientizando as pessoas com baixo poder aquisitivo, ajudando-as a sair do que consideravam alienação e submissão. Era a "Síndrome Che", classificada assim por Boal para se referir a alguém ou um grupo que diz aos outros qual o caminho seguir, pois enxergam a verdade que os demais não veem. Ele reconhece que "muitos, antes de nós, que praticavam o assim chamado *teatro político mensageiro*, na verdade praticavam uma forma de teatro evangélico: evangelizavam, com doutrinas indiscutíveis, a palavra soberana de uma organização ou de um Partido" (BOAL, 2000, p. 177, grifo do autor).

Augusto Boal então tomou outro caminho: não queria mais ser um flautista mágico — que, no conto infantil, consegue atrair os ratos para fora da cidade, levando-os à morte — mas sim ser solidário correndo os mesmos riscos, como dito por Che Guevara. Apesar da frase do líder da Revolução Cubana ter se tornado uma referência para Augusto Boal e explicar o que ele compreendia como nível de participação e engajamento político dos artistas e seus trabalhos com as batalhas de classes populares — e de ser repetida diversas vezes por praticantes do Teatro do Oprimido —, ele admite que levá-la ao pé da letra pode não ser uma opção para todos e talvez nem precise, como pontua em uma entrevista para Douglas Tavares Borges Leal:

O Che Guevara dizia que ser solidário é correr o mesmo risco e eu acho que é muito bonito isso, mas eu acho que também é muito extremo. Quer dizer, você não pode correr o mesmo risco, mas você pode ser solidário. (...) Então, a pessoa que dá a vida pelas ideias que tem (tem muita gente que tem esse grau sublime de solidariedade), que chegam a esse grau sublime. Mas nem todo mundo é sublime. Cada um pode dar um pouquinho. A Madre Tereza de Calcutá dizia uma frase (...) "O que nós fazemos é um gota de água no oceano, mas se nós não fizéssemos, ficaria faltando uma gota de água no oceano". Eu acho isso muito bonito e é verdade. Tudo o que a gente faz é pouco, é muito pouco, mas se a gente não fizer, fica por fazer. Então alguém tem que fazer aquele pouco que é necessário também. (...) eu acho que é isto: você pode ser solidário não necessariamente na medida necessária ou na medida desejável, mas na medida do que você pode. O fato de você não poder ser um solidário sublime não te impede de você ser um solidário possível. Então você é

³⁶ No Teatro Político o que realmente estava "em cena" era a promoção de debates e o estímulo à reflexão dos problemas sociais das classes oprimidas. Geralmente, ao conceito de Teatro Político, se faz referência também ao conceito AgitProp, que é a junção dos termos Agitação e Propaganda, oriundo de um Departamento criado pelo Partido Comunista Soviético em 1920. O AgitProp era considerada uma técnica de cunho panfletária no âmbito da arte.

um solidário até onde você puder (entrevista para a disciplina de Estética e História da Arte I, da Universidade de São Paulo, em 2007).³⁷

O encontro com Virgílio mudou profundamente a maneira como Boal compreendia o que era o teatro e a utilidade social dele. Os ensinamentos de Bertolt Brecht³⁸ — que junto com Stanislavski são duas grandes referências, talvez as principais, no seu trabalho —, com seu Teatro Épico, começaram a ser insuficientes para responder às novas questões, como ele relata: “A ideia do Espectador Ativo — protagonista que transbordasse limites ao invés de conformar sua participação sentada, resignada (...). Algo além de Brecht, que apenas pedia ao espectador que pensasse com sua cabeça mas não lhe dava espaço em cena para expressar seu pensamento” (BOAL, 2000, p.191). Nesse momento, ele ainda não tinha a solução, mas já sentia que o caminho seria que os espectadores também pudessem usar os meios de produção teatral. Mas como?

Um princípio de resposta para essa inquietação veio durante um Seminário de Dramaturgia no Sindicato dos Metalúrgicos, de Santo André, ainda na primeira metade da década de 1960. E mais uma vez, como no episódio do Virgílio, a solução veio da plateia. Para o fechamento do seminário, o grupo de metalúrgicos que participou da oficina iria encenar uma peça escrita por um dos participantes. O texto escolhido foi *A Greve*, de Jurandir. O enredo trazia personagens e situações baseados no dia a dia do autor, era sua leitura do que acontecia. Em determinado momento, um metalúrgico que estava na plateia se levantou enfurecido, pois tinha certeza que Jurandir se baseou nele para criar o personagem fura-greve. Não satisfeito em ter interrompido a apresentação, ele sobe ao palco e começa a dialogar com os demais atores na cena, dando sua versão. Boal foi apartar a confusão, mas ficou entusiasmado com o que presenciou, como salienta:

(...) ficou-me na memória aquela imagem extraordinária do ser humano lutando contra o personagem, o homem contra sua imagem; imagem que, dele, apresentava outro homem. (...)

Um homem desejando apresentar imagem de si, construí-la ao vivo, mas sendo, ele mesmo, nesse instante, uma imagem: imagem do construtor de imagens (BOAL, 2000, p.195).

³⁷ A íntegra da entrevista pode ser acessada pelo site da Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo: http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=105:entrevista-augusto-boal&catid=16:entrevistas&Itemid=13

³⁸ Segundo verbete no Dicionário de Teatro, de Luiz Paulo Vasconcellos, Teatro Épico de Brecht “trata-se de um estilo antiilusionista, cuja essência consiste na apresentação, não das relações interpessoais, mas das que decorrem de determinantes sociais. (...) As técnicas do teatro épico incluem a utilização de canções, narração, projeções, além de uma exposição através de um enredo episódico, o que evita o processo de identificação entre espectador e personagem, ao mesmo tempo que fortalece a participação intelectual do espectador” (VASCONCELLOS, 1987, p.195). Esta última técnica é conhecida como "distanciamento brechtiano".

Nessa altura, Augusto Boal já tinha melhor desenhado o tipo de teatro que queria fazer e para quem. Não seria mais o teatro político e sim o teatro como política. Ele viu acontecer, na sua frente, uma pessoa que não era fazia parte da cena derrubar a última barreira que separava o palco da plateia. O que ele presenciou não foi uma simples invasão, mas uma tomada de posição. Virgílio e Jurandir foram os responsáveis por mostrar a ele direções para o "espectador ativo", mas o caminho ainda era longo e repleto de pedras, uma delas: março de 1964.

Os militares que promoveram o Golpe, que tirou João Goulart do poder, de acordo com Celso Castro — atual diretor do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)/ Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas —, em artigo³⁹ publicado no site da instituição, indica que havia um pensamento claro que contribuiu para a repressão:

Uma ideia fundamental para os golpistas era que a principal ameaça à ordem capitalista e à segurança do país não viria de fora, através de uma guerra tradicional contra exércitos estrangeiros; ela viria de dentro do próprio país, através de brasileiros que atuariam como “inimigos internos” — para usar uma expressão da época. Esses “inimigos internos” procurariam implantar o comunismo no país pela via revolucionária, através da ‘subversão’ da ordem existente — daí serem chamados pelos militares de “subversivos”.

Com essa lógica passou-se a perseguir qualquer um que se imaginasse opor ao Regime, a manutenção da "ordem" era o foco. A sociedade foi dividida em dois lados: direita, alinhada aos militares; e esquerda, alinhada a correntes de pensamentos como a marxista ou comunista. Os alvos iniciais eram claros, como revela Augusto Boal: “A primeira medida da ditadura foi cultural: proibidos os Centros Populares de Cultura em todo o território nacional. Por extensão, Ligas Camponesas, sindicatos, uniões estudantis, qualquer forma de diálogo” (BOAL, 2000, p. 221).

Inicialmente, tomados por susto e medo, os integrantes do Arena optaram por fechá-lo e se distribuíram pelo país. Conforme a situação ia sendo minimamente compreendida, as pessoas retomavam os seus afazeres de antes. Assim também aconteceu com os artistas. Boal novamente se juntou ao seu grupo do Arena em busca de uma resposta contra a ditadura, usando a única arma que conheciam: o teatro. A peça selecionada foi *Tartufo*⁴⁰ de Molière. A apresentação foi um sucesso e a ironia presente no texto agradou o público, que via (não sem

³⁹ A íntegra do artigo pode ser acessada em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>

⁴⁰ *Tartufo* foi escrita em 1664. O personagem principal, que dá nome à peça, por meio de uma linguagem cômica fazia uma crítica à moral burguesa, à fé cristã e, de um modo geral, das relações humanas.

motivos) certa semelhança com o momento histórico que passavam. Sobre esse episódio, o dramaturgo conta um fato engraçado, apesar das circunstâncias, onde algumas pessoas da plateia, que não conheciam o autor francês, iam parabenizá-los pela ousadia de denunciar a ditadura, mesmo usando um pseudônimo para enganar a censura. De alguma forma, os integrantes do Arena sentiam que estavam conseguindo fazer sua denúncia ao golpe.

Já no Rio, Boal se preparava para levar ao público o "show-verdade" *Opinião*, escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes e dirigido por ele. No palco Nara Leão, João do Vale⁴¹, Zé Kéti⁴², representavam a moça de Copacabana, o nordestino e o malando carioca, respectivamente. O espetáculo intercalava musicais e diálogos, onde contavam histórias pessoais que revelavam e discutiam questões sociais e políticas. Apresentado pela primeira vez em dezembro de 1964, foi um sucesso por onde passou, Rio, São Paulo, Porto Alegre. Para Boal, o *Opinião* foi “o primeiro protesto teatral coerente, coletivo, contra a desumana ditadura que tanta gente assassinou” (BOAL, 2000, p. 228).

Apesar do sucesso houve críticas, como a de José Ramos Tinhorão que vai identificar o *Opinião* como um exemplo do "curioso momento sociológico" que se vivia que era o da “apropriação da cultura popular pela classe média sem cultura própria” (TINHORÃO, 1997, p.72) e complementa: “Quanto ao povo, a quem se dirigiam as boas intenções políticas, esse ficou à distância pelo próprio preço do espetáculo, que fugia ao seu poder aquisitivo, ainda que uma boa publicidade pudesse despertar-lhe a curiosidade” (TINHORÃO, 1997, p.86).

Essa crítica não foi diferente das que emergiam dentro do próprio Arena, como destacado anteriormente. Conforme o próprio Boal reconhecia: “Éramos contraditórios: acusávamos intelectuais de promoverem revolucionários bate-papos, mas não fazíamos mais do que isso. Éramos intelectuais. Como nossos criticados: escrevíamos, mas... ninguém pegava em armas” (BOAL, 2000, p. 241). Acreditamos que Tinhorão — apesar da crítica ferrenha e, não fosse uma fala que sugere uma "cultura popular pura" (o que não concordamos) — partilhava do mesmo pensamento de Boal, desde o ocorrido com Virgílio e Jurandir, principalmente no sentido dos personagens de classes populares assumirem seus

⁴¹ Nascido em Pedreiras, interior do Maranhão, João do Vale era compositor e cantor. A música *Carcará*, presente no *Opinião*, é de sua autoria em parceria com José Cândido. Outras informações podem ser encontradas no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, pelo endereço: www.dicionariompb.com.br/joao-do-vale

⁴² Carioca do bairro de Inhaúma, Zé Kéti, foi um dos responsáveis pela revitalização do samba, na década de 1960. Entre suas composições mais conhecidas está *A voz do morro*. No Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira também consta um verbete em sua homenagem, que pode ser acessado pelo endereço: www.dicionariompb.com.br/ze-keti

papéis e não mais serem só representados por atores oriundos de classes sociais com maior poder aquisitivo.

Mas apesar das críticas (externas, internas e pessoais), os integrantes do Arena ganharam fôlego e abriram uma nova perspectiva de trabalho. O espetáculo *Opinião* gerou muitos frutos, como ressalta Antônio Hohlfeldt (1999, p. 48):

Entre 1965 e 1966, o teatro Opinião patrocina duas grandes exposições no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que podem ser lidas enquanto balizadoras das novas tendências. Em 1967 ocorre a exposição Nova Objetividade Brasileira, ainda no MAM carioca, antecedida pela experiência dos parangolés de Hélio Oiticica, influenciado pelo construtivismo e o dadaísmo, no que então se denominou de neoconcretismo, alcançando uma síntese das diferentes tendências no desdobramento de seu trabalho.

Para Rubens Gershman, um dos principais ativistas de então, o período entre 1964 e 1968 foi o da “utopia absoluta”. Alternam-se, opõem-se e se complementam, ao mesmo tempo, a pesquisa formal e o conteúdo político-ideológico. Pode-se considerar que este tensionamento ganha sua maior expressividade na exposição coletiva Opinião 66, onde Hélio Oiticica apresenta um ambiente baseado no jogo de bilhar.

Mas também nos trabalhos desenvolvidos pelo Arena pode-se perceber esse tensionamento, como no espetáculo *Arena conta Zumbi*. Dessa vez, os integrantes assumiram suas as origens sociais, não representariam mais nordestinos ou camponeses, se assim não fossem. E não eram. Também não eram Zumbi, mas podiam contar sobre ele. Apresentaram-se vestindo jeans e camisas coloridas. A preocupação com a prática e linguagem teatral da mesma forma estava presente e foi assim que Boal rascunhou o *Sistema Curinga*⁴³, no qual “nenhum personagem seria propriedade privada de nenhum ator. Todos tinham o direito de interpretar qualquer personagem, homens representando papéis de mulheres e vice-versa” (BOAL, 2000, p. 231), além das trocas de personagens entre os atores em cena. Essa nova proposta cênica provocou uma inovação e novo reboliço, positivo e negativo, na prática teatral. Na apresentação da peça no Rio de Janeiro, Yan Michalsk, apesar de uma crítica positiva, não deixou de atentar como um ponto negativo para uma possível desorientação que o novo sistema provocava:

O espectador sai do teatro encantado e confuso. Sabe, confusamente, que a história à qual assistiu é a história da luta dos negros pela liberdades, mas as sutilezas e os detalhes dessa luta não ficam lá muito claros no seu espírito. É verdade que já a proliferação dos nomes africanos contribuiu para essa falta de clareza: o espectador acaba criando uma certa confusão em torno de Zambi, Zumbi, Ganga Zumba, Ganga

⁴³ Para batizar seu Sistema, Boal se inspirou na multifacetada carta do baralho, que pode assumir o lugar de outras, e do Kurogo que é um ator do teatro japonês Kabuki, que se veste de preto – para tornar-se invisível no palco – e ajuda a mudar ou retirar os objetos cênicos da peça, como uma espécie de contra-regra ou roadie.

Zona, Gongoba etc., ainda mais em virtude do recurso empregado que consiste em fazer interpretar o mesmo personagem sucessivamente por diversos atores do elenco (MICHALSK, 2004, p.58).

Essa sensação da plateia não passou despercebida por Boal, que em projetos posteriores retornou com o protagonista sendo interpretado por um único ator, para evitar uma possível dispersão da plateia e conseqüente perda da empatia com o personagem. Contudo, esse ajuste não limitou o Sistema de crescer nem diminuiu a importância da descoberta para Boal, que viu no Curinga finalmente o elemento que faltava para a construção da ponte de diálogo com a plateia.

Já em *Arena conta Tiradentes*, que teve estreia em abril de 1967, a peça foi concebida no *Sistema Curinga*. Novamente, a dupla Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri apresentaram ao público um espetáculo com música e que trazia o episódio da Inconfidência, não como proposta de fidelidade histórica, mas sob a ótica do que estava acontecendo no Brasil, antes e depois do golpe de 1964. O verbete sobre a peça, disponível na Enciclopédia de Teatro, do Itaú Cultural, traz a seguinte análise sobre o emprego do Curinga, que vale destacar, no espetáculo em questão foi encenado pelo Guarnieri:

Do ponto de vista estilístico, o Sistema Coringa alterna um procedimento realista (stanislavskiano) para configurar o herói, Tiradentes, e um procedimento distanciado (brechtiano) para as demais figuras. Pensa-se, desse modo, equacionar a recepção da montagem em duas frentes: criando uma empatia com a personagem que deve despertar o entusiasmo revolucionário e uma perspectiva crítica sobre as demais.⁴⁴

Mesmo com o burburinho no mundo teatral e erros e acertos, o reconhecimento da inovação da linguagem teatral promovida por Augusto Boal com seu *Sistema Curinga* foi selado com o Prêmio Molière⁴⁵, em 1967, em São Paulo SP.

A despeito do sucesso que as peças do Arena estavam fazendo, isso não refletia o endurecimento do Regime Militar e suas ferramentas de censura e repressão. Textos cortados sem o menor critério, suposições pessoais dos censores fechavam teatros, artistas e autores seguidos e perseguidos. Entre os horrores vividos pelos integrantes do Arena estão as bombas de gás sulfuroso jogadas no teatro e o rapto de Norma Benguell, posteriormente libertada no Rio de Janeiro. A situação estava se agravando e era preciso fazer algo. A ideia que Boal teve,

⁴⁴ A íntegra do verbete pode ser acessada pelo endereço:
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=461

⁴⁵ O prêmio foi criado em 1963 e existiu até 1991, com o patrocínio da empresa Air France. Em 1994, houve uma tentativa de retomada, mas, por falta de incentivos financeiros, o prêmio só teve essa edição. Os premiados eram escolhidos por críticos de teatro e jornalistas.

junto aos integrantes do Arena, foi a de promover a *I Feira Paulista de Opinião*, em junho de 1968, parecida com as realizadas no Rio de Janeiro, onde contava com a presença de diversos atores, dramaturgos, artistas plásticos, músicos, cantores. Na versão paulista, os artistas iriam criar suas obras a partir do tema único que foi "O que pensa o Brasil de hoje?". O evento marcou uma união da classe artística carioca e paulista e acenou para a Ditadura o cartaz onde diziam que os artistas iriam resistir. Para a luta levariam as armas que tinham: tinta, pincel, caneta, máquina fotográfica, partitura, acordes.

Resistir é preciso, mas morrer talvez não. As medidas repressivas foram sendo, cada vez mais, endurecidas até chegar a ser promulgado o Ato Institucional nº 5, que suspendia os direitos civis, entre outros abusos. No dia seguinte, Boal viaja para Cuba a convite de uma organização clandestina. A viagem foi feita, mas não sem medo. Era preciso ter cuidado mesmo em terras estrangeiras, afinal, não era apenas o Brasil que estava passando pelo assombro da ditadura, outros países da América Latina viviam o mesmo drama. De Cuba, o dramaturgo seguiu outras rotas, com passagens por Paris, Roma, Praga. Depois de novo retorno para Cuba, onde assistiu Fidel Castro, na Praça da Revolução, falar para cubanos atentos, Boal voltou para o Brasil, mas a temporada foi curta, pois conheceu e tornou-se amigo de Richard Schechner, professor da Universidade de Nova York, e Joanne Pottlizer, do Theater of Latin America. Dessa amizade surgiu o convite para o Arena encenar uma peça em Nova York. Em agosto de 1969, a imprensa e críticos teatrais americanos se renderam ao *Arena conta Zumbi*. O sucesso de crítica fez com que o Arena recebesse outros convites para uma turnê internacional, o que foi bom, pois saíam um pouco do foco dos militares. Carimbaram o passaporte no México e novamente nos Estados Unidos, só que dessa vez foram para a Califórnia.

Dessas passagens internacionais, Boal trouxe o sentimento de que não queria viver fora e que queria fazer teatro para o povo do seu país. No ano de 1970, foi realizado um Curso de Interpretação oferecido pela sua esposa Cecília Thumin Boal⁴⁶ e por Heleny Guariba. Nesse curso foi possível por em prática uma proposta, já antiga, que Boal tinha elaborado com Vianna, que era fazer espetáculos diários, a partir das notícias divulgadas nos jornais matinais, como esclarece Boal: "Nossa ideia era ler os matutinos, selecionar matéria teatralizável, ensaiá-la à tarde e representar, cada noite, espetáculo diferente." (BOAL, 2000, p.270).

⁴⁶ Boal, em 1966, foi à Argentina a convite de grupo de teatro local. Lá ele conheceu a atriz e psicanalista Cecília Thumin, com quem viria a se casar e ter dois filhos. Cecília foi uma grande parceira de Boal também no que diz respeito ao desenvolvimento da metodologia do TO. Foi com ela que foi criada a técnica Arco-íris do Desejo, por exemplo.

Batizada de Teatro Jornal⁴⁷ essa proposta cênica mostrava a “grupos organizados de paroquianos, estudantes, moradores de bairro, como fazer teatro para eles mesmos” (BOAL, 2000, p.270). A estreia foi em um teatro com poucos lugares (setenta), que foi carinhosamente chamado de Areninha. Contudo, a potência do experimento era tão grande que formaram mais de trinta grupos de teatro-jornal. Em sua biografia, Boal fala que a experiência de Santo André fecundou o Teatro do Oprimido e o Teatro Jornal marca a formação do embrião. Não é para menos, uma vez que, com esta técnica, finalmente ele encontrou um modo para que os meios de produção teatral fossem democratizados.

Os sucessos de bilheteria do Arena e o prestígio internacional revelaram-se uma camada muito fina de proteção para Boal e seus companheiros do Arena, não impedindo os abusos oficializados do regime militar. Em 1971, Augusto Boal foi detido pelos militares paulistas e, por três meses, ficou preso no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e no presídio Tiradentes — curiosa ironia para o homem que montou um espetáculo de sucesso falando do mártir mineiro. A acusação de subversão, de enviar informações "falsas" sobre o que acontecia no Brasil, de ter contato com outros subversivos nacionais e estrangeiros, entre outras, motivaram constantes sessões de interrogatório e tortura. Além de feridas físicas que nunca curaram, como uma crônica inflamação no joelho e das dores na "alma", que nunca cessaram, como o sentimento do "eterno exílio", o saldo positivo mais imediato desse triste episódio foi que Boal escreveu a peça *Murro em ponta de faca*, onde misturou acontecimentos reais com ficção e denúncia à Ditadura. Essa peça, para além do seu valor cênico, tornou-se um relevante documento histórico.

Três meses depois de sua prisão, ainda no ano de 1971, Augusto Boal foi solto, ou melhor, recebeu autorização para sair do país. A primeira parada foram os Estados Unidos, seguindo depois para Argentina e Portugal, além de passagens em outros países. Lendo assim o período de exílio de Boal pode-se ter uma falsa impressão de que foi rápido. Contudo, a ligeireza com que se lê esses 86 caracteres distribuídos em 14 palavras com espaço, das duas linhas acima, em nada se compara aos treze anos (1971 a 1984, com a anistia) em que foi obrigado a viver fora do Brasil.

E se o tempo de distância foi demais, longa também foi sua produção e contribuição para as artes cênicas no mundo. No exílio ele escreveu as peças *Torquemada* (1971),

⁴⁷ O texto original do *Teatro-Jornal Primeira-Edição* pode ser acessado na íntegra, incluindo o parecer da censura, no blog do Instituto Augusto Boal, no endereço: <http://institutoaugustoboal.org/2012/07/22/teatro-jornal-documentos-sobre-a-censura/>

Mulheres de Atenas (1977 — uma adaptação de "Lisístrata", de Aristófanes), *Stop: C'est Magique* (1980), *Milagre no Brasil* (1979); entre outras.

Augusto Boal não era uma pessoa que se acomodava ou se resignava, principalmente quando as situações não lhe agradavam. Ele foi, desde criança, uma pessoa com mais perguntas que respostas, o que o colocava sempre em movimento, em constante estudo. Entretanto, com a vida adulta já tinha pelo menos algumas certezas, entre elas estava a que ele não queria deixar de fazer teatro, que o teatro é uma potente arma (ou como bem sintetizado em um dos títulos de seus livros: "teatro como arte marcial") e que tinha vontade de continuar no caminho que havia ingressado de democratizar os meios de produção teatral. Desta forma, em cada país que passava ele aproveitava as oportunidades para realizar o seu ofício e, diante de adversidades, sugeria e construía com parceiros de palco e participantes de cursos e plateia, alternativas, que, na realidade, acabavam se tornando novas formas de se fazer teatro. E que mais tarde culminariam nas técnicas do Teatro do Oprimido.

Na sua estada pela Argentina, ele deu aulas em um curso de teatro. A repressão lá foi sendo endurecida aos poucos e chegou em um momento no qual não se podia mais fazer teatro. Para um homem do palco, que já havia enfrentado cara a cara as garras da tortura, não fazer teatro, definitivamente, não era uma opção. Ele então desenvolveu o Teatro Invisível. A ideia era muito simples: escolhiam algo teatralizável a partir do cotidiano, produziam um roteiro, ensaiavam e se apresentavam em locais como calçadas, metrô, praças e restaurantes, interagindo com as pessoas que estavam no espaço. O grande "pulo do gato" nessa prática é que ninguém, além dos atores, sabia que era teatro. Com suas peças "invisíveis" eles problematizavam questões do dia-a-dia e traziam para discussão temas como a desigualdade social, censura. Como em um grande bate-papo, os atores iam interagindo com as pessoas da "plateia" e estas se manifestavam, davam suas opiniões contra ou a favor. Quando os atores percebiam que as pessoas estavam envolvidas na discussão, iam saindo aos poucos, enquanto o debate continuava vivo. O Teatro Invisível foi a segunda técnica criada por Boal (a primeira foi o Teatro Jornal) que iria integrar o futuro Teatro do Oprimido.

O Peru se mostrou uma terra de muitos desafios, mas, vencidos, tornou-se o berço do Teatro do Oprimido. Em virtude da dificuldade de se entender o idioma dos grupos de peruanos que frequentavam o curso, inclusive por conta da gama de dialetos, uma saída foi trabalhar com a produção de imagens. Da mesma maneira que ele fez quando estava recém chegado aos Estados Unidos, Boal partiu para a leitura do movimento do corpo, das expressões faciais. O Teatro Imagem põe para o lado a necessidade do uso palavra e propõe o

desenvolvimento de outras formas mais sensíveis de "dizer". Essa técnica também seria agregada pelo Teatro do Oprimido.

Ainda no Peru, a fagulha acesa pelo episódio de Santo André ganhou corpo e transformou-se no Teatro Fórum. Foi lá a primeira vez, de fato, que alguém da plateia subiu ao palco e assumiu o papel do protagonista, fazendo com que este agisse de acordo com sua vontade. Foi a partir deste episódio que o Teatro Fórum ganhou a configuração mais parecida com a que se tem hoje, onde, encerrada a peça, o Curinga pergunta à plateia se alguém tem uma ideia que possa contribuir para o protagonista sair da situação de opressão.

Todas essas experiências vividas até aquele momento e as novas técnicas teatrais que desenvolveu foram sendo sistematizadas, ao longo do percurso, e convergiram no livro "Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas", publicado em 1973. Nesse trabalho, Boal apresenta a árvore do Teatro do Oprimido, fala da oposição oprimido e opressor, mas também, como um bom professor, contextualiza historicamente o teatro (desde Aristóteles), para mostrar o que há de diferente nessa nova proposta de teatro, que é para ser feita com e para os oprimidos.

Com o acirramento da ditadura na América Latina, Augusto Boal vai para Portugal, onde passa dois anos. Ele relata, em seu livro de memórias, que avançou pouco com o Teatro do Oprimido — fez apenas uma apresentação de Teatro Fórum —, mas em compensação foi convidado para apresentar e divulgar a metodologia em outros países como Suécia, Itália e Espanha. A passagem por terras lusitanas também marcou sua parceria com o grupo A Barraca⁴⁸, onde foi diretor da companhia e montou várias peças, entre elas, em 1977, "A Barraca conta Tiradentes".

Dois anos depois, em 1978, Boal muda-se com a família para Paris. Em relação ao Teatro do Oprimido, o período na França foi mais intenso. O dramaturgo cria um centro de difusão e estudos do TO — Ceditade (*Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression*) — e junto com sua esposa Cecília Thumin Boal desenvolvem mais uma técnica que foi, posteriormente, incorporada à metodologia do TO: Arco-íris do Desejo, que virou livro "O arco-íris do desejo: método Boal de Teatro e Terapia", lançado no Brasil em 1996, pela editora Civilização Brasileira.

O Brasil voltou novamente a entrar na rota de Boal em 1979, quando foi convidado para ministrar um curso no Rio de Janeiro. Outras passagens vieram como, por exemplo, em 1981 para a promoção do I Festival Internacional de Teatro do Oprimido.

⁴⁸ A companhia está na ativa até hoje, depois de 38 anos de sua fundação. Outras informações podem ser acessadas no site oficial: <http://www.abarraca.com/>

A volta definitiva, depois de idas e vindas, de Augusto Boal para o Brasil começou no ano de 1985, após convite de Fernanda Montenegro e Fernando Torres para dirigir um espetáculo. O texto escolhido foi Fedra, de Racine, e foi um sucesso. Em 1986, Boal se estabelece definitivamente no país. Apesar de ser brasileiro, carioca, tudo o que havia vivido — tortura, violência, proibição do ofício e, principalmente, o exílio — deixou profundas feridas, para as quais não havia tratamento ou cura. Em seu livro de memórias, o teatrólogo comenta sobre o exílio: “O exílio desintegra — retira de cada um o seu papel primeiro, nega o indivíduo, sua função, seu íntimo eu sou! Ninguém é: o pai, a mãe, o filho, o amigo — ninguém é o que era, nem é o que será. Flutua!” (BOAL, 2000, p.295). E complementa: “Ninguém volta do exílio, nunca! Jamais” (BOAL, 2000, p.323).

E em certo sentido é possível perceber isso na maneira como o Teatro do Oprimido ainda encontra barreiras dentro mesmo do ambiente artístico, incluindo a área acadêmica dos cursos ligados ao teatro. É mais fácil encontrar nas grades curriculares os métodos elaborados por estrangeiros — evidentemente, não sem razão, como por exemplo o método Stanislavski — do que um método elaborado por um brasileiro e que, em várias partes do mundo é referência como na Universidade de Nova York que oferece a disciplina sobre o Teatro do Oprimido na Escola de Cultura, Educação e Desenvolvimento Humano (*Steinhardt School of Culture, Education and Human Development*). O Teatro do Oprimido está na UNY há mais de 30 anos. Por aqui pelo Brasil, mesmo com doses elevadas de provincianismo, esse feito não foi tomado como exemplo.

De qualquer forma, Boal nunca se intimidou com as barreiras. Foi fazendo seu trabalho de formiguinha. Aceitou o convite para o projeto Fábrica Popular de Teatro, em 1986, que tinha a proposta de tornar acessível a qualquer cidadão a linguagem teatral e era desenvolvido em diferentes comunidades do Rio de Janeiro. Este projeto, segundo Dall’Orto “desenvolveu-se como parte do programa dos CIEPs (Centro Integrado de Educação Pública) implementado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, a convite do Vice-Governador Darcy Ribeiro” (DALL’ORTO, 2008). Com a troca do governo, após as eleições, o projeto foi encerrado.

A força desta iniciativa e da metodologia do Teatro do Oprimido conquistaram alguns participantes do projeto, que juntos a Augusto Boal deram início, ainda em 1986, a criação do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), no Rio de Janeiro. Licko Turle relata que além dele, Claudete Félix, Luís Augusto Vaz, Valéria Vicente, Paulo Paol e Sílvia Balestreri participaram da reunião com Boal, na qual expuseram a vontade de dar continuidade ao trabalho com o método do TO e queriam saber se Boal topava. Sobre o episódio, Licko

conta: “Tomamos coragem e fomos a sua casa. Ele nos recebeu e ouviu cuidadosamente tudo o que dissemos. No final, disse: ‘Eu até posso ser o diretor do grupo... mas, para sermos um grupo de teatro, temos de fazer teatro!’” (TURLE, 2013, p. 80).

Decerto que o sentimento de solidão do exílio não foi suprimido, mas Boal ganhou, com a criação do Centro de Teatro do Oprimido, aliados e amigos na luta pela democratização dos meios de produção teatral. Uma prova disso foi a campanha do teatrólogo para vereador nas eleições de 1992, pelo Partido dos Trabalhadores. A vitória mostrou a força de Boal, das pessoas que estavam ao seu lado e do método do TO. Foi no período do mandato legislativo, de 1993 a 1996, que ele e sua equipe criaram a técnica do Teatro Legislativo, que a partir de apresentações teatrais em praças e ruas da cidade discutia diretamente com a sociedade sugestões para projetos de lei ou emendas, que seriam posteriormente encaminhadas pelo seu gabinete para votação na Câmara dos Vereadores. Até como político, Boal não deixava de construir suas pontes, de estimular a inter-relação para buscar a transformação na cidade.

Mesmo encontrando inúmeras dificuldades pelo caminho, Augusto Boal seguiu em frente e nisso conseguiu divulgar o Teatro do Oprimido, ampliando também o número de praticantes. Os efeitos da aplicação e da relevância do TO iam se multiplicando pelo mundo. Tanta dedicação teve o merecido reconhecimento em 2008, quando Boal foi indicado ao Prêmio Nobel da Paz, pelo seu trabalho com o TO. Este ano de 2008, teve mais um motivo para comemorar, pois foi instituído o Dia Mundial do Teatro do Oprimido, a ser celebrado anualmente em 16 de março, mesma data do aniversário de Boal. Outra honraria viria em seguida, em março de 2009, ele foi nomeado Embaixador Mundial do Teatro, pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura). Augusto Boal faleceu em maio de 2009, mas no discurso que fez, meses antes, na UNESCO reforçou uma das molas que faz girar, ainda hoje, o trabalho do Teatro do Oprimido:

Vendo o mundo além das aparências, vemos opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros, classes e castas, vemos o mundo injusto e cruel. Temos a obrigação de inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena, no palco e na vida (Trecho do discurso de Augusto Boal, em março de 2009, ao ser nomeado Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO).

2.2 Façamos um teatro para e com

Como pudemos acompanhar, a trajetória de Augusto Boal até chegar ao Teatro do Oprimido (TO) foi longa. Os rastros que seguimos na formação pessoal e profissional do dramaturgo possibilita compreender como ele chegou ao delineamento da imagem de uma árvore, que de uma forma simbólica representar a Estética do Oprimido (EO). Importante destacar que o Teatro do Oprimido, com suas técnicas, jogos e exercícios, está inserido na EO.

Por meio das entrevistas com os Curingas do Centro de Teatro do Oprimido, realizadas no período de novembro e dezembro de 2013, pudemos perceber que a compreensão da dimensão e do alcance do Teatro do Oprimido ultrapassa o conceito de ferramenta ou instrumento, como conta Helen Sarapeck: “Eu não gosto da palavra porque dá ideia de que você pega, usa e depois joga fora. O Teatro do Oprimido é uma filosofia”. E pode ser entendido assim mesmo. Ainda mais quando pegamos o significado de Estética para Boal: “A Estética não é a ciência do Belo, como se costuma dizer, mas sim a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade. É a organização sensível do caos em que vivemos, solitários e gregários, tentando construir uma sociedade menos antropofágica” (BOAL, 2008, p. 31).

Por mais que, em geral, se encontre a definição de Filosofia como amor pela sabedoria ou amizade pelo conhecimento, a maneira como Boal a conceitua caminha mais para respeito entre outros (amizade) como forma de produção conhecimento. Nesse aspecto, se aproxima da definição de Estética de Michel Maffesoli, que compreende:

a estética no seu sentido mais simples: vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente, tudo o que permite a cada um, movido pelo ideal comunitário, de sentir-se daqui e em casa neste mundo. Assim, o laço social é cada vez mais dominado pelos afetos, constituído por um estranho e vigoroso sentimento de pertença (MAFFESOLI, 2009, p.8).

E é por este caminho, da formação de laços sociais por meio dos afetos, que Boal segue construindo suas pontes. O Teatro do Oprimido é a metodologia teatral e nesse aspecto podemos identificá-lo como uma ferramenta que não é descartável, pois implica uma ação seguinte, já a EO é uma escolha de atitude para a vida. A Estética do Oprimido opera na inter-relação, sua prática deve-se dar na socialidade, nos encontros com os outros, pois como pontua SanMartin:

E é justamente no dia a dia, nos espaços públicos primários como a praça, o campo, a rua, o parque, o baile que nos distanciamos do mundo racional instrumental, construindo e reconstruindo as regras morais, culturais e sociais mais próximas de nossa realidade. Nestes espaços é que podemos compartilhar histórias de vida, gestos, sentimentos, hábitos, comportamentos e ações. É nestes espaços que nos olhamos de frente, muitas vezes de forma nebulosa, pois o outro também possui suas incertezas, incongruências, suas perversidades. E é justamente nesses espaços do cotidiano que podemos encontrar as riquezas dos fios que tecem e tramam o tecido social. Nestes espaços podemos encontrar as expressividades mais sublimes dos indivíduos onde inclusive estes podem exercer uma comunicação livre de qualquer vigilância das estruturas de poder (nos remetemos aqui às estruturas de poder apresentadas por Foucault), onde os conteúdos comunicativos são produzidos a partir de seu exercício reflexivo cotidiano (SANMARTIN FERNANDES, 2010, p.6-7).

Desta forma, a designação mais comum de estética como a ciência que trata do belo em geral e de que forma ele desperta sentimentos nas pessoas é, no mínimo, secundária. O que está em foco no TO é o processo, o "fazer com". Entretanto, não é um fazer qualquer, mas sim um que se comungue com as bases propostas pela EO, como sugere o dramaturgo: “Não somos imorais nem amorais, somos antimorais naquilo que a moral do dia impede o florescer de uma Ética da Solidariedade” (BOAL, 2009, p. 247). Nesse ponto, a proposta da Estética do Oprimido encontra eco na fala de Maffesoli que indica que “é fato que o ético, fundamento do vínculo social, depende estruturalmente do estético: é essa capacidade de experimentar emoções, compartilhá-las, transformá-las em cimento de toda sociedade” (MAFFESOLI, 2007, p.12). O conhecimento se faz com o outro, não com o sujeito isolado.

Uma maneira encontrada por Augusto Boal para explicar a sistematização da Estética do Oprimido é a representação de uma árvore. A escolhida foi o Cajueiro de Pirangi, localizado no Rio Grande do Norte e considerado o maior do mundo, ocupando uma área de 8,5 mil metros quadrados⁴⁹. De acordo com Boal, para uma árvore ter uma estrutura forte é preciso antes que se escolha um bom terreno.

No caso da árvore da Estética do Oprimido a semente deve ser plantada “no solo fértil da Ética e da Política, da História e da Filosofia, onde a nossa Árvore vai buscar a sua nutriente seiva” (BOAL, 2011, p.15). Não à toa o solo é a base da EO, as práticas (exercícios, jogos, técnicas) que dela são geradas devem ter em si essa essência, associada à proposta central “que é o apoio decidido do teatro às lutas dos oprimidos. (BOAL, 2011, p.15). Fazer TO e praticar sua Estética é tomar uma posição, decidir em qual lado se está, e no caso é o do oprimido. É a partir dessa origem com ética, solidariedade e luta pelos oprimidos que se pode

⁴⁹ O Cajueiro de Pirangi foi plantado, em 1888, pelo pescador Luis Inácio de Oliveira e sua estrutura se deve ao fato de que a árvore possui anomalia genética. Atualmente, o cajueiro produz cerca de 70 mil cajus, no período da safra. Outras informações podem ser acessadas no blog Destino Brasil, do Ministério do Turismo (<http://blog.turismo.gov.br>).

identificar se o que é praticado é realmente TO ou apenas a utilização de sua técnica, que como tal não é "boa" nem "má" em si, depende de quem a usa e para qual finalidade.

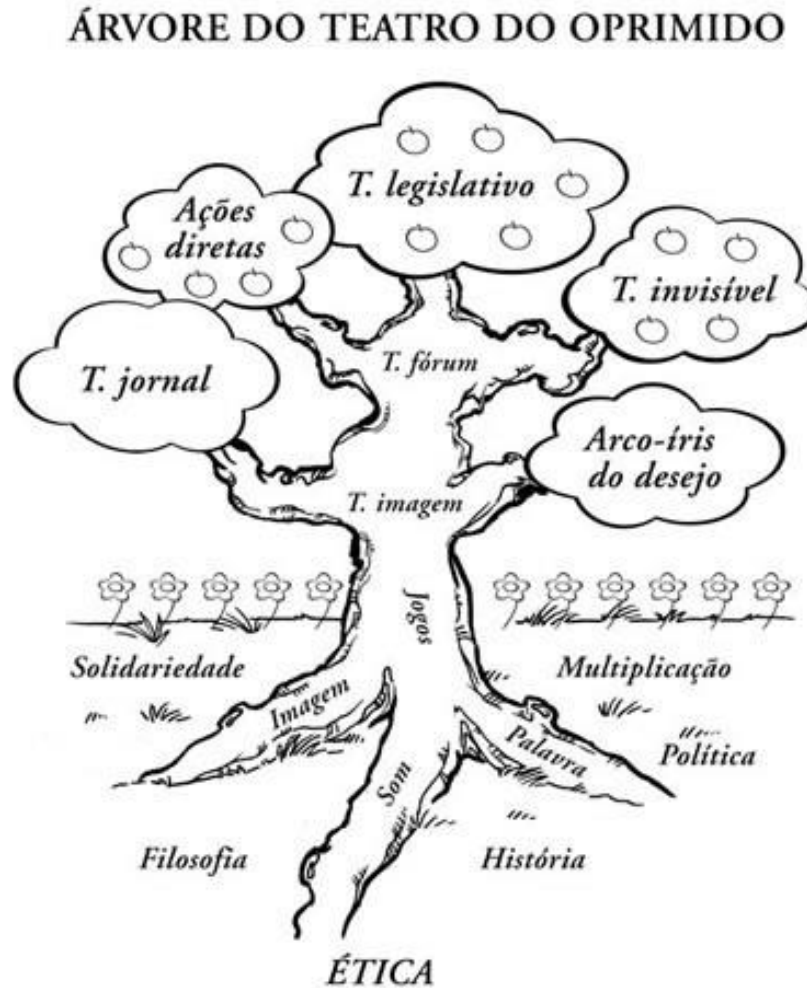


Figura 2 – Árvore do Teatro do Oprimido (BOAL, 2011, p.17).

Vale ressaltar que a escolha do lado do oprimido é também uma escolha política. Como destaca Boal “políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (BOAL, 2011, p. 11). E nesse sentido, a proposta do Teatro do Oprimido segue o pontuado por Martin-Barbero em que

Se falar de *cultura política* significa levar em conta as formas de intervenção das linguagens e culturas na constituição dos atores e do sistema político, pensar a política a partir da comunicação significa pôr em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação de poder. O que leva a democratização da sociedade em direção a um trabalho na própria trama cultural e comunicativa da política (MARTIN-BARBERO, 2008, p.15, grifo do autor).

E como vimos anteriormente, tanto no capítulo teórico quanto na proposição de Boal (item 2.1), o teatro atua como uma ferramenta de comunicação e política. Voltamos a destacar que política aqui não é a partidária, mas a feita por qualquer cidadão no dia a dia. Fazer política é dizer de onde está falando e tomar uma posição.

A Estética do Oprimido parte da percepção de que todas as pessoas são artistas desde o seu nascimento. Chama-se a atenção que "artistas" para Boal não estava relacionado apenas ao teatro, mas a todas as artes, nem só aos que fazem curso de artes cênicas. Mas por que apenas algumas pessoas conseguem desenvolver seus talentos artísticos plenamente? Partindo da proposta do teatrólogo: se todos são potencialmente artistas, por que apenas algumas pessoas recebem essa chancela?

A arte e os objetos que por ela são adjetivados são na realidade conceitos forjados ao longo do tempo e que podem se diferenciar a cada sociedade e sua Cultura, esta também tão forjada quanto. O que hoje pode estar no topo dos trabalhos artísticos mais prestigiados, no passado pode não ter tido a menor importância, vide um exemplo bastante conhecido que é do pintor impressionista Van Gogh, que só teve "reconhecimento" do seu trabalho após sua morte. O que pretendemos com isso é reforçar que tais conceitos são frutos de uma época, são historicizados, e como tais representam uma forma de pensamento proveniente de uma epistemologia dominante, mas não única, como já discutimos no primeiro capítulo (item 1.3). O fato é que tal epistemologia dita o que é arte, dando valor ao que lhe convém. O objeto em si, artístico ou não, já discutia Augusto Boal, não tem um valor atribuído ou um *aura*⁵⁰ intrínseca, tudo é concedido após a produção e por algumas pessoas ou grupos, como ele indica "Auras se perdem e se ganham ao sabor do diálogo social, capricho das culturas" (BOAL, 2009, p. 43).

E isso não está muito longe do que parece ter acontecido com o teatro. Se os indícios históricos apontam para a origem desta arte ser uma forma ritualística de celebração, na Antiguidade, ao ser cunhado o conceito Teatro, o que era mais espontâneo e praticado por integrantes de uma comunidade, começou a ser enquadrado como algo a ser exercido por poucos e em locais específicos. Ao fazer isso, criou-se uma concepção para o que era ou não

⁵⁰ Augusto Boal parte do conceito de *aura* muito próximo ao utilizado por Theodor Adorno, apesar de não explicitar tal relação em seus escritos. Contudo, o fato de citar Walter Benjamin – ambos pensadores da Escola de Frankfurt – no que diz respeito a "perda da aura" por parte dos instrumentos de "reprodutibilidade", que fazem cópias, nos parece por demais contundente tal relação. Além disso, encontramos também muitas aproximações entre a proposta do Teatro do Oprimido com a Teoria Crítica, principalmente no que diz respeito a construção de uma proposta política para a reconstrução da sociedade e potencializar a análise crítica da sociedade.

teatro e, seguindo essa lógica, só quem praticava aquele tipo específico de arte cênica é que poderia ser chamado de ator.

O que o Teatro do Oprimido procura mostrar é, exatamente, que não é um conceito que ditará a regra do que é a arte e o artista, pelo menos não apenas um. Com isso, reforça também a ideia de que qualquer pessoa, desde seu nascimento, é dotada de qualidades artísticas. A "perda" delas, ou melhor, seu esquecimento ao longo da vida, ocorreria porque se aprende — e passa-se a seguir — que a arte é um dom e, por isso, para poucos. É claro que há maior e menor aptidão para esta ou aquela forma de arte, contudo o que Boal quer dizer é que não é isso que impediria uma pessoa de ser artista. Isso fica ainda mais evidente se seguirmos pelo caminho apontado por Maffesoli, onde todos os nossos rituais diários — da escolha da roupa para ir ao trabalho, passando pelo simples bom dia ao conhecido com quem cruzou pelo caminho, indo até situações como a espera na fila de um banco ou aguardando a consulta no consultório médico — faz com que participemos de um grande “*theatrum mundi* de dimensões infinitas” (MAFFESOLI, 2007, p. 179, grifo do autor). Logo, “a vida cotidiana pode ser considerada uma obra de arte. Em função, certamente, da massificação da cultura, mas também porque todas as situações e práticas minúsculas constituem a terra fértil sobre as quais crescem cultura e civilização” (MAFFESOLI, 2009, p.12).

O vocábulo "resgate"⁵¹ tem aparecido com frequência, neste trabalho, associado às referências das propostas do Teatro do Oprimido. E não é em vão. A palavra explicita o movimento sugerido de retorno à infância, ao passado, mas não apenas isso. Ao lado de se buscar um momento onde a criatividade e a espontaneidade tinham menos amarras, o que está em jogo também é o regresso às “Matrizes Culturais” (MARTIN-MARBERO, 2008, p.16) de onde as pessoas são abastecidas desde a infância e que formam e influenciam as maneiras de pensar e avaliar o que se vê, bem como interagir com os outros indivíduos. É a partir das matrizes culturais (MC) que são apreendidos os primeiros códigos e símbolos sociais, ou como salienta Maffesoli: “Com efeito, é nos bastidores da existência que encontramos a verdadeira mola propulsora de tudo o que é” (MAFFESOLI, 2007, p. 17).

Ressaltamos que essa volta não é um simples passeio no parque das recordações. Até porque as MC podem ser a base — e são importantes para que os indivíduos aprendam os códigos que serão reconhecidos pelos demais —, mas não são imutáveis. A pessoa nasce,

⁵¹ Neste ponto, abrimos espaço para uma ressalva: a proposta do TO, com esse regresso ao passado, em nada se aproxima de teorias e metodologias psicológicas, como a psicanálise freudiana. O que se propõe é o retorno à uma época em que a criatividade era exercida com mais potencialidades (como numa brincadeira feita no quintal de casa, onde as crianças dizem que são astronautas e estão no espaço) e que, nesse caminho de volta, se observe criticamente sobre o que foi ensinado e aprendido de maneira "natural", sem questionamentos.

aprende com os pais e pessoas próximas uma série de condutas sociais, mas cresce e passa a se relacionar com outras pessoas fora do seu ciclo familiar e de vizinhança e vai aprendendo outros códigos e fazendo novas escolhas. Contudo, o importante nessa "volta ao passado" é perceber o quanto do que se apresenta hoje, na sociedade e no próprio indivíduo, pode ter resquícios no passado, como por exemplo — para ficar em um tema mais geral — o preconceito racial, de gênero ou social. Isso porque, conforme assinala Martin-Barbero: “Nesse processo as MC ativam e moldam os *habitus* que conformam as diversas Competências de Recepção” (MARTIN-BARBERO, 2008, p.17). Desta forma, há uma relação direta entre a maneira como ocorrem as *mediações* entre os indivíduos e entre estes e a rede de estímulo da sociedade.

E é justamente por esse caminho que trabalha o Teatro do Oprimido, como sugere José Soeiro (2011):

O Teatro do Oprimido é, por isso, uma forma de consciência e de investigação acerca das relações de opressão em que estamos diariamente envolvidos e à forma como elas acontecem na interação concreta, em toda a sua corporeidade: voz, gestos mecanizados, máscaras que nos escondem e nos limitam, rituais que nos prendem e confinam; mas também acerca do potencial de libertação e das margens de disrupção. (...) Daí estarmos perante um método em que a realidade existente é sempre tratada como sendo apenas uma possibilidade entre outras.

2.2.1 Seiva

Desta forma, as práticas que constituem o TO são utilizadas, primeiramente, para ajudar as pessoas a resgatarem as qualidades artísticas que muitos julgam não ter. E é em vista disto que também foram elaborados jogos e exercícios para estimular as habilidades artísticas, pois como explicita o Curinga do Centro de Teatro do Oprimido, Flavio Sanctum: “Ao criar arte o ser humano se vê capaz de produzir leituras particulares da realidade, o que facilita o entendimento do mundo de outro ponto de vista, expandindo-se assim, intelectualmente” (SANCTUM, 2012, p.16). Apesar de Augusto Boal esclarecer que os jogos e exercícios ao serem praticados, nas oficinas e grupos de TO, muitas vezes não possibilitam perceber onde termina um e começa o outro, ele faz a conceituação de ambos no livro “Jogos para atores e não atores”:

utilizo a palavra “exercício” para designar todo movimento físico, muscular, respiratório, motor, vocal que ajude aquele que o faz a melhor conhecer e reconhecer seu corpo, seus músculos, seus nervos, suas estruturas musculares, suas relações

com os outros corpos, a gravidade, objetos, espaços, dimensões, volumes, distâncias, pesos, velocidade e as relações entre essas diferentes forças. Os exercícios visam a um melhor conhecimento do corpo, seus mecanismos, suas atrofias, suas hipertrofias, sua capacidade de recuperação, reestruturação, re-harmonização. O exercício é uma *reflexão física* sobre si mesmo. Um monólogo, uma introversão. Os jogos, em contrapartida, tratam da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens. Os jogos são um diálogo, exigem um interlocutor, são *extroversão*” (BOAL, 2008, p. 87, grifo do autor).

O arsenal de jogos e exercícios do TO é constituído por brincadeiras de infância, exercícios de teatro adaptados à necessidade, além de tantos outros inventados e outros agregados pelos diversos lugares por onde o TO passou. O motivo de Boal introduzir os jogos entre as técnicas do TO é, de acordo com o próprio autor:

porque reúnem duas características essenciais da vida em sociedade: possuem regras, como a sociedade possui leis, que são necessárias para que se realizem, mas necessitam de liberdade criativa para que o *Jogo*, ou a vida, não se transforme em servil obediência. Sem regras não há Jogo, sem liberdade não há vida (BOAL, 2011, p. 16, grifo do autor).

Neste ponto, chamamos atenção, mais uma vez, para aproximação do pensamento de Boal com Maffesoli. Ao inserir a utilização de jogos elege-se a prática lúdica como pontuado pelo sociólogo francês: “O lúdico não é, portanto, um divertimento de uso privado, mas fundamentalmente o efeito e a consequência de toda socialidade em ato” (MAFFESOLI, 2009, p. 54). Isto é, o lúdico partilha do aprendizado, momento de socialidade, inter-relação. Os jogos funcionam como as primeiras pontes de mediação entre os integrantes das oficinas e cursos.

Para facilitar a compreensão, Boal sistematizou didaticamente o arsenal de exercícios e jogos em cinco categorias: 1) Sentir tudo que se toca/ 2) Escutar tudo que se ouve / 3) Ativando os vários sentidos / 4) Ver tudo o que se olha / 5) Memória dos sentidos. Ainda que haja essa ordem, não há rigor de segui-la. Pelo contrário, durante a prática o que ocorre é uma combinação variável delas, visando atender às necessidades do grupo, de cada curso ou oficina. Ainda em seu livro *Jogos para atores e não atores*, sobre a importância da aplicação do arsenal nas oficinas e cursos, o teatrólogo esclarece que:

na batalha do corpo contra o mundo, os sentidos sofrem, e começamos a sentir muito pouco daquilo que tocamos, a escutar muito pouco daquilo que ouvimos, a ver muito pouco daquilo que olhamos. Escutamos, sentimos e vemos segundo nossa especialidade. Os corpos se adaptam ao trabalho que devem realizar. Esta adaptação, por sua vez, leva à atrofia e à hipertrofia. Para que o corpo seja capaz de emitir e receber todas as mensagens possíveis, é preciso que seja re-harmonizado. Nesse sentido foi que escolhi exercícios e jogos focados na des-especialização (BOAL, 2008, p. 89).

Durante a pesquisa de campo, pudemos perceber a relevância e eficiência das práticas de atividades do arsenal do TO — aprofundaremos melhor este ponto no capítulo 3. Indo na contramão da atitude *blasé* de Simmel (1973), onde a modernidade faz surgir uma camada de "proteção" aos variados estímulos que demandam do morador da cidade, os jogos e exercícios tiram seus praticantes da zona de conforto. A intenção, tanto desse exercício quanto dos outros que compõem o arsenal, é de tirar as pessoas da rotina e fazer com que estimulem percepções e sensações que ficam adormecidas ou que são mecanizadas pelo ritmo cotidiano e atribuições da vida. Ao fazer esta proposta, a EO possibilita que as pessoas passem a perceber de uma maneira diferente sensações, estímulos e até práticas sociais, ampliando sua percepção crítica. Desta forma, tudo o que foi apreendido e, muitas vezes, absorvido como algo "natural" fica passível de crítica.

2.2.2 Raiz

Os jogos e exercícios são muito importantes, pois auxiliam na "desmecanização" do corpo e dos sentidos e torna mais fluído o caminho para que a pessoa possa reingressar no mundo das artes⁵². É aí que encontramos na raiz da árvore da EO a *Imagem*, o *Som* e a *Palavra*, como esclarece Boal (2011, p.16, grifo do autor):

Estendendo-se além das fronteiras habituais do teatro, nosso novo projeto, a Estética do Oprimido, busca desenvolver, aos que o praticam, a sua capacidade de perceber o mundo através de todas as artes e não apenas do teatro, centralizado esse processo na *Palavra* (todos devem escrever poemas e narrativas); no *Som* (invenção de novos instrumentos e de novos sons); e na *Imagem* (pintura, escultura e fotografia).

Esse é o maior desafio residente na raiz: é preciso voltar à infância para resgatar essas potencialidades. Buscar outras formas de se expressar que não apenas a fala e, mesmo nesta, construir novas formas de interlocução, afinal, como ele explica:

Linguagens são criadas para permitir a comunicação. Se um dos interlocutores não conhece os significados atribuídos a cada elemento de uma linguagem, esta deixará

⁵² É verdade, que na imagem da árvore da EO os jogos estão inseridos no tronco e, mesmo em seus escritos, Boal também os apresenta posterior à raiz. Optamos por abordar primeiro o arsenal de jogos e exercícios, porque na estrutura das oficinas que participamos eles vêm antes das práticas de Imagem, Som e Palavra. Contudo, ressaltamos também que, no decorrer das práticas, tudo pode se misturar, não há uma rigidez.

de ser linguagem e se tornará apenas um conjunto vazio de gestos, sons, sinais, traços e cores: significantes e significados.

Toda linguagem tem, como função primeira, transportar informações. Toda linguagem é informativa, inclusive as cognitivas. Informativas são simbólicas; Cognitivas, sinaléticas — estas são o domínio da Arte (BOAL, 2009, p. 248).

Como acontece com o *som*. Quando criança, qualquer batuque feito por ela própria ou ouvido pode dar início a uma dança, em geral, meio desengonçada e tão sem ritmo quanto o som que podemos escutar. Mas ela dança e produz som. De acordo com o Curinga Flavio Sanctum (2012, p.103),

O que Boal sugere com suas práticas é, em primeiro lugar, que cada indivíduo reencontre sua sonoridade interna. Re-descubra seu ritmo internalizado, o timbre do seu coração, de seus órgãos, de seu corpo. O som está ligado ao movimento corporal. A partir dessa descoberta, encontrando o ritmo individual e coletivo daquele grupo, há práticas de criação de novos ritmos, danças inspiradas no cotidiano, experimentação de novos movimentos corporais provenientes da música, criação de instrumentos musicais a partir do lixo reciclado etc.

As dinâmicas do TO estimulam a produção de sons sem a utilização da palavra. Em diversos exercícios, é pedido o som que expressa um sentimento, uma situação, uma palavra.

A pintura e o desenho também não são nenhum problema na fase da infância. Quem nunca viu uma criança que, quando perguntada sobre seus "rabiscos", responde sem titubear se tem pessoas, animais, se chove ou faz sol; enfim, vai falando tudo o que está ali, naquelas imagens, que parecem abstratos a olhos destreinados. Com o avanço da idade, na maioria das vezes, os desenhos vão ficando para trás, poucos são os que levam a "brincadeira" à frente e tornam-se desenhistas de História em Quadrinhos, artistas plásticos, ilustradores, pintores, designers — é bem verdade que, hoje, esse fenômeno tem se modificado, talvez por influência direta de melhores remunerações em áreas como designer, desenhista de HQ, entre outros.

A importância de se trabalhar a *Imagem*, na EO, se aproxima bastante do que SanMartin propõe, a partir de Maffesoli, onde “ao contrário da razão instrumental, que segue pressupostos da utilidade e da eficácia, procurando dizer o que "deveria ser", a imagem nos oferece o sentir coletivo através do mundo do sentimento, da orgia, da *passion*, e da estética” (SANMARTIN FERNANDES, 2009, p.86). Além disso, outra grande valia da *Imagem*, percebida por Boal, está ligada ao fato desta ser polissêmica, como também evidencia SanMartin: (2009, p.88)

Devemos nos lembrar que a imagem não é uma, é múltipla e facetada. Ela não é refém de uma classe social, de um credo, de apenas um grupo. Ela está presente em tudo e em todos. Nós somos também imagem. Nós somos responsáveis pela

construção e desconstrução dos sentidos das imagens que estão aí presentes na vida social. Por intermédio delas é que nos apresentamos, nos comunicamos, nos reconhecemos, nos tribalizamos.

Por isso, a produção de imagens torna-se uma prática preciosa para o estímulo de novas formas de expressão. Em primeiro lugar, apura-se a percepção das mensagens que são transmitidas, onde nada é gratuito e tudo comunica — afinal, em um comercial de TV, a escolha de uma atriz branca para o papel da dona da casa e de uma atriz negra para empregada doméstica passa muito além do sistema CMYK.

Há diversos jogos e exercícios no arsenal do TO que discutem imagem. Um podemos citar é o jogo *Máquina de Ritmos*, onde o Curinga dá o comando no qual indica o tipo de máquina a ser criado: da mulher, do homem, do amor, do Rio de Janeiro, entre outros. Em seguida, um integrante da oficina deve se posicionar em um lugar e começar a produzir um som junto com um movimento corporal que expressem o tipo de máquina que foi pedido. Um a um, os demais integrantes vão "completando" a máquina como peças de engrenagem, fazendo outros gestos e sons. Para que a máquina funcione, todos precisam prestar atenção no que está sendo feito pelos outros integrantes, tem que ter em mente que ele fará parte da máquina, precisa estar junto. Quando todos entrarem na máquina, os Curingas dão comandos de aumento ou redução de velocidade e para elevar ou abaixar o som produzido, pondo a máquina em movimento.

Para a EO, a *Máquina de ritmos* não é apenas som e expressão corporal, mas na imagem “tudo aquilo que pensamos e criticamos aparece”, acentua Boal (2008, p.130). Pudemos perceber isso, em uma das oficinas que participamos, ao realizarmos a pesquisa de campo, onde a proposta foi produzir a máquina do assédio sexual. O desenho que se formou dessa máquina, acabou deixando à mostra a carga de preconceito que recai sobre a mulher vítima de tal abuso. Uma das integrantes se sentou sobre as pernas e apresentou uma imagem de uma vítima, a maioria dos demais integrantes criaram imagens como assediadores ou pessoas que duvidam da ocorrência de tal episódio, e os sons produzidos remetiam a escárnio, sexo. Não houve ninguém que se colocou ao lado, numa postura aliada, e o formato que se viu foi a vítima no centro e os outros integrantes ao redor, como se fosse uma roda. Como acontece na vida real, em geral, a vítima de assédio sexual fica sozinha.

Além de possibilitar uma reflexão, por parte dos integrantes, a dinâmica também oferece várias contribuições para a encenação, como esclarece Boal (2008, p.130): “este jogo é particularmente útil quando se quer, por exemplo, criar imagens de um tema para que ele não permaneça abstrato: burocracia, futuro, infância, saúde etc.”.

Dessa forma, se estimula que a pessoa possa produzir uma imagem que "parecida" com a apresentação que lhe convém e não com as representações que são sugeridas, como indicado por Maffesoli (1998, p.22-23):

a representação foi, em todos os domínios, a palavra mágica da modernidade. Assim, para indicar brevemente, ela está na base da organização política, daquilo que se convencionou denominar ideal democrático, e justifica através deste fato todas as delegações de poder. Também a encontramos nos diversos sistemas interpretativos, procedendo por mediações sucessivas e tendo por ambição, para além da simples fatualidade, representar o mundo em sua verdade essencial, universal e incontornável. Em ambos os casos, a progressão repousa sobre a depuração — que aqui deve ser entendida em seu sentido estrito —, sobre a redução e sobre a busca da perfeição. Bem outra é a apresentação das coisas, que se contenta em deixar ser aquilo que é, e se empenha em fazer sobressair a riqueza, o dinamismo e a vitalidade deste “mundo-aí”.

Importante frisar que com produção própria de imagem, a Estética do Oprimido não está falando apenas de pintura, desenho, figurino, cenário; mas também da imagem da própria pessoa, da maneira como ela se apresenta para si e para os outros. A grande questão que fica posta é: se não concorda com a imagem, modifique-a, faça outra, faça a sua.

A escrita acaba sendo o item menos fluído, pois é fruto de uma técnica. Ninguém nasce sabendo escrever, é preciso aprender. E o processo de aprendizagem, muitas vezes, pode cercear a criatividade, como ocorre com o personagem Grande, no livro *Aos trancos e relâmpagos*, de Vilma Áreas, que em uma redação com o tema “O homem louco”, escreveu:

O homem louco acorda de manhã, toma o café e vai para o trabalho. Chega lá, conversa com seus amigos e depois trabalha. Depois do trabalho toma uma bebidinha, conversa mais um pouco com os amigos e volta para casa. Depois descansa e assim vive feliz. Esta é a história do homem louco (ARÊAS, 1988, p.32).

O menino tirou nota baixa, o que demonstra que ele não acertou a resposta. Mas qual seria a certa? É ficção, mas ocorre na realidade⁵³. Esse exemplo auxilia a compreender que a arte da escrita, assim como o teatro, passou a ser nicho para apenas alguns eleitos, pessoas com dom e que dominam as regras gramaticais. O que a Estética do Oprimido propõe é que se faça um regresso à procura de um momento onde a criatividade não era, ainda, limitada pelas regras cultas da língua.

Decerto que a escrita, como qualquer técnica, necessita do mínimo de conhecimento sobre seu uso. Contudo, a questão que a EO propõe é que o fato da escrita ou a fala não

⁵³ Vale destacar o mérito da autora que provoca a discussão entre os outros personagens do livro exatamente no caminho de que a nota não representa a criatividade do texto nem atenta para a questão de que muitas vezes nos encontramos presos à rotina da vida.

estarem em um "português castiço" não inviabilizaria a mensagem. Além disso, merece também atenção o fato de que também as palavras (faladas ou escritas) produzem polissemia e comunicam muito mais do que o simplesmente o dito ou o escrito. Como esclarece Boal (2009, p. 69-70):

Palavras são símbolos. Para que um símbolo exista, é necessária a concordância dos interlocutores. Como quase tudo na vida social, também as palavras se tornam objeto de encarniçadas lutas. A etimologia mostra a correlação de forças da sociedade no momento em que fabricou uma palavra a fim de revelar — ou esconder — uma verdade. A semântica torna-se um campo de batalha em que todas as forças em conflito procuram, a cada palavra, atribuir-lhe o sentido que mais lhes convenha. A luta semântica é luta pelo Poder.

Outro autor que chama atenção para esse campo de batalha é Sousa Santos. Entre as características que compõem o conceito de Epistemologias do Sul está exatamente o de refletir sobre a produção de novos substantivos, visando abrir uma “possibilidade de reconstruir, formular e legitimar alternativas para uma sociedade mais justa e livre” (SOUSA SANTOS, 2011, p.14)⁵⁴. De acordo com Sousa Santos (2011, p.15),

não podemos estar demasiado confiantes na isenção dos substantivos. Recebemos como concessão os substantivos da teoria convencional e pensamos, falando metaforicamente, que vamos acrescentar um molho de hambúrguer. Mas isto tem seus limites, já que os substantivos determinam os termos do debate e, ainda que possamos ser bastante fortes neste debate, não podemos escolher as condições, os termos do debate. Isso é um grande problema”.⁵⁵

A construção e difusão de conhecimento passam igualmente pela produção dos substantivos, ao estímulo à escrita e também à leitura. Na medida em que as pessoas recuperam essa força de ação, passam também a perceber que as palavras não são neutras, como não são, por exemplo, os textos de livros didáticos e as notícias de jornal, ampliando assim suas críticas.

⁵⁴ Citação original: “*posibilidad de reconstruir, formular y legitimar alternativas para una sociedad más justa y libre*” (SOUSA SANTOS, 2011, p.14).

⁵⁵ Citação original: “*no podemos estar demasiado confiados en la franquicia de los sustantivos. Recibimos como franquicia los sustantivos de la teoría convencional y pensamos, hablando metafóricamente, que vamos a añadir una salsa a la hamburguesa. Pero esto tiene sus límites, ya que los sustantivos determinan los términos del debate y, aunque podamos ser muy fuertes en este debate, no podemos escoger las condiciones, los términos del debate. Eso es un gran problema*” (SOUSA SANTOS, 2011, p . 15).

2.3 O tronco e os galhos

Munidos dos nutrientes da raiz, absorvidos por meio da seiva partimos para o troco e os galhos da árvore da EO, onde estão as diferentes técnicas do Teatro do Oprimido: Teatro Imagem, Teatro Jornal, Teatro Legislativo, Teatro Invisível, Arco-íris do desejo e Teatro Fórum. Importante destacar que não há entre elas uma hierarquia ou a marca de qual representa melhor o TO. Pelo contrário, muitas das vezes elas podem ser combinadas como no caso de uma oficina promovida pelo Centro de Teatro do Oprimido, em dezembro de 2013, que juntou o Teatro Fórum e o Teatro Legislativo. Contudo, por meio das falas dos Curingas do CTO e de diversos acadêmicos e publicações que versam sobre o TO, pudemos perceber que a técnica mais conhecida e difundida é a do Teatro Fórum.

No entanto, a partir de agora, faremos uma breve apresentação de cada uma delas e não por acaso optamos por abrir com o Teatro Jornal, já que ele foi o primeiro broto que surgiu na árvore do Teatro do Oprimido, mas frisamos que as demais não estão escalonadas por nenhuma ordem específica.

Teatro Jornal: O panorama da produção da arte brasileira, na década de 1960 e 1970, ia sendo cerceado até se tornar quase impossível as produções de artísticas, a não ser aquelas que estariam "alinhadas" ao Regime Militar. Mas havia resistências e Augusto Boal foi um dos artistas que encontrou uma maneira de burlar os censores: o Teatro Jornal. A técnica foi criada pouco antes do dramaturgo ser exilado.

Como os censores cortavam dos textos das peças tudo o que entendiam como sendo contrário à ordem vigente⁵⁶, a saída encontrada por Boal e demais companheiros de Teatro Arena foi a de encenar notícias publicadas em jornais. A ideia que, vista de forma superficial poderia parecer como um alinhamento, já que partiam de notícias "aprovadas", tinha em sua essência o viés que subvertia a repressão. Eles queriam continuar a fazer teatro e, de quebra, denunciavam os horrores da ditadura, como destaca Boal (2000, p.270):

Trabalhamos semanas com Marcos Weinstock, cenógrafo, e Mario Masetti, músico. Estreamos em setembro, teatrinho minúsculo, 70 lugares apertados, ao qual chamamos Areninha, no segundo andar do Arenão! Sábado Magaldi escreveu: nosso

⁵⁶ Augusto Boal conta em sua autobiografia um episódio no mínimo curioso, mas que demonstra como os censores eram despreparados e seguiam "cegamente" o rigor da repressão. Certa vez, em Porto Alegre, um dos censores leu a peça "Antígona", e disse que a libreria com algumas mudanças nas histórias dos personagens e propôs que chamassem o autor para que as alterações fossem negociadas. O que só o censor não sabia era que Sófocles, o referido autor, havia falecido no ano de 406 a.C.

espetáculo era um exercício de liberdade — em plena ditadura, prisões, torturas, mortes. Coragem nossa... e dele!

Teatro Jornal: primeira edição mostrava a grupos organizados de paroquianos, estudantes, moradores de bairro, como fazer teatro para eles mesmos, usando as doze técnicas do teatro-jornal.

Uma técnica produzida com um baixo custo e que poderia ser encenada em qualquer lugar, tais atributos permitiram com que ela fosse difundida entre igrejas, movimentos estudantis, etc. Todavia, por trás do jeito barato e prático, a denúncia que faziam era imensa. Não apenas deixavam às claras o que era escamoteado pelos censores, como denunciava a participação também de veículos e profissionais da imprensa, fazendo cair a máscara da "imparcialidade", que todo jornalista em formação aprende na faculdade, mas que muitas vezes é ignorado em nome da construída verdade jornalística, como consta na explicação que Boal faz da técnica no livro “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”:

O Teatro Jornal serve para desmistificar a pretensa imparcialidade dos meios de comunicação. Se jornais, revistas, rádios e TVs vivem economicamente dos seus anunciantes, não permitirão jamais que informações ou notícias verdadeiras revelem a origem e a veracidade daquilo que publicam, ou a quais interesses servem — a mídia será sempre usada para agradar aqueles que a sustentam: será sempre a voz do seu dono! (BOAL, 2011, p.18).

Teatro Imagem: Esta técnica foi utilizada em uma experiência de Augusto Boal no Peru, no ano de 1973, durante um programa nacional de alfabetização, que era baseado no método de ensino de Paulo Freire. A intenção do governo era erradicar o analfabetismo, por meio de várias linguagens. A teatral ficou a cargo de Boal que — diante da dificuldade em utilizar a fala, pois além do castelhano havia entre os alunos toda uma sorte de línguas e dialetos — estimulou o diálogo por meio de imagens, sejam elas expressas no corpo, por objetos ou utilizando outras técnicas como o desenho ou a fotografia. Em linhas gerais, Boal explica que:

No Teatro Imagem, dispensamos o uso da palavra — a qual, no entanto reverenciamos! — para que possamos desenvolver outras formas perceptivas. Usamos o corpo, fisionomias, objetos, distâncias e cores, que nos obrigam a ampliar nossa visão sinalética — onde significantes e significados são indissociáveis, como o sorriso da alegria no rosto, ou as lágrimas da tristeza e do pranto —, e não apenas a linguagem simbólica das palavras dissociadas das realidades concretas e sensíveis, e que a elas apenas se referem pelo som e pelo traço (BOAL, 2011, p.18).

Desse despreendimento às palavras, pode-se perceber outras formas de comunicação que, às vezes, por mais simples que possam parecer estão carregadas de sentido e apresentam

a trama complexa que envolve o indivíduo e a sociedade. Como acrescenta Sanctum (2012, p.40):

Com a criação do Teatro Imagem, Boal busca aperfeiçoar o sentido da visão, ampliando esse sentido e dando significados às coisas que vemos. Ele diz que nossos olhos têm a prática do “olhar”, mas não “ver”: não enxergar verdadeiramente o que aquela imagem nos diz. Nosso olho físico não faz as leituras metafóricas da aparência das coisas e situações; ficamos ligados ao externo e o que há por trás das imagens nos passa despercebido.

Um exemplo disso foi o que aconteceu em um exercício, no Peru, quando Boal pediu que tirassem uma foto que respondesse a questão “onde é que você vive”. No dia da apresentação das imagens um dos alunos mostrou a foto do rosto de um bebê. Questionado que a imagem não indicava um lugar, o homem responde que aquela era a resposta dele, que ele vivia ali. E chamou a atenção para o sangue que existia no rosto do bebê, explicando que no lugar que ele morava, às margens do Rio Rímac, as crianças eram vítimas dos ratos, que lá habitavam também. Contou que quando os pais saíam para trabalhar, eram os cachorros que mantinham os ratos afastados e cuidavam das crianças. Contudo, o governo exterminou os animais, após um surto de sarna. O homem terminou sua explicação dizendo que era ali que ele vivia, em um lugar onde situações como esta ainda aconteciam.

Teatro Invisível: Foi durante seu exílio na Argentina, na década de 1970, que Boal criou esta técnica. A necessidade veio após a proibição de se fazer teatro, principalmente os de cunho político. A saída que o teatrólogo encontrou foi fazer teatro sem que se caracterizasse como tal, mas trazendo à tona para a discussão assuntos relegados à sombra, como, por exemplo, as desigualdades sociais ou até a própria ditadura. No livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Boal conceitua a técnica como sendo a:

representação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro, e diante de pessoas que não sejam espectadores. O lugar pode ser um restaurante, uma fila, uma rua, um mercado, um trem, etc. As pessoas que assistem à cena serão as pessoas que aí se encontrem acidentalmente. Durante todo o ‘espetáculo’, essas pessoas não devem sequer desconfiar de que se trata de um espetáculo, pois se assim fosse, imediatamente se transformariam em “espectadores” (BOAL, 2011, p.218 e 219).

E não é à toa que não se deve explicar que o que se apresenta é uma peça teatral. A força cênica do Teatro Invisível está para além dos atores e suas falas, ela reside no fato de que, mesmo após a cena e a saída dos intérpretes, as pessoas que vivenciaram a apresentação continuam a debater, a dar suas opiniões, percebendo que o está em discussão também diz respeito a elas.

Um exemplo que sempre é dado quando se fala em Teatro Invisível foi uma encenação feita em um restaurante na Argentina. A ideia partiu de uma lei nacional que informava que nenhum cidadão argentino poderia passar fome, que tinham direito a entrar em um restaurante e pedir uma refeição, mas sem bebida ou sobremesa. Contudo, a realidade que se impunha na terra do tango era bem diferente da promulgada pela legislação. Por isso, Boal e um grupo de atores encenaram exatamente a ida de uma pessoa a um restaurante fazendo seu pedido e na hora de pagar, o ator (não identificado como tal) disse que estava resguardado pela tal Lei. Foi um rebuliço, outros atores sentados também como clientes contribuíram para esquentar o clima e as pessoas no estabelecimento foram dando suas opiniões contrárias ou a favor do cliente. A cena pode ter acabado com a saída dos atores e o pagamento da conta, porém a discussão suscitada permaneceu por mais tempo, tanto no restaurante quanto no momento em que uma das pessoas que presenciou a cena chega em casa ou encontra um amigo e relata o que aconteceu.

Teatro Legislativo: Essa técnica nasceu em 1993, em terras brasileiras, a partir de um projeto desenvolvido por Boal e o Centro de Teatro do Oprimido-Rio, logo após o dramaturgo ter sido eleito vereador no Rio de Janeiro. Com o projeto foram criados diversos grupos populares, que se apresentavam em praças e locais públicos, onde estimulavam a discussão e recolhiam sugestões para propostas de lei. Olivar Bendelack, Curinga do CTO, conta, em artigo publicado no site do Centro de Teatro do Oprimido-Rio, que a proposta é a de que:

No Teatro Legislativo (TL) a atividade política é exercida para transformar em lei a necessidade expressa e debatida de forma lúdica através da cena de Teatro-Fórum. Ou seja, é fazer política mesmo por pessoas que declaram que ‘não querem saber de política’. Frase que expressa o descontentamento com a atuação de representantes eleitos. Com o TL as pessoas percebem que fazer política é da própria natureza humana. Que tudo é uma ação política, inclusive dizer que não quer saber de política. Porque quem diz isso faz a ação política de recusar-se a fazer algo para mudar alguma situação que a oprime.⁵⁷

Democracia participativa deveria ser um pleonasmo, já que o sistema democrático é o governo do povo. Mas não é assim, principalmente porque a democracia que conhecemos é aquela em que o povo elege um representante, que muitas vezes não atende às necessidades de seus eleitores. O que o Teatro Legislativo faz é, de fato, trazer a sociedade para que ela diga o que deseja. O político, nesse caso, é apenas o mediador e não protagonista.

⁵⁷ A íntegra do artigo pode ser acessada no site do Centro de Teatro do Oprimido-Rio, por meio do link: <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-legislativo/>

Além da apresentação do Teatro Fórum, essa técnica conta também com a ritualização de uma votação no plenário. A plateia participa formulando sugestões de leis, que são encaminhadas às casas legislativas e que podem virar leis efetivas.

Sem contar nas mais de cem propostas de lei, podemos citar alguns exemplos de resultados concretos, isto é, de propostas que viraram leis, como a Lei nº 2475, de setembro de 1996, de âmbito municipal, que prevê sanções a estabelecimentos comerciais e repartições públicas da cidade que discriminarem pessoas por causa de sua orientação sexual, e a de âmbito estadual, a Lei nº 3724, de dezembro de 2001, que assegura aos estudantes universitários a contagem de hora-aula, como jornada de atividade em estágio, das aulas que eles dessem em pré-vestibulares populares, comunitários ou similares. Outro exemplo que vale ser destacado é a proposta de lei que gerou, em 1997, a primeira Lei brasileira de Proteção às Testemunhas de Crimes e que mais tarde foi a inspiração para a criação da lei federal.

Teatro Fórum: É a técnica mais conhecida e praticada do Teatro do Oprimido. Surgiu em 1973, em Chaclacayo, no Peru. Em linhas gerais, nessa técnica é produzida uma peça onde precisam estar definidos os personagens (oprimido, opressor e seus respectivos aliados), precisa ter claro qual é o desejo do protagonista (oprimido) e a apresentação do problema, isto é acontece algo e o protagonista não pode ter seu desejo conquistado. A peça termina exatamente no momento em que o oprimido fica "sem saída". Nesse momento, o Curinga se dirige à plateia e pergunta se alguém tem uma sugestão para tentar resolver o problema do protagonista e quem tiver é convidado a ir ao palco e substituir, em geral o oprimido, mas há situações em que o ator substituído é o aliado. Os Curingas estimulam à plateia para que surjam o maior número de sugestões possíveis. Não é à toa, a proposta do Teatro do Oprimido não é dar resposta, mas sim fazer perguntas. Quanto mais sugestões, mais chance das pessoas refletirem sobre caminhos a seguir para resolver o problema, a ideia é que se comece no teatro, mas que a ação transborde para a vida.

Como as demais técnicas do Teatro do Oprimido, essa igualmente nasce de uma criação coletiva. E para sermos mais precisos, esta surge a partir de uma interferência direta de uma pessoa que assistia à uma peça. Até esse momento, a plateia indicava uma ação para que os atores atuassem, mas a dificuldade de interpretação da sugestão de uma senhora da plateia fez tudo mudar. A mudança foi tão grande, que derrubou a última divisa entre palco e plateia, como Boal (2000 p.197) conta em sua biografia:

Todas as ideias era experimentadas, mesmo a da senhora gorda que dizia que a esposa deveria perdoar... ‘depois de uma conversa muito clara!’. Atendendo à sugestão, a atriz-esposa tentava todas as claridades possíveis, mas a senhora gorda dizia sempre que não era assim: até que eu a convidei para subir ao palco e mostrar, ela mesma, que diabo de *conversa muito clara* queria ela.

Encantada, subiu, agarrou uma vassoura, deu vassouradas esplêndidas no marido (...)

A partir daí, adorei o Teatro Fórum explicando que os espectadores são livres para fazer o que quiserem... menos espancar o elenco!

(...)

Os espectadores, gente real, penetravam nesse espaço estético: aí se dualizavam. Continuavam sendo quem eram e passavam a ser personagens. Suas vidas, dualizadas — eles e suas imagens —, tornavam-se mais compreensíveis; vidas tornadas duas, cada um tornado dois — ele pode conduzir-se a si mesmo, traçar seu passo, inventar caminhos. O ator, ele comanda o personagem, que é ele também! O espectador pode, na ficção teatral, experimentar ações para utilizá-las depois, na sua vida.

Relembrando do episódio em que o operário insatisfeito com o espetáculo — pois achava que estava sendo criticado de forma velada, mas percebida por ele — subiu ao palco e começou a discutir com os personagens, Boal destaca: “Em Santo André, antes de 64, vi em cena personagens e atores, personagens e seus modelos, em luta desordenada. Em Chaclacayo, em 1973, frio mês de julho, começou a verdadeira democracia do Teatro do Oprimido” (BOAL, 2000, p. 197).

Arco-íris do desejo: Essa técnica foi criada na década de 1980, na França, por Augusto Boal e Cecília Thumin Boal que se depararam com tipos de opressão de cunho subjetivo, que até então não eram o foco principal do trabalho. A questão não era tanto, por exemplo, um regime ditatorial ou um fazendeiro que explorava seus trabalhadores, mas sim algo mais do campo do sensível, eram opressões internalizadas, como explica Sanctum (2012, p.46):

Essa vertente do Teatro do Oprimido veio ao encontro das necessidades de pessoas que tinham problemas com a solidão, o medo do futuro, a impossibilidade de falar com determinada pessoa ou tomar atitudes diante de algumas situações. (...) Apareciam opressões subjetivas, mas que tinham origens objetivas, com personagens reais que um dia oprimiram aquele indivíduo e que agora o assombrava, impedindo-o de agir. Boal busca com essa prática facilitar o confronto entre o oprimido e os “policiais” de dentro de suas cabeças, para concretizá-los em imagens e, a partir de então, conseguir combatê-los.

Essa técnica também é conhecida como Método Boal de Teatro e Terapia e muitos do arsenal de jogos e exercícios desenvolvidos para ela são também utilizados em outras técnicas do TO.

Cabe destacar que o Teatro do Oprimido carrega em si o objetivo maior de provocar transformações em seus praticantes e também na sociedade, naquilo em que se acredita que precisa mudar, mas não perde de vista que a linguagem usada para isso é a teatral. Por isso,

também recebem atenção as marcações teatrais, a composição e preparação dos personagens, a lapidação dos diálogos (por mais que haja também improvisado), o cuidado com o cenário, iluminação e trilha sonora. A falta de verba para uma grande produção para o TO não é sinônimo de um trabalho feito de qualquer jeito ou sem o rigor que requer uma produção teatral. Desta forma, qualquer pessoa que assista à uma peça, produzida com a metodologia do Teatro do Oprimido, reconhece que o que está vendo é teatro, isto porque há a presença dos códigos cênicos.

2.4 Germinar e multiplicar

Uma frase que se aprende durante os cursos e oficinas realizados pelo Centro de Teatro do Oprimido, no Rio de Janeiro, é a de que “a gente não faz Teatro do Oprimido só para gente. É preciso multiplicar”. Por isso, a formação de grupos com os mais distintos interesses (desigualdade racial, contra a homofobia, pelos direitos das empregadas domésticas, contra o machismo, contra tradições sociais, dentre outros exemplos) torna-se "natural" — expressão, muitas vezes, utilizada pelos Coringas do CTO inclusive para distinguir os grupos que são formados apenas durante as oficinas.

Atualmente, o Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro (CTO-Rio) conta com quatro grupos em atividade: Grupo de Teatro do Oprimido (GTO) Liberarte, GTO Pirei na Cenna, GTO Marias do Brasil e GTO A Cor do Brasil.

O Pirei na Cenna foi criado em 1997 e funciona no Hospital Psiquiátrico de Jurujuba, na cidade de Niterói, e é formado por usuários dos serviços de saúde mental e familiares, profissionais da saúde e integrantes do Centro de Teatro do Oprimido (CTO). Em dezessete anos de existência, o Pirei na Cenna construiu uma trajetória sólida, onde contabiliza mais de 800 apresentações, público geral em torno de 11 mil pessoas e peças encenadas em 12 estados brasileiros. Eles têm o intuito de apresentar histórias a partir do ponto de vista do usuário e provocar com isso uma transformação na imagem que a sociedade tem da loucura. Para isso, utiliza o teatro como ferramenta de comunicação e mediação com a sociedade. A primeira experiência internacional do Pirei na Cenna aconteceu em setembro de 2012, quando o grupo participou do I Festival Internacional de Expressões Artísticas Antimanicomiais de “la Chaveta”, na cidade argentina de Rosário. Outro grupo que trabalha com pacientes psiquiátricos é o GTO Liberarte. Criado em 2007, era composto por pacientes do Hospital de

Custódia e Tratamento Psiquiátrico Heitor Carrilho, na cidade do Rio de Janeiro, e foi o primeiro grupo de TO desenvolvido em um manicômio judiciário.

A discussão sobre o racismo é o foco do trabalho do GTO A cor do Brasil. Criado em 2010, o grupo é formado predominantemente por afrodescendentes. Além de apresentações no Brasil, o grupo também esteve presente no II Festival Mundial de Artes Negras em Dakar (Senegal).

O GTO Marias do Brasil surgiu em 1998 e, atualmente, é formado por dez trabalhadoras domésticas. O nome Maria não é uma simples alusão, mas vem do fato de que todas as integrantes têm Maria em seus nomes simples ou compostos. Em dezesseis anos de existência, o grupo contabiliza inúmeras apresentações, incluindo duas delas em edições do Fórum Social Mundial e uma no Congresso Nacional, quando entregaram um documento contendo as reivindicações da categoria ao Vice Presidente do Congresso. O Marias do Brasil pode ser citado como um exemplo da importância da continuidade para uma efetiva coesão de um grupo e como as ações continuadas — proposta pela Estética do Oprimido — podem render frutos capazes de agir diretamente na sociedade. Prova disso, foi a eleição de duas integrantes para a diretoria do Sindicato dos Trabalhadores Domésticos, no período de 2013 a 2015, e a mobilização direta de todas as Marias do Brasil para mudanças na legislação como a aprovação da Medida Provisória da Lei Federal 10.208, março de 2001, que determina ser facultativo o Fundo de Garantia dos trabalhadores domésticos, e a mais recente conhecida como PEC das Domésticas, a nova lei que amplia os direitos trabalhistas dos empregados domésticos, que entrou em vigor em abril de 2013.

O Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro também opera, por meio de parceria com órgãos e instituições públicas ou privadas, na promoção de projetos que visem a formação de grupos e divulgação do Teatro do Oprimido, como foi o caso do projeto realizado com o apoio da Fundação Ford, entre os anos de 1998 e 2000, que possibilitou a organização de oito grupos populares de teatro, que se apresentaram em circuito popular no estado do Rio e em eventos como o Fórum Social Mundial e a Mostra Nacional de Teatro do Oprimido de Santo André. Outro exemplo que pode ser citado foi a parceria com o BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social), no período de 2003 a 2004, no projeto de Teatro Legislativo, que contou com a participação de quatro grupos comunitários do CTO-Rio (Panela de Opressão, Artevida, Corpo EnCena e MaréArte) e que resultou na aprovação da Lei Estadual nº 4361, de 28/06/2004 e o projeto de lei Municipal nº 2030/2004. Duas iniciativas que contaram com o apoio de um órgão público foi o Saúde em Cena, projeto realizado entre 2001 e 2002, que contou com a parceria do Ministério da Saúde, no qual

fizeram mais de 100 apresentações, onde discutiram sobre prevenção às DSTS/HIV/AAIDS, em escolas, postos de saúde, hospitais e outros locais públicos e o projeto Encenando Direitos Humanos que, em 2003, teve o apoio do Ministério da Justiça, por meio da Secretaria Especial de Direitos Humanos, e resultou em mais de setenta apresentações em locais alternativos e públicos, onde promoveram o debate sobre os Direitos Humanos e estimularam a elaboração de propostas legislativas.

Ao longo de mais de quarenta anos de existência, as técnicas do Teatro do Oprimido se espalharam igualmente pelo mundo. Por onde Boal ia passando, agregava elementos locais à teoria do TO, como mostrado anteriormente, mas também deixava sementes pelo caminho e outras tantas eram levadas por pessoas que tiveram contato com o TO e foram multiplicar em seus países e cidades de origens. Assim, não é de se estranhar que haja grupos praticantes da metodologia pelos cinco continentes. Na América do Sul, além do Brasil, há registro de grupos na Argentina, Bolívia, Chile, Peru e Uruguai; na América Central: Costa Rica e Federação das Índias Ocidentais; na América do Norte: Canadá e Estados Unidos; na África: Egito, Congo, Senegal, Gana, Moçambique, Quênia, Uganda, África do Sul, Zimbábue, Sudão e Burkina Faso; na Europa: Áustria, Bélgica, Croácia, Dinamarca, Inglaterra, Estônia, França, Alemanha, Grécia, Irlanda, Itália, Kosovo, Macedônia, Moldávia, Holanda, Irlanda do Norte, Noruega, Portugal, Sérvia, Espanha, Suécia, Suíça e País de Gales; na Oceania: Austrália; e na Ásia: Afeganistão, Armênia, Azerbaijão, Bangladesh, Índia, Israel, Coreia, Malásia, Nepal, Paquistão, Palestina, Filipinas, Singapura, Sri Lanka, Tailândia, Turquia e Vietnã⁵⁸.

Curingas brasileiros saídos do CTO-Rio, mas que atualmente moram fora do país, também ajudam a ampliar a lista de grupos no exterior, como é o caso do grupo Kuringa (Alemanha), coordenado por Bárbara Santos, e a Associação *Pas à Passo Théâtre de l'Opprimé* (França), criado por Claudia Simone, que também atua como diretora artística do grupo.

⁵⁸ Os dados foram retirados do site <http://www.theatreoftheoppressed.org/>. A inclusão do registro dos grupos e das pessoas que praticam o TO acontece de forma espontânea e as informações são de responsabilidade de cada grupo ou indivíduo. Cabe ressaltar que por mais que os grupos e profissionais se autodeclarem praticantes da metodologia do Teatro do Oprimido, diante da variedade e distância, não há como validar tais dados. Principalmente no que diz respeito se o grupo pauta suas atividades na base sugerida por Boal da solidariedade e ética. Entretanto, há registros de grupos que não apenas tiveram contato direto com Boal ou com o CTO-Rio, como procuraram estreitar laços com o grupo brasileiro. São os casos de *Jana Sanskriti Centre for Theatre of the Oppressed* (Índia), *GTO Maputo* (Moçambique) e *Pa'Tothom* (Espanha). A opção por utilizar os dados deste site, mesmo que não seja possível fazer a consolidação das informações, é para ajudar a ilustrar a dimensão do alcance do Teatro do Oprimido.

No Brasil a força da multiplicação fica por conta das oficinas e cursos oferecidos pelo CTO-Rio. Em entrevista com o Curinga Alessandro Conceição, em 17 de dezembro de 2013, ele revela que continua grande a procura de pessoas, das mais diferentes origens e profissões para conhecer um pouco mais sobre o Teatro do Oprimido. A ideia das oficinas é, além de funcionarem como uma fonte de renda para a manutenção do CTO, a de divulgar o método. De modo geral não há estipulação de critérios para o aceite de inscrição, qualquer pessoa interessada pode se inscrever. Contudo, há exceções que exigem pré-requisitos como em alguns cursos que buscam maior aprofundamento da teoria, como é o curso de formação de multiplicadores e os Seminários Internacionais. Nestes casos, há critérios estabelecidos como, por exemplo, a pessoa já fazer parte de um grupo ou organização social (não necessariamente que trabalhe com teatro) ou o Laboratório Madalena que é exclusivo para mulheres, mas são poucos os cursos "fechados".

Nas oficinas e cursos de curta duração, os participantes tomam conhecimento da *Árvore da Estética do Oprimido*, de maneira geral, e aprofundam uma das técnicas proposta pela oficina. Os participantes são apresentados aos conceitos do TO, a dramaturgia do TO e em geral aprendem a montar uma peça no Teatro-fórum. Todas as oficinas e cursos são elaborados com a ideia central de, como disse o Alessandro, difundir o método.

3 TEATRO DO OPRIMIDO

jogo de falar, de se confessar, como dizia o autor da cena,
 jogo de brincar de dizer aos outros, por poucos minutos que fosse,
 uma verdade profunda que nos invadissem a boca,
 uma verdade das atuais ou das antigas
 uma verdade só
 quase celebração humana e, mais raro,
 era que os presentes haviam levado o jogo a sério
 ondjaki

Como já sugerido na introdução, para melhor tentar compreender o objeto é preciso ir a campo, penetrar no terreno, como indica Canclini. Contudo, para que surpresas surjam é necessário também que o pesquisador interaja com o grupo pesquisado, ainda mais quando o objeto de pesquisa escolhido tem como essência a prática de fazer pontes, de promover a inter-relação, como é o caso da Estética do Oprimido e seu teatro. Algumas partes do Diário de Campo foram transformadas em crônicas e constam do Anexo desta dissertação.

Diante disto, nos propusemos a ingressar em várias oficinas de introdução ao método buscando vivenciar a aplicação das técnicas do Teatro do Oprimido, que até então eram conhecidas apenas pela leitura dos livros. Destas experiências foram coletadas observações, que em uma etapa seguinte da pesquisa viriam a se tornar perguntas para os Curingas, além de uma série de declarações dos participantes, que surgiram no correr das práticas. Em virtude da oferta e do curto tempo de pesquisa, não foi possível fazer todas as técnicas que compõem a *Árvore do Teatro Oprimido*. Importante destacar que as oficinas que participamos eram todas de introdução aos métodos, não havendo pretensão de uma formação teórica e prática aprofundada. Entretanto, foi extremamente importante para compreender efetivamente a aplicação da metodologia, certos que estamos de que apenas a leitura da bibliografia teórica, sistematizada por Augusto Boal e outros autores não resultariam em uma maior percepção sobre o objeto.

O ponto inicial para incidir o olhar sobre o TO e sua Estética foi procurar entender se de fato era possível perceber uma dinâmica de interculturalidade existente na própria metodologia e em sua aplicação, isto é, se os estrangeiros e pessoas vindas do Brasil — mas de bairros, cidades e estados diferentes — conseguiam juntos construir um espaço de troca, de

socialidade. Junto a isso, tentamos investigar se o Teatro do Oprimido ainda pode ser relevante hoje para a sociedade, mais de quarenta anos depois do início de sua criação.

Ao todo foram dedicados um ano e meio, divididos entre o mergulho no campo e a leitura da teoria sobre o TO, visando o aprofundamento da pesquisa. Neste período participamos de sete oficinas, oferecidas pelo Centro de Teatro do Oprimido (CTO) a saber⁵⁹:

- Arco-íris do desejo (27,28 e 29 de abril/2012)

Esta oficina tinha como proposta estimular que as pessoas pudessem investigar e perceber as opressões internalizadas e como elas guardam uma relação com a vida social. Para isso foram utilizadas as técnicas do TO que são mais introspectivas. A oficina foi ministrada por Helen Sarapeck, coordenadora e Curinga do Centro de Teatro do Oprimido e teve carga horária de 20h. Como essa foi a primeira oficina que participamos ainda não havíamos estabelecido uma estrutura de trabalho de campo, por isso não produzimos sobre ela um diário de campo.

- Introdução ao Teatro do Oprimido (11 a 14 de setembro/2012)

Oferecida para quem quer conhecer o básico da teoria e prática do Teatro do Oprimido. Nesta oficina, os participantes puderam conhecer alguns jogos e exercícios que integram o arsenal do TO e também produzir uma peça de Teatro Fórum, para apresentação interna, apenas para os inscritos e Curingas. De uma maneira geral, os participantes puderam conhecer minimamente as características que compõem uma montagem de uma peça de Teatro Fórum, como por exemplo a escolha de um tema, a preparação dos personagens e a importância dos elementos cênicos. Esta oficina teve treze inscritos e foi ministrada pelos Curingas Monique Rodrigues e Alessandro Conceição. A carga horária da oficina foi de 15 horas. A peça montada pelo grupo teve apenas apresentação interna.

- Teatro Invisível (26 a 28 de Outubro/2012, com apresentação em 28 de outubro/2012)

Esta técnica parte da proposta de realizar uma apresentação cênica, em local público, sem que as pessoas saibam que o que está ocorrendo é uma peça de teatro. A ideia com esta ação é provocar discussões sobre opressões que ficam escondidas ou suprimidas na sociedade — como racismo, homofobia, desigualdade social. Na medida que tais temas ganham visibilidade pode-se contribuir para que as pessoas possam falar e refletir sobre eles. Esta

⁵⁹ No capítulo 2, destacamos um aprofundamento maior sobre todas as técnicas do TO, que compõem a Árvore.

oficina, com carga horária de 20 horas, teve dezoito inscritos e foi ministrada por Helen Sarapect, coordenadora e Curinga do Centro de Teatro do Oprimido, e pelo Curinga Olivar Bendelak. O tema discutido na peça foi o da homofobia e a apresentação ocorreu nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no dia 28 de outubro de 2012.

- Laboratório Madalenas (23 e 24 de novembro/2012)

O diferencial desta oficina é que ela é ministrada por Curingas mulheres e feita exclusivamente para mulheres, com o propósito de investigar as opressões cotidianas que as mulheres sofrem, percebidas ou não por elas. Este Laboratório tem a intenção de, a partir da reflexão sobre as opressões femininas, buscar meios para se tentar transformar o papel da mulher e a própria sociedade. Esta oficina, com carga horária de 20 horas, teve a participação de treze mulheres e foi ministrada por Helen Sarapect. A peça foi produzida no formato do Teatro Fórum, mas teve apenas apresentação interna.

- Montagem de espetáculo de Teatro Fórum (03 a 07 e 10 a 14 de dezembro/2012, com apresentação nos dias 14 e 15 de dezembro/2012)

Esta foi a terceira edição do curso, que tinha como objetivo que os participantes tivessem contato com a teoria do TO e especificamente do Teatro Fórum, além de proporcionar a prática no que diz respeito à elaboração de personagens, construção de figurino e cenário. O Teatro Fórum é a técnica mais utilizada em montagens do TO e talvez a mais conhecida no mundo. É nesta técnica que a peça para no momento em que o oprimido se encontra em uma situação, aparentemente, sem saída, e os Curingas perguntam para a plateia se há alguém que tem uma sugestão e pede para a pessoa ocupar o lugar do protagonista em cena. Esta oficina teve carga horária de 30 horas, quinze inscritos e foi ministrada pelos Curingas Monique Rodrigues e Olivar Bendelak. A peça produzida na oficina foi chamada de “Limites que não são meus” e trabalhou com o tema de homofobia no trabalho, contando a história que aconteceu com uma policial federal que teve sua promoção suspensa, pois seus superiores descobriram que ela era homossexual.

- Introdução ao Teatro Jornal (27 e 28 de setembro/2013, com apresentação no dia 28 de setembro/2013)

A ideia dessa oficina é, por meios das técnicas de Teatro Jornal e do arsenal do TO, propor uma discussão sobre a maneira como as notícias jornalísticas são produzidas e veiculadas nos diferentes meios de comunicação. A intenção da oficina é tentar expor como a TV, o rádio, o

jornal etc. podem manipular a informação e a partir dessa percepção estimular a criação de uma nova estética. A carga horária desta oficina foi de 10 horas e teve 19 participantes. A peça produzida ao final trabalhou a questão da violência contra a mulher e, inicialmente pensada em ser uma apresentação interna, foi apresentada no Instituto Central do Povo, no bairro da Gamboa, Rio de Janeiro.

- Montagem de espetáculo de Teatro Fórum com Teatro Legislativo (25 de novembro a 06 de dezembro/2013, com apresentação nos dias 06 e 07 de dezembro/2013)

Esta oficina partiu da junção da montagem de um espetáculo de Teatro Fórum com o Teatro Legislativo. Basicamente, ao final da apresentação e participação da plateia, as pessoas são estimuladas a pensarem em sugestões para propostas de Lei, que de alguma forma contribuiria para uma solução para o problema indicado na peça. A plateia escreve suas sugestões em formulários e depois votam nas propostas que poderiam ser viáveis. Os formulários, com as sugestões aprovadas pela plateia, são encaminhados para um vereador ou deputado — dependendo do âmbito da proposta de Lei — para verificar a viabilidade do encaminhamento oficial das sugestões, isto é, se realmente podem vir a se tornar proposta de Lei ou uma emenda. A oficina, com carga horária de 45 horas, contou com oito participantes e a peça, que foi batizada por “Frutos de Liberdade”, abordou o tema do assédio sexual no ambiente de trabalho.

Realizamos entrevistas com os Curingas Monique Rodrigues, em 29 de novembro de 2013, Alessandro Conceição e Claudete Félix, em 17 de dezembro de 2013, Flávio Sanctum⁶⁰, em 18 de dezembro de 2013, Helen Sarapeck, em 26 de dezembro de 2013, além de Julian Boal, fundador e diretor artístico do Grupo de Teatro do Oprimido de Paris e filho de Augusto Boal, em 16 de janeiro de 2014. Optamos por uma entrevista semi-estruturada, aplicada a todos, com exceção de Julian onde a entrevista acabou por tomar outro rumo, mas que foi fundamental para uma nova estruturação e conclusão deste trabalho. As perguntas que serviram de base para a entrevista foram, não necessariamente nessa ordem: 1 – como foi sua trajetória até você se tornar Curinga?; 2 – Por que o Teatro do Oprimido consegue atingir culturas tão distintas?; 3 – Pensando nas manifestações ocorridas em junho de 2013, você acha que o Teatro do Oprimido ainda é importante hoje?; 4 – Qual é o objetivo da oficina e sua diferença em relação à formação dos grupos?; 5 – Teoria versus prática?; 6 – Como fica o CTO e sua lógica de atuação na medida em que fazemos parte de uma sociedade capitalista?.

⁶⁰ Flávio Sanctum é autor do livro “A estética de Boal: Odisseia pelos sentidos” e tem se dedicado a um aprofundamento teórico sobre o Teatro do Oprimido.

Importante destacar que, apesar de termos feito estas seis perguntas, além de outras que surgiram no decorrer da entrevista, para este trabalho nos focaremos em apenas cinco delas (da segunda à quinta). As demais servirão de base para trabalhos futuros.

Inicialmente, nos organizamos também para fazer entrevistas com os participantes das oficinas. Contudo, com relação a estes depoimentos optamos por utilizar as falas colhidas durante as práticas, pois, com o desdobramento da pesquisa, acreditamos que podem nos oferecer uma percepção mais refinada sobre a apreensão da metodologia em si, como uma resposta imediata à uma demanda surgida no momento e bem diferente da elaboração de pensamento que ocorre, na maioria dos casos, durante uma entrevista. Apesar de termos nos identificado como pesquisadores em todas as oficinas e termos dito que nossa participação era parte da pesquisa de campo, mas como não fizemos uma entrevista formal, decidimos não utilizar seus nomes e vamos identificá-los com a nomeação genérica de "participante".

Nos itens que se seguem, estruturamos nossa análise ressaltando alguns caminhos de repostas sobre como o Teatro do Oprimido consegue atingir pessoas de diferentes culturas, a partir do aspecto intercultural do método. Destacamos como a prática se dá nas oficinas promovidas pelo CTO e, entre as oficinas que participamos, escolhemos duas para aprofundar a análise.

3.1 TO nos mundos

Como já destacamos anteriormente, existem experiências e grupos que praticam o Teatro do Oprimido em mais de setenta países. A inquietação que nos motivou a fazer essa pesquisa — o por quê dessa metodologia atingir pessoas e culturas tão distintas — vai se abrindo, na medida em que despontam como possíveis respostas as matérias-primas do TO: pessoas e Pensamento Sensível.

No primeiro caso, Boal parte da proposição de que todos são teatro, portanto são atores desde o nascimento, mas a "mecanização dos corpos e mentes" faz com que elas se afastem dessa premissa. Como já trabalhado nesta dissertação, uma das motivações dessa mecanização que produz o distanciamento, apontada por Boal, está no fato da arte, de forma geral, e também o Teatro terem sido elevados a um patamar de sublimação tal que se tornou restrito a poucos, tanto em relação a seu entendimento quanto a quem pode fazer. Dentro deste raciocínio, são poucas as vagas a serem ocupadas por especialistas e artistas. O que o

TO propõe em primeira instância é o retorno da compreensão de que qualquer um é capaz de produzir arte, a competência para isto faz parte da essência da pessoa.

A via inicial de reaproximação do entendimento de que qualquer um é capaz de fazer arte e teatro, é feita por meio dos jogos e exercícios que compõem o arsenal⁶¹ do Teatro do Oprimido. A brincadeira nesse caso é lúdica⁶², isto é, traz em si a proposta de reativar sensações e pensamentos, mas também a de promover a inter-relação entre as pessoas e modificar a realidade, já que o "jogador" deve encontrar a melhor alternativa para se chegar ao objetivo final do jogo. Além do sentimento prazeroso que a brincadeira provoca, ao entrar em um jogo a criança estimula sua imaginação, tem suas ações baseadas também em regras, há o encorajamento da iniciativa e autoconfiança, conhece limites e aprende a se relacionar com outros, inclusive porque muitos jogos são feitos em parceria, como destaca Maffesoli (2009, p.53):

Ao fazer uma classificação minuciosa das diversas formas de ludismo, Caillois não deixa de ressaltar que o jogo não é simplesmente uma distração individual. Na verdade, a competição, o simulacro, a vertigem ou o ataque, para retomar as suas grandes categorias, exprimem-se perfeitamente no espetáculo da comunhão; os jogos mais solitários necessitam, no mais alto grau, de espectadores para realizar-se plenamente. O jogo e a brincadeira são, certamente, as coisas do mundo mais bem partilhadas.

Dizer que brincadeira é coisa séria não seria considerado um exagero se não fosse esquecida o quão verdadeira é esta afirmação. A compreensão que liga a brincadeira à aprendizagem e ao exercício para a vida se esvai na mesma medida em que a lógica produtiva interfere e faz crescer a ideia de que o trabalho é que é coisa séria, uma vez que ele serve para produzir algo útil a ser consumido.

No caso dos jogos do TO, o que se percebe durante sua prática nas oficinas é que não há um estímulo para a disputa nem para atingir um objetivo o qual alguém se torna campeão, mas sim uma oferta, uma possibilidade para que os integrantes construam juntos a melhor forma de se jogar. Muitas das atividades praticadas têm como característica o toque e cuidado com o outro, há exercícios, inclusive, onde os integrantes são divididos em duplas e enquanto

⁶¹ Interessante pensar na escolha da palavra arsenal, que pode ser compreendida como um depósito em termos gerais, mas também indica certa belicosidade, afinal também pode se referir a um local para a guarda de armamentos. Acreditamos que o segundo significado se afine mais à proposta do TO, que é a de funcionar como um "ensaio para a revolução".

⁶² Utilizaremos a ideia de lúdico trabalhada por Jean Piaget, onde a prática dos jogos contribui para o desenvolvimento físico, intelectual e social da criança. Na publicação *Psicologia e Pedagogia e Seis estudos de psicologia*, o autor discorre sobre as fases de desenvolvimento das crianças e da importância do jogo para o desenvolvimento delas.

um mantém os olhos fechados o outro o guia. Em todas as oficinas que participamos, mesmo com a presença de Curingas diferentes, o que observamos foi que repetiram-se orientações como “faça até onde você conseguir”, “o importante no exercício é participar”, mas também deixavam os participantes livres para não participarem.

O arsenal do TO permite um passo de volta à percepção de que todos são artistas, as pessoas são capazes de produzir arte. Mas, na mesma medida, estimula a sensibilidade e as sensações, mas igualmente contribui para apurar percepções mais críticas que usualmente as pessoas podem deixar de lado ao adotarem a atitude *blasé*, como aponta Simmel (1973, p.16, grifo do autor):

A atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores experimentados das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa *blasé* num tom uniforme plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro”.

Um dos objetivos dos exercícios e jogos no TO, ao fazer com que as pessoas voltem a jogar, é que comecem a destruir os bloqueios erguidos culturalmente, que tem reflexos, por exemplo, com o simples ato de brincar — afinal, segundo dizem, adultos não brincam — e que percebam que não só podem brincar como fazer qualquer coisa, como serem atores, fazerem teatro e tornarem-se protagonistas de suas vidas. Como sugere Maffesoli: “É preciso saber abrir caminho no espesso matagal das opiniões autorizadas que proliferam a respeito da coisa humana, e que ocupam o alto das cátedras institucionais” (MAFFESOLI, 2007, p.28).

Pusemos a luz em relação ao arsenal do TO, mas igualmente ocorre com os elementos *Som, Imagem e Palavra* presentes na raiz da Árvore do Teatro do Oprimido. O que pudemos inferir com nossa participação nas oficinas é o encorajamento para que os inscritos possam produzir pinturas, desenhos, poemas, transformar uma palavra ou sentimento em som. O que está posto com esse estímulo é o trabalho com a estética, compreendida por Boal como algo constituinte da vida das pessoas desde o nascimento. Como também indica Sanmartin (2009, p.78):

A estética interessa por ser ela o primeiro contato que temos com o mundo no qual estamos inseridos; ou seja, os valores, o mundo imaginário e as referências históricas de um grupo, assim como de um indivíduo, estão reproduzidos nas roupas, nos símbolos, nos cortes de cabelo, na arte que produzem, naquilo que se deixa mostrar para o mundo social no qual se entrecruzam.

Ao recuperar o poder e o sabor de voltar a construir os próprios objetos artísticos, as pessoas não apenas atinam para o caminho, indicado pela proposta do TO, de que a Arte e o fazer arte é para todos, mas igualmente passam a perceber os objetos artísticos postulados com mais crítica. Isso porque a polissemia das palavras e também dos objetos é largamente trabalhada durante as oficinas. O que os jogos ou exercícios do Teatro do Oprimido procuram é acionar o que Boal nomeou de Pensamento Sensível:

Temos que concordar: *os sentidos têm sentido!* Não são meras sensações que se apagam com o tempo: têm sentido e direções!

Quero adotar a ideia de que existe uma forma de pensar não-verbal — *Pensamento Sensível* —, articulada e resolutive, que orienta o contínuo ato de conhecer e comanda a estruturação dinâmica do *Conhecimento* sensível. Quero afirmar que, para serem compreendidos, mesmo quando são expressos em palavras, os pensamentos dependem da forma como essas palavras são pronunciadas ou da sintaxe em que as frases são escritas — isto é, dependem do Pensamento Sensível.

(...)

Coexistem em cada indivíduo, na sua percepção do mundo, o Pensamento Sensível e o Pensamento Simbólico, nutridos pelo Conhecimento, simbólico e sensível (BOAL, 2009, p.27, grifo do autor).

A importância de se acionar o Pensamento Sensível se faz presente pela necessidade de estimular a ampliação das leituras possíveis, seja numa notícia de jornal como numa letra de música ou pintura, mas também para auxiliar na elaboração da peça, dos objetos cênicos e dos personagens. Mais uma vez a teoria, a prática e a vida se entrelaçam no TO, como Boal esclarece em entrevista, realizada em 2007, e disponível no site revista eletrônica *Questão de Crítica*⁶³:

Então quando a gente fala de estética a gente fala do pensamento sensorial. Então o que a gente procura descobrir, qual é a estética daquelas pessoas que vão trabalhar numa peça, que vão criar uma peça, que vão fazer uma exposição de quadros. Quer dizer, a gente não quer seguir padrões estéticos da burguesia, padrões estéticos de outras épocas, a gente quer descobrir a estética do camponês do MST, a estética do habitante da Favela da Maré, a estética desses grupos de oprimidos (trecho de entrevista com Boal, para a revista *Questão de Crítica*, 2007).

Acreditamos que o Pensamento Sensível ao qual se refere Boal, em certa medida, apresenta pontos próximos ao conceito de Razão Sensível, cunhado por Maffesoli, como pontua SanMartin:

A temática da socialidade (*socialité*), que se fundamenta na conjunção entre a razão e o sensível, renomeia este mundo social como sendo o fruto de uma interação

⁶³ A entrevista completa pode ser acessada pelo endereço eletrônico:
<http://www.questaodecritica.com.br/2009/05/do-teatro-de-arena-a-estetica-do-oprimido/>

permanente, de uma reversibilidade constante entre os diversos elementos de desenvolvimentos social, no interior da matriz que seria o desenvolvimento natural. Dentro desta perspectiva, o homem é mestre e ator de sua própria história ou da história social. Ele constrói essa história a partir de uma socialidade de base que o religa ao mundo a partir de sua capacidade de criação e de invenção, ou seja, não apenas a partir da relação formal racional, mas também a partir das sensações (mais hedonistas do que possam imaginar os modernos) e sensibilidades, tais como a estética (SANMARTIN FERNANDES, 2009, p.78).

O fato da estética e seus elementos (som, imagem e palavra), como nos referimos acima, fazer parte do crescimento das crianças pelo mundo, traz fortes indícios do porquê do TO atingir pessoas e culturas distintas. Os jogos do TO, por exemplo, trazem em si o cheiro da infância, e isso é algo que as pessoas reconhecem e se identificam independente do país onde nasceram. A diferença fica na decodificação que fazem dos códigos, cada participante vai "traduzir" a atividade a partir de sua bagagem cultural, como pontua a Curinga Monique Rodrigues, sobre o jogo "Jana Cabana"⁶⁴, que foi originalmente criado na Índia e incorporado ao arsenal por Boal:

Cada um vai significar de uma forma diferente. Aqui (no Brasil), de repente é uma casa. Eu sempre relaciono à enchente. Claro, Rio de Janeiro, serra, tempestade e acabou com as casas. Aí depois vão lá e reconstróem as casas. De repente para o outro vai ser outra coisa. Cada um pode significar de uma forma (em entrevista concedida à pesquisadora, em 29 de novembro de 2013).

Um exemplo bastante incisivo que podemos apresentar, sobre o processo de decodificação das atividades, foi o ocorrido na prática do exercício "A imagem do poema", na última oficina que fizemos parte "Montagem de espetáculo de Teatro Fórum com Teatro Legislativo", no final de 2013. Cabe destacar que nessa oficina, além de brasileiros, tinha uma argentina e uma italiana. Na atividade, o Curinga lia o verso de um poema ou letra de música e os participantes deveriam criar com o corpo uma imagem que desse sentido ao texto. Para esta prática foram escolhidos, entre outros, versos iniciais do hino nacional brasileiro e do funk "Bigode Grosso"⁶⁵. O resultado foi que nos versos do hino, a maior parte dos participantes brasileiros produziram imagens que demonstravam a "invasão" portuguesa e a morte dos índios, já as estrangeiras, que não conheciam o hino, produziram imagens mais

⁶⁴ O jogo Jana Cabana consiste em dividir os participantes em grupos de três, tomando o cuidado para deixar alguém sem grupo. O trio então se posiciona da seguinte forma: dois ficam frente a frente e formam com os braços estendidos para cima um "V" invertido e formam a Cabana; o outro participante se coloca abaixo desse "telhado" e ele é a pessoa. São três palavras de comando: pessoa, cabana e tempestade. a) Cabana: todas as pessoas que estão como personagens de cabana trocam de posições; b) Pessoa: apenas as "pessoas" (que ficam dentro da cabana) mudam de posições e as cabanas ficam no mesmo lugar; c) Tempestade: todos os participantes, tanto na posição de pessoas ou cabanas trocam de posições, até novamente sobrar um.

⁶⁵ A música Bigode Grosso é cantada por MC Marcelly, que também escreveu a letra.

plácidas. Em relação ao funk, o que surpreendeu foi que as imagens realizadas tiveram uma característica sexualizada. Nesse caso tanto as estrangeiras quanto a maioria dos participantes não conheciam a música. Durante a discussão, após o final da atividade, essas diferenças nas significações foram destacadas. Com relação ao hino surgiram muitos comentários como sobre a dificuldade dos brasileiros em desassociar a ideia do massacre que foi a chegada dos portugueses ao Brasil e sobre o funk o que mais chamou a atenção do grupo foi a construção estilística da letra cheia de "duplos sentidos", mas que conseguia o objetivo de reforçar justamente um sentido sexual e não o literal.

A questão das ressignificações feitas pelos diferentes grupos que praticam o Teatro do Oprimido nunca foi uma questão para Boal. Pelo contrário, ele tinha clareza de que a metodologia que estava criando era das pessoas, portanto, as leituras e questões apresentadas numa peça de Teatro Fórum, por exemplo, deveriam vir do grupo, como pode ser percebido em sua fala, na entrevista para o jornalista Eduardo Carvalho, da Carta Maior, em novembro de 2006, em resposta a transposição das técnicas do TO para culturas diferentes como da Índia:

As técnicas do Teatro do Oprimido são aplicados aos problemas deles. Realmente há diferenças culturais; eles são, por exemplo, muito mais melódicos nos movimentos do que os africanos que são mais rítmicos ou os franceses que fazem a coisa mais falada. O método é o mesmo, mas cada cultura o traduz com suas peculiaridades. Não se pode esperar que os hindus ginguem como mulatas! (trecho de entrevista com Boal para revista Carta Maior, 2006)

Acreditamos que o fato da metodologia se ajustar às necessidades de diferentes culturas e questões tratadas (homofobia, racismo, *bullying*, machismo, assédio moral etc.) é o que demonstra sua força e vitalismo. Junto a isso, está outra marca da potência do TO que é a de “representar imagens da realidade”, como expressa por Boal, a partir da análise de Julián Boal, em seu livro *As imagens de um teatro popular*⁶⁶:

o sucesso do Teatro do Oprimido em todo o mundo se deve justamente ao fato de que, ao representar imagens da realidade — imagens que podem ser transformadas, recriadas em outras imagens desejadas —, o Teatro do Oprimido retira destas representações a violência estratificada que elas contêm: congela o rio, permitindo, de forma serena, o exercício da inteligência e da criatividade dos espectadores que são chamados a inventar realidades possíveis, libertando-se da condição de meras testemunhas de rituais aceitos. Os espectadores tornam-se protagonistas, inventores! (BOAL, 2009, p.76).

⁶⁶ O livro *As imagens de um teatro popular*, de autoria de Julián Boal foi lançado em 2000 pela editora Hucitec (São Paulo). A obra é uma versão da dissertação de mestrado defendida na Universidade Sorbonne, em Paris, onde analisa os espetáculos do "Centro Popular de Cultura da UNE" de 1961 a 1964.

O outro lado da moeda é que, como qualquer ferramenta, também o TO pode ser utilizado, e vem sendo, com objetivos diferentes aos propostos por Boal, como o de ser, por exemplo, um teatro feito pelo oprimido e para o oprimido. Na oficina de Teatro Jornal, que participamos, foi possível perceber isso. Entre os inscritos havia dois rapazes que disseram que pertenciam à área empresarial e que tinham interesses em aprender a metodologia para aplicar com os funcionários da empresa, algo como uma atividade "motivacional". Se tomarmos o que a teoria indica, claramente há algo que não combina entre o interesse dos inscritos e a proposta do TO. Mas não há como controlar isso, como expressa Claudete Félix, em entrevista realizada em 17 de dezembro de 2013: “A gente faz as oficinas para quem quer e pode pagar. Não dá para impedir alguém de se inscrever porque é para trabalhar em empresa e a gente não quer trabalhar visando melhorar a competência das pessoas para elas serem melhores funcionárias”.

Decerto, seria ingenuidade pensar ser possível controlar o que as pessoas fazem com a técnica. São pessoas e grupos de mais de setenta países que se autodeclararam como multiplicadores do TO ou dizem que utilizam a metodologia nos seus trabalhos. Como aferir isso? Impossível. Nas declarações colhidas nas entrevistas, os Curingas relataram que não foram raras as vezes que participaram de um encontro de Teatro do Oprimido, no Brasil e em outros países, e se depararam com apresentações que pouco ou nada tinham a ver com a proposta. Um exemplo disso foi a apresentação de uma peça de Teatro Fórum, nos Estados Unidos, que mostrava um homem negro sendo abordado por um policial. Até aqui estaria razoável, não fosse a peça ter se tornado um "dicas para não passar apuros em uma dura policial". Não estava em cena o desejo de luta do oprimido nem a procura por soluções para o combate à opressão, no caso o racismo. Nada mais distante do TO.

Ainda na entrevista para Eduardo Carvalho, na revista Carta Maior (novembro de 2006), Boal fala do inevitável surgimento das múltiplas leituras ainda mais sobre assuntos que circulam pelo mundo — como é o caso do TO que é objeto de teses, dissertações, artigos, livros e etc. — e indica um caminho pensado na busca de uma maior harmonia:

Mas não há nada de catastrófico ou de distorções, exceto quando pretendem usar para fins diferentes dos que propomos. Por se tratar de um tema mundial, amplamente difundido, inclusive pela internet, não é possível que todos entendam tudo da maneira mais adequada. Isso acontece com a psicanálise, com o cristianismo... há diversas e bizarras interpretações de tudo isso. Uma solução que encontramos para diminuir tais distorções é propor a criação de federações nacionais de Teatro do Oprimido, como já fizeram os indianos, para que obtenhamos mais unidade e interligação (trecho de entrevista com Boal para a revista Carta Maior, 2006).

Nesse sentido, o CTO-Rio tem buscado estreitar os laços com a América Latina e países da África que falam o idioma português. Um exemplo foi o projeto Teatro do Oprimido de Ponto⁶⁷, realizado de 2006 a 2009, em quatro países africanos (Moçambique, Guiné-Bissau, Senegal e Angola). Outras iniciativas vêm surgindo como parcerias para realizar oficinas ou convites para se apresentarem em países da América Latina, como foi o caso do Grupo Pirei na Cenna, que se apresentou em 2012, na Argentina. A integração dos grupos de TO na América Latina também vem sendo observada pelos encontros anuais de Teatro do Oprimido, que em 2014 teve sua terceira edição.

O que os Curingas, durante as oficinas do mesmo modo reforçam que para estar afinado de fato com os objetivos do TO é preciso que a proposição do grupo ou pessoa seja calcada no solo da Árvore do TO. Isto é, é necessário que a motivação surja imersa na solidariedade e na ética, e que tenha como mola propulsora o oprimido e o desejo de romper com a opressão. O que pode ser um bom início para se começar a trabalhar.

3.2 TO nas oficinas

O Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro promove anualmente oficinas de introdução ao método, cursos de formação de multiplicadores, além de trabalhar em projetos de formação de grupos. Nas entrevistas que fizemos com os Curingas perguntamos se eles poderiam destacar o objetivo das oficinas, a resposta comum a todos foi que a atividade é uma maneira de difundir o método, uma vez que, como destacou Claudete Félix, muitas pessoas procuram o CTO demonstrando interesse e também porque a equipe não conseguiria percorrer tantos lugares, por motivos econômicos, de infraestrutura e recursos humanos.

As diferentes oficinas do CTO-Rio, nas quais fizemos a pesquisa de campo, apresentaram elementos comuns em sua constituição, como o fato de terem sido ministradas por dois Curingas, mas eventualmente pode haver a participação de mais Curingas. Além disso, na abertura da oficina as pessoas se apresentam, falam se já conheciam o TO e porque se inscreveram, nesse momento os Curingas também se apresentam e falam de suas trajetórias junto ao CTO. Todo início e término do dia é feita uma roda de conversa onde os

⁶⁷ O projeto foi uma parceria com o Ministério da Cultura, por meio do Programa Cultura Viva, e, além de 18 estados brasileiros, também foi desenvolvido em Moçambique, Guiné-Bissau, Angola e Senegal. Outras informações sobre o projeto podem ser acessadas pelo link: <http://ctorio.org.br/novosite/o-que-realizamos/projetos/>

participantes são estimulados a deixarem suas impressões sobre o que praticaram ou a tirarem dúvidas sobre a teoria do TO. Em todas as oficinas que participamos percebemos que sempre há um momento no qual são apresentadas a história da criação do TO e do CTO, além de explicarem a *Árvore do Teatro do Oprimido*. Destacamos que tais apresentações são feitas de maneira resumida e não aprofundada. A maior atenção recai sobre a técnica escolhida para a oficina.

Por serem pagas,⁶⁸ as oficinas acabam sendo procuradas por pessoas que possuem emprego ou trabalho remunerado, com faixa etária em torno de 18 a 40 anos. Apesar de não ter sido possível colher dados consolidados que apontassem para uma média de procura pelos cursos oferecidos, a partir da nossa participação nas oficinas, destacamos uma proporção de 15 participantes/oficina, ressaltando que há casos de uma pessoa fazer mais de uma. Apesar de ser localizado no Rio de Janeiro, o CTO recebe participantes de várias outras cidades e estados. As oficinas que participamos teve uma média de três a cinco inscritos vindos de outros estados e cidades, tais como: São Paulo, Rio Claro, Embu-Guaçu em São Paulo; Belo Horizonte e Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais; Rio de Janeiro, Niterói e Mangaratiba no Rio de Janeiro; além das cidades de Brasília, Salvador, Curitiba.

Verificamos também que havia pelo menos um estrangeiro inscrito. Os países de origem foram: Itália, França, Inglaterra e Alemanha. Cabe destacar que os inscritos de fora do Rio de Janeiro, estrangeiros ou não, apresentavam um maior conhecimento sobre a metodologia do TO e sobre a trajetória profissional de Augusto Boal, do que os do RJ, e muitos já trabalhavam com TO em suas cidades de origem⁶⁹.

As ocupações laborais dos participantes das oficinas eram tão variadas quanto suas origens. Entre as áreas mais presentes estão: Artes Cênicas, Educação (Pedagogia e docência), Saúde (Enfermagem e Psicologia), Antropologia, além de outras menos frequentes: Cinema, Direito, Geografia, Filosofia, Polícia Federal, Administração, Serviço Social, Terapia Ocupacional, Odontologia e Jornalismo.

A gama de profissões indica, na mesma medida, a diversidade das motivações que levaram as pessoas a se inscreverem. Entre os motivos mais citados estão o de ter um primeiro contato com o método, o de conhecer o TO na prática e o de aprender a técnica oferecida na oficina para poder agregar ao trabalho que o inscrito já desenvolve em escola, ONGs ou

⁶⁸ Dependendo do tipo de oficina e quantidade de dias, os valores giram em torno de R\$200 a R\$1.000.

⁶⁹ No primeiro dia de oficina as pessoas se apresentam, falam se já conheciam o TO e das motivações que os fizeram se inscrever na oficina. Os dados sobre origem dos participantes, ocupações profissionais e motivações que os levaram a se inscrever nas oficinas foram coletados durante a apresentação inicial das oficinas e também em conversas entre a pesquisadora e os inscritos.

projetos sociais. Em uma das oficinas que participamos dois integrantes pontuaram que gostariam de conhecer o método para poder aplicar junto aos empregados da empresa que trabalhavam. Também houve a presença de pelo menos um inscrito/oficina que desenvolvia trabalho acadêmico (pós-graduação *stricto sensu*) tendo o TO como objeto. Das sete oficinas que participamos, apenas no Laboratório Madalenas⁷⁰ (que é uma oficina promovida somente para mulheres), houve uma maior aproximação no interesse que levou as participantes a se inscreverem.

No caso específico dos estrangeiros, o que pudemos conferir também foi que a procura foi motivada pelo desejo de aprofundar o conhecimento do método no seu "berço", isto é no Centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro (CTO-RIO), uma vez que eles sabem que o CTO foi fundado pelo criador do TO, Augusto Boal e mais cinco ex-participantes do projeto Fábrica de Teatro Popular, na década de 1980.

Pelo descrito acima, já é possível perceber que estamos diante de um cenário intercultural — tanto no que diz respeito à origem dos integrantes quanto nos interesses que os levaram a ingressar nas oficinas —, seguindo o entendimento de Canclini no qual aponta que a interculturalidade “tem o valor de oferecer um conceito relativamente mais neutro para descrever o que acontece quando interagem agentes sociais com formações sociais diferentes”⁷¹ (CANCLINI, 2011, p. 104).

Os Curingas do CTO ao se referirem aos grupos constituídos para as oficinas costumam traçar uma diferença com os grupos de Teatro do Oprimido (como Pirei na Cenna, Marias do Brasil e etc.), que é sinalizada pelo termo "artificial". A ideia que transmitem é a de que as pessoas nas oficinas, em virtude do pouco tempo para estarem reunidas e por terem interesses distintos, acabam formando uma espécie de associação postiça, não orgânica. Como destaca na entrevista que nos concedeu Monique Rodrigues, em 29 de novembro de 2013: “A oficina é um processo artificial. Não dá para achar que você vai se aprofundar. O curso não é um grupo popular, onde você tem tempo para discutir”. Os participantes precisam descobrir elementos que de alguma forma os unam, principalmente quando a proposta da oficina é de montagem de espetáculo, aberto ou não ao público.

⁷⁰ O Laboratório Madalena (LM) foi criado em 2009, no Brasil, mas com experiências concomitantes em Moçambique e Guiné-Bissau. O LM utiliza a metodologia do TO e tem como proposta investigar os motivos pelos quais as mulheres se deixam oprimir e como reagem à opressão. Além de ter núcleos em vários estados brasileiros, a experiência também é desenvolvida na Alemanha, Suíça, Áustria e França.

⁷¹ Citação original: “*tiene el valor de ofrecer un concepto relativamente más neutro para describir lo que sucede cuando interactúan agentes sociales con formaciones culturales distintas*” (CANCLINI, 2011, p. 104).

A necessidade dessa sintonia se deve ao fato de que a montagem de uma peça de Teatro do Oprimido parte de uma história de opressão vivida e revelada por um dos participantes, mas que ao ser escolhida para encenação torna-se do grupo. Esse processo para o TO é importante, porque a história pode ser teatralizada, mas é real e os participantes que irão atuar precisam "levantar a mesma bandeira", estar envolvidos com a ideia de achar respostas para a opressão posta. É nesse ponto que compreendemos a formação "artificial", apontada pelos Curingas, que ocorre com a oficina. Por mais que a opressão abordada na peça seja conhecida (racismo, sexismo, violência doméstica, assédio moral no trabalho etc.) e até rechaçada pelos participantes, não necessariamente eles viveram tais episódios de opressão. Os Grupos Populares de TO ao se formarem têm elementos que são de fato comuns aos integrantes do grupo, como é o caso, por exemplo, do GTO Cor do Brasil, que é formado por negros ou pessoas que militam na luta contra o racismo. A experiência da Curinga Helen Sarapeck, em um grupo de TO que tinha como foco a luta contra a homofobia ajuda a compreender a organicidade de um grupo, como podemos observar no trecho abaixo da entrevista que nos concedeu em 26 de dezembro de 2013:

Se você não mergulhar no outro, você não consegue trabalhar com o outro. Como vou trabalhar com um grupo de homossexuais se eu não entendo o que é isso. Eu ia para o grupo Atobá, às quintas-feiras, das 19h às 22h, em Magalhães Bastos, zona oeste do Rio. Tem como você não aprender com isso? Você pega ônibus, vai para aquele lugar onde tem miséria, até chegar ao local e encontrar aquelas pessoas que estão lá para discutir homossexualidade, isso há 20 anos. Você ouve as pessoas gritando, falando mal das pessoas do grupo, você vive junto, você vê a luta daquelas pessoas para manter sua dignidade, aí você entra na luta com o cara.

Mas como as oficinas são de curta duração — sendo a maioria oferecida em uma média de dois e três dias, e outras no máximo em dez⁷² — e a proposta é conhecer a técnica, esse mergulho não ocorre a partir da vivência, como no relato da Helen. Então, como fazer? Uma forma utilizada pelos Curingas para tentar chegar a escolha de um tema, caso haja divergências entre os participantes, é de se ater a critérios técnicos existentes na metodologia. Afinal não se pode esquecer que o Teatro do Oprimido, como qualquer método teatral, também possui uma dramaturgia estabelecida. No caso do TO alguns elementos que não podem faltar é: clareza da situação de opressão, de quem é o opressor e de quem é o oprimido e qual o seu desejo. Outro critério aplicado para balizar as escolhas é o de "urgência" (o

⁷² Os cursos voltados para multiplicadores e formação de grupos são programados em maior duração, chegando até um ano.

oprimido está em uma situação limite ou ainda tem outras escolhas?) e se ele é algo que diga respeito a maior parte das pessoas.

Segundo Claudete Félix, o aprendizado da técnica, da dramaturgia do TO ajuda a compreender a teoria. Durante a entrevista a Curinga citou como exemplo hipotético a história de opressão de uma modelo que está sendo obrigada a cortar o cabelo e ela não quer. Como contraponto, Claudete traz a história de uma adolescente que engravida e é expulsa de casa e pergunta: “Qual delas é mais urgente?”. Claudete não minimiza o sentimento de opressão da modelo e deixa claro que essa história apresenta os elementos da dramaturgia do TO, mas conduz ao entendimento de que o oprimido da segunda história vive uma situação limite, pois, em tese, as alternativas de saída da opressão que tem a adolescente são menores do que as da modelo.

Mas se a técnica ajuda a dissipar possíveis divergências quanto à história a ser encenada só ela não basta para resolver embates que podem surgir em virtude do choque de culturas diferentes. No período de nossa pesquisa de campo, o que pudemos observar foi que por mais que as pessoas inscritas nas oficinas tenham feito por vontade própria e dispostas, pelo menos, a conhecer a metodologia do TO, isso não quer dizer que não haja conflito, tanto entre os participantes quanto entre estes e os Curingas. Afinal, estamos falando de um ambiente intercultural e como tal também traz em si diversos traços pós-coloniais, como em qualquer nicho da sociedade. Como o TO lida com isso?

Durante a pesquisa de campo, o que conseguimos observar com mais clareza foi que, apesar da proposta do TO em quebrar a aura historicamente colocada sobre a obra de arte e atividades artísticas como o teatro e partir do princípio de que todas as pessoas são artistas, participantes com experiência nas artes cênicas ou que já conheciam a metodologia do TO, por vezes tentavam tomar posições de liderança e conduzir os momentos dos jogos e exercícios entre os participantes. Percebemos que tais atitudes não passavam despercebidas pelos Curingas, que sutilmente indicavam — abertamente aos integrantes ou nos grupos e duplas que se formavam para a prática — que cada inscrito tinha seu processo de aprendizado e que era importante passar por isso, sem quebrar etapas.

Sem dúvida podemos aferir ao que relatamos acima as marcas do pós-colonialismo, com o reforço de atitudes comuns, aprendidas e reproduzidas pelas pessoas ao longo da história, onde quem detém o “conhecimento” coloca-se em posição de superioridade. Contudo, o exemplo trazido por Monique Rodrigues, durante a entrevista que nos concedeu, mas não vivenciado por nós na pesquisa de campo, nos ajuda a compreender como são

profundos e latentes os efeitos do pós-colonialismo e que igualmente se expressam nas oficinas:

A cena falava de xenofobia. Era a história de um cara do Brasil que era hostilizado ao entrar em um país na Europa. Acho que foi Espanha. Foi muito interessante o que aconteceu na oficina porque os participantes queriam metaforizar tudo, porque tinha uma integrante no grupo que era italiana e estava se sentindo magoada pelo fato do grupo (todos latinos) querer colocar a Europa como a vilã da história. Aí, a gente (os Curingas) entrou na discussão. Mas essa estrutura de opressão é tão séria e num grau, que chegou um momento em que o grupo, de umas quinze pessoas, estava pedindo permissão para a única estrangeira, que estava ali, para dizer que o lugar que estava expulsando o cara era a Europa. Isso é muito representativo. Como é que essa cultura colonizada está dentro da nossa cabeça e como a gente reproduz isso o tempo todo (trecho de entrevista à pesquisadora, em 29 de novembro de 2013).

Monique nos contou, ainda na entrevista, que inicialmente o grupo não percebeu que estava agindo daquela maneira (“pedindo permissão”), mas os Curingas foram conduzindo a discussão e trazendo à tona o que estava por trás da atitude do grupo e também da italiana. Houve aprofundamento do debate internamente: Por que um país europeu não poderia ser um opressor? A História não está repleta de casos que mostra a violência europeia em diversos períodos como da Expansão Marítima, Cruzadas etc.? e, afinal, o caso relatado pelo participante não aconteceu realmente? No final, a peça foi produzida mantendo a Europa como a opressora, mas a Curinga complementa:

A italiana provavelmente não gostou do processo, mas e aí? Você vai dar conta de tudo? Não é um problema que ela externar sua opinião, mas ao mesmo tempo ela tem que entender o lugar que ela ocupa. Ela é uma italiana no Brasil e o próprio fato dela se sentir à vontade para falar sobre isso já diz algo. Será que se fosse ao contrário os brasileiros poderiam falar na Itália? (trecho de entrevista à pesquisadora, em 29 de novembro de 2013).

A proposta do diálogo intercultural, como já observamos anteriormente, é a de possibilitar um espaço onde os pontos divergentes sejam, pelo menos, compreendidos como algo passível de mudança e que não há verdades imutáveis. Contudo, também não é garantia de final feliz caso as partes em dissonância não se abram para a produção de diálogo.

Outros conflitos também estiveram presentes nas oficinas que participamos. De modo geral, as pessoas saem satisfeitas com o curso e com o que aprenderam, porém, observamos questões que achamos relevantes expor, uma vez que dizem respeito a discordâncias no processo de aprendizagem entre a teoria e a prática percebidas pelos inscitos. Desde já deixamos claro que a ideia aqui não é a de fazer uma crítica à maneira dos Curingas conduzirem às oficinas — até porque não somos Curingas e, portanto, não temos a

experiência nem a vivência do TO que eles têm, nem muito menos já estivemos à frente de uma oficina, portanto qualquer crítica nesse sentido seria, no mínimo, simplista. Ao trazermos as divergências que ocorrem nas oficinas temos interesse em reforçar a compreensão de que estamos diante de um espaço intercultural, com seus encontros e desencontros e fazemos a aposta na necessidade de uma maior reflexão sobre a teoria e prática do TO.

A contestação que esteve mais presente entre os inscritos nas diferentes oficinas que participamos foi a do pouco tempo dispensado para a conversa, o diálogo. Isso nos chamou a atenção uma vez que dentro da proposta teórica do TO a troca entre os participantes é bastante estimulada. Pode parecer contraditório na medida em que se o TO abre espaço para o diálogo porque as pessoas se sentiriam cerceadas neste quesito? Então, qual seriam os motivos? Para os Curingas, uma das causas, verbalizada tanto nas oficinas quanto na entrevista para a pesquisa, se dá justamente pelo fato de que o TO promove essa abertura para a discussão, que em outros espaços não se tem. Contudo, eles continuam, as pessoas acabam querendo ocupar a experiência da prática do TO com palavras, ação corriqueira em outros momentos da vida, e não deixam espaço para fruir o pensamento sensível.

Faz sentido, afinal, se a experiência do TO parte do campo da estética e da sensação, querer racionalizar tudo em palavras (códigos arraigados de significações já postas) — não é à toa que autores como Boaventura Sousa Santos indicam para a necessidade de criarmos substantivos — faz com que a compreensão da teoria passe por outras vias que não a sugerida pela metodologia. O próprio arsenal praticado nas oficinas carrega em si a necessidade do silêncio, são diversos os jogos e exercícios onde a pessoa não pode falar, em outros o máximo permitido é a produção de som vocal, mas nada que remeta a um vocábulo, tudo para que se foque nas sensações que se despertam e no aprendizado do jogo. Além disso, os Curingas chamam a atenção dos inscritos para que se concentrem no que estão percebendo e sentindo e não fiquem conversando.

Há momentos específicos para conversa comuns a todas oficinas, que ocorrem no início e ao fim dos encontros diários. Esses momentos são destinados a tratar de qualquer assunto: tirar dúvidas sobre algum exercício ou a teoria, falar qual momento da oficina marcou mais, expressar como se sentiu fazendo este ou aquele exercício, enfim, tudo o que se desejar falar em relação à oficina. São reservados para esses momentos cerca de dez minutos, que podem se tornar mais ou menos, dependendo da quantidade de participação, dos assuntos abordados e da urgência em terminar alguma tarefa da oficina, como ter que ensaiar a peça a ser apresentada. Em todas vezes que participamos, esses momentos foram preservados. Do

mesmo modo, constatamos que tal prática pode ser estendida aos grupos como ocorre no Grupo Pirei na Cenna.

Entretanto, o que apuramos é que a questão posta pelos inscritos não diz respeito à inexistência de espaço para o diálogo, o que eles indicam é que muitas vezes o ritmo empregado na oficina é rápido demais e não abre brecha para outras formas de inter-relação.

Um exemplo disso que levantamos, diz respeito à prática dos jogos que visam à preparação de personagens, isto é, buscar em si as emoções que serão emprestadas para o personagem. Entre os exercícios há alguns onde a pessoa é estimulada a resgatar sentimentos e sensações vividos, por exemplo, em um momento de opressão. Observamos que muitos participantes ficam mexidos, mobilizados com o exercício, chegando inclusive ao choro. Em uma das oficinas, um dos inscritos levantou exatamente essa questão, pontuando que era preciso dar mais tempo para as pessoas, já que se o TO se propunha a mexer em um lugar tão íntimo da pessoa, era importante também deixar um tempo a mais para ela elaborar os sentimentos despertados. A resposta dada pelo Curinga foi a de que as pessoas poderiam ter pedido mais tempo. Está correto o Curinga. Mas como as pessoas poderiam ter feito esse pedido se o exercício foi encerrado, pois ainda havia uma programação a cumprir e todos estavam cientes dos prazos?

Não vamos entrar nesse trabalho na discussão de que o TO não é terapia e, portanto, não seria o lugar para se trabalhar as questões emocionais. É claro que as oficinas não são planejadas, e nem deveriam, para atender às expectativas de cada um que se inscreve, nem tampouco tem a obrigação de, após seu término, se constituir em um grupo. No ato da inscrição firma-se o acordo, no qual o CTO oferece a oficina, que em alguns casos pode conter apresentações públicas, apresenta resumidamente a metodologia e aprofunda um pouco mais a técnica proposta da oficina, e a pessoa que se inscreve aceita. Há um programa a cumprir. O que nos interessa aqui é muito mais refletir o quanto certa rigidez na programação da oficina — que é planejada para um começo, meio e fim — pode amarrar algumas discussões, que parecem caras aos inscritos, e quanto pode-se perder da compreensão do que é o TO. Mas muitas vezes a execução do programa da oficina pode engessar a criação de um espaço de socialidade.

Como o que ocorreu em uma oficina planejada para dez dias, onde já no primeiro dia as pessoas se separaram em duplas e tinham que contar para a outra um episódio de opressão. Como dissemos anteriormente, os grupos que se formam para a oficina precisam se afinar durante o processo, em princípio as pessoas que se inscrevem não têm entre si outra identificação que não a vontade de estudar o método. Para nós surgiu a dúvida se era tempo

suficiente para as pessoas compreenderem o que é o oprimido, o opressor e a opressão para o TO, e, junto a isso, se houve minimamente um tempo para a criação de um espaço onde as pessoas se sentissem confortáveis para revelar para outra algo de cunho tão pessoal como uma situação de opressão, que poderia inclusive estar associada a um episódio de violência. O fato de terem aparecido algumas histórias distantes dos conceitos nos dão indícios de que tenha sido prematuro, ou porque as pessoas não compreenderam o conceito ou porque revelaram a história possível num ambiente ainda de pessoas desconhecidas.

Entre os riscos que se corre é a de produção de peças que carregam um tom mais pessoal do que estrutural. Isto é, não é que o tema machismo, por exemplo, não seja uma problema de cunho social e nem seja percebido dessa forma, mas a maneira como é trabalhado — talvez por falta de aprofundamento no tema ou porque os inscitos não se apropriaram efetivamente da discussão — faz com que a peça reflita para a plateia uma questão pessoal do protagonista/oprimido. O que apuramos ao conversar com pessoas da plateia que foram assistir às peças que participamos foi uma leitura de que a ela apresentava um problema do oprimido como indivíduo, até percebiam como uma opressão que pode ser vivida por qualquer outra mulher, para manter o tema do exemplo, mas o que ganhava força era a questão pessoal daquela personagem, não se ampliava a discussão, mesmo com a mediação dos Curingas que faziam a interlocução com a plateia, perguntando diretamente se tal situação acontecia de verdade, se podia e de fato acontecia com qualquer um, se era comum tal opressão na sociedade.

Evidentemente que cada grupo se configura e reage de um jeito diferente, assim como cada pessoa tem seu ritmo próprio de aprendizagem. Durante a pesquisa de campo mesmo, participamos de pelo menos dois grupos que apresentaram uma maior sintonia entre os integrantes. Este argumento aparece na fala de todos os Curingas entrevistados, que também apresentam casos contundentes sobre oficinas de longa duração, às vezes em meses ou um ano, e que não são suficientes para que as pessoas se apropriem a ponto de se constituírem como um grupo. Nas entrevistas com os Curingas, da mesma maneira, nos foi relatado que eles se reúnem ao final de cada dia da oficina para discutirem como foi a execução deste ou daquele exercício, como as pessoas estavam interagindo, quais questões surgiram.

A intenção aqui com esta análise não é a de achar falhas, até porque, assim como ocorre com os grupos espalhados por várias partes do mundo, é impossível controlar o que acontece também nas oficinas, nem há, felizmente, uma cartilha única e perfeita a se seguir. Ao trazermos esses questionamentos dos participantes, recolhidos durante a pesquisa de campo, apenas chamamos atenção para o fato de que essas vozes também — muito mais do

que servirem de crítica para o formato da oficina — podem trazer com elas a marca do seu tempo, com suas intenções, vontades, angústias, preocupações. Acreditamos que de alguma maneira elas podem indicar traços de quem são esses novos sujeitos que procuram conhecer o TO.

Em que pese a existência de pontos de discordâncias — comuns e até esperados, como vimos, em um espaço intercultural — não poderíamos deixar de salientar alguns pontos que podem indicar aspectos da relevância das oficinas e da prática do Teatro do Oprimido. Assim não o fosse porque as pessoas de várias partes do mundo iriam procurar o TO e o que faz pessoas de várias partes do mundo procurá-los, buscar conhecê-lo.

Uma máxima que costuma vir à tona quando se pergunta "o que é o Teatro do Oprimido" é a de que é um ensaio para a revolução. Uma primeira leitura que se faz, ainda mais ao levar em consideração que o TO começou a ser criado sob o céu da Ditadura, é de que essa revolução tem um caráter macro. E é verdade, em última instância, a proposta do TO é a de transformar a sociedade, mexer com as estruturas, no que ela é constituída por desigualdades sociais, preconceitos etc. Mas a revolução proposta é bem mais ousada, já que a revolução começa no indivíduo, como sugere Boal em uma entrevista para a Revista Trópico, em julho de 2007⁷³:

Digo que o Teatro do Oprimido é uma chave. A chave não abre a porta, quem abre a porta é quem segura a chave e a torce. Todo e qualquer teatro mostra um segmento da sociedade em movimento, conflitos humanos sociais e políticos em movimento (trecho de entrevista com Boal para a Revista Trópico, 2007).

Como expomos no início deste item, a metodologia do Teatro do Oprimido trabalha com o Pensamento Sensível. Dessa forma, a aproximação e compreensão das pessoas, em relação ao TO, tende a seguir um ritmo mais fluido. Mas de nada adiantaria, ou talvez muito pouco, se a prática do TO não produzisse resultados concretos. Se fosse apenas uma questão de conectar-se com sensações perdidas e desenvolver sua própria estética, seguramente o TO teria outros concorrentes como yoga, meditação transcendental, aulas de pintura ou cerâmica. Mas não é o que acontece. Com a pesquisa de campo pudemos perceber que uma vez que o TO trabalha com situações e questões reais, existentes na atualidade, compreendemos o porquê do método despertar interesses nas pessoas, pois ele parte do que existe no cotidiano, na socialidade, e não determina uma solução, são as pessoas que constroem e vão pôr em prática. Como na fala de Claudete Félix, na entrevista que nos concedeu em 17 de dezembro

⁷³ O texto completo da entrevista pode ser acessado pelo endereço:
<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2878,2.shl>

de 2013: “O Teatro do Oprimido não vai resolver nem vai definir todas as questões, mas ele vai ser um caminho. A ideia de transformação que ele propõe é assim: pensa, reflete, mas age. Vamos ver as possibilidades”.

E aqui entram os jogos e exercícios do TO para ajudar a dar base à construção das possibilidades, ampliando as perspectivas de olhar e crítica, como vimos anteriormente e conforme destaca Castro-Pozo:

O jogo teatral do TO aplica um princípio de descoberta situado numa crítica ao sistema capitalista, incluindo seu estágio globalizador da economia. A proposta procura contrapor e desmecanizar o homem-sujeito aos efeitos nocivos dessa estrutura hegemônica de produção (CASTRO-POZO, 2011, p.39).

À crítica ao sistema capitalista, junta-se outras como a crítica aos papéis sociais arraigados, a preconceitos de toda a sorte, ao postulado da arte, entre outras tantas, que, com mais ou menos força, se entrelaçam e estão presentes no dia a dia das pessoas. O processo de desmecanização que ocorre durante as oficinas promove mudanças importantes nos indivíduos.

Um exemplo do tipo de transformação que a prática do Teatro do Oprimido pode provocar foi o que ocorreu com uma das integrantes do Grupo Marias do Brasil, após apresentação de um espetáculo do grupo no Teatro Glória, no Rio de Janeiro, em 1999. Boal relata da seguinte forma o diálogo que teve com ela:

(...) continuei perguntando por que havia chorado.
 - Chorei, sim, mas foi depois, aqui no camarim. Eu me sentei e olhei o espelho! Sabe o que foi que eu vi?
 - O que foi que você viu? — perguntei assustado.
 - Olhei no espelho e vi... uma mulher!
 Espanto. Depois do inevitável silêncio, eu disse a Maria que, quando me olho no espelho, todas as manhãs, fazendo a barba, vejo um homem. Nada mais natural, portanto, que ela tivesse visto uma mulher.
 - Natural, não. Essa foi a primeira vez que eu vi uma mulher no espelho!
 - E antes... o que é que você via, quando se olhava no espelho?
 - Antes de fazer teatro, no espelho eu via uma empregada doméstica (BOAL, 2009, p.13).

Nas oficinas que integraram nossa pesquisa de campo pudemos constatar vários relatos que revelam as descobertas que se deram no decorrer das práticas. Na oficina de Teatro Jornal, por exemplo, os participantes narraram suas impressões como: “Foi ótimo começar a perceber as notícias. Coisas que a gente não prestava atenção”; “O que chamou minha atenção foi descobrir como a gente tem pensamento estereotipado sem saber. Com os exercícios, a gente consegue enxergar isso”.

Contudo, a principal e mais representativa — uma vez que estamos falando do Teatro do Oprimido — diz respeito à percepção das opressões existentes no cotidiano, de como algumas não são percebidas como tal e outras tantas passam despercebidas, conforme a fala de dois participantes da oficina de Montagem de espetáculo de Teatro Fórum, no segundo dia de oficina, no momento do bate-papo inicial: “Percepção de que muitas coisas da opressão estão dentro da gente” e “O cotidiano do trabalho tem um ritmo muito intenso. É muito difícil você se livrar dessa pressão. A gente não dá conta disso”.

Situações assim igualmente foram observadas no Laboratório Madalena, promovido apenas para mulheres e tem a intenção de abordar as opressões femininas. O que averiguamos com os relatos das participantes foi que, apesar de vitórias políticas e sociais alcançadas pelos movimentos feministas, principalmente a partir da década de 1960, tais conquistas ainda não foram suficientes para modificar a representação da mulher feita ao longo da história. Logo na apresentação das participantes, no primeiro dia da oficina, apareceram questões como: “Sinto uma incapacidade constante em ter que ser perfeita em tudo”; “Me incomoda andar na rua e os caras mexerem com você, como se fosse normal ou uma coisa boa e você não poder falar nada”; “Sinto muitas vezes que quando estou com meu namorado, as pessoas se dirigem a ele, como quando o garçom entrega a conta no restaurante, mesmo sendo eu a pedir, entrega para ele”; “A sensação que tenho é que parece que a gente está predestinada, que é uma sina”; “As opressões se internalizam sem que a gente perceba”; “Com os exercícios fui me dando conta de como as opressões externas foram internalizadas”, entre outras declarações.

Não são raros os depoimentos tanto de Curingas quanto de participantes que indicam como passaram a perceber, depois de conhecer o TO, por exemplo, como eram oprimidos. Um exemplo que podemos citar foi o de uma participante da oficina de Montagem de espetáculo do Teatro Fórum e Legislativo, que revelou que se achava uma pessoa que não sofria opressão, mas que ao ouvir algumas histórias trazidas pelos outros percebeu que não era diferente com ela. A partir das experiências postas acima, nos juntamos à compreensão de Boal, na qual “as transformações que se operam nos indivíduos modificam os conjuntos aos quais eles pertencem e estes alteram aqueles. Existe interatividade permanente, o que significa permanente transformação: nada resta igual a si mesmo” (BOAL, 2009, p.101).

3.3 Experienciando e analisando as oficinas do TO

Como dito anteriormente, participar de uma oficina e conhecer a teoria do Teatro do Oprimido é sair do lugar de conforto e se transformar. Pode ser que a mudança aconteça apenas subjetivamente, que o inscrito não leve adiante uma ação de mudar a sociedade de uma forma mais efetiva — como, aliás, é o caminho da proposta do TO. Contudo, uma vez que partimos da compreensão de que as pessoas fazem parte e estão interagindo com a socialidade o tempo todo, cada mudança, mesmo que individual transborda na sociedade.

Nos itens a seguir, como sugere o conceito de *descrição densa* de Geertz (2008), elegeremos duas oficinas para análise e apresentação mais aprofundada. Trata-se da Introdução ao Teatro Invisível e ao Laboratório Madalenas.

3.3.1 -Teatro Invisível

Invisível é algo que não está à vista, mas não significa que não exista ou que seja uma construção da imaginação. Essa condição de invisibilidade pode se dar por falta de recursos (biológicos, técnicos etc.), como, por exemplo, ver um átomo a "olho nu" ou pela escolha de não enxergar, como no caso da "invisibilidade pública" a que foram submetidos os garis, apontada por Fernando Barros da Costa⁷⁴. E se coisas, objetos e até pessoas são ou foram colocados como invisíveis, não causa espanto o fato de também os serem algumas discussões e temas tratados ainda como "espinhosos" na sociedade, como a violência doméstica, as diferenças de gêneros, o racismo, o abuso de poder e a homofobia.

É como se a máxima popular de que "Política, religião e futebol não se discutem" fosse adotada com o acréscimo dos temas citados acima (e outros tantos), sem com isso modificar o fechamento do ditado que é o de que "afinal, cada um tem o seu". Desta forma, fica a impressão de que tudo é aceito e de que não é preciso discutir. E assim, com o aparente apaziguamento e distanciamento de temas controversos, cada um pode seguir tranquilamente

⁷⁴ A íntegra da pesquisa de doutorado de Fernando Barros da Costa (*Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis. Um estudo de psicologia social a partir de observação participante e entrevista*) pode ser acessada pelo sítio: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-09012009-154159/publico/costafernando_do.pdf

seu caminho, porque a questão ou está resolvida ou simplesmente é do outro. Então para que deixar à mostra?

A resposta é: para transformar o social. É nisso que se fiam pessoas e grupos que pegam outro caminho e trabalham na perspectiva do fomento e ampliação do debate, utilizando a arte como um instrumento político. Para isso partem do entendimento de que temas como violência sexual e discriminação por classe econômica ou grau de estudo, além dos citados anteriormente, são de interesse de todos e que dar visibilidade a eles pode levar a uma mudança na sociedade.

E é na ação de dar visibilidade às questões que acabam sendo escondidas ou deixadas de lado que se insere a técnica do Teatro Invisível (TI), a qual acreditamos que segue no rumo da percepção de Felipe Campo Dall'Orto, em artigo⁷⁵ publicado na Revista Fênix, de que a arte teatral “tem como particularidade a característica de ser uma arte efêmera, pois seu produto final não perdura no tempo, embora suas consequências persistam em cada indivíduo que o pratique”.

A técnica do TI, como falamos no segundo capítulo, foi criada na década de 1970, pelo teatrólogo e criador do Teatro do Oprimido, Augusto Boal, durante seu período de exílio na Argentina. Na época, a repressão chegou a um ponto em que inclusive foi proibido fazer teatro, principalmente os que tinham cunho político ou que fossem suspeitos de irem contra a "ordem" vigente. A saída encontrada por Boal foi a de fazer teatro sem que se soubesse que era teatro, mas trazendo à tona para a discussão assuntos relegados à sombra.

Seguindo essa proposta, foi realizada a Oficina do Teatro Invisível, no Centro de Teatro do Oprimido, entre os dias 26 e 28 de outubro de 2012. O grupo foi formado por dois Curingas, Helen Sarapeck e Olivar Bendelak, e 19 participantes, dos quais a maior parte já conhecia e praticava a metodologia do Teatro do Oprimido e o restante só conhecia o TO na teoria. Nenhum dos participantes havia praticado ainda o Teatro Invisível. O curso seguiu a seguinte estrutura diária: 1 – conversa com troca de impressões sobre a oficina, 2 – parte teórica, 3 – parte prática e 4 – conversa com troca de impressões sobre a oficina. As declarações dos participantes que expomos neste item foram retiradas do grupo *Teatro Invisível-CTO Rio*, aberto por uma das participantes na rede social Facebook para dar continuidade às discussões da oficina.

⁷⁵ A íntegra do artigo “O Teatro do Oprimido na formação da cidadania”, de Felipe Campo Dall'Orto, publicado no na Revista Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, no volume 5, de 2008, pode ser acessado pelo endereço eletrônico: http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_03_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Felipe_Campo_Dall_Orto.pdf

Os Curingas, na parte teórica da oficina, apresentaram a história da criação do conjunto de técnicas que forma a filosofia e a metodologia do TO. Durante a parte prática, foi realizada uma série de jogos com o objetivo de "desmecanizar" o corpo, os ouvidos e o pensamento. Esses exercícios são importantes porque fazem com que os participantes saiam do estado de repouso em que se encontram e voltem a estar atentos às sensações que, rotineiramente, são esquecidas ou "naturalizadas". Assim, a primeira ação contra a atitude *blasé* do morador da cidade acontece com os participantes. Num segundo momento, foram aplicados os Jogos de Imagem e Criação de Personagem (JICP), que introduziram os participantes na prática do teatro⁷⁶. Por meio de várias dinâmicas, foram sendo ensinados conceitos como caracterização de personagens e improvisação de histórias.

Como esta oficina foi de curta duração, já no 2º dia iniciamos a discussão sobre a peça que seria encenada em praça pública. A proposta era que fosse trazida uma situação de opressão que poderia acontecer em qualquer lugar. Em grupo foram pré-selecionados dois temas para se trabalhar: violência contra a mulher e homofobia, mas apenas um seria escolhido. A turma foi dividida em dois grupos, cada um com um tema para preparar uma peça. Em seguida, as duas propostas foram apresentadas e a da homofobia foi a escolhida, por estar melhor trabalhada cenicamente, com os personagens mais bem definidos e caracterizados e a situação de opressão mais clara.

O terceiro e último dia foi dedicado ao ensaio e apresentação da peça que, em linhas gerais, seguia o seguinte roteiro: um casal de namoradas estava no parque praticando exercícios de ioga, quando dois amigos começam a paquerar as meninas. Elas não dão atenção e quando eles percebem que elas são namoradas começam a ofendê-las. Um casal heterossexual de meia idade percebe o que está acontecendo e começa também a discutir com as meninas, dizendo que é errado elas serem namoradas. Como a proposta do Teatro Invisível não é só "causar um agito", mas trazer para a visibilidade assuntos pouco discutidos e embasar a discussão, também entraria um participante colhendo assinaturas para apoio à lei contra a homofobia. Os demais participantes, que não iriam encenar um dos seis personagens acima descritos, atuariam como "aquecedores", isto é, se infiltrariam entre o público e também chamariam atenção para a cena.

⁷⁶ Cabe mais uma vez frisar que o Teatro do Oprimido não é algo anárquico, sem regras. Pelo contrário, são adotadas várias marcações do teatro convencional (como por exemplo, a delimitação do espaço cênico, a caracterização dos personagens, a elaboração do cenário etc.). Contudo, o TO rompe de vez com a separação palco e plateia ao trabalhar com a lógica de que todas as pessoas são naturalmente atores. Com isso, devem assumir o papel de protagonistas das suas vidas, lutando contra a opressão que sofrem.

O local escolhido para servir de palco foi o parque do Aterro do Flamengo, nos fundos do Museu de Arte Moderna, e aconteceria cerca de uma hora antes da apresentação da remontagem da peça “Romeu e Julieta”, do Grupo Galpão. Desta forma, não se correria risco de ir para um lugar que não tivesse público. Depois de demarcado o espaço em que a cena iria transcorrer, os participantes foram tomando seus lugares.

A cena foi transcorrendo conforme o combinado. No momento em que começou a discussão entre os dois amigos e o casal de meninas, foi possível perceber as reações nos grupos de pessoas que estavam aproveitando o dia de sol no parque do Flamengo. Contudo, o que mais saltou aos olhos foi a esperada atitude *blasé*. As pessoas paravam um instante, olhavam para a cena e voltavam a conversar com seus amigos. Tal atitude não mudou, nem mesmo quando entrou o casal heterossexual, com um discurso moralista de que aquilo estava errado. Estava evidente que o texto da "plateia" era: eu não tenho nada a ver com isso.

Como o TI é feito para tirar as pessoas da zona de conforto, entraram em cena os "aquecedores", que misturados no meio do público, chamaram a atenção para o que estava acontecendo e instigaram a discussão. Aí a cena mudou. Grupos de amigos que estavam apenas como "plateia" entraram em cena e começaram a dar suas opiniões, dialogando diretamente com os personagens, que tinham que permanecer no papel.

Quando entrou o participante colhendo assinaturas de apoio à Lei contra a homofobia, as pessoas que já estavam na discussão prontamente foram assinar e outras pessoas que só observavam à distância a cena também, como se constata no relato de uma das participantes:

Eu fiquei entre as árvores, olhando a cena diagonalmente, por trás. Tinha um grupo de jovens tocando violão, um casal com bebê, um outro casal e a Cleusa estava por perto. Na hora do abaixo-assinado, todos foram apoiadores (...), uma jovem perguntou o que tinha acontecido e, após meu relato, também foi apoiadora.

A participação das pessoas da plateia contribui para demonstrar que o campo de ação do TI não se restringe ao espaço onde ocorre a encenação com os personagens principais. Como os "aquecedores" estão infiltrados no público, é possível também perceber que por mais que algumas pessoas não entrem diretamente na discussão, elas também são afetadas pela situação e passam a refletir sobre a questão, como podemos perceber na declaração abaixo de uma das participantes:

Eu fiquei ao lado de um rapaz que lia a ‘Folha Universal’⁷⁷, acreditando que daria um bom diálogo. Foi interessante, pois uma jovem senhora viu nossa conversa e se

⁷⁷ Jornal semanal produzido pela Igreja Universal do Reino de Deus.

juntou a nós. (...) ele falou que as pessoas têm livre arbítrio e a senhora começou o discurso falando de liberdade, de que ali era um local público e a conversa encaminhou pra velha história dos limites: 'mas veja bem... tem homossexuais que passam dos limites'. Questionando sobre limites, ela me fala: 'por exemplo, se fosse num restaurante e eu estivesse com minha filha, eu não gostaria'. Continuamos a conversa os três, discutindo limites, liberdade e direitos e acredito que foi transformador para nós três.

A percepção de transformação que ocorre também nos participantes evidencia que a força da metodologia do Teatro do Oprimido, de modo geral, e mais especificamente a do Teatro Invisível, ultrapassa a questão pedagógica de se aprender apenas a técnica de uma manifestação artística, como destaca um dos participantes:

Foi extremamente realizador viver tal experiência, sempre tive vontade de fazer este tipo de trabalho, direto, objetivo e, é claro, político. Ficava entusiasmado lendo os relatos das experiências de Invisível do Boal em outros países. Já estou formando um grupo e conceituando para entrar em atividade com este tipo de performance. Na verdade descobri no Boal, a teoria do que eu já imaginava enquanto prática, mas não sabia como estruturar. O Teatro do Oprimido está me dando muitas respostas e assim me dando finalmente um chão firme e fértil para caminhar neste nosso devir social e artístico.

Decerto que a vida na cidade grande, na metrópole, é cercada por luzes, conduções das mais variadas e a sensação de estar no lugar onde as coisas acontecem, onde a tecnologia chega primeiro. Nada disso é mentira, mas o que vem junto a tais elementos é um modo de vida urbano (o *blasé*), que acaba sendo aprendido e apreendido pelos moradores da cidade. Com isso, o morador da cidade consegue caminhar por ela sem se deixar afetar, como aponta Simmel (2008, p. 588):

Por um lado, a vida torna-se infinitamente mais fácil, na medida em que estímulos, interesses, preenchimentos de tempo e consciência se lhe oferecem de todos os lados e a sugam em uma corrente na qual ela praticamente prescinde de qualquer movimento para nadar.

Assim, interioriza-se, por exemplo, que é preciso correr para o trabalho, para o curso, para a aula de ginástica; que a felicidade pode estar no aparelho eletrônico de última geração, que o modelo do carro que se possui diz muito a respeito de quem se é, que em "briga de marido e mulher ninguém mete a colher", e até quais são os livros, filmes e CDs que se devem consumir. Contudo, não se pode esquecer que a vida urbana é complexa. Se há espaço para o desenvolvimento do indivíduo *blasé*, é também na cidade e com seus habitantes que se desenvolvem ações capazes de possibilitar uma saída, como expressa SanMartin (2009, p. 89):

É justamente na vida cotidiana que observamos rupturas, que observamos o quanto há necessidade de não reprodução, da fuga da mesmice, que observamos momentos de transgressão, de ousadia, de atrevimento, de descobertas e de invenções. É na vida cotidiana que podemos observar a emergência de novas alternativas culturais.

O Teatro do Oprimido, como outros grupos, também é fruto desta metrópole, mas utiliza a arte como ferramenta de promoção do diálogo e transformação social, atuando no sentido de dar visibilidade a temas postos à sombra ou pouco discutidos. Desta forma, ao realizar suas ações, principalmente em via pública, provoca uma parada na correria do dia a dia e possibilita que os moradores da cidade saiam do estado de aparente letargia, como pôde ser observado na apresentação do Teatro Invisível.

A força cênica do TI mostrou-se tão intensa que mesmo depois que os personagens principais foram embora, era possível notar que continuavam conversas espaçadas pelo parque. E é exatamente isso que enriquece esse tipo de ação. A proposta do TI não é aproveitar que seus atores estão "invisíveis" para tentar convencer as pessoas a serem a favor ou contra o tema da cena. O objetivo central é conseguir afetar os espectadores, tirar as pessoas da indiferença, fazer com que elas consigam debater e dar suas opiniões, percebendo que o que está em discussão também diz respeito a elas. Por isso o que realmente deve estar visível é o tema encenado.

Mais do que operar como um momento de catarse — que no teatro funciona como uma descarga de energia e sensações que o público sente, a partir da encenação dos atores —, o Teatro Invisível (assim como toda a metodologia do Teatro do Oprimido) desenvolve seu trabalho no sentido de que as pessoas, onde estiverem, apropriem-se das discussões postas ou não em visibilidade, mas que estão intimamente ligadas ao cotidiano de todos. Desta forma, também os moradores da cidade podem se tornar protagonistas da própria vida e trabalhar no processo de transformação social.

3.3.2 Laboratório Madalenas

A mulher e seu corpo, no decorrer da história da humanidade, foram tratados de formas distintas pela validação dos conhecimentos e teorias de cada época. Dentro de um mesmo período histórico, ela pode assumir um papel positivo ou negativo. Um exemplo disso é que apesar de ser, desde sempre, a mulher quem gera a criança, o entendimento que se tinha quanto à participação feminina é que a mulher não passava de um depositário. Porém, se a

criança nascesse doente, "afeminada" — o que era tido como um problema, pois a grandiosidade estava em ser homem viril —, ou até se nascesse mulher a responsabilidade recaía no útero feminino, como argumenta Sennett (2008, p.40-41),

A origem dessa altivez estava no calor corporal que, segundo eles, antecedia ao próprio nascimento, determinando que fetos aquecidos no útero, desde o início da gravidez, deveriam tornar-se machos. Já os fetos carentes do aquecimento inicial nasceriam fêmeas. A falta de calor uterino produzia uma criatura “mais frágil, líquida, fria ao toque, ou seja, menos encorpada que os homens”.

A questão que se apresenta com isso é que, como as identidades eram constituídas (e em certa medida ainda são) a partir de “um efeito de poder” (HALL, 2008, p.81), quem o detinha ditava as regras. Uma vez que eram, exclusivamente, os homens que detinham o poder de construção simbólico, pois ocupavam os principais postos de tomada de decisão, tanto na sociedade em geral quanto no ambiente doméstico, o imaginário social — isto é o “sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (PESAVENTO, 2003, p.43) — produzido sobre a mulher não levava em conta as questões do feminino e suas particularidades⁷⁸.

Apenas com os movimentos de contracultura iniciados por volta das décadas de 1960 e 1970, além de avanços no campo da farmácia e medicina, o cenário vai, aos poucos, sendo modificado⁷⁹. A "cinquentona" pílula anticoncepcional foi, sem dúvida, um marco na retomada feminina para a posse do seu corpo. Os movimentos feministas foram para as ruas, em diversas partes do mundo, exigindo garantias e direitos que vão desde a proteção contra a violência doméstica a direitos trabalhistas. As mulheres foram cerzindo sua forma de apresentação na sociedade e não mais de representação, como sugerido por Maffesoli (MAFFESOLI, 1998). Entretanto, o que se percebe é que vitórias foram alcançadas e muita coisa mudou, porém os recentes séculos de luta e conquistas, ainda não foram suficientes para modificar a representação da mulher cunhada por todo o restante da história da humanidade.

⁷⁸ Importante frisar que o destacado aqui parte de teorias e análises europeias. Uma vez que o Brasil foi colonizado por Portugal e a Igreja Católica teve enorme participação na construção da sociedade, acreditamos que tais influências foram fundamentais para a constituição do imaginário social do país, inclusive no que diz respeito à mulher. Contudo, não estamos alheios a produções de pesquisas e teorias que apontam para uma importância do feminino e para a existência de sociedades matriarcais no passado e contemporaneamente, como é o caso da tribo *Mosuo*, localizada no sudeste da China.

⁷⁹ A primeira grande vitória pelos direitos das mulheres foi o direito ao voto, ainda no século XIX e início do XX. No Brasil, o voto feminino foi aprovado em 1932.

Nesse contexto, a proposta do Laboratório Madalena — Teatro das Oprimidas⁸⁰ (LM) vai exatamente no caminho de oferecer às mulheres alternativas para elas cunharem seus próprios papéis. Criado em dezembro de 2009, no Brasil, essa experiência também foi realizada no mesmo período nos países africanos de Moçambique e Guiné-Bissau. Atualmente, há núcleos do LM em várias partes do Brasil, como Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Goiânia, Ceará, e em países como, além dos acima citados, Alemanha, Suíça, Áustria e França. Em cada local destes a proposta do LM é mantida no sentido de ser uma experiência cênica feita por mulheres e para mulheres focada em investigar os motivos pelos quais elas se deixam oprimir e como reagem à opressão, além de viabilizar um espaço de discussão e troca capaz de gerar medidas efetivas que contribuam para a superação de opressões vividas pelas participantes e, de maneira mais ampla, na sociedade.

O Laboratório Madalena em que participamos, foi realizado nos dias 23 e 24 de novembro de 2011. Ao todo foram 14 participantes, sendo uma a Curinga do Centro de Teatro do Oprimido, e com faixa etária entre 20 e 60 anos. Além de brasileiras oriundas de vários estados, havia quatro estrangeiras (França, Itália, Bolívia e Inglaterra). É importante destacar que, como essa oficina foi estruturada para ser fechada e não incluir apresentação pública, seguiremos na decisão de preservar os nomes dos participantes.

O Laboratório Madalena foi dividido em três atos: o primeiro foi o da apresentação e da ancestralidade; o segundo foi o momento de identificar o que reforça nossas opressões; e o terceiro foi da de representações e apresentações de mulher.

Logo no primeiro momento da oficina, quando foi feita a apresentação de cada participante, foi possível perceber como eram parecidas as motivações que fizeram com que cada uma delas quisesse se inscrever. Entre as razões apresentadas estão: “sinto uma incapacidade constante de ser boa em tudo”, “depois da morte dos meus pais, fui muito reprimida pelos meus irmãos”, “os homens mexem com você o tempo todo na rua e a gente não pode fazer nada”, “percebo que quando estou com meu namorado as pessoas se dirigem a ele para falar e não a mim”.

Depois foram iniciadas as atividades que envolviam diretamente o corpo, a fala ou os cinco sentidos. Os exercícios do primeiro ato remetiam à ancestralidade e todas as participantes foram convidadas a regressar ao passado, não apenas o nosso, para tentarmos

⁸⁰ O nome Madalena faz referência à personagem da Bíblia, que carrega em si uma ambiguidade em que, às vezes, é representada como santa e outras como prostituta. Essa personagem foi escolhida, uma vez que se assemelha, em certa medida, à figura da mulher na sociedade, além de refletir a luta e as conquistas femininas. O LM não entra na discussão religiosa sobre a personagem, mas parte dela para discutir as referências históricas sobre o papel da mulher, principalmente nos mitos que ainda estão presentes na construção da subjetividade da mulher.

nos entender hoje. Nesse dia, foi feita a pintura das mãos no pano, que percorre os outros LM que vão acontecendo em seguida, em qualquer lugar do Brasil ou do mundo, e a cada Laboratório as participantes vão pintando suas mãos nos espaços brancos que, por ventura, ainda restem ou sobre as mãos já pintadas. Esse pano é uma marca da união do Laboratório Madalena. Nesse primeiro dia, somente foi realizado o primeiro ato.

No segundo e último dia, seguindo a prática do Teatro do Oprimido, o LM começou com uma rodada de conversa e troca de impressões sobre o primeiro dia. Entre as falas que surgiram e que tiveram eco entre as outras Madalenas estão “como a gente internaliza as opressões a tal ponto que não as percebemos mais”, “estou percebendo que reproduzo muitas atitudes que considero machistas” e “como a gente tenta fazer as coisas diferentes de nossas mães e acabamos fazendo igual”. Contudo, surgiu também a fala que tentava justificar as ações masculinas, uma vez que eles também sofrem opressões. Nesse momento, surgiram outras falas em resposta, indicando que ali não era o local apropriado para falar das opressões masculinas, mas das femininas; e também foi destacado o fato da existência de discursos que visam atenuar a responsabilidade masculina, afinal eles podem escolher tomar outras atitudes que não as machistas.

Após as discussões, foram iniciadas as práticas. Para o segundo ato, que buscava identificar as opressões que recaem sobre as mulheres, foram utilizados jornais e revistas. O interessante foi que as participantes começaram a perceber os discursos opressores por trás das fotografias das revistas e textos de jornais. Imagens que traziam representações do feminino com as quais as participantes não se identificavam: ou porque eram magras demais, maquiadas demais, arrumadas demais, felizes demais, perfeitas demais. Perceberam inclusive que as representações de mulheres oriundas de classes economicamente mais baixas, e até mais parecidas com as participantes, em geral apareciam sem estarem "glamourizadas". Mas o que chamou mais atenção foi o fato, verbalizado por todas, de que a gente acaba não se dando conta dessas outras formas discursivas, pois já estão naturalizadas, internalizadas.

Já no terceiro ato, as participantes tinham que representar gestos que são típicos femininos, isto é, deviam apresentar-se como mulheres. Essa foi uma atividade em que as participantes puderam exercitar o lado "bom" de ser mulher, as especificidades femininas que somente os indivíduos desse gênero reconhecem e sabem exatamente o sentimento investido, como um desprezioso gesto de mexer no cabelo.

Esse resgate da satisfação de ser mulher é importante também, pois as representações sociais que indicam uma depreciação do feminino, uma "menos-valia" da mulher, forjada durante séculos de histórias, continuam presentes no cotidiano. Situações de opressão além de

não serem raras ainda encontram eco na sociedade, quando, por exemplo, diante de uma notícia de uma mulher estuprada emergem comentários do tipo "ah, mas também andando sozinha aquela hora" ou "com essa roupa".

Os movimentos de contracultura iniciados nos anos de 1960 foram de suma importância para que as mulheres começassem a construir efetivamente outra identidade cultural que as representasse, ou melhor: que as apresentassem de uma forma, não mais na dobradinha "santa&bruxa", mas que elas se reconhecessem e que retomassem a posse do seu corpo.

Experiências como o Laboratório Madalena — Teatro das Oprimidas são fundamentais para que as mulheres aprendam também a desnaturalizar algumas práticas sociais, que de tão antigas e quase perenes, são internalizadas por elas. Por isso, o fato do LM ser elaborado por mulheres e para mulheres faz toda a diferença, pois estabelece um local de vinculação social, de *ética* (MAFFESOLI, 2007, p. 12) no qual as participantes se sentem à vontade, acolhidas. A importância do grupo é fundamental no processo de fortalecimento também pessoal, uma vez que, como destaca Maffesoli (2007, p. 173):

Existe efetivamente, nessas excitações coletivas, uma energia específica que proporciona um acréscimo de vida, redinamizando uma existência que se tornava cada vez mais atônita. E, além do esporte, podemos identificar esse processo em todas as efervescências contemporâneas.

Desta forma, o Laboratório Madalena se mostrou alinhado com a proposta de *Ética da Estética*, desenvolvida por Maffesoli, pois possibilitou a construção de um espaço de estímulo à “capacidade de experimentar emoções, compartilhá-las, transformá-las em cimento de toda a sociedade” (MAFFESOLI, 2007, p.12). No caso do LM essa sociedade inicia-se na oficina, mas ganha outros bairros, estados e países. As integrantes do Laboratório se reconhecem como um grupo de afeto. Um exemplo que pode ser citado sobre como as participantes se identificam como parte de uma mesma "família" é foi o *post* de uma Madalena dizendo que está se mudando para Florianópolis e pergunta se há Madalenas por lá. Sem conhecidos na cidade, ela vai em busca de outros vínculos.

O fato do Laboratório Madalena ter núcleos em diversos estados brasileiros e em outros países já faz perceber que as inquietações, as dúvidas, inclusive algumas formas de opressão são muito semelhantes entre as mulheres. Na medida em que o LM expande seu campo de ação para outros territórios, mais Madalenas vão se encontrando, se abrem ao diálogo e pensam juntas em mecanismos, primeiro internos, mas também externos, para

ajudar a transformar as práticas sociais que insistem em querer colocar as mulheres em um sublugar.

É TEMPO DE SEMEAR ÁRVORES

o que é afinal um lugar cheio de gente humana que se preocupa tão pouco com o outro?,
 o que é um lugar cheio de carros com gente solitária buscando atropelar o tempo
 e maltratar os outros para chegar a casa e cumprimentar apenas a sua própria solidão?,
 o que é um lugar cheio de bulício e de festividades e de enterros com tanta comida,
 se já ninguém pode tocar à porta de outrem para pedir um copo de água
 ou inventar uma pausa sob a sombra fresca de uma figueira?
 “esta cidade é um deserto”, pensou.

ondjaki

A expressão "faça amor, não faça guerra" carrega consigo calças bocas de sino, cabelos masculinos compridos, mulheres com direito aos seus corpos, negros e homossexuais lutando pelos seus espaços, vietnamitas e sua surpreendente vitória sobre o exército americano. Bradada em alto e bom som na década de 1960, tal expressão ainda hoje, ao ser mencionada, consegue nos remeter a um lugar na história e aos sujeitos sociais que foram protagonistas, chegando quase a um estado de espírito.

De lá pra cá, muitas outras palavras de ordem foram pronunciadas em passeatas e marcaram suas épocas pelo mundo. Ainda é cedo para sabermos qual expressão será o *slogan* das manifestações ocorridas em 2013, dado que isso cabe à história, mas arriscaríamos sugerir que a expressão "isso não me representa" é uma fortíssima candidata. Não apenas por ter sido pronunciada nas diversas passeatas que ocorreram no Brasil, mas também porque em países como Singapura, Turquia e Egito⁸¹, ressalvadas as diferenças, o que as pessoas que foram às ruas estavam dizendo é que não estavam satisfeitas com as decisões políticas tomadas até o momento, que tinham outros interesses e propostas, que queriam mudanças e que as pessoas eleitas para isso não os estavam representando.

Em terras brasileiras, estudiosos, intelectuais, políticos, analistas e toda a sorte de gente, que tentava dar alguma definição ao que ocorria, tiveram muita dificuldade e direcionaram suas críticas à suposta despolitização dos jovens e falta de lideranças para

⁸¹ Há estudos como o do *Economist Intelligence Unit*, divulgado pela revista Exame, indicam que o ano de 2013 foi marcado por manifestações em mais de 20 países. <http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/por-que-2013-ja-e-o-ano-dos-protestos-no-mundo>

apresentar as reivindicações. O povo estava na rua gritando, com cartazes e faixas, fazendo política com "P" maiúsculo e as pessoas elencadas para "contar" o que estava acontecendo não conseguiam ouvir, ler ou enxergar. Como apontou Caetano Veloso: eles não estavam entendendo nada.

Acreditamos que um dos motivos da discrepância entre os analistas sobre o que ocorria em vias públicas se deveu ao uso de velhos instrumentos de análise, de teorias não pertinentes, não pelo tempo, mas por haver novas configurações identitárias, como indica Maurício Santoro, cientista político e assessor de direitos humanos da Anistia Internacional, sobre os jovens brasileiros, em artigo publicado no site Brasil Post⁸²:

Pela primeira vez na história do Brasil há uma geração de jovens nascidos e criados sob a democracia. Têm mais educação formal, renda e acesso à informação do que seus pais e avós, com expectativas elevadas com relação às políticas públicas e serviços do Estado. Os grandes protestos ocorridos no segundo semestre de 2013 mostram a força de suas demandas, seu questionamento aos partidos e sua busca por novas formas de ação política, com o uso intenso e criativo das redes sociais. (...) Há uma lacuna entre os anseios e expectativas dos jovens da geração da democracia e a capacidade do sistema político em responder a eles, ou mesmo em compreendê-los. Com mais fontes de informação, são céticos com relação às visões de mundo.

Essa "cegueira" que atingiu o exame sobre as manifestações no Brasil, principalmente as de junho de 2013, não é diferente do obscurantismo com que muitos oprimidos e suas questões foram tratados, e continuam sendo, ao longo da história. Os discursos proferidos em sua maioria pela boca dos "vencedores" colaborou para o *epistemicídio* (SOUSA SANTOS, 2010) de muitos povos e culturas, e com isso perdeu-se a chance de ampliar os instrumentos de análise e de se encontrar novas possibilidades de respostas para os acontecimentos que fogem aos diagnósticos usuais.

O medo ao diferente, ao que é tido como estranho ao *status quo* e o desejo de uma pressuposta manutenção de poder foram utilizados como desculpas para tentar silenciar as vozes dissonantes. Mas estas nunca deixaram de existir e de dizer o que queriam. Ouvidos mais sensíveis e atentos poderiam, inclusive, começar por aí a busca pela compreensão para uma pergunta feita por Bhabha: “Quem são os novos sujeitos históricos que permanecem não representados na invisibilidade mais ampla dessa totalidade transnacional?” (BHABHA, 2013, p.303)

O contexto *pós-colonial* (HALL, 2008), que adotamos para caracterizar nossa época, indica-nos um momento promissor para procurar respostas a essa e outras tantas questões.

⁸² Íntegra do artigo pode ser acessado no endereço: http://www.brasilpost.com.br/mauricio-santoro/a-geracao-da-democracia_b_4705104.html

Vivemos em um período em que novas formas de identificação e *apresentação* (MAFFESOLI, 2007) vão às ruas dizer a que vieram e com o que não estão satisfeitas, contudo dividem o mesmo espaço e *hibridizam-se* (CANCLINI, 2011) com muitos efeitos da colonização que perduram e internalizam-se na sociedade, repercutindo, obviamente, na *socialidade* (MAFFESOLI, 2001).

Entretanto, se o conceito pós-colonial nos aponta para os resquícios que ainda provocam danos à sociedade, da mesma maneira deixa uma brecha para a abertura de um diálogo intercultural que leve em consideração as vozes do "Sul" (SOUSA SANTOS, 2011), como sugere Sousa Santos a partir da segunda acepção do conceito que é a de um “conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstruem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (SOUSA SANTOS, 2010, p. 233)

Essa quebra na escrita da "história única", ainda de acordo com o sociólogo português, pode ser construída a partir da prática que cunhou como *sociologia das ausências*, a qual pode tornar:

possível que os oprimidos assumam a sua experiência da in experiência dos opressores e que, com base nisso, logrem um conhecimento mais esclarecido dos mecanismos mais profundos da dominação e uma capacidade acrescida para lutar contra eles (SOUSA SANTOS, 2010, p. 198).

E é justamente dessa maneira que avaliamos que o Teatro do Oprimido trabalha. Sua metodologia parte de dois princípios, destacados por Boal como: “a) a transformação do espectador em protagonista da ação teatral; b) a tentativa de, através dessa transformação, modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la” (BOAL, 2008, p.319). O oprimido ao praticar a metodologia do TO começa a tomar conhecimento de opressões que estão internalizadas ou que passam sem que se perceba, em virtude do acelerado ritmo cotidiano. Ao se tornarem atentos a essas questões, é possível buscar rotas que levem a alternativas de saída da situação opressiva e a caminhos de mudança. É o oprimido escrevendo sua história pelo teatro.

A ideia revolucionária do TO para nós é o fato de possibilitar que as pessoas assumam o protagonismo na peça, experimentando no palco ações que podem fazer fora dele, como em um ensaio para a vida. Como destacou a Curinga Claudete Félix, o limite e força entre a

opressão sofrida e a exercida varia do consentimento do oprimido. E o TO é, como já disse Boal em entrevista para a revista *Tropico*,⁸³ apenas uma chave:

A chave não abre a porta, quem abre a porta é quem segura a chave e a torce. Todo e qualquer teatro mostra um segmento da sociedade em movimento, conflitos humanos sociais e políticos em movimento.

O espectador, ao entrar em cena, aprende primeiro a entender como é a opressão ao vivo. Ele aprende a detectar as armas do opressor. E treina para uma transformação. Não é no teatro que ele vai transformar. No teatro, ele se transforma, transformando a situação fictícia, mas ele próprio não é ficção. Ele se transforma. A ideia é fazer com que o teatro seja um trampolim para ir para fora de si e transformar a realidade. O teatro é um treino onde ele entende quem é o adversário e treina táticas e estratégias de luta para aplicar na realidade (trecho de entrevista com Boal para Revista Trópico)

Por isso as peças produzidas nas oficinas ou grupos do Teatro do Oprimido partem de histórias reais contadas pelos participantes, ou seja, é realidade também. O método do TO trabalha com as questões urgentes para as pessoas daquele grupo e daquele lugar e, dessa forma constroem espetáculos inseridos no seu tempo.

O TO teatraliza opressões concretas e reais e, ao produzirem as peças, os participantes utilizam elementos do seu cotidiano, códigos e referências capazes de serem decodificados pelas pessoas que assistem e participam. Da mesma maneira, os caminhos indicados pela plateia também estão inseridos em uma época, em um tempo histórico. Um exemplo disso foi que, em muitas participações da plateia, em uma peça do Teatro Fórum, as pessoas ao sugerirem possibilidades de ação para o protagonista acrescentam o uso do telefone celular como alternativa para ligar para a polícia, chamar algum aliado ou até mesmo para gravar a conversa com o opressor. Esse tipo de opção só é possível hoje e seguramente na década de 1970 as respostas eram outras. Confiamos que seja exatamente esse aspecto do Teatro do Oprimido, de ocupar-se com questões de sua época, que torna sua metodologia possível de ser aplicada ainda hoje, mesmo depois de mais de quarenta anos do início de sua criação.

Talvez este seja mais um dos grandes trunfos do Teatro do Oprimido. A característica da metodologia em adaptar-se ao tempo presente, tentando atender às necessidades específicas de diversos grupos — com suas diferenças culturais e com formas variadas de se fazerem apresentar — contribui para fazer com que seja acessível a pessoas de nacionalidades e origens distintas.

As peças produzidas tomando como base a metodologia do TO partem das experiências de opressão sofridas pelas pessoas e não retiradas de algum livro. É teatralizado,

⁸³ A íntegra da entrevista pode ser acessada em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2878,2.shtml>

mas é real. Contudo, para que se chegue até este ponto, em que as pessoas conseguem revelar eventos de opressão por qual passaram e trazem à tona suas emoções, é preciso a construção de um espaço onde se sintam capazes de partilhar. E vimos que a metodologia do Teatro do Oprimido propicia um bom local para isso. Antes mesmo da criação das primeiras técnicas do TO, Boal já havia descoberto o que a arte teatral igualmente poderia proporcionar: inter-relação. Ele dizia, como um excelente construtor de pontes que era, que uma das potencialidades mais importantes no teatro era o "olho no olho", o diálogo, tanto entre os atores durante os ensaios e apresentação quanto entre eles e a plateia que estava ali para assistir. Desse modo, o teatro é compreendido aqui como uma ferramenta de comunicação.

Não é à toa que a metodologia do Teatro do Oprimido dá início ao trabalho procurando estimular o campo do Pensamento Sensível nos participantes. Além de um retorno à percepção de que as habilidades artísticas pertencem à essência das pessoas, o que faz com que todos sejam artistas, o TO propicia um momento no qual as pessoas podem se conhecer, trocar experiências e dialogar, por meio dos jogos e exercícios presentes no seu arsenal. Em virtude disso, podemos atribuir ao TO a competência de ser uma ferramenta de mediação. Durante os encontros e o processo de produção das peças, o que está posto também são as matrizes culturais dos participantes — que originam crenças, costumes, identidades, práticas sociais — e que incidem nos modos de codificar e decodificar (competências de recepção) as informações. Tudo isso reforça as marcas da socialidade, que permitem que o grupo se reconheça como uma coletividade, mesmo que em uma dinâmica artificial, como sugerem os Curingas sobre as oficinas.

Apesar disso, não devemos esperar que não haja conflitos. Deve-se atentar para o fato de que o espaço de mediação no qual o Teatro do Oprimido atua é intercultural. Nas oficinas, as discordâncias entre os participantes são percebidas, porém procura-se estimular o diálogo intercultural para se tentar chegar a um acordo. Essa função é exercida pelos Curingas que buscam mediar as divergências. Há casos em que eles precisam interferir, para isso se resguardam no que indica a técnica do TO e na condução de que as escolhas estão de acordo com o desejo da maioria do grupo. E ainda assim não se pode garantir o fim do conflito ou a satisfação dos participantes. Não se pode perder de vista que a metodologia do Teatro do Oprimido é também um reflexo do que ocorre na sociedade e faz parte dela, como expressa Boal: “Teatro é conflito, luta, movimento, transformação, e não simples exibição de estados de alma. É verbo, e não simples adjetivo” (BOAL, 2008, p. 73).

O que pudemos perceber em relação ao teatro do oprimido é que ele ainda tem uma metodologia ativa e viva, que pode contribuir também para a percepção de quem são os novos

atores sociais, mas que não podemos ter a ingenuidade de acreditar que o TO seja a resposta ou dará uma resposta certa para o fim das opressões. Mas o fato de auxiliar para que as pessoas procurem esse caminho e que vejam nele uma possibilidade de transformar a sociedade naquilo que identificam como falhas, já é um grande passo, como indica José Soeiro, em artigo publicado no site Diversidades Atuais, em 2009⁸⁴:

Se é difícil entusiasmar as pessoas pela política quando ela é monopolizada por profissionais de promessas e bastidores - a política como teatro - podemos talvez fazer o contrário: recuperar o gosto da política como discussão e acção colectiva, usar a palavra e o corpo - o teatro como política

Apesar de apostarmos no vitalismo da metodologia, também não fechamos os olhos para uma necessidade de constante reflexão sobre ela, até porque partilhamos da análise de Sousa Santos, segundo a qual “uma prática descanonizadora que não saiba como descanonizar-se cai facilmente na ortodoxia. Do mesmo modo uma actividade subversiva que não saiba como subverter-se cai facilmente na rotina reguladora” (SOUSA SANTOS, 2010, p. 210). O que pudemos observar, a partir das entrevistas com os Curingas, é que este sinal amarelo está aceso também para a equipe do CTO. Entre as avaliações que fizeram sobre a condução do próprio Centro de Teatro do Oprimido, está a proposta de retomar a frequência dos Seminários Internos, os quais eram utilizados justamente para se pensar a teoria, levando em consideração que a metodologia iniciada por Boal é algo que continua vivo e em constante transformação.

O que aprendemos com as oficinas do Centro de Teatro do Oprimido é que por mais que não se tenha controle, nem mesmo no CTO, dos usos e fins que as pessoas e os grupos espalhados pelo mundo fazem com ou a partir da metodologia, uma provável identificação se a prática se coaduna à teoria é o alerta feito por Boal: “O que não se pode modificar absolutamente no Teatro do Oprimido são seus dois princípios fundamentais: o espectador deve protagonizar a acção dramática; e preparar-se para protagonizar a própria vida! Isso é o essencial” (BOAL, 2008, p.343).

Não se trata com isso de uma questão de manter um purismo na técnica, até porque como ela é viva, mudanças sempre ocorrerão e são benéficas, como o próprio Boal já pontuava. Contudo, deve-se ter sempre em mente, como trouxemos na fala da Curinga Helen Sarapeck, que a proposta do Teatro do Oprimido vai além da técnica e pura teoria, é uma proposta filosófica, uma opção para conduzir a vida, é a escolha de um lado (o do oprimido),

⁸⁴ O artigo completo pode ser conferido no site: <http://diversidadesatuais.blogspot.com.br/2009/12/o-teatro-como-politica-contra-politica.html>

uma escolha política. É nisso que se baseia a Estética do Oprimido, que tem a raiz de sua Árvore fincada na ética e na solidariedade. E nesse sentido, acreditamos que se aproxima da aposta que faz Sousa Santos: “De fato, só na trajetória do colonialismo para a solidariedade será possível reconhecer as diferenças e distinguir, entre elas, as que inferiorizam e as que não inferiorizam, na específica constelação social das desigualdades e de exclusões em que elas existem” (SOUSA SANTOS, 2010, p. 314).

Em uma análise sobre o século XXI, Canclini indicou que esse período começava “com perguntas sobre como melhorar a convivência com os outros, e se é possível não apenas admitir as diferenças sem valorizá-las ou hierarquizá-las sem cair em discriminações”⁸⁵ (CANCLINI, 2011, p.103). Gostaríamos de dizer que o TO é uma arma mágica que dará conta de tudo, mas não é verdade. O que aprendemos na pesquisa de campo e com as entrevistas é que o TO nos dá mais perguntas que respostas, ele auxilia na abertura de caminhos e estimula para que as pessoas busquem alternativas nas suas vidas e não apenas nos palcos. No entanto, apostamos que o Teatro do Oprimido, compreendido aqui como uma ferramenta de comunicação e mediação intercultural, e sua Estética do Oprimido, entendida como um modo de agir na vida, não darão a solução definitiva, mas seguramente contribuirão para apontar sugestões de rotas para as respostas deste século. Essa observação também se enquadra na necessidade de reavaliar os desafios enfrentados pela América Latina, seguindo a perspectiva intercultural de Canclini (HERSCHMANN e SANMARTIN FERNANDES, 2011). Afinal, como sugere Boal (2009, p. 46, grifo do autor):

A Estética do Oprimido, ao propor uma nova forma de se fazer e de se entender a Arte, não pretende anular as anteriores que ainda possam ter valor; não pretende a *multiplicação de cópias* nem a *reprodução* da obra, e muito menos a vulgarização do produto artístico. Não queremos oferecer ao povo *acesso à cultura* — como se costuma dizer, como se o povo não tivesse sua própria cultura ou não fosse capaz de construí-la. Em diálogo com todas as culturas, queremos estimular a cultura própria dos segmentos oprimidos de cada povo.
Queremos promover a *multiplicação dos artistas*

E para tal, nada melhor do que continuar a semear as árvores por aí.

⁸⁵ Citação original: “El siglo XXI comienza con preguntas sobre cómo mejorar la convivencia con los otros, y si es posible no sólo admitir las diferencias sino valorarlas o jerarquizarlas sin caer en discriminaciones” (CANCLINI, 2011, p. 103).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e sociedade*. 3. ed. São Paulo: E Paz e Terra, 2006
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009
- AMARAL, A.; NATAL, G.; VIANA, L. Netnografia como aporte metodológico da Pesquisa em Comunicação Digital. *Revista Sessões do Imaginário*, Porto Alegre: v. 2, n. 20, p.34-40, dez. 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4829/3687>>. Acesso em: set. 2013
- AMARANTE, Paulo. Reforma Psiquiátrica e Epistemologia. *Cad. Bras. Saúde Mental*, v. 1, n. 1, jan./abr. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.incubadora.ufsc.br/index.php/cbsm/issue/view/316>>. Acesso em: fev. 2013
- APPADURAI, Arjan. *O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva*. São Paulo: Iluminuras, 2009
- ARÊAS, Vilma. *Aos trancos e relâmpagos*. São Paulo: Scipione, 1988
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981
- BARROS, José D'Assunção. Sobre a feitura da micro-história. *OP SIS*, v. 7, n. 9, jul./dez. 2007
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998
- _____. *Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010
- _____. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003
- _____. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999
- BENDELAK, Olivar. *Teatro Legislativo: Exercício pleno da Cidadania*. Disponível em: <<http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-legislativo/>>. Acesso em: dez. 2013
- BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007
- _____. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998
- _____. *O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses: textos seletos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011
- BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009

BOAL, Augusto. *O Teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011

_____. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000

_____. Que pensa você da arte de esquerda? *Latin American Theatre Review*, v. 3, n. 2, p.45-53, Spring 1970. Disponível em: <<http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/2191/1/latr.v03.n2.045-053.pdf>>. Acesso em: dez. 2013

_____. *Jogos para atores e não-atores*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

BOAL, Cecília. Um teatro subjuntivo. *Metaxis: informativo do Centro do Teatro do Oprimido*, CTO-Rio, Rio de Janeiro, p 6-9, 2010.

BOAL, Julian. *Teatro do Oprimido em Eaubonne*. *Metaxis: informativo do Centro do Teatro do Oprimido*, CTO-Rio, Rio de Janeiro, p 75-77, 2010.

_____. *Notas para uma definição de opressão*. Disponível em: <<http://institutoaugustoboal.org/2012/03/20/opressao-artigo-de-julian-boal/>>. Acesso em: nov. de 2013

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997

BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009

_____. De la diversidad a la interculturalidad. In: BREA, Jose Luis et al. (org.) *Conflictos Interculturales*. Barcelona: Gedisa, 2011, p.103 – 112

_____. *Culturas Híbridas*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2011

_____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008

_____. *Consumidores e cidadãos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008

CANDAU, Vera Maria. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n.37, p. 45-56, jan./abr. 2008

CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005

_____. *A cidade polifônica: ensaios sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Studio Nobre, 1997

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. 1. ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

CASTRO-POZO, Tristan. *As redes dos oprimidos: experiências populares de multiplicação teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva: Cesa: FAPESP, 2011

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org). *O cinema e invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosacnaif, 2000

CHARTIER, Roger. “*Cultura popular*”: revisitando um conceito historiográfico. In: Revista Estudos Históricos, v. 8, n. 16, p.179-192, 1995. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em: 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006

DAMATTA, Roberto. Você tem cultura? *Jornal da Embratel*, Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <http://nau1.ufsc.br/files/2010/09/DAMATTA_voce_tem_cultura.pdf>. Acesso em: jan. 2013

_____. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2001

_____. *A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2005

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DIEHL, Astor Antônio. *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: Edusc, 2002

DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação* (orgs.). São Paulo: Atlas, 2011

DUARTE-PLON, Leneide. O Teatro contra a opressão. *Revista Trópico*, Dossiê Vozes dissonantes. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2878,1.shl>>. Acesso em dez. de 2013

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1998.

- DURKHEIM, Émile. Objeto de pesquisa. In: _____. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.V-XXVII
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz T. (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 1999
- FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004
- FADUL, Anamaria. *Indústria Cultural e Comunicação de Massa* In: ALVES, Maria Leila (org.). *Linguagem e Linguagens*. São Paulo: Fundação Para o Desenvolvimento do Ensino, 1993. (Série Idéias; 17)
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.
- FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulinas, 2011 .
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1994
- _____. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. (Coleção Leitura)
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 26. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008
- _____. *Doença mental e psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (Coleção Biblioteca Tempo Universitário).
- FOLHA DE SÃO PAULO. *Almanaque*. Disponível em <<http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil70.htm>>. Acesso em: junho de 2012.
- FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. *O golpe de 1964 e a instauração do regime militar*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>>. Acesso em: jun. 2012.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *História Noturna: decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1991.
- GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v. 13, n. 1, jan./abr. 2010.
- _____; ESTRELLA, Charbelly. Comunicação, arte e invasões artísticas na cidade. *Revista Logos: comunicação e conflitos urbanos*, ano 14, n. 26, p. 98 a 110, jan./jun. 2007.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOHLFELDT, Antônio; MARTINHO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (orgs). *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. 8. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

HOHLFELDT, Antônio. A fermentação cultural da década brasileira de 60. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 11, p. 38-56, dez. 1999.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012

IMMOCOLATA, Maria I. V. Pesquisa de Comunicação. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, n. 1, p.12-40, 2004.

INSTITUTO CRAVO ALBIN. *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: nov. 2013.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural Teatro*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm>. Acesso em: set. 2012.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

LAKATOS, E. M; MARCONI, M. de A. *A metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LE GOFF, Jacques Le; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

LEAL, Douglas Tavares Borges. Do Teatro de Arena à Estética do Oprimido – Conversa com Augusto Boal. *Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, v. 15, maio 2009.

LIGIÉRO, Zeca. Ser e não ser, o artista e o espectador: questões da arte, pedagogia e política de Augusto Boal. In: LIGIÉRO, Zeca, TURLE, Licke e ANDRADE, Clara de (org). *Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013, p.15-31.

MAIA, João; COGO, Denise (Org). *Comunicação para cidadania*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *Saturação*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. Cultura e comunicação juvenis. *Comunicação, mídia e consumo*, v. 2, n. 4, p.11-27, jul. 2005.

_____. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Wilton de (org.). *Sujeito o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.39-68.

_____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008

_____. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004

MARTÍN-BARBERO, Jesús; BARCELLOS, Claudia. Comunicação e mediações culturais. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v. XXIII, n. 1, p. 151-163, jan./jun. 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

MATTELART, Armand; NEUVEU, Érik. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Editorial, 2004

MATTELART, Armand; MATTERLART, Michele. *História das teorias da comunicação*. 8. Ed., São Paulo: Loyola, 2005.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974. v. 2.

MICHALSKI, Yan. Arena conta Zumbi. In: PEIXOTO, Fernando (org). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MORIN, Edgard. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Editora Petrópolis, 2000

_____. *Cultura de massas no século XX*: Neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007

O ESTADO DE SÃO PAULO. *Acervo Estadão*. São Paulo: O Estado de São Paulo. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/paginas-da-historia/decada_1870.shtm>. Acesso em: jun. 2012.

OLIVEIRA, Alice Guimarães Bottaro de; ALESSI, Neiry Primo. Cidadania: instrumento e finalidade do processo de trabalho na reforma psiquiátrica. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 10, n. 1, p. 191-203, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csc/v10n1/a20v10n1.pdf>>. Acesso em: fev. 2013.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole. *Comunicação, Mídia e Consumo*. v.4, n. 9, p.63-86, mar. 2007.

ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. A Escola de Frankfurt e a questão da Cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 1, n. 1, 1986.

PAIVA, Raquel. *O espírito comum: Comunidade, Mídia e Globalismo*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Coleção Histórias & Reflexões)

PERUZZO, Cecília Maria Krohling. Observação participante e pesquisa-ação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.). *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2011

RESENDE, Fernando. Cidades, culturas e narrativas: espaços de negociação e produção de sentidos. In: MAIA, João; HELAL, Carla Leal R. (org.). *Comunicação, arte e cultura na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p.179-196.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SANCTUM, Flavio. *A Estética de Boal: odisseia pelos sentidos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

SANMARTIN FERNANDES, Cíntia. *Sociabilidade, comunicação e política: a experiência estético-comunicativa da Rede MIAC na cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

SANMARTIN FERNANDES, Cíntia; KRISCHKEL, Paulo. *Estilos de vida e políticas deliberativas*. In: SEMINÁRIO NACIONAL MOVIMENTOS SOCIAIS PARTICIPAÇÃO E DEMOCRACIA, 3.; SEMINÁRIO INTERNACIONAL MOVIMENTOS SOCIAIS PARTICIPAÇÃO E DEMOCRACIA, 1., 11-13 ago. 2010, Florianópolis. *Anais do III Seminário Nacional e I Seminário Internacional - Movimentos Sociais Participação e Democracia*. Florianópolis: UFSC, 2010. Disponível em: <<http://www.sociologia.ufsc.br/npms/mspd/a047.pdf>>. Acesso em: jan. 2014

SANMARTIN FERNANDES, Cíntia; HERSCHMANN, Micael M. Revisitando Nestor García Canclini: interculturalidade e políticas culturais para a América Latina. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jeder (org.). *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011. p.99-114

_____. Nova Orleans não é aqui? *E-Compós*, v. 15, n. 2, 2012

SANMARTIN FERNANDES, Cíntia; BARREIRA, Cristiano Roque Antunes. Educação, Arte e Cidadania: o resgate histórico-cultural como elemento de transmutação social. *Avesso do Avesso*, v. 4, n. 4, p.52 -73, nov. 2006. Disponível em: <http://www.feata.edu.br/downloads/revistas/avessodoavesso/v4_artigo03_educacao.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2013

SANMARTIN FERNANDES, Cíntia; BARREIRA, Cristiano Roque Antunes. Entre a razão instrumental e a razão sensível: o conceito de potencialidade estético-comunicativa como proposta teórico-compreensiva das sociabilidades ou comunicabilidades contemporâneas. In: CONGRESSO LUSOCOM, 8., 2009, [s. l.]. [*Anais...*]. 2009. p.235-250.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo*. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTORO, Maurício. A geração da democracia. *Brasil Post*. Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/mauricio-santoro/a-geracao-da-democracia_b_4705104.html>. Acesso em: jan. 2014.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Dança na rua: arte como representação e comunicação na cidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. *Intercom 2008: Mídia, ecologia e sociedade*. São Paulo: Intercom, 2008. v. 1. p. 1-15.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; ALVES, Roberta de Souza Arcoverde. Corpos, utopias: dança e teatro como alternativas de comunicação e cidadania. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 63-77, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/2213/3526>>. Acesso em: 24 out. 2012

SILVEIRA, Fabrício. O televisor na visualidade das vitrines: comunicação, consumo e cultura material. *Comunicação, consumo e moda*, v. 2, n. 4, p.137-156, jul. 2005.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, v. 11, n. 2, p.577-591, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>>. Acesso em: nov. 2012

_____. A metrópole e a vida mental. 2. ed. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-15.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org). *O cinema e invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosacnaif, 2000.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *Ética, política e psicanálise*. In: KOSOVSKI, Ester (org). *Ética na Comunicação*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: Afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006

SOEIRO, José. *Boal, Brecht, Bourdieu: reflexões a propósito de (mais) um Festival Internacional de Teatro do Oprimido*. 2011. Disponível em: <<http://barometro.com.pt/archives/361>>. Acesso em: dez. 2013

_____. *O teatro como política contra a política como teatro*. Disponível em: <<http://diversidadesactuais.blogspot.com.br/2009/12/o-teatro-como-politica-contra-politica.html>>. Acesso em: dez. 2013

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Para uma concepção multicultural de Direitos Humanos. *Contexto Internacional*, Rio de Janeiro. v. 23, n. 1, p. 7-34, jan./jul. 2001

_____. Introducción: las epistemologías del sur. In: TRAINING SEMINAR DE JÓVENES INVESTIGADORES EN DINÁMICAS INTERCULTURALES, 4., 2011, Barcelona. *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*. Barcelona: CIDOB Ediciones, 2011. p.9-22.

_____. Cuando los excluidos tienen Derecho: justicia indígena, plurinacionalidad e interculturalidad. In: SOUSA SANTOS, Boaventura de; RODRIGUEZ, José Luis Exeni (org.). *Justiça indígena, plurinacionalidad e interculturalidad em Bolívia*. La Paz: Ediciones Abya-Yala, 2012

_____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2010

_____. A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, mar. 2008, p. 11-43. <<http://rccs.revues.org/691>>. Acesso em: 14 abr. 2013.

_____. *Um discurso sobre as ciências*. 5. ed. São Paulo: Cortez. 2008

_____. Direitos Humanos: o desafio da interculturalidade. *Revista Direitos Humanos*, Brasília, n. 2, jun. 2009.

_____. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, p. 3-46, out. 2007

_____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, p. 237-280, out. 2002.

_____. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010

SOUSA SANTOS, Boaventura de; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina. 2009.

SOUZA, Antônio Cândido de Mello e. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 28. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011

TED Conferences. *Palestra Chimamanda Adichie*. Nova York: TED. Disponível em <http://www.ted.com/talks/lang/pt/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acessado em: jul. 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2011.

TURLE, Licko. *O centro de Teatro do Oprimido no Brasil: primeiros passos*. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (org.). *Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. p. 69-93.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WEBER, Max. Conceito e categorias da cidade. In: VELHO, Otavio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p.69-89.

APÊNDICE A – Uma desmecanização para chamar de minha

Quando comecei a participar das oficinas do CTO, pude sentir na pele e nos sentidos as mudanças que esses exercícios provocam. A primeira coisa, no meu caso, foi a sola do pé. Cidadina dos pés à cabeça, andar descalça sempre foi um problema. Mas isso foi só o início. Fechar os olhos, andar às cegas, tocar nos outros participantes, se direcionar por sons e não por imagens; nada disso, obviamente, fazia parte do meu dia a dia. Compreendi que deveria quebrar primeiro as barreiras em mim. Barreiras estas que não me dava conta que as tinha. Isso foi profundamente transformador.

Percebi também que trabalhar em grupo significa confiar. Durante os exercícios com os olhos fechados, além dos Curingas cuidarem para que não haja nenhum acidente – como, por exemplo, bater na parede – a pessoa que faz a dupla com você, no caso da Floresta dos Sons, também se torna responsável no cuidado, pois também está com olhos abertos. Ela tem que guiar o seguidor no espaço, evitando também possíveis acidentes. Tanto para quem guia quanto para quem é guiado se não houver confiança o exercício não funciona. Você se coloca aos cuidados do outro, na certeza de que ele irá cuidar de você, mesmo o tendo conhecido há horas ou poucos dias. É um exercício de entrega, muito diferente do sentimento de desconfiança que desenvolvemos no contato com o outro.

Nossa, e os sons?! A gente não dá conta de quanto som tem em volta, quando estamos no corre-corre da vida. Com os olhos fechados, não só você percebe o som da sua dupla, como identifica o das demais, além de outros sons ambientes, como o barulho do ventilador, o ônibus passando. E nessa Floresta de Sons (excelente nome!) os seguidores também têm que desenvolver suas estratégias para poder encontrar o seu. E aí, outra surpresa. Apesar da gente não estar acostumado a se guiar por som, o corpo e os sentidos rapidamente desenvolvem um jeito de operar. Me lembro que em uma das oficinas que participei, em que esse exercício foi aplicado, eu fiz dupla com um menino muito alto. Então, no meio daquele emaranhado de sons, instintivamente fiquei na ponta dos pés. Claro, se ele era o mais alto, conseguiria identificar melhor ficando também acima. O que me surpreendeu foi que a reflexão disso veio depois da ação!

A cada exercício que eu praticava, percebia como dava muito pouca atenção para meu corpo, para o que eu ouvia, sentia e até mesmo via. Definitivamente eu era um exemplo típico da atitude blasé de Simmel, por mais que achasse que não tivesse. Sempre me achei uma pessoa sensível, mas descobri que os sentimentos que me despertam a leitura de romances e

poesias ficavam embotados pelo ritmo das obrigações diárias, também eu estava mecanizada. Voltei a caminhar olhando para as fachadas dos prédios do centro do Rio, percebendo detalhes nas suas construções e tentando imaginar quando eram habitados por pessoas e não por mercadorias. O arsenal me devolveu o colorido do trajeto.

A pele... bom, nunca fui lá uma pessoa adepta ao contato físico – lembre-se que nem pé no chão eu colocava. Sempre me espantei com a facilidade e a generosidade dos abraços sinceros de pessoas que fogem do cumprimento polido formal e enlaçam o outro como uma concha. Quem me conhece sabe que tenho uma postura reservada – muito mais creditada a alguns europeus do que a brasileiros – que não deixa dúvidas: ‘mantenha distância’. Ainda não sou o que podemos chamar de ‘top em abraço de urso’, mas sinto que mudei! Hoje não só gosto de ser abraçada como gosto de abraçar pessoas que considero queridas. Realmente, não acho que vou sair por aí distribuindo abraço a torto e a direito, ainda não vejo sentido (e talvez nunca veja) em estreitar contato físico com pessoas por quem não tenho estima ou simplesmente não tenho intimidade. Contudo, hoje vejo o abraço como um elo, como uma demonstração de que você não está só.

Com os jogos e exercícios, o que mais ficou evidente para mim, em relação à teoria do Teatro do Oprimido, é que não é possível querer transformar a sociedade sem antes promover a transformação em si. Nós também precisamos nos modificar, sair da zona de conforto. Precisamos estar sempre em movimento, tanto no corpo e sentidos quanto na mente. Afinal, pensamentos também se mecanizam.

APÊNDICE B – Fazendo um som

Depois de várias oficinas feitas no CTO, somente na última foi que me aventurei a fazer um som. Não é que não goste de música, mas nem as aulas de piano da infância foram suficientes para que eu me tornasse uma musicista. Além disso, ritmo não é o meu forte, que o diga o meu professor de música do Pedro II que, gentilmente, sugeriu que eu procurasse outra atividade extraclasse para fazer que não o coral – fui ser baliza (Como acho que os mais novos não conhecerão... baliza é a pessoa que segue na frente de um desfile, como o de 7 de Setembro, com um uniforme e, em geral, fazendo evoluções). Pode ser um mecanismo de autodefesa, mas não tenho registro na memória de alguma vez ter desfilado.

Mas já que minha proposta ao fazer pesquisa de campo era me aventurar no maior número de atividades que envolvesse o aprendizado das técnicas do Teatro do Oprimido, lá fui eu. E confesso, queria muito participar do grupo que iria trabalhar a música. Não me arrependi. A experiência foi muito divertida e gratificante.

Primeiro, no nosso grupo de cinco mulheres, incluindo eu, ninguém era instrumentista ou ligada à música e precisávamos transmitir por som a história que iríamos encenar. Desafio para todas. Acrescente, à nenhuma intimidade com produzir som, instrumentos como pau de chuva, pandeiro e atabaque; e outros nada convencionais como cabide, garfo, moeda, grade da frente de um ventilador, lata. Desastre à vista, não fosse a vontade que estávamos em fazer aquilo e a nenhuma vergonha de fazer algo errado. Estávamos ali para experimentar e construir juntas. O bacana dessa proposta do TO é que se vê na prática que errar e acertar faz parte do processo, o erro não é um impeditivo.

E fomos experimentando, experimentando, até que em um momento a música se fez. Mesmo com as limitações técnicas de cada uma conseguimos fazer a trilha sonora da história. E ficou muito legal. Ao apresentarmos para os outros participantes da oficina – primeiro eles ficam de olhos fechados para que apure apenas o sentido auditivo, depois ouvem novamente com os olhos abertos –, com as interpretações e comentários que foram feitos, deu para perceber que nosso grupo conseguiu produzir um som que não levou os demais ao desespero e, acima de tudo, conseguiu transmitir a história. É claro que ao nos apresentarmos novamente no dia seguinte, acabamos esquecendo um pouco do que tínhamos construído, daí não conseguimos reproduzir e o som não fez parte da peça – em outra oficina que participei, toda a parte musical foi construída pelos integrantes da oficina.

Para a produção musical desta encenação, foi convidado um músico que trouxe uma série de contribuições. E foi por causa da entrada desse músico, que pude conhecer outra etapa desse processo, e perceber meu ritmo individual, atinar para como meu corpo se comporta livremente com um som que me chama para dialogar. Sem dúvida, o fato de construirmos nas oficinas um espaço de confiança e de potencialidades me permitiu mexer com o meu corpo de forma livre, sem as amarras dos passinhos de salão ou coreografias arrojadas (coisa que também não sei fazer!) ou esbarrar na pura e simples vergonha.

A música escolhida para abertura da peça foi um cântico africano, com a temática feminina. O que traduzimos pela dança foi primeiro uma mulher primitiva ligada à terra e que, com o passar dos tempos, essa ligação ia sendo rompida e o seu corpo ia sendo aprisionado para ser usado, por exemplo, em tarefas domésticas ou apenas exposto como objeto (como as modelos de passarela, por exemplo). Assim, que ouvi os primeiros batuques, meu corpo foi respondendo à história que iria contar. A leveza do nascimento, os rodopios alegres por se estar livre e ligada à terra, os movimento ficando mais duros, quadrados na medida que meu corpo ia sendo aprisionado; até o movimento repetitivo de uma lavadeira de roupa, bem diferente das mulheres que se agacham às margens dos rios e põem-se a cantar.

Nunca tinha feito isso, nunca havia me permitido sentir e dizer com o corpo. Tudo isso era muito diferente do que eu havia aprendido nas aulas de ballet e jazz, quando criança. Nunca tinha sentido meu corpo realmente tão livre.

APÊNDICE C – Rabiscos

Nunca tive aptidão para o desenho ou pintura e reconheço: nem quando criança, apesar de me arriscar. Tenho lembranças de umas bonecas compridas que gostava de desenhar e, segundo minha mãe, na época, ‘eram lindas’; mas hoje, ela já faz galhofa das pobrezinhas. Recordo também do meu único sucesso nas artes plásticas. Foi na primeira série do primário, em uma atividade em que a gente pegava o tubo de cola branca e deixava correr pelo papel, sem compromisso, depois jogava por cima uma espécie de areia colorida e então víamos o desenho que se formava. O meu foi uma vaquinha muito fofa. Tirei dez, apesar de não ter tido a menor ideia de como tinha feito. Como esse foi o meu único evento desse tipo, atribuo a ele a categoria de episódio isolado de psicografia. Mas não fiquem com dó, desenvolvi outras formas de me expressar; apenas descobri cedo que não seria pela pintura ou desenho.

Então, já dá para imaginar como eu ficava quando os Curingas anunciavam o exercício de Imagem. Me vinha logo um sentimento, que pode perfeitamente ser traduzido pela expressão: ‘Ai, não...!’. De todas as atividades desenvolvidas nas oficinas do CTO, a que eu menos gostava era essa. Mas nunca fugi. Não porque eu seja uma kamicaze das artes, mas porque me interessavam as diversas leituras que surgiam a partir dos meus rabiscos, gostava de ver na prática o que a teoria chama de polissemia das imagens. Era fantástico. Cada coisa pensada por mim ganhava outro significado. A cor escolhida, a posição de um tecido colado, um traço mais forte; tudo era ressignificado, a partir dos sentimentos que eram despertados nos outros. Acontecia também de ter leituras próximas ao que eu havia pensado, daí dava uma sensação de ter sido descoberta, de ter sido ‘lida’.

Aprendi, nas aulas de Educação Artística do colégio, a perceber a imagem que podemos formar, mesmo distraidamente, e atribuir um significado a ela – se o papel estivesse em outra posição, talvez a vaquinha nunca aparecesse.. Em algum momento, entre a fase da infância e a vida adulta, me esqueci disso. Reencontrei esse olhar, em que pese a mão ainda continuar brigando com o pincel.

APÊNDICE D – Uma protagonista e meia

Desejar ser artista faz parte do universo de muitas crianças e não foi diferente comigo. Honestamente, não me lembro do que me chamava atenção nas artes cênicas, se era o palco, a atuação em si, o glamour... Não sei. Essa vontade perdurou até o início da adolescência e minha mãe chegou a procurar cursos para mim. Acabei nunca fazendo. Mas, de alguma forma, o teatro e eu sempre estivemos nos esbarramos por aí.

Foi ainda no jardim de infância que atuei pela primeira vez. Devia ter uns cinco anos. Foi um musical infantil que levava o nome da cantiga principal e única: O Cravo e a Rosa. Fui a Rosa que brigou com o Cravo debaixo de uma sacada. A apresentação foi em um clube no bairro da Penha e sem me esforçar muito consigo lembrar de parte do figurino, da coreografia, da roda de outros pais e alunos que se formou para ver a apresentação, do calor imenso que fazia, da minha timidez quando as pessoas vinham falar comigo e da enorme vontade de sair logo do lugar.

Já adolescente, procurei o grupo de teatro do meu colégio, o Pedro II. Assim que cheguei ao local dos ensaios, vi um grupo de meninos e meninas andando de um lado para o outro da sala, aparentemente a esmo, sem tomar conhecimento dos demais colegas e sem ao menos esbarrar neles, nem com os olhos. Confesso que achei aquilo tudo muito estranho. Fiquei uns cinco minutos (ou menos) olhando e nunca mais voltei. Ali desisti de fazer teatro. Hoje sei que os meninos faziam um exercício de aquecimento bastante comum no mundo teatral. Sei hoje porque participei das oficinas do Teatro do Oprimido. E foi por meio do TO que voltei, me desculpem a pomposidade, aos palcos.

Nas primeiras oficinas, eu estava ligada apenas no mantra necessário do ‘estou fazendo pesquisa de campo e é melhor manter certo distanciamento’. Mas durante a oficina de Montagem de Espetáculo de Teatro Fórum a coisa tomou, inesperadamente, outro rumo. Acredito que a mudança tenha ocorrido porque eu realmente compreendi o que o Boal quis dizer com “todos são atores”. Percebi que não precisava ter cursado uma graduação ou curso que similar em artes cênicas para poder atuar. As oficinas do TO, que havia participado anteriormente, já haviam me ajudado a entender que era possível montar um espetáculo com toda a dramaturgia necessária, os meios de produção teatral já estavam democratizados e bastava a gente se apropriar. Foi o que fiz, me dei a oportunidade de realizar algo que havia desejado na infância.

Não é que eu tenha esquecido que estava na pesquisa, mas se minha proposta era conhecer o método na prática porque não atuar com direito à plateia e tudo? Pelo menos foi essa a justificativa que usei para me lançar na disputa pelo papel da protagonista, da oprimida. Mas tinha algo mais em jogo.

A teoria do TO fala de um oprimido que não é passivo, que pode encontrar dificuldades no caminho, mas que carrega em si uma vontade de mudança. O que o Teatro do Oprimido faz é contribuir para que este oprimido torne-se protagonista de sua vida. E de alguma forma, foi essa a minha busca também ao querer atuar. Apesar de toda a teoria lida, para mim ainda era difícil acreditar que eu poderia ocupar “um outro lugar”, era mais fácil calar do que lutar por um espaço. Eu queria muito viver a experiência de atuar, mas por timidez, medo ou sei lá o que, recuei. Um colega da oficina foi quem deu o empurrãozinho que faltava. Ele me perguntou por que eu não me candidatava ao papel e eu disse que outra integrante já havia feito. Então, ele disse: “E daí? Diz que quer também e depois o grupo decide quem vai ser. Eu voto em você”. De fato era o que eu precisava: um aliado. Aliás, a teoria do TO tem vastas referências sobre a importância de se ter aliados tanto na peça quanto na vida. Sábio Boal!

Diferente da Rosa da primeira atuação, que passava por um desencontro amoroso, a Laura da peça “Limites que não são meus” era uma policial federal, muito competente, mas que teve sua promoção suspensa porque seus chefes descobriram que ela era homossexual. E lá fui eu, disputar um espaço que acreditava que poderia ser meu. Uma disputa nunca é fácil. A outra integrante também estava obstinada. Cheguei a ter dúvidas se terminaríamos a oficina como laço de amizade. Mas pensava: é o grupo que vai decidir. E assim, com o voto dos da maioria dos integrantes consegui. O desconforto inicial, com a outra integrante que disputava o papel, felizmente foi sendo dissolvido.

Isso tudo foi um passo muito importante. É claro que protagonizar uma peça, decorar as falas, dialogar com a plateia nas intervenções do Fórum e receber os aplausos ao final da peça é tudo muito legal! Mas o que realmente me fez dar mais um passo à compreensão da potencialidade do Teatro do Oprimido foi que consegui lutar por um espaço que eu acreditava que poderia ser meu. Acreditei em mim. Participar da peça do TO me fez viver a experiência do que até então só havia lido ou escutado dos Curingas: o Teatro do Oprimido é um ensaio no palco, para uma revolução na vida.