



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES/CECA.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
NÍVEL DE MESTRADO/PPGE
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, ESTADO E EDUCAÇÃO.

**ASPECTOS HISTÓRICOS, TEÓRICO-METODOLÓGICOS E PEDAGÓGICOS DO
TEATRO DO OPRIMIDO NA PERSPECTIVA DE AUGUSTO BOAL**

CAROLINA MARCON PORTES

CASCADEL - PR

2019



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES/CECA.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
NÍVEL DE MESTRADO/PPGE
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, ESTADO E EDUCAÇÃO.

**ASPECTOS HISTÓRICOS, TEÓRICO-METODOLÓGICOS E PEDAGÓGICOS DO
TEATRO DO OPRIMIDO NA PERSPECTIVA DE AUGUSTO BOAL**

CAROLINA MARCON PORTES

CASCADEL – PR
2019



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES/CECA.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
NÍVEL DE MESTRADO/PPGE
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, ESTADO E EDUCAÇÃO.

**ASPECTOS HISTÓRICOS, TEÓRICO-METODOLÓGICOS E PEDAGÓGICOS DO
TEATRO DO OPRIMIDO NA PERSPECTIVA DE AUGUSTO BOAL**

CAROLINA MARCON PORTES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE, área de concentração Sociedade, Estado e Educação, linha de pesquisa: História da Educação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE – Campus de Cascavel, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre (a) em Educação.

Orientador (a):

Prof^(a). Dr^(a). Maria Inalva Galter.

*Dedico este trabalho à minha
filha, Catarina Portes Tortato.*

AGRADECIMENTOS

Os meus mais sinceros agradecimentos,

À minha filha, Catarina, pelos momentos de alegrias e de dificuldades, pela paciência, amor e carinho.

Aos meus pais, Marlene e Nabuco, por me apoiarem e por estarem sempre à disposição para cuidar da Catarina enquanto eu precisava estudar.

Ao meu irmão e amigo, Pablo, a quem devo em grande parte a conclusão deste trabalho, por não me deixar desistir.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Inalva Galter, por todo apoio, dedicação e compreensão durante os momentos mais difíceis dessa dissertação.

À Professora Doutora Ana Luiza Rushel Nunes pela contribuição e confiança durante a realização deste trabalho.

À banca examinadora composta pelos professores Dra. Aparecida Favoreto e Dr. Alexandre Fiuza. Obrigada pela contribuição na construção de minha formação acadêmica.

A todos aqueles que me apoiaram durante essa jornada, muito obrigada!

PORTES, Carolina Marcon. **Aspectos históricos, teórico-metodológicos e pedagógicos do Teatro do Oprimido na perspectiva de Augusto Boal**. 2019. nº 134. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de concentração: Sociedade, Estado e Educação, Linha de Pesquisa: História da Educação – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2019.

RESUMO

Nesta dissertação tivemos como objetivo analisar os aspectos históricos, teórico-metodológicos e pedagógicos do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal (1931-2009), singularmente no que se refere à sua unidade teórico-metodológica, na perspectiva da formação humana, exposta, sobretudo, nas obras *O Teatro do Oprimido e outras Poéticas Política* (2013) e *Jogos para Atores e não Atores* (2008), ambas de autoria do teatrólogo. Na pesquisa de cunho bibliográfico, priorizamos as obras de Boal, fonte primária da investigação. Como fontes secundárias, a partir de levantamento feito em meio físico e digital, selecionamos autores que nos auxiliaram na delimitação do nosso objeto de investigação, bem como na compreensão do contexto histórico, social, cultural e político no qual autor/obra se inserem. Na análise, partimos da premissa de que a arte e o teatro em si desempenham um papel importante para o desenvolvimento global dos indivíduos. Nessa perspectiva, concebemos, como Konder (2013), que as atividades artísticas preservam, em seu interior, questões importantes associadas à criatividade dos homens no processo de produção da existência. Fundamentando-nos nesse pressuposto, tentamos responder a duas questões principais: Quais são as abordagens estéticas em diálogo no TO e as respectivas críticas que Boal apresentou a elas? De que forma a unidade teórico-metodológica do TO contribui para a formação humana? Visando a pormenorizar essas questões, bem como no que concerne aos seus objetivos, dissertamos, no primeiro capítulo, sobre a criação da Poética do Teatro do Oprimido, em conexão com seu contexto histórico. Por esse ângulo, refletimos sobre a conjuntura política, social e cultural que marcou o avanço das forças conservadoras e, ao mesmo tempo, promoveu um movimento de contestação e proposição de projetos sociais alternativos, particularmente no âmbito da cultura no Brasil durante a ditadura militar (1964-1985) e no mundo, nas décadas centrais do século XX. O segundo capítulo contemplou a origem do teatro e sua herança pedagógica ligada à produção da existência. Nele, indagamos a concepção de arte e do teatro, sobretudo a discussão estética presente nas poéticas de Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Brecht, sobre as quais Boal (2013) articulou críticas e contribuições. No último capítulo, analisando os relatos teatrais das experiências do Teatro-Fórum de Boal (2008), vivenciadas na Europa na década de 1970, apontamos as relações entre o TO e as teorias teatrais abordadas nos capítulos precedentes, bem como evidenciamos a unidade teórico-metodológica da proposta de Boal na medida em que vislumbramos a preocupação do teatrólogo com a transformação individual e social dos espectadores em espect-atores. Por meio desse estudo, concluímos que a dimensão pedagógica do TO resulta da sua unidade teórico-metodológica, expressa na compreensão de que a arte dramática, por meio da comunicação e do diálogo, ensina aos homens os caminhos que o corpo e a mente devem percorrer para se tornarem protagonistas da sua própria história, por mediação da formação humana.

Palavras-chave: Augusto Boal. Arte. Teatro do Oprimido. Unidade teórico-metodológica. Formação Humana.

PORTES, Carolina Marcon. **Historical, theoretical-methodological and pedagogical aspects of the Theater of the Oppressed from the perspective of Augusto Boal**. 2019. Nº 134. Dissertation (Master in Education). Graduate Program in Education. Concentration Area: Society, State and Education, Research Line: History of Education - Western Paraná State University - UNIOESTE, Cascavel, 2019.

ABSTRACT

In this dissertation we aimed to analyze the historical, theoretical-methodological and pedagogical aspects of Augusto Boal's Theater of the Oppressed (1931-2009), singularly regarding his unity theoretical-methodological on the perspective of human formation, exhibited above all, on the following works *The Theater of the Oppressed* and other *Political Poetics* (2013) and *Games for Actors and Non-Actors* (2008), both literary works of the teatrologist. On this bibliographical research, we prioritize the works of Boal, the primary source of the research. As secondary sources, from survey made in the physical and digital media, we selected authors who assisted us in the delimitation of our research object, as well as in the understanding of the historical, social, cultural and political context in which the author/work is inserted. In this analysis, we start from the premise that art and theater themselves play an important role in the global development of individuals. From this perspective, we conceive, according to Konder (2013), that artistic activities preserve inside them important issues associated with men's creativity in the production process of existence. Based on this assumption, we try to answer two main questions: What are the aesthetic approaches to the dialogue in the TO and the respective criticisms that Boal presented to them? How does theoretical-methodological unity of TO contribute to human formation? In order to detail these questions, as well as regarding their objectives, we disserted on the first chapter, about the creation of Poetic Theater of the Oppressed in connection with its historical context. From this angle, we reflect on the political, social and cultural conjuncture that marked the advance of conservative forces and, at the same time, promoted a movement of contestation and proposition of alternative social projects, particularly in the context of the culture in the Brazil during the military dictatorship (1964-1985) and also in the world, in the central decades of the twentieth century. The second chapter contemplates the origin of the theater and its pedagogical heritage linked to the production of the existence. In it we inquire the conception of art and theater, especially the aesthetic discussion present in the poetics of Aristotle, Machiavelli, Hegel and Brecht, on which Boal (2013) articulated his critiques and contributions. In the last chapter, analyzing the theatrical reports of the experiences from the Boal Forum-Theater (2008), experienced in Europe in the 1970s, we point out the relations between the TO and the theatrical theories discussed in the previous chapters, as well as we evidence the theoretical-theoretical unity. Boal's proposal as we evidence the teatrologist's concern with the individual and social transformation of the spectators into spect-actors. Through this study, we conclude that the pedagogical dimension of TO results from its theoretical-methodological unity expressed in the understanding that dramatic art through communication and dialogue teaches men the ways that body and mind must go through to become protagonists of their own history, by the mediation of human formation.

Keywords: Augusto Boal. Art. Theater of the Oppressed. Theoretical-methodological unit. Human formation.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido.- 20 -
- Figura 2: Cartaz da peça “Ratos e homens” reproduzida pelo grupo Teatro de Arena em São Paulo.....- 27 -
- Figura 3: Divulgação da peça “Ratos e homens”, em São Paulo.- 27 -
- Figura 4: Repercussão na imprensa da peça “Ratos e homens”, reproduzida pelo grupo Teatro de Arena, em São Paulo.....- 28 -
- Figura 5: Maria Bethânia na capa do material de divulgação do Show de Opinião- 36 -
-
- Figura 6: Cena de Opinião com João do Vale e Maria Bethânia, espetáculo de Armando Costa, Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes.- 36 -
- Figura 7: Capa de divulgação de Arena Conta Zumbi.....- 37 -
- Figura 8: Cartaz de divulgação da peça Murro em Ponta de Faca dirigida por Paulo José e apresentada pela primeira vez em São Paulo em 1978.- 39 -

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	- 10 -
1 A POÉTICA DO OPRIMIDO: ASPECTOS HISTÓRICOS E TEÓRICO-METODOLÓGICOS	- 18 -
1.1 A POÉTICA DO OPRIMIDO: ASPECTOS DA VIDA E OBRA DE AUGUSTO BOAL	- 18 -
1.2 ABORDAGENS TEÓRICAS	- 40 -
1.3 A ESTRUTURA DIALÉTICA DO TEATRO DO OPRIMIDO	- 45 -
1.4 CARACTERÍSTICAS METODOLÓGICAS DO TEATRO DO OPRIMIDO ...	- 48 -
2 AS PRINCIPAIS POÉTICAS TEATRAIS EM DIÁLOGO NO <i>TEATRO DO OPRIMIDO E OUTRAS POÉTICAS POLÍTICAS</i> DE AUGUSTO BOAL.....	- 60 -
2.1 EDUCAÇÃO E TRABALHO: ELEMENTOS FUNDAMENTAIS PRESENTES NA DISCUSSÃO SOBRE ARTE E TEATRO	- 60 -
2.2 A POÉTICA DE ARISTÓTELES	- 69 -
2.3 A PRODUÇÃO DE MAQUIAVEL PARA O TEATRO RENASCENTISTA	- 76 -
2.4 HEGEL E BRECHT: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES PARA A POÉTICA DO OPRIMIDO	- 83 -
2.4.1 A liberdade dos personagens: personagem-sujeito e personagem-objeto	- 84 -
3 A UNIDADE TEÓRICO-METODOLÓGICA AFIRMANDO A IMPORTÂNCIA DO TEATRO DO OPRIMIDO NA PERSPECTIVA DE AUGUSTO BOAL	- 96 -
3.1 TEATRO PARA QUEM E PARA QUÊ, NA PERSPECTIVA DE AUGUSTO BOAL: O ESPECTADOR E O ESPECT-ATOR	- 96 -

3.2 O CONTEÚDO E A METODOLOGIA EMPREGADA POR AUGUSTO BOAL NO TEATRO DO OPRIMIDO – ANÁLISE DAS EXPERIÊNCIAS POR MEIO DO TEATRO FÓRUM.....	- 102 -
3.3 A AUSÊNCIA DA RESOLUÇÃO DE UM CONFLITO	- 119 -
3.4. CARÁTER PEDAGÓGICO E A PERSPECTIVA TRANSFORMADORA DO INDIVÍDUO E DA SOCIEDADE NO TEATRO DO OPRIMIDO	- 121 -
CONSIDERAÇÕES FINAIS	- 124 -
REFERÊNCIAS.....	- 130 -

INTRODUÇÃO

Esta dissertação teve origem da pesquisa em nível de mestrado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, campus de Cascavel, na linha de História da Educação e vinculada ao Grupo de Pesquisa: História e Historiografia na Educação (HHE/UNIOESTE). O principal objetivo foi analisar os aspectos históricos, teórico-metodológicos e pedagógicos do *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal (1931-2009), particularmente no que se refere à sua unidade teórico-metodológica na perspectiva da formação humana.

O interesse no estudo do Teatro do Oprimido¹ surgiu durante a Graduação em Serviço Social, realizada na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *campus* de Toledo – PR². Por meio da militância no movimento estudantil, me aproximei do tema *agitação* e *propaganda* dos movimentos sociais contra a exploração e a opressão presentes na relação capital e trabalho. Essa trajetória despertou a curiosidade para a reflexão sobre o conceito *agitprop*³, de modo que busquei ter contato com uma bibliografia relacionada ao papel da cultura e da educação nos partidos de esquerda e ao processo de formação do sujeito político.

Nesse período, passei a compreender que o teatro, a literatura e as artes de um modo geral foram fontes de grande preocupação em diversos movimentos revolucionários na história. No momento da graduação também que tive contato

¹ Informamos ao nosso leitor que, a partir deste momento, ao longo da dissertação, quando nos referirmos ao conceito “Teatro do Oprimido”, utilizaremos sua forma reduzida. A abreviatura que irá substituir o termo aparece como TO.

² Realizamos a Graduação no período de 2009 a 2012.

³ O termo Agitprop não representa apenas um acrônimo entre Agitação e Propaganda, mas carrega em si o movimento histórico de intervenção cultural dentro das organizações sociais e, principalmente, ligadas aos partidos políticos de esquerda. Segundo o site de dicionário literário: “Acrônimo formado pela abreviatura de *agitação* e *propaganda*, geralmente aplicado à campanha de propaganda político-cultural realizada na Rússia, depois da Revolução de 1917. Concretamente, o Partido Comunista Soviético criou em 1920 um Departamento de Agitação e Propaganda, que era parte do Secretariado do Comité Central, que tinha por missão usar a arte como uma arma revolucionária num País degradado pela guerra e marcado pela iliteracia. O termo também é aplicável ao tipo de teatro didático a que essa campanha recorreu, que por exemplo terá influenciado alguns autores alemães como o dramaturgo Brecht e o produtor Piscator (na Alemanha, esta influência durou apenas até à ditadura nazi, que a silenciou), em resultado da expansão cultural do comunismo soviético nos países de Leste. Pelas suas pretensões populistas, o drama agitprop era visto como uma vacina contra o drama burguês. A partir da década de 60, todo o teatro que tende a sobrepor a ideologia à sua representação estética acaba por ser conotado com a doutrina *agitprop*” (CEIA, 2009, s.p.). Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/agitprop/>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

inicial com a obra de Augusto Boal, artista brasileiro mais identificado com a técnica *agitprop*. A identificação imediata com o trabalho de Boal e seu alinhamento ideológico, bem como o conhecimento de sua história e contribuição para o movimento cultural brasileiro (principalmente o trabalho com o teatro de intervenção social e político), acabaram por desenvolver uma forte afinidade com aquela que talvez seja sua principal obra, o Teatro do Oprimido. Em particular, o contato com a teoria de Boal chamou a atenção para a forma como ele unificava o ensino e a aprendizagem em relação ao conteúdo político e artístico/estético.

Concomitante ao descobrimento da obra de Boal e ao interesse pelas artes e educação, participei como aluna especial na disciplina *Teorias Sociais e Movimentos Sociais*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Unioeste – Campus de Cascavel-PR⁴. Esta foi fundamental para ampliar as reflexões em torno do papel da educação na sociedade capitalista e, por meio da mesma, surgiram às necessidades de estudar e de analisar a metodologia do Teatro do Oprimido por seu viés pedagógico.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Educação, em 2017, desenvolvemos uma reflexão teórico-metodológica que nos possibilitou construir a delimitação da pesquisa. Desse modo, no processo da leitura sobre o tema e das orientações, foi sendo delineado o nosso objeto de interesse: compreender a unidade teórico-metodológica do TO, considerando os aspectos históricos, teórico-metodológicos e pedagógicos a ele vinculados na perspectiva da formação humana.

No que tange à organização metodológica da pesquisa, realizamos um levantamento bibliográfico, com a consulta de livros, teses, dissertações e artigos divulgados em meio físico e digital. Esse levantamento teve como objetivo conhecer a produção acadêmica sobre a obra do autor, particularmente aquela que aborda o TO, a fim de melhor delimitar o nosso objeto de estudo. Ao mesmo tempo, favoreceu elencar referencial bibliográfico que nos auxiliasse na compreensão histórica, social, política e cultural do período vivido pelo autor e no qual produziu sua obra.

Alicerçado no esforço inicial, um dos trabalhos que nos auxiliou de forma importante no processo da pesquisa foi a dissertação de Pamela Peregrino da Cruz

⁴ Disciplina ministrada pela professora Aparecida Favoreto, em 2016, na UNIOESTE (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), Campus de Cascavel-PR.

(2011)⁵, intitulada de *A Centralidade do Diálogo na Dimensão Pedagógica do Teatro do Oprimido: Entre a Maiêutica Socrática e a Pedagogia do Oprimido*. Nessa dissertação, entre outros elementos, a autora apresenta um rico levantamento sobre a produção acadêmica existente no Portal da Capes sobre a obra de Boal, entre os anos de 1987 a 2009, o que nos facilitou ter um panorama geral acerca das pesquisas desenvolvidas no âmbito ao TO.

Dentre os vários elementos que poderíamos ressaltar do esforço realizado por Cruz (2011), além do mencionado anteriormente, destacamos a sua conclusão sobre as possíveis interpretações acerca da abordagem teatral de Boal. A respeito dessa questão, a autora relata que, ao realizar entrevistas com os coringas do CTO - Centro do Teatro do Oprimido⁶, esteve “[...] atenta à possibilidade de haver alguma outra perspectiva de diálogo que embase o TO, além da pedagogia do Oprimido e do método socrático” (CRUZ, 2011, p. 114) percebendo que, nas falas dos coringas, “alguns pontos podem aproximar a perspectiva de TO de outras correntes teóricas” (CRUZ, 2011, p.114). Contudo, a pesquisadora ressalta que “[...] nenhuma delas parece ser uma leitura vinda de dentro do Teatro do Oprimido, mas sim uma relação possível” (CRUZ, 2011, p.114), o que não foi analisado por ela. Outro elemento que destacamos ainda a partir do estudo feito por Cruz (2011) tem relação com a análise qualitativa de sua pesquisa. Segundo a autora, os trabalhos acadêmicos analisados são de caráter bibliográfico/empírico, direcionando a investigação e a análise para a pesquisa de campo relacionada à prática atual dos grupos de TO, fundamentadas no referencial teórico-metodológico de Boal.

⁵ A dissertação defendida por Cruz (2011) abordou o TO enquanto um método de alfabetização estética, que deslumbra a transformação da realidade e a humanização através de meios estéticos e do diálogo. A autora procurou evidenciar, por meio da análise de algumas pesquisas acadêmicas sobre o TO, quais são as interpretações atribuídas ao papel do diálogo. Para isso, realizou uma pesquisa nos bancos de dados da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e no Sciello Scientific Electronic Library Online com finalidade quantitativa e qualitativa de aferir sobre o método TO na área da educação. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=17546@1>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

⁶ O Centro do Teatro do Oprimido foi fundado em 1986 e tem como objetivo, até os dias atuais, promover a pesquisa e a difusão de conteúdo relacionados ao método Teatro do Oprimido. De modo geral, a filosofia do grupo defende o legado boalsiano. Isso ficou evidente no contexto histórico pela afirmação de que as ações do grupo visam a democratizar os meios de produção cultural, bem como oportunizar, por meio do diálogo, a ampliação de princípios como a cidadania e a transformação social. Os membros do grupos realizam suas atividades em projetos ligados à área da educação, saúde mental, sistema prisional, pontos de cultura (CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO, s.d., s.p.). Disponível em: <<https://www.ctorio.org.br/home/sobre-o-cto/>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

Podemos confirmar essa constatação, por exemplo, no livro *Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política*, organizado por Zeca Ligiéro, Licko Turle e Clara de Andrade (2013). Esse livro reúne reflexões sobre o TO de estudiosos de diversas áreas do conhecimento, com a finalidade, segundo os autores, de endossar o trabalho de Boal de forma contínua, fundamentando essencialmente o processo de ensino e aprendizagem do método TO. Por essa razão, apresentam alguns trabalhos na área da produção empírica, tais como: *Novas dimensões do Teatro-Fórum: Arte e Política no Ambiente de Trabalho na Indústria*, ou *O Teatro Fórum Pode Auxiliar na Discussão da Violência Contra a Mulher Dentro da Universidade?*, além de *O Centro do Teatro do Oprimido no Brasil: Primeiros Passos*, bem como outros textos que contribuem para a produção teórica. Ressaltamos que apenas um se preocupa em analisar uma peça de Boal, *Murro em Ponta de Faca: Um Retrato de Augusto Boal*, porém não se refere ao Teatro-Fórum.

Sendo assim, sentimos a necessidade de estudar diretamente, nas obras de Boal, os teóricos em diálogo na Poética do Oprimido e as experiências com o método TO na perspectiva do seu fundador⁷. Nesse sentido, nosso objetivo geral foi o de analisar os aspectos históricos, teórico-metodológicos e pedagógicos do *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal, visando a compreender a sua unidade teórico-metodológica na perspectiva da formação humana. Nossa intenção é contribuir para a discussão na área da educação.

Na análise do objeto proposto, partimos do pressuposto de que a arte e, por conseguinte, o teatro, expressam as questões humanas decorrentes da forma de produção da existência e suas contradições, evidenciadas em um dado contexto histórico e social. Com essa compreensão, procuramos analisar a proposta do TO em conexão com os elementos políticos, sociais e culturais que marcaram o avanço das forças conservadoras e ao mesmo tempo promoveram um movimento de contestação e proposição de projetos sociais alternativos, particularmente no âmbito da cultura no Brasil e no mundo, nas décadas centrais do século XX.

Konder (2013), na introdução do livro *Os Marxistas e a Arte*, dialogando com Henri Lefebvre, reforça a importância e a valorização da arte nas relações sociais. O autor salienta que, embora a sociedade capitalista tenha produzido relações

⁷ Vale a pena ressaltar que uma das nossas fontes de pesquisa digital foi o site Instituto Boal (AUGUSTO BOAL, s.d.), de modo que, no primeiro capítulo dessa dissertação, recorreremos diversas vezes ao acervo digital de fotografias e à ordem cronológica da história, a fim de averiguar elementos e de trazer imagens para o corpo da dissertação, bem como de deixar o objeto mais próximo do leitor.

humanas alienantes, oriundas da divisão social do trabalho, a criação artística foi preservada ao longo história da humanidade, pois sua criatividade é genuína *práxis* dos seres humanos. Assim, segundo Konder (2013), a atividade de criação artística preserva a espontaneidade, diferente de outras atividades humanas ligadas à produção social de riquezas que ficam subordinadas à lógica da propriedade privada.

Nesse sentido, entendemos ser de grande relevância social a produção do conhecimento estético. Afinal, a arte – e particularmente o teatro – proporciona experiências diversas e contribui para a formação intelectual, corporal e espiritual dos seres humanos, ao mesmo tempo em que fornece conhecimentos sobre os diferentes modos de ver e compreender os homens e a sociedade na qual eles são formados e na qual agem.

Partindo desses pressupostos, tentamos responder a duas questões principais: Quais são as abordagens estéticas em diálogo no TO e as respectivas críticas que Boal apresentou a elas? De que forma a unidade teórico-metodológica do TO contribui para a formação humana? A fim de ajudar na compreensão da Poética do Oprimido, outras questões foram formuladas e aprofundadas no decorrer do trabalho, a exemplo de: qual a compreensão de Boal acerca do papel da arte e particularmente do teatro na formação humana e na construção de novas relações sociais? Existem elementos, na tradição histórica do teatro, que servem de referência a proposta TO do dramaturgo? Qual a finalidade social vislumbrada na proposta do TO na perspectiva da formação humana? Qual o papel atribuído ao público na proposta do TO?

Como afirmamos, analisamos a questão proposta, procurando situar Boal e o TO no contexto histórico e social que deram origem às suas preocupações, a fim de compreender a totalidade do seu trabalho. Boal foi dramaturgo, diretor, teatrólogo e intelectual brasileiro e desenvolveu o método do TO no final da década de 1960 e na primeira metade da década de 1970, com a proposta inicial de romper com a hegemonia dos padrões estéticos da cultura burguesa, reproduzida no teatro brasileiro durante os anos de 1950/60.

Ao mesmo tempo, Boal procurou soluções para mudar as relações sociais, culturais e econômicas da sociedade, e sobre essa perspectiva escreveu e publicou 19 livros ao longo da sua trajetória artística e política. Entre os principais títulos estão: *Arena conta Tiradentes (1967)*, *Crônicas de Nuestra América (1973)*,

Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário (1975), *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1975), *Murro em Ponta de Faca* (1978), *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia* (1990), *Teatro legislativo* (1996), *Jogos para Atores e Não-Atores* (1998), *Hamlet e o Filho Do Padeiro* (2000), *O teatro como Arte Marcial* (2003) e *A Estética do Oprimido* (2009), sua última produção antes de morrer.

Todos os livros de Boal trabalham com o seu método teatral, sendo que alguns o priorizam com mais ênfase em comparação a outros. O título *Murro em Ponta de Faca*, por exemplo, embora dialogue com o viés histórico do método do autor, não trata de forma direta sua discussão teórica, sendo um típico texto teatral que prevê roteiro e cenário, trazendo um conteúdo de caráter político e buscando fazer uma reflexão crítica frente às repressões sociais e políticas da época da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Outro exemplo é o livro *Hamlet e o Filho Do Padeiro* (2000), uma autobiografia por meio da qual Boal apresenta o percurso da construção de sua teoria e prática.

Dentre as principais obras que discutem fundamentalmente seu método, temos: *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, *Jogos para Atores e Não-Atores*, *O teatro como Arte Marcial* e *Estética do Oprimido*. Para Boal, o TO é uma proposta de intervenção social e política, a qual apresenta, em seu conteúdo, enquanto potência, a capacidade de transformar as relações individuais e coletivas. Vejamos:

Creio que o teatro deve trazer felicidade, deve ajudar-nos a conhecermos melhor o mundo que habitamos, para que possamos transformá-lo da melhor maneira. O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele (BOAL, 2008, p.11).

Na tentativa de responder e de problematizar o tema, partimos de uma pesquisa bibliográfica que considera o contexto social, político e econômico fundamentais para a análise do objeto, bem como as contradições permanentes das relações sociais. Utilizamos, como fonte primária de análise, os livros *Teatro Do*

*Oprimido e Outras Poéticas Políticas*⁸ (2013), *Jogos para Atores e Não-Atores*⁹ (2008) e a autobiografia de Augusto Boal: *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas* (2000).

A dissertação estrutura-se em três capítulos. No primeiro deles, intitulado de *A poética do oprimido: Aspectos históricos e teórico-metodológicos*, buscamos estabelecer conexões entre os aspectos históricos e os referenciais teóricos e metodológicos da Poética do Oprimido. Para isso, em linhas gerais, apresentamos os aspectos da vida e da obra de Boal, entre as décadas de 1950 a 1970, sobretudo o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985). A partir desta reflexão, expusemos a estrutura que fundamenta o método do TO, suas ramificações e possibilidades de ações. Além disso, alguns autores da historiografia nos auxiliaram a abordar o pensamento do autor de uma forma mais abrangente, tais como: Cruz (2011), Baraúna (2007), Ligério (2013) e Nunes (2003).

O segundo capítulo, denominado de *As principais poéticas teatrais em diálogo no Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas de Augusto Boal*, visa a apresentar os elementos principais das poéticas de Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Brecht, evidenciando quais foram as contribuições, os destaques e as críticas apresentadas por Boal (2013) à abordagem desses teóricos, sobretudo ressaltando o marco histórico que representam as poéticas em análise para as rupturas de métodos teatrais. Para isso, apresentamos um panorama histórico da concepção de arte e teatro no mundo antigo, por compreender que a proposta do TO contempla a origem do teatro e sua herança pedagógica, ligada à produção da existência. Utilizamos como fonte secundária os autores Nunes (2003), Fischer (2002), Nunes (2008), Brandão (1992) e Magaldi (2004).

No terceiro capítulo, *A unidade teórico-metodológica afirmando a importância pedagógica do Teatro do Oprimido, na perspectiva de Augusto Boal*, examinamos o conteúdo e a metodologia do TO por meio de exemplos de Teatro-Fórum, presentes no livro: *Jogos para Atores e Não-Atores* (2008), no período de exílio político vivido na Europa na década de 1970. A intenção é realçarmos, a partir dos relatos e da

⁸ A título de esclarecimento, o livro em destaque foi publicado, pela primeira vez, em 1975, na cidade do Rio de Janeiro, pela editora Civilização Brasileira. Por esse motivo, informamos ao leitor que a versão que utilizamos como fonte de estudo é referente ao ano de 2013, igualmente revisada por Boal, que consiste somente em uma edição mais recente, vez que seu conteúdo não foi alterado (AUGUSTO BOAL, s.d., s.p.). Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/publicacoes/>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

⁹ Em conformidade a nota anterior, informamos ao leitor que a primeira edição do livro no Brasil refere-se a 1998, no entanto, em nosso trabalho, utilizamos a edição de 2008.

interpretação de Boal, a perspectiva de transformação individual e social dos espectadores em espect-atores. Para isso, apresentamos as categorias espectador e espect-ator, procurando explicitar quem são os protagonistas da proposta de TO. Buscamos também estabelecer algumas relações entre o TO e as teorias teatrais abordadas nos primeiros capítulos. Por fim, evidenciamos as dimensões pedagógicas do TO na perspectiva da formação humana.

1 A POÉTICA DO OPRIMIDO: ASPECTOS HISTÓRICOS E TEÓRICO-METODOLÓGICOS.

Este capítulo busca estabelecer conexões entre os aspectos históricos e os referenciais teóricos e metodológicos da Poética do Oprimido de Augusto Boal (1931-2009). Nosso objetivo geral é situar no tempo e no espaço a criação da poética do oprimido, priorizando os contextos histórico, social, cultural e político. Para isso, em linhas gerais, apresentamos os aspectos da vida e da obra de Boal, entre as décadas de 1950 a 1970, sobretudo o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), regime político de caráter autoritário oriundo do avanço das forças conservadoras nacionalistas e do aparato armado e violento do Estado.

Entendemos que tal momento histórico influenciou diretamente na elaboração do TO, ao mesmo tempo em que promoveu, em diversos grupos artísticos brasileiros, a contestação ao Golpe Militar e a projetos culturais ligados à reprodução da cultura burguesa. A partir desta reflexão, expomos a estrutura que fundamenta o método do TO, suas ramificações e possibilidades de ações. Utilizamos, como fonte primária de análise, os livros *Teatro Do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (2013), a autobiografia de Augusto Boal, *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas* (2000), além de outros autores da historiografia que abordam o pensamento do autor e que, portanto, nos auxiliam no exame do nosso objetivo de estudo, tais como: Cruz (2011), Baraúna (2007) e Ligério (2013).

1.1 A POÉTICA DO OPRIMIDO: ASPECTOS DA VIDA E OBRA DE AUGUSTO BOAL.

Criador do TO, Augusto Pinto Boal nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 16 de março de 1931 e faleceu em maio de 2009. Filho de José Augusto Boal, um português que mantinha uma pequena rede de padarias e de Albertina Pinto, dona de casa (BOAL, 2000). Boal foi, além de um dos grandes nomes do teatro contemporâneo internacional, o primeiro brasileiro a criar um método diferenciado e

revolucionário de dramaturgia, e a ter reconhecimento mundial. Segundo o site Instituto Boal¹⁰:

Foi um dos dramaturgos que mais contribuiu para a criação de um teatro genuinamente brasileiro e latino americano. Desde os primórdios de sua carreira, no teatro de Arena, até o Teatro do Oprimido, técnica que o tornou mundialmente conhecido, passando pelas Sambóperas, sua preocupação foi a de criar uma linguagem que pudesse traduzir a realidade do seu país, uma maneira brasileira de falar, sentir e pensar. Essa preocupação imprime ao seu trabalho uma dimensão política e social, concebendo o teatro como instrumento de transformação alicerçada na temática e na linguagem. Todos os passos percorridos por Boal foram marcados pelo seu espírito investigativo e sua preocupação política: o teatro como resposta às questões sociais; o teatro como meio de analisar conflitos e apresentar alternativas (AUGUSTO BOAL, s.d., s.p.).

O trabalho de Boal foi divulgado e praticado em mais de cinquenta e dois países, pelos cinco continentes, e estudado por mais de 150 grupos de teatro (LIGÉRIO, 2013). Entretanto, segundo o autor, “quando deparamos com a variedade do legado teatral deixado pela obra de Boal e a diversidade de interpretações das várias partes de seu trabalho, podemos perceber como ele ainda é pouco conhecido no Brasil, apesar da sua fama nos quatro cantos do planeta” (LIGÉRIO, 2013, p. 16).

Em 2008, o dramaturgo de então 77 anos de idade foi indicado ao Nobel da Paz. Em março de 2009, foi nomeado Embaixador Mundial do Teatro pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Sem dúvida, esses dois fatos selaram o reconhecimento de Boal por criar um movimento artístico, crítico, político e pedagógico, no Brasil, durante o período da ditadura militar, que extrapola as dimensões da própria nação.

¹⁰ “O Instituto Augusto Boal foi fundado em 2010 com o objetivo de divulgar e dar continuidade à obra do dramaturgo brasileiro, conhecido como criador do *Teatro do Oprimido*. Uma das principais atividades da entidade consiste em preservar, organizar e digitalizar o acervo de documentos produzidos e conservados por Boal durante sua vida. São textos, correspondências, fotografias, recortes de jornais, registros de montagens teatrais e oficinas realizadas em diversos países, além de fitas de áudio e vídeo cuja catalogação e digitalização têm como propósito colocar o acervo à disposição de pesquisadores e demais pessoas interessadas em questões relativas a teatro e sociedade. O Instituto Augusto Boal tem ainda como objetivo estimular a publicação de textos teóricos assim como de textos inéditos de Boal e possibilitar a montagem dos seus textos dramáticos” (AUGUSTO BOAL, s.d., s.p.).

Figura 1: Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido.



Fonte: Site Acervo Augusto Boal (Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>)

É importante esclarecer ao leitor, antes de apresentar a continuidade do trabalho, a diferença entre Teatro do Oprimido e Poética do Oprimido. O primeiro diz respeito aos desdobramentos do método, às possibilidades de jogos e espetáculos, além das mediações necessárias à prática para atingir os objetivos propostos de transformação do espectador em espectador. O segundo, por sua vez, contempla a totalidade da produção, os referenciais teóricos, os objetivos gerais, a metodologia e a tese defendida por Boal.

Ligério (2013), Baraúna (2007) e Cruz (2011), ao escreverem sobre as circunstâncias da produção teórica do método do TO, buscaram apresentar a relação entre a subjetividade e a objetividade das escolhas proferidas por Boal em sua trajetória de vida. Nesse panorama, concordamos com os autores no sentido de que há dois pressupostos importantes para a compreensão do processo de criação do TO. O primeiro diz respeito ao conhecimento histórico da vida de Boal e às suas experiências intrínsecas mais marcantes, ao passo que o segundo se refere à conjuntura brasileira política, social e econômica entre os anos de 1964 a 1985. A partir desse movimento, pode-se observar e analisar a criação e os desdobramentos do método do TO.

Sobre o método TO, Ligério afirma que Boal, “em cada momento de sua vida [...] perguntou se essa ação era a mais conveniente, adequada, correta, ou se sua negação não seria a melhor” (2013, p. 18). Para Baraúna, o método do dramaturgo não é igual a equações matemáticas, mas sim uma obra “[...] dinâmica, atualizada e

modificada ao longo da vida do seu ator. [...] Temos consciência de que o método e seu autor continuam na edificação da sua obra, vivenciando e incorporando novas influências e outros contextos” (2013, p. 205).

Nesse seguimento, um dos grandes destaques que identificamos na obra do dramaturgo foi sua capacidade dinâmica de criar e de recriar novas técnicas teatrais em diferentes conjunturas políticas. Ligério (2013) e Baraúna (2007), nesse sentido, reforçam que Boal potencializou seus estudos com o objetivo de promover uma transformação social, cuja fundamentação teórica de base filosófica, artística e pedagógica proporcionou o avanço no método do TO.

No ano de 2000, Boal foi incentivado por Talia Rodgers¹¹ a escrever sua autobiografia, mas de maneira um tanto cética o dramaturgo afirmou:

“Escreva sua biografia!”, sugeriu Talia Rodgers. Valeria a pena esculpir esta pessoa? Modelar coerências na pedra impura e excessiva da minha vida, moldar contornos do homem, supondo-se que tenha tido sentido a trajetória? Jogar fora “o resto” e descrever o que penso que sou ou tenha sido? Biografias dão ideia de missão cumprida. Eu, ao contrário, a cada novo fim, recomeço. “Caminhante: o caminho não existe – faz-se ao caminhar!” – faço veredas, atalhos. Quero mais. Sou excessivo, demasiado. Seria incômodo falar de mim: no que faço, importa o feito, não o fazedor. Talia havia publicado três meus – lembrou que, neles, feito e fazedor se misturam. Para que melhor se entendesse o meu teatro, seria útil que eu desvelasse minha vida do meu jeito, não tintim por mais tim, pingos nos is, mas histórias fatos e feitos (BOAL, 2000, p. 27).

Sua autobiografia foi intitulada de *Hamlet, o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Por meio dela, Boal (2000) relata sua infância no Rio de Janeiro, as brincadeiras de teatro com os irmãos – a partir das quais, desde aquele período, já demonstrara sua capacidade de dirigir espetáculos, mesmo que de maneira lúdica – e o início do domínio da técnica de improvisação, que, mais tarde, aperfeiçoaria e usaria no Teatro de Arena e no TO. Nesse contexto:

Meus irmãos e eu tivemos a ideia de fazer um teatrinho. Líamos o fascículo da semana e o dramatizávamos. Curioso: eu nunca entrava em cena, queria ser diretor. Dizem minhas irmãs que eu era autoritário, mas concordavam ser necessário, porque meu elenco era indisciplinado. Ensaivamos aos domingos e no fim da tarde, a família se sentava na sala de jantar, desempenhando com brilho o

¹¹ Talia Rodgers, segundo Boal (2000), foi uma editora inglesa que já havia publicado outros trabalhos do dramaturgo.

papel de plateia. Irmãos e primos eram atores. Como havia muitos personagens, tinham que representar vários papéis. Talvez tenha sido aí que comecei a imaginar o *Sistema coringa*: acontecia que o mesmo personagem fosse representado por vários e cada irmão representava vários personagens. Não existia propriedade privada dos personagens pelos atores: cada cena era contada por quem estava disponível cada personagem por quem dele mais gostasse. Já aí eu usava a forma “Arena conta”: irmãos Boal e seus primos contam (BOAL, 2000, p. 80).

No seio familiar, no período da sua infância, Boal (2000) demonstrava ampla simpatia por conteúdos ligados à arte e ao teatro, mas, na sua juventude, diante dos desafios de cursar arte, devido à necessidade de uma formação técnica e profissional exigida por seu pai, optou por adiar seus anseios de cunho cultural e filosófico a fim de satisfazer o desejo da família. Segundo o dramaturgo, tais implicações fizeram com que ele se dedicasse a uma profissão mais promissora economicamente:

Meu pai dizia que eu tinha que levar a vida a sério. Rapazes seriam engenheiros, médicos: profissões bem pagas, prestígio. Moças se arrependiam de ter entrado para o Científico e não o Clássico e optaram por Belas Artes ou desistiam, buscando casamento. Meu pai perguntou ao vendedor do fermento Fleischmann quanto ganhava de salário. Nada. Quanto ganhava o químico responsável pelo fermento? Enormidade. A partir daí, a profissão de químico passou a ser valorizada. [...] Depois de dirigir cabrito, quatro irmãos certos e primos aleatórios, depois de poesias e contos, diálogos esparsos e novas versões de velhos romances, eu não queria parar: queria teatro. Teatro. Onde a coragem de contar ao pai? Jamais entenderia, quanto mais permitir... Teatro, para ele, eram brincadeiras que fazíamos em família, três chapinhas de cerveja, ou eram as revistas musicais do Teatro Recreio, na Praça Tiradentes. Meu pai e minha mãe – ela mais aberta às idéias insólitas – não poderiam entender meu desejo, nem imaginar que teatro pudesse ser estudado em Universidades (BOAL, 2000, p.101).

Pressionado pela família, especialmente sobre a tônica de trabalho e salário, para definir uma profissão que representasse lucratividade e *status*, conversou sobre escolha profissional com Renata, colega cujo histórico escolar era referência para os demais estudantes, conhecida entre os professores por ser aplicada, inteligente e disciplinada (BOAL, 2000). A proximidade e a admiração por Renata, que havia escolhido a carreira de Engenharia Química, influenciou a decisão de Boal na definição profissional universitária. Sem nenhuma autonomia, sem reivindicar reconhecimento ou créditos pela escolha ou mesmo mencionar alguma justificativa

mais elaborada ou criteriosa para amparar sua escolha profissional, ressalta apenas que mantinha sentimentos íntimos por Renata:

Meus irmãos e irmãs escolheram medicina, arquitetura, letras neolatinas... Carreiras doutorais. E eu? Doutor, em quê? Teatro? Nem pensar! “- E você Renata, vai seguir o quê?” “- Química...” Por que não? Químico é doutor. Química é divertida, alegre... Química Orgânica explicava a Vida! Explicava Renata bronzeada. Viva a Química! Cheguei em casa e anunciei: “- Química...” “-É bom... – disse meu pai. – o químico do fermento Fleischmann ganha uma fortuna. Química é séria...”. Comecei a sonhar com o futuro; Renata e eu, vestidos com belos aventais brancos, experiências mágicas, profetas... Nós, Renata e eu, estávamos decididos (BOAL, 2000, p. 104).

Aparentemente, do ponto de vista da familiar, tudo estava indo muito bem: a profissão escolhida por Boal agradava a seu pai e não havia motivos para não cursar Engenharia Química, já que sua escolha profissional sinalizava um futuro de prestígio. Mas, em contraponto a isso, após ingressar nos estudos de Engenharia Química na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), para seu alívio pessoal, Boal (2000) conseguiu o cargo de diretor cultural na universidade. Este cargo manteve Boal mais próximo da arte, por isso, podemos dizer que o antagonismo de interesse exercido na época possibilitou o contato com a área artística. Neste espaço, desenvolveu amostras culturais diversas e organizou, por exemplo, o Ciclo de Conferências na UFRJ, no qual um dos seus principais palestrantes convidados foi Nelson Rodrigues, por quem mantinha uma grande admiração. No mesmo período, criou uma relação mais íntima com o dramaturgo, de modo que trocaram contatos e opiniões sobre peças e textos:

Foi Nelson que me apresentou ao Sábato Magaldi. Assistimos a uma peça e fomos conversar. Sábato provocava minha admiração: tinha lido todos os livros, assistido a todas as peças. Inteligente, tinha opiniões. Outros falavam por citações – Sábato, com texto próprio. No Vermelhinho conheci uma porção de artistas. Lá conheci Abdias. Antes, minha relação com os negros era de piedade: sentia pena dos negros da Penha. Depois, passou a ser de admiração: como era possível, cercados por tanto preconceito, que os negros sobressaíssem, fosse no que fosse? No teatro, por exemplo, personagem negro era escravo ou criado. Para o papel de *Otelo*, nem pensar! Pele: estigma! Meus personagens passaram a ser menos piegas e mais revoltados. Passei a gostar de subversivos combatentes (BOAL, 2000, p. 110 – grifos do autor).

Surgira, assim, uma grande transformação na vida Augusto Boal. Em 1953, estava engajado na fundação do Teatro Artístico do Rio de Janeiro, um grupo de jovens atores e dramaturgos que buscava um novo jeito de fazer teatro. Após terminar a graduação em Engenharia Química, usou como desculpa a necessidade de fazer uma pós-graduação em nível de mestrado na mesma área do conhecimento, porém sua finalidade nada tinha a ver com química: ele almejava intelectualmente conhecer outros métodos teatrais. Devido a isso e camuflando o interesse real da sua família, mudou-se temporariamente para New York:

Após formar-se em Engenharia Química no Rio de Janeiro, vai fazer Mestrado na mesma área em Nova York em 1959 aproveita para centralizar seus estudos em teatro, seu principal interesse. Lá entrou em contato com a dramaturgia ocidental (de língua inglesa principalmente), guiado pelas mãos do crítico e professor John Gasser na Columbia University [...] Em Nova York, assiste a aulas no Actor's Studio, entrando em contato com o método de Stanislavski (LIGÉRIO, 2013, p. 19).

Em entrevista concedida para a Revista Caros Amigos¹², em 2001, o dramaturgo reiterou a relevância do período em que viveu nos Estados Unidos para o desenvolvimento do seu método teatral. A experiência em fazer mestrado em química nos Estados Unidos abriu as portas para a elaboração de novas teorias do teatro. Questionado sobre os anos em que morou em New York e sobre o contato que havia feito com o Actor's Studio¹³, Boal relatou a importância de ter conhecido o grupo Theatre Theatre no período compreendido entre 1952 e 1955, bem como o método de Stanislavsky¹⁴.

¹² A Revista Caros Amigos (nº 48, ano de 2001) realizou uma entrevista de três horas com Augusto Boal, na cidade do Rio de Janeiro, conduzida pelos seguintes jornalistas: Marina Amaral, Marco Antônio Rodrigues, Carlos Castelo Branco, João de Barros, Sergio Pinto de Almeida, José Arbex Jr., Márcio Carvalho, Wagner Nabuco e Sérgio de Souza. Sobre a Revista Caros Amigos, o site Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do CPDOC informa que sua primeira edição foi lançada em São Paulo, em abril de 1997, pela editora Casa Amarela.

¹³ O espaço Actor's Studio foi fundado em New York, no ano 1947, por Elia Kazan, Cheryl Crowford e Robert Lewis, com o intuito de desenvolver uma nova forma de atuação teatral. O objetivo central dos fundadores era oferecer laboratórios e oficinas gratuitas e não ter a obrigatoriedade de desempenhar trabalhos de fins comerciais. O projeto tinha como público alvo os profissionais artistas, atores, diretores e dramaturgos. Actor's Studio era uma espécie de casa dos artistas, que valorizava o treinamento contínuo de seus membros, cujo trabalho foi inspirado pela produção teórica do diretor russo Konstantin Stanislavski (Disponível em: <<http://theactorsstudio.org/studio-history/>>).

¹⁴ Konstantin Stalislavsky (1863-1938) foi ator e dramaturgo russo, fundou o Teatro Artístico de Moscou em 1898 e foi reconhecido internacionalmente como um dos nomes mais influentes do teatro no século XX. Sua fundamentação teórica apresenta princípios da corrente filosófica naturalista e, além disso, foi escritor e pedagogo.

Há um momento importante na entrevista, em que Boal comentou sobre o fato de o método teatral de Stanislavsky se opor ao método tradicional simbólico de fazer teatro. Uma das características do método de Stanislavsky é a interpretação de base sinalética, que, de modo geral, é a preparação dos atores e da dramaturgia que envolve a totalidade do teatro, para atuar na improvisação e preservar os sentimentos dos atores envolvidos na cena, muito diferente da forma simbólica ou tradicional de fazer teatro. Nesse ínterim, a forma tradicional de fazer teatro foi criticada por Stanislavsky, segundo Boal (2001), porque naturalizava as cenas, objetos e exprimia “dogmas” através da estética, ou seja, constituía um mecanicismo na atuação dos atores, que estabeleciam restrições e até mesmo um distanciamento das emoções e sensibilidade que envolvem o ser humano e seu fenômeno, característico da reprodução de texto previamente decorado e de sentimentos técnicos.

A sinalética, segundo Boal (2001), buscou revelar “novos” arranjos e valorizar as informações que passam pela cabeça dos atores, bem como a consciência de como eles percebem e usam suas emoções. Por isso, dentro dessa perspectiva, admitiu que o método de Stanislavsky proporcionou uma visão mais dinâmica e menos mecânica, para a criação do TO. Segundo o dramaturgo:

É uma coisa que está em lugar de outra mas não é a outra, quer dizer, a bandeira é o símbolo da pátria mas não é a pátria. Então, quando a pessoa estava apaixonada, não interessa se o ator estava ou não apaixonado, estivesse sentindo o que estivesse, importava era o gesto de amor que ele fazia. [...] Em vez de uma linguagem simbólica, ele criou uma linguagem sinalética. E o Stanislavski vem e fala: "Não, não vamos fazer mais essa linguagem, que é simbólica, vamos fazer sinalética". Qual é a diferença? Primeiro sinta a emoção. Sentindo a emoção, ela vai buscar a forma justa. Então, ele falou, você primeiro sinta o amor, sinta o ódio, sinta o medo, sinta não sei o que e vai vir uma forma. Isso eu acho que é a diferença, e que todos nós, diretores, somos influenciados pelo Stanislavski, provavelmente (BOAL, 2001, p. 21).

De acordo com Ligério (2013), após retornar dos seus estudos nos Estados Unidos da América, Boal demonstrava interesse ainda maior pelo teatro, principalmente de caráter comunitário e popular. Por essa afinidade com a arte, recusou-se a trabalhar como engenheiro na Petrobrás e, mesmo com dificuldades de ordem econômica, não hesitou em abandonar seu currículo profissional, optando, assim, por buscar alternativas informais de trabalho no meio artístico. Para isso,

pôde contar com o apoio e a influência de alguns colegas de renome no meio artístico:

Para sobreviver, por indicação de Nelson Rodrigues, passa a ser tradutor de livros e revistas populares. Suas expectativas eram outras. Havia entrado em contato com a carpintaria do que havia de mais moderno em dramaturgia da língua inglesa e com o famoso método de Stanislavski, ainda pouco conhecido no Brasil (LIGIÉRIO, 2013, p. 23).

Ainda, segundo o site Instituto Augusto Boal:

Nelson Rodrigues indica Boal como tradutor para a Revista X-9. Através das traduções de romances policiais aprenderá a técnica que o auxilia na escrita, anos mais tarde, da novela A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire, espiã e mulher sensual, sobre o golpe de Estado na Argentina. Por indicação de Sabato Magaldi, Boal integra, como diretor artístico junto a José Renato, o Teatro de Arena de São Paulo. Estreou como diretor em setembro com Ratos e Homens de John Steinbeck. Na encenação, busca a essência de cada cena, o sentido das coisas que são ditas e não tanto a maneira de dizê-las. A encenação volta-se para o ator e constitui a “etapa realista” do Teatro de Arena. Segundo Boal “a melhor maneira de ensaiar seria, desde o primeiro dia, praticar Stanislavski.” Não foi sem alguma resistência dos atores que Boal introduziu exercícios aprendidos no Actor’s Studio. O famoso Laboratório de Interpretação contava, também, com exercícios criados pelo próprio Boal e posteriormente serviram de base para o livro Jogos para atores e não atores (AUGUSTO BOAL, s.d., s.p.).

Em meados de 1956, já era possível ver o engajamento do dramaturgo para criar algo novo na área artística. O Laboratório de Interpretação é reflexo deste engajamento, espaço desenvolvido por Boal no Rio de Janeiro que, mais tarde, proporcionou a criação do grupo Teatro Arena. Assim, o dramaturgo aproveitou o Laboratório de Interpretação para reproduzir os exercícios apreendidos no período em que viveu nos Estados Unidos.

Nesse sentido, uma das suas principais ações foi a de romper com a hegemonia dos padrões estéticos da cultura burguesa internacional, reproduzidos pelo teatro brasileiro, por meio do grupo Teatro Brasileiro da Comédia (TBC). Em suma, o TBC reapresentava peças e espetáculos teatrais do cenário internacional. Essas atividades eram as principais referências culturais do período e, portanto, ganhavam espaço, destaque e reconhecimento entre o público brasileiro e os meios de comunicação.

Figura 2: Cartaz da peça “Ratos e homens” reproduzida pelo grupo Teatro de Arena em São Paulo (1956).



Fonte: Site Augusto Boal (Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/especiais/ratos-e-homens/>>).

Figura 3: Divulgação da peça “Ratos e homens”, em São Paulo.



Fonte: Site Augusto Boal (Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/especiais/ratos-e-homens/>>).

Figura 4: Repercussão na imprensa da peça “Ratos e homens”, reproduzida pelo grupo Teatro de Arena, em São Paulo.



Fonte: Site Augusto Boal (Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/especiais/ratos-e-homens/>>).

No final da década de 1950, em parceria com Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho¹⁵, foi organizado um grupo de artistas que tinha como finalidade refletir e criar uma nova forma de fazer teatro no Brasil¹⁶. O resultado dessa parceria foi a fundação do grupo Teatro de Arena e dos Centros Populares de Cultura¹⁷ (CPCs), apoiados e promovidos pela União Nacional dos Estudantes

¹⁵ Gianfrancesco Guarnieri, artista e co-criador do Teatro de Arena, é reconhecido pela peça “*Eles não usam Black – Tie*”, de 1958, apresentada no Arena e dirigida por José Renato. Outro companheiro de Boal que participou da criação do Arena foi o ator e diretor Oduvaldo Vianna Filho, que, nos anos 1950, atuava no grupo teatral Teatro Paulista do Estudante e, anos depois, em 1973, dedicou-se à televisão e, juntamente com Armando Costa, produziu o programa “A grande família” (BOAL, 2001).

¹⁶ É importante destacar, que na década de 1940, existia O Teatro Experimental do Negro (TEN) idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011) o grupo iniciou suas atividades em 1944, na cidade do Rio de Janeiro, o objetivo geral do projeto tinha a razão de valorizar o povo negro e respectivamente suas culturas de base afro-brasileira, a proposta inicial era canalizar o projeto no viés educacional e artístico, nesse sentido, valorizou uma estética própria, assim como o grupo Teatro de Arena, no entanto, o foco era pensar em desenvolver um grupo que promovesse a participação e protagonismo negro. <http://www.palmares.gov.br/?p=40416>.

¹⁷ O Centro Popular de Cultura (CPC) foi fundado em 1962, no estado do Rio De Janeiro. Na época, o grupo era composto por artistas e intelectuais associados à União Nacional Dos Estudantes (UNE). O

(UNE), no Rio no Janeiro, e por partidos políticos, como o Partido Comunista do Brasil (PCB), em 1961. Vejamos:

Os elencos nacionais, independentemente da qualidade de seu espetáculo, dividem-se em clássicos e revolucionários. São clássicos não os que montam obras clássicas, mas os que procuram desenvolver e cristalizar um mesmo estilo através de seus vários espetáculos. [...] “Clássico” foi o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) dos áureos tempos: muita gente ainda sobrevive de saudade da elegância de todos os seus espetáculos: Ralé e Antígona, Goldoni e Pirandello, eram formosos. A formosura era a suprema meta clássica, daquela neves de antanho, Clássico, portanto, é qualquer elenco que se desenvolva e se mantenha dentro dos limites de qualquer estilo, louvável ou pecaminoso. Assim, o “teatro de caminhão” dos vários Centros Populares de Cultura mantinha-se numa linha clássica. Já o Teatro de Arena de São Paulo elabora a outra tendência, a do teatro revolucionário – e eu estou sempre falando no bom sentido. O seu desenvolvimento é feito por etapas que não se cristalizam nunca e que se sucedem no tempo, coordenada e necessariamente. A coordenação é artística e a necessidade, social (BOAL, 2013, p. 166).

A respeito do Teatro de Arena, Patriota (2012) ressalta a sua importância para o redimensionamento das expectativas estéticas e políticas iniciadas com as montagens de peças como *Marido magro, mulher chata*, de Boal, e *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. Essas peças, como descreve a autora (2012), apresentavam um repertório eclético, associando textos clássicos, peças policiais, comédias inglesas e americanas. Entretanto, segundo a estudiosa, o marco mais determinante desse momento foi o lançamento, em 1958, de *Eles não usam black-tie*, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri e direção de José Renato. Renato (2012) relata:

Acreditávamos que tínhamos coisas significativas a dizer, que nossa contribuição não era apenas relativa à forma, mas principalmente ao conteúdo. Mas foi sem dúvida a presença do Teatro Paulista do Estudante que, por assim dizer, trouxe a semente do engajamento que germinou aqui dentro e deu, acredito, os melhores frutos possíveis. Frutos, também, das dúvidas que ainda persistiam no grupo. Posteriormente ao Black-tie abriu-se o Seminário de Dramaturgia, que o Boal dirigiu. E desse Seminário participaram muitos dramaturgos que depois não fizeram peças para o Arena,

objetivo do CPC era o de valorizar e divulgar a arte popular. Sobre esse conteúdo, sugerimos a dissertação da historiadora Carla Michele Ramos Torres (2008), intitulada de “Em cena: o teatro no centro popular de cultura da união nacional dos estudantes (CPC DA UNE) 1961-1964”.

mas continuaram distribuindo a sua produção por outros teatros. Considero fundamental essa contribuição de preocupação política que vivíamos então no Brasil. Essa preocupação informou o Blacktie, informou Chapetuba e informou, principalmente, Revolução na América do Sul, a peça mais importante daquela época, a meu ver. Com ela realizamos, pela primeira vez, um teatro quase guerrilheiro. Isto é, um teatro em que misturávamos revista, comédia, música e a discussão política dos temas da época (*apud* PATRIOTA, 2012, p. 83).

Para Costa (2016), a segunda metade da década de 1950 pareceu representar o esgotamento do ciclo inaugurado na cena nacional pelo denominado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), visto que seu modelo empresarial mostrava-se inviável. Diante do enfraquecimento do TBC, o Teatro Arena de São Paulo ficou conhecido primeiramente como a representação de uma versão pobre do TBC e, posteriormente, como “modelo TBC”, tendo em vista a semelhança de repertórios, métodos de produção e encenação de peças, mas havia também a distinção entre os dois, a exemplo disso está a manutenção de um elenco estável pelo Teatro Arena.

Desse modo, submetidos às leis de mercado, o Teatro Arena, ao longo da década de 1950, esteve em momentos de progressos e declínios, e isso devia-se também por sua opção em manter um elenco estável, fato que, do ponto de vista popular, constituiu-se como um avanço (COSTA, 2016, p. 17-18). Tendo em vista seus momentos de instabilidade, em meados de 1958, o Teatro Arena entrou em crise, sendo a única solução viável fechar as portas.

Como alternativa, o Teatro Arena montou a peça denominada “*Eles não usam black-tie*”¹⁸, a qual obteve uma resposta surpreendente do público (COSTA, 2016) e, então, representou a renovação do Teatro Arena. Nesse momento, modificou-se também a história do teatro brasileiro, tendo sido o Seminário de Dramaturgia o responsável por ampliar o debate.

¹⁸ De acordo com Claro (2012, p. 128): “O filme é uma adaptação de uma peça teatral encenada pela primeira vez em 1958. De Guarnieri, *Eles não usam Black-tie*, escrita quando o artista tinha ainda 24 anos de idade, representa uma inovação no mundo do teatro por dois motivos: primeiro, porque promoveu a recuperação do Teatro de Arena de São Paulo e, segundo, porque foi a primeira peça a introduzir uma temática popular. A história encenada em 1958 apresentava o movimento operário e o cotidiano das favelas do Rio de Janeiro na década de 50. A transposição de tal temática para o cinema, vinte anos depois, exigiu efetiva intervenção no roteiro, o que foi feito pelo próprio autor. No filme, *Eles não usam Black-Tie* vemos a representação de São Paulo no final dos anos 70, destacando o movimento operário e a sua intervenção e a luta pela redemocratização do país”.

O teatro de Arena funda o Seminário de Dramaturgia. Os convidados analisavam peças dos dramaturgos do Arena, como Boal e Vianninha, ou de convidados, com Jorge Andrade e Bráulio Pedroso. Os textos eram submetidos a análise estética e política de, ao menos, dois relatores. Foi pelo Seminário de Dramaturgia que os atores confrontaram-se com os problemas brasileiros, colocando em cena novos temas e personagens, instalando a “etapa fotografia” do Teatro de Arena iniciada pela encenação de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato (AUGUSTO BOAL, s.d., s.p.).

De acordo com Costa (2016), *Eles não usam black-tie* trouxe uma mudança importante no que diz respeito à dramaturgia do país. Para a autora, esta é a primeira peça na qual a classe proletária assume a condição de protagonista de um espetáculo. Ainda, o sucesso da peça valorizou as produções nacionais, como avaliou Boal.

A peça escrita por Guarnieri abordou uma temática popular e destacou o aspecto político e social do teatro, colocando na ordem do dia para a dramaturgia a questão da luta de classes; entretanto, o caráter político e o conteúdo ligado a grupos de esquerda presentes na peça eram similares aos das obras brechtianas (COSTA, 2016). Ainda para a autora, o teatrólogo não havia tido contato com as obras de Brecht:

[...] ele nunca tivesse mesmo entrado em contato com a obra brechtiana, pois, salvo duas montagens “amadoras” em São Paulo, não se pode dizer que até a encenação de *Eles não usam black-tie* Brecht fosse uma presença no Brasil. Alias, sua obra teatral só aportou profissionalmente a estas plagas em agosto de 1958 numa produção de Maria Della Costa; portanto, se não conhecia o teatro épico em sua versão mais acabada, Guarnieri não estava sozinho (COSTA, 2016, p. 21).

A peça “*Eles não usam black-tie*” refere-se à história de uma família de trabalhadores favelados com a problemática: greve! Contudo, Costa (2016) ressalta ainda aos estudiosos da obra de Brecht que é possível compreender que greve não é assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático alcançam a sua amplitude.

Desse modo, Guarnieri delimitou a peça, tornando a greve como eixo. Assim, para Costa (2016) *Eles não usam Black-tie* foi dividida em três partes principais, ou três atos; o primeiro refere-se à necessidade da greve e à aprovação em assembleia; o segundo dá conta dos preparativos e delinea a atuação dos

trabalhadores favoráveis ou contra a greve; e, por fim, o terceiro cobre o início da greve bem-sucedida e as consequências para a vida dos trabalhadores. Entre os personagens da peça, está Otávio, o veterano militante comunista. Diante disso, a principal função de Otávio é expor as razões da greve, dos habituais procedimentos ilegais dos patrões à insuficiência de certos instrumentos de luta dos trabalhadores (COSTA, 2016).

Além disso, vale destacar que *“Eles não usam black-tie”* reside verdadeiramente na contradição entre sua forma conservadora e seu conteúdo progressista (COSTA, 2016). A peça funciona como reflexo do processo vivido pelo país, entre o avanço progressista das lutas trabalhistas. O grande sucesso de *“Eles não usam black-tie”* possibilitou ao grupo do Teatro Arena, como afirmado, condições de realizar o seminário de dramaturgia, que tinha como objetivo principal revelar novos autores, preferencialmente aqueles que compreendessem o assunto desta peça histórica. Desse modo, foi possível aos participantes abordar assuntos mais problemáticos como os do teatro de piscator¹⁹ e a proposta para o Brasil do realismo socialista, ou “realismo crítico”.

Porém, entre as atividades do teatro, destaca-se a discussão das peças pelo grupo Arena, com propostas de desqualificação sumária de candidatos a dramaturgo à modificação radical de tendências anteriormente esboçadas (COSTA, 2016), a exemplo de Boal, o qual, no período do Seminário, escreveu um dos mais importantes exemplares do teatro épico brasileiro: *Revolução da América do Sul*²⁰. Em vista disso, pode-se afirmar que, no final da década de 1950, a cena brasileira passara por duas experiências decisivas para que, deste modo, se começasse a experimentar o teatro épico no país (COSTA, 2016).

O período que correspondeu ao início da criação do método do TO foi o final da década de 1950, próximo ao Golpe Militar de 1964, que resultou na queda do governo democrático, representado pelo ex-Presidente João Goulart (1918-1976). O novo regime político instaurado no país durou por 21 anos com os militares no poder. Na época, a alegação para o golpe era a de que havia uma “ameaça

¹⁹ Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893-1966) foi dramaturgo, diretor e produtor de teatro. Ficou conhecido mundialmente por apresentar peças de cunho político. Ao longo da sua carreira, dedicou-se a estudos marxistas e influenciou na produção artística de Bertolt Brecht.

²⁰ A peça foi escrita em 1960 e tinha como personagem principal José da Silva, um simples proletário alienado que buscava suprir suas necessidades. Para tanto, enfrentava, no cotidiano, fome, miséria e inflação das mercadorias. Além disso, a peça apresentava um contexto social da exploração que os operários sofriam na relação entre capital e trabalho (AUGUSTO BOAL, s.d.).

comunista” no país (REZENDE, 2001). Aos poucos, as consequências do golpe e as mazelas do governo militar começavam a aparecer, sendo o ápice quando estabeleceram os conhecidos AI, isto é, Atos Institucionais.

Os Atos Institucionais foram mecanismos utilizados para impor medo ao povo brasileiro. Os militares tentavam controlar e reprimir as liberdades democráticas de expressão da oposição e todas as formas de organização dos trabalhadores, como movimentos sociais, partidos políticos, sindicatos e demais organizações representativas da sociedade.

O primeiro Ato Institucional foi assinado em 9 de abril 1964 e por meio dele foi concedido ao governo a possibilidade de outorgar a Constituição, garantir eleições indiretas para presidente, cassar e suspender mandatos e direitos políticos por no mínimo 10 anos (REZENDE, 2001), bem como aposentar compulsoriamente qualquer pessoa que o governo considerasse perigosa/subversiva. A manutenção dos AI duraram até o fim do período militar, sendo que, durante esse tempo, foram instaurados mais AI, totalizando 17 no período compreendido entre 1964 e 1969.

Entre os AI, o mais famoso foi o AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, cujos dizeres consolidaram amplamente a ação policial e militar contra os civis, legitimando prisões autoritárias, sem a necessidade de um amparo do sistema jurídico. Por esse motivo, o *habeas corpus* foi suspenso, de modo que não era mais possível recorrer após uma prisão, salvo em raras exceções, as quais dizem respeito à interferência política e troca de favores pessoais.

O caráter repressor do Estado expandiu-se rapidamente na sociedade e tomou conta das esferas da vida pública, privada e, conseqüentemente, das vias de propaganda²¹, por isso os meios de comunicação em massa, como as emissoras de televisão, rádios e jornais, sofreram com interferências e ordens do governo nos conteúdos transmitidos e escritos. No período da ditadura militar, havia esse controle do Estado e dos empresários por meio da manipulação e da censura das informações, de tal modo que favorecessem o governo, violando, assim, o código de ética profissional dos jornalistas e o próprio compromisso moral com os cidadãos brasileiros.

²¹ Cabe mencionar, a esse respeito, o teórico Gramsci (2010) que dialogou, na sua obra “Os intelectuais e a organização da cultura”, sobre as práticas da classe dominante, em específico a capacidade de organização do grupo em deter o poder e dirigir a sociedade em todo o seu complexo, organismo e principalmente vias de informação, cultura e propaganda.

Tudo indica, portanto, que setores consideráveis da mídia compactuavam com a censura e promoviam positivamente o golpe. Os jornais de informação de nível popular, caracterizados como “sem partido”, na verdade contribuíram para a concórdia e apoio aos militares. Nesse contexto:

Há que se ter em mente também que um regime político ditatorial só duraria vinte e um anos com o envolvimento e a participação de múltiplas forças militares e civis, nas quais a imprensa teve papel relevante. Não há possibilidade de um regime de exceção perdurar por tanto tempo sem o respaldo social, que se consegue não apenas pela força, mas também pela criação do consenso. Nesse sentido, as sólidas relações e apoios nos meios políticos, judiciários, empresariais, sindicais, universitários, da imprensa e das telecomunicações (BARBOSA, 2014, p. 18).

No entanto, o apoio ao governo responsável pelo golpe não era homogêneo dentro dos meios de comunicação. Não há como negar a existência de indivíduos e grupos minoritários que organizavam a resistência através de periódicos informativos (BARBOSA, 2014) de oposição ao governo, resultando na atividade de uma imprensa alternativa e na ampliação de seu aparato ideológico, pois, em função do mesmo, surgem os jornais Opinião, Pasquim e Movimento²², os quais não eram ligados a políticas dos dominantes.

A partir dessa perspectiva, outros grupos sofreram com a censura da época, tais como os responsáveis pelas produções artísticas. Nesse contexto, as pessoas ligadas ao movimento artístico passaram a ser vistas como “perigosas” para a ordem vigente, conseqüentemente, uma série de medidas foram tomadas para reprimir os conteúdos divulgados por elas. Trata-se, nesse nível, de ações de vigilância e ameaças (REZENDE, 2001). A resistência em divulgar conteúdos contrários e/ou questionadores ao regime militar resultava, por parte do Estado, em práticas autoritárias e muitas vezes violentas, tais como perseguição política, exílio, torturas e execução, de modo que “[...] a soma dos mortos e desaparecidos por diversas

²² Barbosa (2014) apresenta os veículos de imprensa como alternativa no período da ditadura militar. Tratam-se dos jornais acima referenciados. No entanto, esses departamentos de comunicação que atuaram junto a movimentos políticos e ideológicos contrários à repressão e manipulação midiática, sem o reconhecimento legal pelo Estado, foram alvos de censura e ou de autocensura, mesmo grupos majoritários como a *Veja* e a *Folha de São Paulo* sofreram censura prévia inerente ao movimento institucional de repressão e controle dos meios de comunicação. Ver, a esse respeito, “Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa” (KUCINSKI, 1991) e “A censura política na imprensa brasileira 1968-1978” (MARCONI, 1980).

atividades de oposição à ditadura chegaria a 396 seres humanos, sendo que destes a maioria era de jovens” (BARBOSA, 2014, p. 18).

Nessa conjuntura, reafirma-se outro aspecto importante: as manifestações sociais. Essas manifestações tinham o intuito de organizar a resistência e a luta contra repressão, violência, pautas conservadoras, perseguições civis e exílios políticos. Em evidência, destacamos as manifestações de cunho cultural e artístico como resistência ao regime. Inaugurou-se, portanto, um novo jeito de fazer arte e ao mesmo tempo resgatam-se velhos conteúdos em defesa, por exemplo, da democracia e a necessidade de luta contra o sistema capitalista.

Boal, participante deste movimento histórico no Brasil, característico da luta contra as repressões e violências políticas, buscou canalizar sua energia e criatividade no desenvolvimento de uma arte para responder à conjuntura da época. Para Boal (2000), essa arte deveria ser capaz de pensar, de informar e de transformar os indivíduos em cidadãos conscientes do seu papel na história e na sociedade contemporânea. Mas não somente isso, ao mesmo tempo, essa arte deveria buscar transformar a realidade e libertar os cidadãos de todas as formas de opressões. Em suma, Boal se esforça para o desenvolvimento de uma criação artística capaz de reproduzir uma estética²³ que leve em conta a complexidade da verdade social e contribua para a construção de um projeto alternativo de sociedade.

Depois de romper com o Teatro Arena, Boal ajudou a construir o *Show Opinião*, uma das primeiras respostas ao golpe, que era uma espécie de musical (mesclava, pois, teatro e música). Os principais artistas do *Show de Opinião* eram Zé Keti, João do Vale e Nara Leão e, mais tarde, Maria Bethânia.

²³ A proposta do conceito de estética ficou documentada teoricamente em sua última obra intitulada *A Estética do Oprimido* de 2009. Ainda que as descrições desses conceitos de Estética sejam mais atuais, trata-se que no início de seu trabalho com o método do Teatro do Oprimido já era possível identificar os elementos da Estética defendida por Boal, e mais tarde tenham sido desenvolvidos com maior rigor e criticidade. A obra *A Estética do Oprimido* foi o último trabalho de Augusto Boal, finalizado e revisado por ele em janeiro de 2009 meses antes de morrer. A obra foi publicada em parceria com a FUNARTE – Fundação Nacional de Artes que prestou uma homenagem a Augusto Boal e em co-edição com a editora Garamond essas informações constam no próprio corpo do livro “A Estética do Oprimido” especificamente na *apresentação* escrito por Sérgio Mamberti e Maria Rita Kehl.

Figura 5: Maria Bethânia na capa do material de divulgação do Show de Opinião.



Fonte: Site Augusto Boal (Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>>).

Figura 6: Cena de Opinião com João do Vale e Maria Bethânia, espetáculo de Armando Costa, Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes.

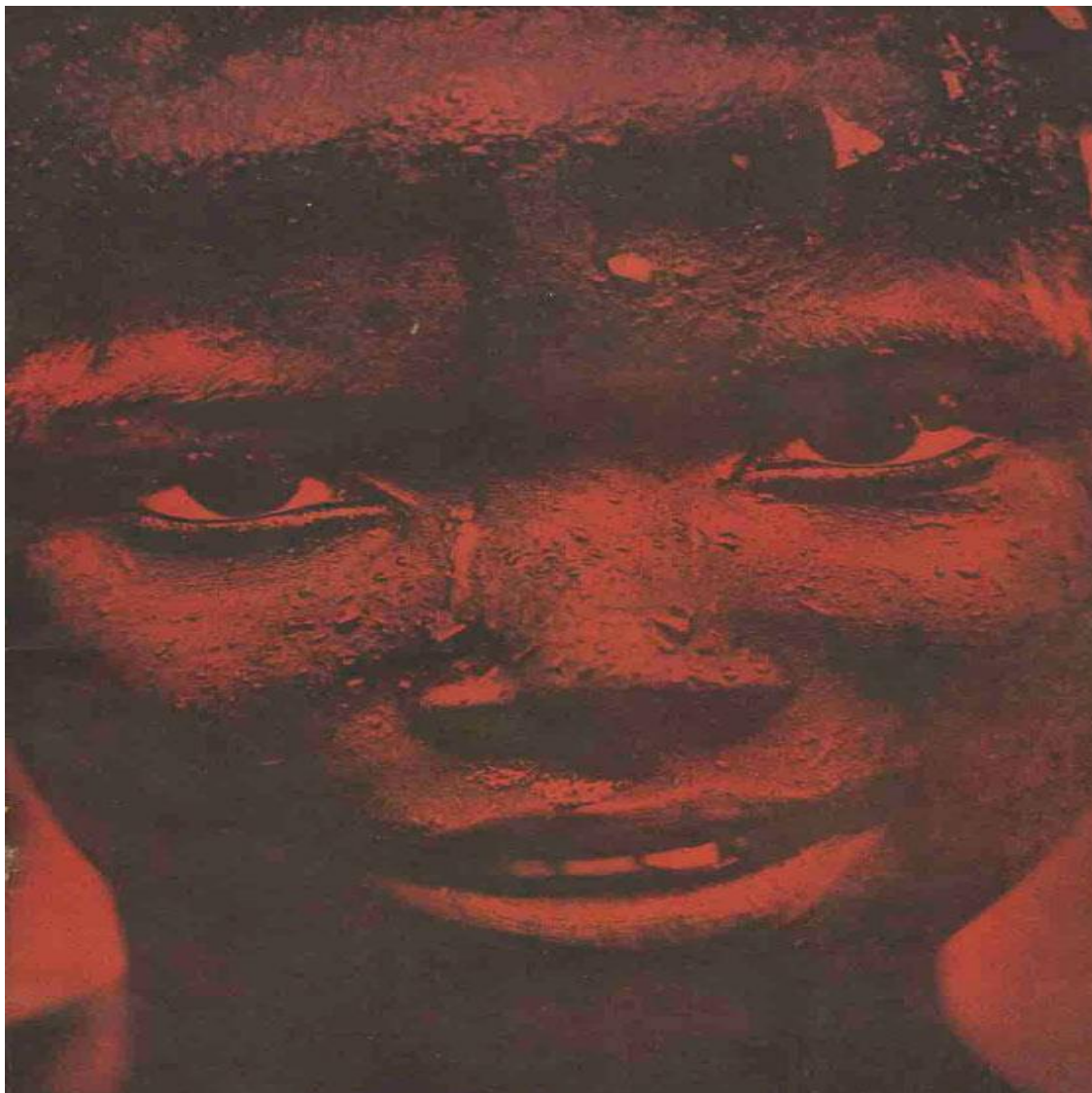


Fonte: Site Augusto Boal (Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>>).

O *Show Opinião* tinha o objetivo de defender a liberdade de expressão, sendo que alguns trabalhos artísticos do período reproduziram o nome do projeto. O álbum solo de Nara Leão (1964), por exemplo, chamava-se *Opinião de Nara*, em referência

à conjuntura da época. No mesmo período, Boal, em São Paulo, dirigiu o espetáculo “Arena Conta Zumbi”, dramaturgia criada por ele mesmo com canções de Edu Lobo.

Figura 7: Capa de divulgação de Arena Conta Zumbi.



Fonte: Site Augusto Boal (Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/#1953>>).

Por fim, em 1970, Boal criou o Teatro do Oprimido. Nesse período, devido ao estado de exceção política no país, o dramaturgo teve sua obra censurada, foi perseguido, torturado, preso e precisou viver no exílio em países da América do Sul, tais como Argentina, Uruguai, Chile, Venezuela, Peru, e também em países da Europa, como a França e Portugal (BOAL, 2000).

Em 1974, foi lançada, no Brasil, a primeira edição do livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, com a finalidade de sistematizar o conteúdo relacionado à estrutura dialética de interpretação (BOAL, 2013). Quando estava em Portugal, em

1976, o cantor e compositor Chico Buarque dedicou-lhe uma canção-carta chamada de *Meu Caro Amigo*²⁴, que tinha como objetivo informar Augusto Boal sobre o estado do país:

Meu caro amigo eu não pretendo provocar/ Nem atihar suas saudades/ Mas acontece que não posso me furtar/ A lhe contar as novidades/ Aqui na terra 'tão jogando futebol/ Tem muito samba, muito choro e rock'n' roll/ Uns dias chove, noutros dias bate sol/ Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta (MEU CARO AMIGO, s.d., s.p.).

No ano de 1977, precisamente em Lisboa e motivado por sentimentos de tristeza e saudade do seu país, Boal escreveu a peça *Murro em Ponta de Faca*²⁵. Em sua *Autobiografia*, declarou o dramaturgo que:

Em Portugal, outra vez me senti por demais sozinho – escrevi peça em que me via de longe: Murro em ponta de faca. Olhava distante, na bruma. Sentia o vento e o frio da viagem sem fim. Peça circular, nela não sou ninguém: sou todos, sou a que se mata e sou os sobreviventes. Escrevi o Murro em Lisboa quando exilados se suicidavam. Tribo de solitários, tão juntos, iguais: tão sós! Exílio é meia morte, como a prisão é meia vida! (BOAL, 2000, p. 83).

Ainda sobre essa peça, no site Instituto Boal, podemos acompanhar os detalhes desse momento histórico, além das imagens relacionadas à divulgação da peça, à repercussão nos jornais e à conquista dos palcos internacionais. Vejamos:

A peça foi montada pela Companhia de Teatro Othon Bastos e dirigida pelo Paulo José, e encenada em São Paulo no Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB), no ano de 1978. Chico Buarque foi quem compôs as músicas do espetáculo. A peça traz como tema a vida de seis exilados políticos brasileiros em sua trajetória por Chile, Argentina e França, momento em que Boal vivia na época. Boal, exilado, não chega a ver sua peça montada no Brasil. Paulo José,

²⁴ Trecho da canção *Meu Caro Amigo*, de 1976, composta por Chico Buarque e Francis Hime.

²⁵ Em agosto de 2017, a cidade de Cascavel recebeu a peça “*Murro em Ponta de Faca*”, no Centro Cultural Gilberto Mayer. No final do espetáculo o grupo organizou um debate sobre o tema em questão com vários convidados, entre eles o Professor Dr. Alexandre Felipe Fiuza da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). “*Murro em Ponta de Faca*” é um texto de: Augusto Boal; Direção Geral: Paulo José; Elenco: Abílio Ramos, Edson Bueno, Gabriel Gorosito, Patrícia Saravy, Nena Inoue, Raquel Rizzo; Iluminação: Beto Bruel; Cenário: Ruy Almeida. Figurino: Rô Nascimento; Direção Sonora: Daniel Belquer; Preparação Vocal: Célio Rentroya e Babaya; Técnico Operador: Vinicius Sant; Assistente de Figurino: Sabrina Magalhães; Ilustração Original: Elifas Andreato; Designer Gráfico: Martin Castro; Fotografia: Lidia Ueta; Assessoria de Imprensa: Adriane Perin. Disponível em: <<http://www.piraquara.pr.gov.br>>.

que dirigiu a montagem brasileira de 1978 comenta, anos depois, quando a remonta em 2011, sua experiência: “Em 1978 eu havia dirigido a primeira montagem de Murro em Ponta de Faca, sua peça mais pessoal, escrita durante seus anos de exílio. Uma peça emocionante, especialmente para nós, seus filhos/irmãos, que pudemos ter em mãos um documento precioso, mais do que uma peça teatral, um testemunho vivo de um exilado, mudando mais de país do que de sapatos, depois de prisão e torturas no DOPS, OBAN, em São Paulo. A montagem de 78, que tinha produção de Othon Bastos, pretendia chamar a atenção sobre Boal, reforçando o movimento pró anistia. Infelizmente, quando Boal voltou ao Brasil a peça já havia saído de cartaz.” No ano seguinte da montagem no Brasil, em 1979, Augusto Boal leva o texto a ser encenado na França, com o título “Coup de Poing Sur La Pointe Du Conteau”, no Théâtre Présent (atual Théâtre Paris-Villette) (AUGUSTO BOAL, s.d., s.p.).

Figura 8: Cartaz de divulgação da peça Murro em Ponta de Faca dirigida por Paulo José e apresentada pela primeira vez em São Paulo em 1978.



Fonte: Site Augusto Boal (Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/especiais/murro-em-ponta-de-faca/>>).

Ainda na década de 1970, devido às várias experiências internacionais, Boal começou a aprimorar seus estudos do TO. O resultado deste processo são livros e

artigos publicados, além da assunção de sua preferência pelo TO e do abandono de outras práticas teatrais, dessa forma focando apenas no seu trabalho:

Vai para a Argentina, onde inicia um longo exílio, desenvolvendo experiências teatrais em outros países da América Latina: Peru, Colômbia, Venezuela e Bolívia, nos quais fundou as bases do Teatro do Oprimido. Depois de Buenos Aires, com os perigos da nova ditadura portenha, se exila em Lisboa (1977), e finalmente em Paris (de 1979 a 1986), onde passa a desenvolver o núcleo do Teatro do Oprimido, instituindo a base de suas teorias e práticas (LIGÉRIO, 2013, p. 25).

Mesmo longe de família, amigos e companheiros de trabalho, Boal não desanimou e aproveitou desse momento histórico para praticar sua teoria, principalmente sobre as questões da universalidade de seu método. À medida que o TO ganhava corpo e reconhecimento, Boal seguia em busca de fundamentação teórica para sua Poética.

1.2 ABORDAGENS TEÓRICAS

Na obra *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Boal (2013) apresentou uma reflexão crítica sobre as Poéticas de Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Brecht, além de ressaltar os elementos teóricos que, segundo sua interpretação, merecem destaque e reconhecimento. No entanto, é perceptível que suas influências teóricas não se limitam apenas a esses pensadores. A teoria de Marx e Engels, por exemplo, aparece com frequência nos textos de Boal (2013).

A base do pensamento do dramaturgo (2013) busca confrontar as atividades humanas sob a forma de sociedade em que se vive, ressaltando que o homem é produto da história. A abordagem de Boal fundamenta-se na compreensão materialista e histórica das relações humanas preconizadas por Marx e Engels. Explicitar essa abordagem é importante para nós, pois, além de compor a base teórico-metodológica da poética e do TO de Boal, também nos ajuda ao analisar a arte de um modo geral e o teatro em particular, como produto histórico e transitório. Observemos:

Os mesmos homens que estabeleceram as relações sociais de acordo com a sua produtividade material produzem, também, os princípios, as ideias, as categorias de acordo com as suas relações sociais. Assim, essas ideias, essas categorias são tão pouco eternas quanto as relações que exprimem. Elas são *produtos históricos e transitórios*. Há um movimento contínuo de crescimento nas forças produtivas, de destruição nas relações sociais, de formação nas ideias, de imutável, só existe a abstração do movimento. (MARX; ENGELS, 2009, p. 126).

Mesmo que Boal (2013) não dedique a esses autores um capítulo ou dialogue com uma obra específica, o fato de referenciá-los em algumas passagens indica que foram fontes de estudo para a elaboração da sua Poética. Outro teórico importante que influenciou na elaboração da poética do oprimido foi Paulo Freire (1921-1997), sobretudo porque ambos defenderam o compromisso social como proposta educacional. As influências de Freire no trabalho de Boal são analisadas em várias pesquisas acadêmicas. Julián Boal (2013), filho de Augusto Boal, apresenta esse paralelo entre o método do pai e a teoria freiriana:

A Pedagogia proposta por Paulo Freire parte, quanto a ela, de uma hipótese de confiança: é impossível ser totalmente ignorante; devemos trabalhar para expandir constantemente o saber a partir de conhecimentos que cada um já possui; é impossível ensinar se considerarmos o outro um ser inferior. (BOAL, 2013, p. 211)

A pesquisadora Baraúna (2013), que estudou as dimensões socioeducativas no método de Boal e Freire, por sua vez, explica que a ação coletiva decorrente do diálogo está presente nos dois trabalhos, conceito que contribui para a libertação e a transformação dos indivíduos na educação e no teatro:

A base da pedagogia de Freire é o diálogo libertador e não o monólogo opressivo do educador sobre o educando ou participante. A relação dialógica estabelecida entre o educador e o educando se faz que este aprenda a aprender. Freire considera que a “leitura do mundo precede a leitura da palavra”, que a realidade vivida é a base para qualquer construção de conhecimento; respeitar o educando, sem excluí-lo da sua cultura, não o fazendo depositário da cultura dominante. Ao se descobrirem como produtores de cultura, os homens se veem como sujeitos e não como objetos da aprendizagem (BARAÚNA, 2013, p. 192).

Sobre o processo de diálogo e conscientização para evitar a massificação e o assistencialismo da sociedade brasileira, Freire (1983) sugere, no método de

alfabetização, um modelo educacional crítico e dialogal para promover a participação. Nesse sentido, o papel do diálogo para Freire:

É a relação horizontal de A com B. Nasce de uma matriz crítica e gera criticidade (Jaspers). Nutre-se do amor, da humildade, da esperança, da fé, da confiança. Por isso, só o diálogo comunica. E quando os dois pólos do diálogo se ligam assim, com amor, com esperança, com fé um no outro, se fazem críticos na busca de algo. Instala-se, então, uma relação de simpatia entre ambos. Só aí há comunicação (FREIRE, 1983, p. 107).

No livro *Teatro Legislativo*, Boal (1996) desenvolve uma reflexão sobre o monólogo e o diálogo. A experiência descrita aborda uma intervenção teatral em um hospital psiquiátrico, a qual proporcionou o questionamento: se existia ou não uma diferença entre monólogo e diálogo. Nessa divergência, apareceu, de forma casual, o coringa²⁶, responsável por organizar a dinâmica do TO, expondo para os pacientes que o significado da palavra monólogo “[...] é quando uma pessoa, fala sozinha” (BOAL, 1996, p. 08), porém, na hora de explicar o conceito de diálogo, um dos pacientes do hospital intervém e fala “[...] é quando duas pessoas falam sozinhas” (BOAL, 1996, p. 08), afirmação que chama atenção de Boal porque:

Essa história tão simples me ficou gravada na memória, intensa. Sempre me pergunto: será que aquele paciente estava equivocado, ou será que, na sua especial lucidez, revelou a maior verdade? De fato, será que o diálogo existe, existe sempre? Ou, ao contrário, aquilo que pensamos ser diálogo não passa de dois monólogos paralelos ou cruzados? Monólogos entre países, entre classes sociais, raças, múltiplos monólogos familiares e escolares, monólogos conjugais, sexuais, todas as formas de monólogos interpessoais, será que, com frequência, atingem a categoria suprema do verdadeiro diálogo? Ou será que apenas, intermitentes, falamos e calamos, ou invés de falarmos e ouvirmos? Nós sabemos a palavra que dizemos, mas não sabemos qual será ouvida. O que se fala não é nunca o que se ouve (BOAL, 1996, p. 08).

Nesta reflexão, aparece uma divergência conceitual entre Boal (1996) e Freire (1983). Boal (1996) demonstra-se pouco otimista e nada romântico sobre o caminho de transformação através do diálogo que muitas vezes se reduz a vários monólogos paralelos. Para além deste ponto, Baraúna (2013) observou as semelhanças e as coincidências em uma série de temas sociais e educacionais entre Boal e Freire.

²⁶ Apresentaremos sobre o conceito *coringa*, presente no *Teatro do Oprimido*, no item 2.6 (Metodologia e a Dialética do Teatro do Oprimido) desta dissertação.

Ambos possuem marcas de sofrimento e aprendizado com o exílio no período militar e, além do prestígio e reconhecimento internacional, as suas teses fornecem amostras concretas de preocupações com as temáticas e lutas que acenam para uma perspectiva de transformação da vida humana, sobretudo das camadas sociais oprimidas. Nesse sentido:

[...] receberam o reconhecimento internacional e inúmeros prêmios por suas obras, foram indicados para o Prêmio Nobel da Paz e morreram em 2 de maio, porém com 12 anos de diferença (1997 e 2009). Porém a semelhança maior entre eles reside na profunda convicção que os fez lutar incansavelmente durante toda a sua vida pela causa dos oprimidos. Ambos nos deixaram um legado de esperança e ferramentas de intervenção social, educativa e política para combater a opressão: o Método de Alfabetização de Freire e o Teatro do Oprimido de Boal (BARAÚNA, 2013, p. 195).

A unidade entre as duas teorias surge, também, do posicionamento político presente na obra e no método. Por esse motivo, seus trabalhos manifestam a necessidade da conscientização, do posicionamento político na forma de aprendizagem, do respeito à realidade da época pós-golpe militar e da objetiva luta por um projeto alternativo, para ambos de base marxista (BARAÚNA, 2013). Freire, assim como Boal, enfrentou as duras lutas contra as repressões e o desmonte das liberdades democráticas do período militar.

Freire (1983), sobre esse momento histórico, assevera que o golpe de Estado foi responsável pela destruição da democracia cultural, pela crescente base educacional bancária e disseminação da formação moralista. Diante do crescimento da força popular contra o regime autoritário, assim como o próprio processo de produção e reprodução capitalista, Freire visava a contribuir para a formação pedagógica. Segundo Weffort (1983):

A compreensão desta pedagogia em sua dimensão prática ou social, requer, portanto, clareza quanto a êste aspecto fundamental: a idéia da liberdade só adquire plena significação quando comunga com a luta concreta dos homens – por liberdade-. Isso significa que milhões de oprimidos do Brasil – semelhantes, em muitos aspectos, a todos os dominados do Terceiro Mundo- poderão encontrar nesta concepção educacional uma substancial ajuda ou talvez mesmo um ponto de partida (WEFFORT, 1983, p. 09).

O processo de politização contido nas obras de Boal e Freire demonstram as afinidades entre os autores e laços teóricos familiares, fundamentada na práxis cotidiana. Isso porque, ao realizarem seus projetos, seguiam concomitantemente a orientação de formar os sujeitos para autonomia, preservando a diversidade e a pluralidade, por isso, podemos afirmar que Boal foi influenciado pelas teorias educacionais de Freire.

Estudamos, também, no livro *“Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas”* que Boal (2013) absorveu as influências do método Brechtiniano, dramaturgo que flertava com o marxismo. Brecht buscava a desalienação do público que assistia a seus espetáculos, por isso preservava a essência de transformação, conceito importante para a poética de Boal. Stanislavsky, como já ressaltado no início do trabalho, forneceu elementos de base teórica para Boal (2013), de modo que a importância da improvisação e a espontaneidade que seu método precisava para dar espaço ao espectador parece-nos influir no TO para além da época do Teatro do Arena.

Stanislávsky²⁷ (2007) tinha uma visão sistêmica e até espiritual do papel da arte e do teatro em específico. Sua sensibilidade buscava passar para os atores o conteúdo dos textos escritos, mas não só: destacava também a importância de unir o ator/atriz ao personagem, buscando o equilíbrio entre o estado físico e espiritual, denominado por ele por estado de “eu sou” (STANISLÁVSKY, 2007).

Para o autor, esse processo de interiorizar o personagem e de assumir o “eu sou” da história representava a verdade da cena, pois o ator/atriz não faz de conta, não reproduz textos, e sim nos diversos contextos busca na base sistêmica sentir o corpo e a mente (STANISLÁVSKY, 2007), desempenho este que fornece a conclusão da improvisação e produz a “verdade” do personagem. Mas, para ter sucesso e domínio da técnica, o processo deve se tornar natural, ou seja, ser um hábito, converter-se em um exercício diário da imaginação e da ação até transformar sua vida imaginária em um hábito natural (STANISLÁVSKY, 2007).

São essas referências e ideais teóricos amparados, sobretudo, na crítica social e cultural que fundamentam a Poética do Oprimido. É importante ressaltar que, partindo dessa tradição, há a exigência de se levar em conta a totalidade que determina o homem enquanto ser social, histórico e cultural. Esse movimento facilita

²⁷ Ver, a esse respeito, a obra *A Criação de um Papel* (STANISLÁVSKY, 2007).

a compreensão da forma que Boal reflete sobre a conduta humana sem reduzir as ações dos sujeitos às visões naturalistas, positivistas e essencialistas.

Como afirmamos antes, a preocupação com a transformação social é um dos aspectos em destaque no TO, por meio do qual Boal utiliza uma estética para desenvolver a arte teatral, um método que busca libertar os homens das opressões vividas historicamente. Ela norteia o método de Boal (2013) enquanto possibilidade. Por ser um recurso que trabalha com corpo e mente, busca dialogar com a estrutura social, suas relações e cultura, no sentido de superar opressões e de devolver ao povo o poder de decidir sobre suas próprias vidas, além de defender que o teatro é o espaço para ensaiar a ação da vida real.

O conceito de transformação se assemelha àquela da herança marxista, pois a crítica à estrutura de poder e à ordem capitalista de exploração ficam evidentes na metodologia do TO e na própria história de vida do autor. Talvez a primeira transformação sugerida por Boal (2013) seja aquela de cunho cultural, de transformar o próprio teatro e de resgatar a participação popular, por isso se opõe à poética de Aristóteles, como veremos no próximo capítulo. Sobretudo, eliminar da forma teatral os elementos que a classe dominante reproduziu da própria estrutura social (BOAL, 2013) separando os atores dos espectadores.

1.3 A ESTRUTURA DIALÉTICA DO TEATRO DO OPRIMIDO

À medida que as técnicas do método consolidam-se frente às demandas sociais e populares em uma determinada conjuntura político-econômica, é preciso distinguir cada ação educativa que propõe o TO. Tal postura promove o encontro prático para obter o resultado almejado com o método. Logo, para atingir o objetivo de determinações mais complexas, é necessário buscar a harmonia entre forma e conteúdo. O relacionamento entre os dois conceitos emerge da própria realidade histórica, inclusive da própria discussão teórica sobre o teatro.

A importância da estrutura, em termos estéticos, aparece tanto na *mimesis*, em Aristóteles quanto na discussão de *Épico*, em Hegel e Brecht, que representam uma forma concreta de apresentação do conteúdo. Nesse sentido, a forma parece servir, em um primeiro momento, para ilustrar o processo, representar o método.

No TO, Boal (2013) utiliza a imagem de uma árvore para representar sua ideia de estrutura. Podemos interpretar de várias formas a figura da árvore, no entanto parece consenso entre os estudiosos de Boal (2013) que ela representa o movimento da vida, os processos de mudanças e principalmente o movimento de preservar ao mesmo tempo em que se transforma. Essa forma, portanto, assume diretamente uma posição ideológica, de não reproduzir as relações de forma homogênea e linear, trata-se da dialética. Torna-se evidente na árvore a estrutura pedagógica do nosso objeto de estudo.

Hegel (2012), no prefácio da *Fenomenologia do Espírito*, reflete sobre as relações e a finalidade da obra filosófica em relação a outras obras. A partir desse conteúdo, faz uma análise substancialmente parecida com a de Boal (2013), ao comparar a diversidade do sistema filosófico em busca da verdade como simples diversidade da contradição, usando como premissa o processo de transformação da natureza. Como exemplo, apresenta o processo do desabrochar de uma flor:

O botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer um falso ser-aí da planta, pondo-se como sua verdade em lugar da flor: essas formas não só distinguem, mas também se repelem como incompatíveis entre si. Porém, ao mesmo tempo, sua natureza fluida faz delas momentos da unidade orgânica, na qual, longe de se contradizerem, todos são igualmente necessários. É essa igual necessidade que constitui unicamente a vida do todo (HEGEL, 2012, p. 26).

Nessa forma, as características teóricas entre Hegel (2012) e Boal (2013) assemelham-se não só pelo exemplo oriundo da natureza, mas também por outro tema muito importante: a base filosófica. A base da estrutura apresentada por Boal como sendo uma árvore busca no solo os nutrientes necessários para se manter viva, e esse solo fértil vem “da ética e da política, da história e da filosofia” (BOAL, 2013, p. 15). Assim com Hegel (2012), Boal ressalta a importância da filosofia para a vida dos homens.

Em tese, os conteúdos do solo servem de energia para impulsionar a concretização dos objetivos propostos pelo TO, bem como proporcionar os desdobramentos posteriores do método. Além disso, eles representam de imediato o abstrato e, por isso, há a necessidade de contradição, como assinala Hegel:

Para atender a essa necessidade, não deve apenas descerrar o enclausuramento da substância, e elevá-la à consciência-de-si, ou reconduzir a consciência caótica à ordem pensada e à simplicidade do conceito; deve, sobretudo, misturar as distinções do pensamento, reprimir o conceito que diferencia, restaurar o *sentimento* da essência, garantir não tanto a *perspicácia* quanto a *edificação*. O belo, o sagrado, a religião, o amor são as iscas requeridas para despertar o prazer de mordiscar. Não é o conceito, mas o êxtase, não é a necessidade fria e metódica da Coisa que deve constituir a força que sustem e transmite a riqueza da substância, mas sim o entusiasmo abrasador (HEGEL, 2012, p. 29).

A contradição está presente no método de Boal (2013) enquanto necessidade, para tornar a exploração das coisas uma forma de buscar superar e resolver conflitos. Esse caminho apresentado pelo dramaturgo passa por diversos meios, entre jogos e espetáculos. Nele está pressuposta a contradição dos objetos para desconstruir os conceitos, sobretudo, aqueles mistificados na sociedade, que produzem perdas significativas ao homem coletivo. Vejamos:

Os frutos que caem ao solo servem a se reproduzir pela multiplicação. A sinergia criada pelo Teatro do Oprimido aumenta o seu poder transformador na medida em que se expande e que entrelaça diferentes grupos de oprimidos; é preciso conhecer não apenas as suas próprias, mas também as opressões alheias. A *solidariedade* entre semelhantes é parte medular do Teatro do Oprimido (BOAL, 2013, p. 16).

Como se vê, a contradição característica do movimento de exposição dialética está presente no método proposto por Boal (2013). Na análise apresentada, reforçamos essa ideia. No entanto, pela intensidade do desejo de mudança, apresentando por Boal, alinhado à sua visão de mundo, perspectiva de transformação para além do campo ideológico e espiritual, mostra que ele se distingue das antigas formas de dialética idealista. Reconhecemos, portanto, que a origem da dialética de Boal (2013) é distinta da abordagem de Hegel, mas vincula-se à concepção marxista:

Em sua forma mistificada, a dialética foi moda alemã porque ela parecia tornar sublime o existir. Em sua configuração racional é um incômodo e um horror para a burguesia e para os seus porta-vozes doutrinários, porque, no entendimento positivo do existir, ela inclui ao mesmo tempo o entendimento da sua negação, da sua desapropriação inevitável; porque apreende cada forma existente no fluxo do movimento, portanto também com o seu lado transitório;

porque não se deixa impressionar por nada e é, em sua essência, crítica e revolucionária (MARX, 1985, p. 21).

Assim sendo, a finalidade do método TO não está apenas na contradição, mas na negação e na superação da sua condição anterior, ou seja, a lógica pertence à mudança e à transformação da materialidade da vida.

1.4 CARACTERÍSTICAS METODOLÓGICAS DO TEATRO DO OPRIMIDO

Entender o método do TO implica em estabelecer uma relação entre as potencialidades de transformação do ser humano e a representação do real. Para justificar a criação do seu método, Boal, no vídeo *Encontro marcado com a arte*, disponível no canal online Youtube, dialoga necessariamente com a capacidade humana:

Nós somos uma pré-humanidade (nós não podemos dizer ainda que somos seres humanos), mas o teatro pode ajudar a eclosão dessa humanidade, o teatro pode ajudar a explosão dessa humanidade, o teatro pode ajudar o nascimento de uma verdadeira humanidade que só vai existir quando houver solidariedade. Sem solidariedade nós somos bichos, bestas selvagens. É isso que ainda somos infelizmente, mas analisando isso a gente pode passar a uma nova etapa e dizer finalmente um dia, nós agora somos seres humanos, porque nós agora somos solidários [...] O Teatro do Oprimido é baseado na ideia de que todo mundo é teatro mesmo que não faça teatro. Uma coisa é fazer teatro e outra coisa é ser teatro. Fazer teatro é aprender em primeiro lugar um ofício. Fazer teatro como... Como cenógrafo, tem que aprender cenografia, como ator, tem que aprender atuação, tem que aprender usar a voz, tem que aprender usar o corpo. Você aprende o métier, você aprende um ofício. Aí você vai para o palco, ou vai escrever a sua peça. Isso é fazer teatro (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2018, s.p.).

Nesse contexto, tem-se que nossa capacidade humana nos diferencia de todos os outros animais, por isso, o ser humano é o único ser capaz de reproduzir a realidade, depois do processo de abstração do concreto, é por isso que ser:

[...] teatro é ser humano. O que é o ser humano, diferente dos outros animais. . . o ser humano é aquele que carrega em si o ator e o espectador de si mesmo. Quer dizer no momento que eu estou

falando com você eu estou agindo, isto é ação, eu sou ator, mas eu estou me observando muito bem, eu tô vendo minha mão, e tô vendo corpo, eu tô ouvindo minha voz eu estou coordenando meu pensamento. Então eu sou o ator, mas eu sou também o espectador de mim mesmo, o espectador privilegiado, porque eu sou também o escritor do meu texto. Eu sou um dramaturgo no momento do diálogo que cabe a mim. Sou eu quem estou compondo essa parte, então eu sou o meu escritor . . . eu sou o meu figurinista, estou vestido com essa camisa, porque achei que seria melhor para esse programa, entende, fui eu quem botei, então eu sou o meu figurinista e pra dirigir essa gente toda que eu sou, eu tenho também que ser o meu diretor. Então cada um de nós é tudo que existe dentro do teatro. E a linguagem que a gente usa é a linguagem que o ator usa no palco. Só que ele tem consciência de que está usando essa linguagem e nós na vida real não temos, na vida cotidiana não temos (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2018, s.p.).

Para acessarmos todas as nossas potencialidades e aprendermos a usar a ação consciente, o dramaturgo apresenta a importância da metodologia:

Então o Teatro do Oprimido é um conjunto de jogos, de técnicas especiais que ajudam qualquer cidadão, destes que estão nos ouvindo e estão nos vendo [ou lendo], agora na televisão [ou no texto], independente da sua profissão, independente da sua idade, pode ter noventa anos, como pode ter quatro ou cinco, quer dizer em qualquer profissão, em qualquer idade ou atividade, o teatro ajuda essas pessoas perceberem quer queiram quer não, pois as pessoas falam teatro, as pessoas são teatro e fazem teatro. Então melhor usar bem, do que usar querendo ou não querendo. Então o Teatro do Oprimido não é um catecismo, não é um receituário. Não é o faça assim porque é assim que dá certo, mas é um método para desenvolver as pessoas, é por isso que ele pode ser praticado em continentes como a África e a Europa, como a Oceania e a América Latina e a Ásia. Quer dizer, no mundo inteiro hoje existem grupos de Teatro do Oprimido. Então pra que serve. . . Serve para que usando a linguagem teatral, uma linguagem muito poderosa, e ela é muito poderosa, porque é a soma de todas as linguagens. Não é porque ela tem uma coisa só de especial . . . ela soma todas as linguagens e ela cria essa possibilidade que nós temos de nos observar, quer dizer, o teatro é a representação do real. Você na representação do real, pode se estudar melhor que na vida cotidiana, do dia-a-dia. Então você podendo estudar melhor e você sendo teatro, você pode inventar o futuro, em vez de esperar por ele. Se você espera pelo futuro, o pior virá. Se você inventa o futuro, o melhor possível, não o melhor ideal, mas o melhor possível, você pode obtê-lo. Então o Teatro do Oprimido é um teatro que pensa no passado, pra analisando o passado no presente, inventar o futuro (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2018, s.p.).

No livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Boal (2013) descreve seu objetivo e as razões pelas quais o seu método teatral sintetizado na expressão

“Teatro do Oprimido” possui características dramáticas com níveis, modelos/técnicas e formas transitórias variadas. Segundo o autor, essas características devem ser aplicadas cada qual em conformidade com o contexto cultural e social de cada região, estado e país.

Ao analisar o método boaliano, verificamos que são notórias as diferenças e as semelhanças com os outros métodos teatrais, seja em forma seja em conteúdo, tal como o teatro Brechtiano²⁸. Entretanto, o dramaturgo, ao colocar no centro de sua proposta teatral o homem alienado e postular a sua condição potencial de emancipação passível de ser conquistada por meio da arte dramática, ressignifica o conteúdo, a forma e os sujeitos envolvidos no enredo. Nesse processo, ator e espectador, antes agentes potenciais da história, se configuram emancipados/politicamente, inseridos e integrados na luta pela transformação individual e social no grande palco do teatro humano, que é a vida.

Nessas condições, destacamos ainda que a exposição do método do TO não possui uma linearidade histórica ou uma intencionalidade pré-determinada, bem como não concebe as relações sociais e as relações de produção como naturais e imutáveis, sendo esses elementos presentes em sua obra.

Além disso, segundo Boal (2013), o método do TO contempla um objetivo universal, ou seja, em qualquer realidade mundial, em qualquer sistema econômico ou político de caráter democrático ou totalitário, o objetivo do método deve ser o de superar um determinado conflito por meio do teatro e, ao mesmo tempo, transformar o “espectador” em espect-ator.

No entanto, ressalta Boal (2013) que para atingir esse objetivo, é preciso compreender e desenvolver novas formas possíveis de acordo com a realidade onde se está, através dos elementos concretos que cada conjuntura apresenta. Afirmamos, por isso, que, na perspectiva do dramaturgo, a materialidade das circunstâncias determina a ação coletiva ou individual, e não a sua idealização. Para isso, também, existem os objetos secundários de cada técnica presente no método.

Quais os caminhos devem, então, percorrer o espectador para se libertar da condição de espectador? Boal (2013) apresenta sua metodologia para a superação da condição de espectador através de quatro etapas interligadas, sendo que, ao final desse processo, o espectador possui capacidade de transformar-se em espect-ator.

²⁸ Sobre Brecht, vamos apresentar, no segundo capítulo desta dissertação, uma discussão que mostra aspectos do seu método teatral.

A estrutura geral de seu método mostra que uma das maiores dificuldades está justamente na apresentação, pois sugere seguir um movimento etapista de um único sistema. A primeira etapa, por sua vez, refere-se ao conhecimento do corpo, que, de acordo com o teatrólogo é a “primeira” palavra do vocabulário teatral, isto é, “o corpo humano, fonte de som e movimento” (BOAL, 2013, p. 127). Observemos:

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

Tal experimento possibilita seguir para a segunda etapa: tornar o corpo expressivo (BOAL, 2013), consistindo em trabalhar a sua desalienação, por meio de jogos corporais, envolvendo ritmo, movimento, alta velocidade ou ação em câmera lenta, tudo isso auxiliando no processo de mudança.

A terceira etapa chama-se “O teatro como linguagem” (BOAL, 2013). O objetivo geral é o de transformar objeto em sujeito, ou seja, fazer com que o espectador negue sua condição passiva de receptor de conteúdo enquanto objeto e aprenda, por meio de técnica corporal e verbal, a posicionar-se como sujeito que intervém com ações, expressões e voz no conteúdo apresentado. Para atingir o objetivo proposto, há três estágios diferentes, que são: primeiro grau – dramaturgia simultânea; segundo grau – teatro – imagem; terceiro grau – teatro – debate (BOAL, 2013).

O primeiro grau é representado por aspectos da dramaturgia simultânea (BOAL, 2013). Seu início é marcado pelo convite à intervenção, à ação, à entrada física em cena com um tempo estabelecido antecipadamente, de modo que os colegas que estão assistindo podem e devem contribuir com argumentos sobre o futuro da ação e “Todas as soluções propostas e opiniões são expostas em forma teatral. A ‘discussão’ nesse caso não se produz através da utilização da palavra somente, mas sim de todos os elementos teatrais possíveis” (BOAL, 2013, p. 137). Por isso, ela é simultânea: acontece na própria imediatidade da fala, história e direção do espetáculo.

O segundo grau do teatro, tido por Boal (2013) como imagem, visa a criar, no espectador, condições de intervir de forma direta, expressando sua opinião e buscando a unidade entre os participantes, ou seja, criando-se um assunto em comum entre todos. O conteúdo pode ser abstrato ou concreto, no entanto, o desafio desse grau é expressar visões, ideias e opiniões sem o uso da fala, pelo que é necessário fazer isso usando apenas o corpo dos outros participantes. Mais especificamente para realizá-lo, o termo usado por Boal é esculpir, ou seja “o participante deverá usar os corpos dos demais como se ele fosse um escultor, e como se os outros estivessem feitos de barro. Deverá determinar a posição de cada corpo até os detalhes mais sutis de suas expressões fisionômicas. Não é permitido falar em nenhuma hipótese” (BOAL, 2013, p. 140).

O terceiro grau do teatro, o debate, para Boal (2013), é apresentado como último grau da etapa “teatro como linguagem”, conhecido como o momento em que os participantes devem agir e intervir diretamente na dramaturgia. A ação tem como objetivo modificar a direção da cena. Seu início prevê escolher coletivamente um problema de difícil resolução de caráter político ou social. Mediante a escolha do tema, é necessário desenvolver um ensaio ou escrever a proposta em forma de texto, sendo que a forma de apresentar deve ter um tempo de 10 a 15 minutos, em cujo período de tempo já deve conter a proposta de solução do problema apresentado, com o objetivo de debatê-lo. Ao terminar esse primeiro momento, Boal apresenta o debate:

Quando termina a apresentação, pergunta-se aos participantes se estão de acordo com a solução apresentada. Como quase sempre se apresenta, para fins de discussão, uma má solução, é evidente que os participantes-espectadores dirão que não estão de acordo. Explica-se então que a cena será apresentada uma vez mais, exatamente da mesma maneira que a primeira vez. Porém agora qualquer pessoa terá o direito de substituir qualquer ator e conduzir a ação na direção que lhe pareça mais adequada. O ator substituído deve aguardar do lado de fora, pronto para reintegrar-se no momento em que os participantes de por terminada sua intervenção. Os demais atores, que permanecem em cena, devem enfrentar as novas situações criadas pelos espectadores, examinando “a quente” todas as possibilidades que a nova proposta ofereça (BOAL, 2013, p. 145).

Para Boal (2013), os métodos teatrais que trabalham com a lógica da emancipação devem estimular a superação da separação entre palco e plateia.

Nesse sentido, as estratégias do seu método consistem em possibilitar ao espectador o abandono de sua passividade e sua conversão em protagonista.

A quarta etapa do TO proposta por Boal (2013) consiste no teatro como discurso. Amparada no teatro-ensaio²⁹, o dramaturgo elenca sete técnicas dramatúrgicas que poderiam favorecer a transformação do espectador em espectador. São elas: 1) teatro- jornal; 2) teatro invisível; 3) teatro – fotonovela; 4) quebra de repressão; 5) teatro- mito; 6) teatro – julgamento e, 7) rituais e máscaras através das quais se aprende a fazer perguntas, dialogar e participar (BOAL, 2013).

A seguir, apresentamos algumas características dessas técnicas dramatúrgicas que compõem o TO no que se refere ao seu caráter discursivo. O teatro-jornal (BOAL, 2013) foi desenvolvido no período da ditadura militar, pelo grupo Núcleo do Teatro de Arena de São Paulo, sob a direção de Boal. Essa técnica permitia transformar as notícias dos jornais em peças teatrais de conteúdos não-dramáticos (BOAL, 2013). Nesse contexto, o dramaturgo apresentou dez possibilidades de ação em seu uso:

LEITURA SIMPLES a notícia é lida destacando-se o contexto do jornal, da diagramação, que a torna falsa ou tendenciosa – isolada do resto do jornal, readquire sua verdade objetiva;

LEITURA CRUZADA duas notícias são lidas de forma cruzada, uma lançando nova luz sobre a outra e dando-lhe uma nova dimensão;

LEITURA COMPLEMENTAR à notícia do jornal acrescentam-se dados e informações geralmente omitidos pelos jornais das classes dominantes;

LEITURA COM RITMO a notícia é cantada em vez de lida, usando-se o ritmo mais indicado para se transmitir o conteúdo que se deseja: samba, tango, canto gregoriano, bolero, de tal forma que o ritmo funcione como verdadeiro filtro crítico da notícia, revelando se verdadeiro conteúdo, oculto nas páginas dos jornais;

AÇÃO PARALELA paralelamente à leitura da notícia, os atores mimetizam ações físicas, mostrando em que contexto o fato descrito ocorreu verdadeiramente; ouve-se a notícia e, ao mesmo tempo, veem-se imagens que a complementam;

IMPROVISAÇÃO a notícia é improvisada cenicamente, explorando-se todas as suas variantes e possibilidades;

HISTÓRICO a notícia é representada juntamente com outras cenas ou dados, que mostrem o mesmo fato em outros momentos históricos, ou em outros países, ou em outros sistemas sociais;

²⁹ Teatro ensaio consiste em toda e qualquer atividade que antecede uma ação pública do Teatro do Oprimido. Os atores que vão ceder espaço para os espect-atores ensaiam falas, movimentos e tentam prever ações. É um espaço reservado para ensaiar uma peça ou jogo, pode ser utilizado também pelo coringa, quando ele percebe que o público/espectador precisa ser estimulado antes de um Fórum do Teatro do Oprimido, para trabalhar o corpo, relaxar o emocional e, assim, equilibrar o movimento entre corpo e mente.

REFORÇO a notícia é lida, ou cantada, ou bailada, com a ajuda de slide, jingles, canções ou materiais de publicidade;
CONCREÇÃO DA ABSTRAÇÃO concreta-se cenicamente o que a notícia às vezes esconde em sua informação puramente abstrata: mostra-se concretamente a tortura, a fome, o desemprego etc., mostrando-se imagens gráficas, reais ou simbólicas;
TEXTO FORA DO CONTEXTO uma notícia é representada fora do contexto em que sai publicada: por exemplo, um ator representa o discurso sobre austeridade pronunciado por um ministro da economia enquanto devora um enorme jantar; a verdade do discurso fica assim desmistificada: quer austeridade para o povo, mas não para si mesmo (BOAL, 2013, p. 149-150).

O teatro invisível, segundo o dramaturgo, consiste na apresentação de uma cena de conteúdo social em um local público e a qualquer momento e prevê o ensaio não somente em relação ao sistema de apresentação, mas de todas as possíveis intervenções populares na cena. Nesse caso, não há espectador, mas busca-se por um espaço onde o público não sabe o que vai acontecer: pode ser um restaurante, uma sessão de cinema ou uma praça. Assim sendo:

Consiste na representação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro e diante de pessoas que não sejam espectadores [...]. As pessoas que assistem à cena serão as pessoas que aí se encontrarem 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”. [...] O teatro do invisível deve “explodir” em um determinado local de grande afluência de pessoas. Todas as pessoas próximas devem ser envolvidas pela explosão, e os efeitos desta muitas vezes perduram até depois de muito tempo de terminada a cena (BOAL, 2013, p. 150).

Além dessa improvisação, que foge dos costumes teatrais, é notório o modo como Boal (2013) busca, por meio de seu método, cercar todas as formas burguesas de arte. O intuito parece ser o de apresentar sobre aquele conteúdo uma nova versão, um novo modelo para aquela manifestação artística. O teatro-fotonovela é apresentado pelo dramaturgo de forma ressignificada. Nessa técnica, ele criticava a novela burguesa, que, ao seu ver, não servia apenas para entretenimento, mas também como mecanismo influenciador, meio para divulgar as ideologias da classe dominante, massificar a cultura e naturalizar as relações e

expressões da questão social³⁰. Para combater o caráter alienador³¹ e manipulador da fotonovela tradicional, o dramaturgo sugere as seguintes ações:

O *teatro-fotonovela* objetiva a desmistificação da fotonovela e consiste em ler para os participantes, em linhas gerais, o texto de uma fotonovela, pedindo-lhes que representem a história que se vai contando. Os participantes não devem saber aprioristicamente que se trata de fotonovela. Deve representar a história da maneira que lhes pareça mais correta. Quando terminam compara-se a história tal como foi representada com a versão original da fotonovela, se discutem as diferenças (BOAL, 2013, p. 154 – grifos do autor).

O dramaturgo aplicou essa técnica a uma experiência realizada com moradores de várias favelas da cidade de Lima, no Peru³². Os participantes, segundo Boal (2013), analisavam uma fotonovela convencional para, depois, representá-la. Trabalhando um novo conteúdo e comparando as histórias e personagens, criavam, assim, um mecanismo de desmistificação de ideias e demonstravam ousadia, justamente por não servir pacificamente como receptor das questões expostas nas fotonovelas.

Tal processo buscava instruir o povo a questionar o conteúdo transmitido na televisão, não só na passividade da reflexão, mas também na ação corporal de experimentar a realidade. Essa ação era igualmente proposta pelo teatro quebra de repressão, cujo objetivo consistia em ajudar a superar as condições de oprimido e as repressões sofridas em geral. Ela inicia-se a partir de um relato de um dos participantes do grupo sobre algum episódio de repressão que ele sofreu, sendo que deve conter, nesse relato, uma determinada submissão que tenha feito com que a pessoa não exercesse seu próprio desejo. No entanto, para expor esse conteúdo, existe uma lógica de apresentação, que basicamente consiste em partir do mais particular para o geral.

O teatro-mito (BOAL, 2013) está fundamentado na ideia de revelar conteúdos reais de cunho social, econômico, político e cultural, por meio de uma história do gênero fantástico, preferencialmente um mito popular. De acordo com entendimento de Boal, ainda que essa técnica seja uma forma usada pela cultura dominante,

³⁰ Ver, em Netto (2005), “Cinco Notas a Propósito da “Questão Social””.

³¹ Para entender o conceito de alienação, por meio de concepção filosófica e sociológica, ver “Miséria da filosofia: resposta à Filosofia da miséria do Sr. Proudhon” (MARX, 2009).

³² Antes do seu exílio político na Europa, Boal ficou um curto período de tempo no Peru. Neste país, participou de atividades de caráter escolar, em um projeto de alfabetização, e aproveitou o espaço para usar suas técnicas e aperfeiçoar seu método (AUGUSTO BOAL, s.d., s.p.).

visando a controlar e a ensinar o povo a respeitar e a temer a ordem e os governos, quando destinada para a dignificação coletiva do ser humano, a fim de atender à humanidade, prestar serviço aos oprimidos e evidenciar elementos velados na sociedade (BOAL, 2013), ela pode ser um meio eficiente do qual resultaria um sentimento libertário e ético.

O teatro julgamento caracteriza-se pela apresentação de um objeto simbólico escolhido pelos participantes para ser analisado e julgado. Posteriormente, todos devem elaborar possíveis papéis conjuntamente com o objeto escolhido para determinar uma cena de conflito. O objeto em cena apresenta-se como um representante do personagem e, ao invés de a pessoa personagem entrar em cena, mostra-se um objeto para os envolvidos desenvolverem a associação entre personagens. Vejamos:

E assim sucessivamente até que os participantes tenham analisado todos os seus papéis possíveis: pai de família (símbolo: a carteira de dinheiro?; ou uma cadeira maior do que as outras?), companheiro de uma sociedade de amigos de bairro etc. É importante que os símbolos sejam escolhidos pelos participantes presentes e que não venham “de cima”. Para determinada comunidade, a carteira de dinheiro pode ser símbolo de um pai de família, por ser a pessoa que controla a finanças da casa e que, através disso, controla a família. Para outra comunidade, pode esse símbolo não simbolizar nada, isto é, pode ser que não seja símbolo. (BOAL, 2013, p. 160)

Esse objeto, como explica Boal (2013), pode variar no sentido, de acordo com as diferentes formas de interpretação de seu significado e dependendo do local e cultura, ou seja, da realidade em que se trabalha o jogo teatral em questão. Por isso, Boal (2013) defende manter afastada das bases teatrais a hierarquia entre os participantes, em função tanto de evitar a doutrinação e a limitação da atuação, como de promover o diálogo e a coletividade de maior amplitude e solidez entre eles. Nesse sentido, todos devem construir um modelo de símbolos comuns, buscando tipos universais de análise.

O teatro por meio de rituais e máscaras caracteriza-se pelo fato de os participantes poderem assumir vários personagens em um único ritual. O eixo principal está em analisar as relações entre o mundo da produção (infraestrutura) e as suas determinações na cultura de uma sociedade (superestrutura). Segundo a

interpretação de Boal, a infraestrutura³³ assume novas características, as quais se modificam através do desenvolvimento de relações de produção, meios de produção e instrumentos de trabalho, elevando, assim, a complexidade das relações sociais.

A par dessas modificações, outro campo deve adaptar-se aos novos tipos de relações, pois a sociedade demanda um conjunto de novas necessidades e consiste, assim, na reorganização da superestrutura. A superestrutura para Boal permanece igual por mais tempo, pois se situa no espaço de reprodução cultural. Para exemplificar essa abordagem, Boal (2013) mostra a relação entre esses dois conceitos, a infraestrutura e a superestrutura:

No Brasil, os latifundiários não permitiam que os camponeses olhassem para eles cara a cara, olho no olho, porque isso seria considerado falta de respeito. Os camponeses se haviam acostumado a falar com os senhores da terra com os olhos pregados no chão [...] Quando (evidentemente antes de 1964) o governo decretou a reforma agrária, os funcionários governamentais iam ao campo comunicar aos camponeses a nova lei, segunda a qual se poderiam converter em proprietários de terra que cultivavam, os camponeses, olhando o chão, murmuravam: “Sim, companheiro; Sim, companheiro; Sim, companheiro;”. A cultura feudal estava totalmente impregnada em suas vidas... As relações do camponês com o latifundiário e com o companheiro do Instituto de Reforma Agrária eram completamente diferentes, porém o ritual continuava o mesmo. A razão talvez resida no fato de que, nos dois casos, o camponês era o espectador passivo: no primeiro caso lhe tiravam a terra, no segundo lhe outorgavam (BOAL, 2013, p. 161).

Diante desse panorama, emerge a reflexão: Quais as formas de superar esse obstáculo cultural? Como desqualificar as práticas anteriores e adotar novas ideologias e comportamentos com objetivo de aprender a atuar e a culminar na busca da mudança da perspectiva cultural? Nesse contexto, tem-se que:

Esta particular técnica de teatro popular (rituais e máscaras) consiste precisamente em revelar as superestruturas, os rituais que *coisificam* todas as relações humanas, e as máscaras de comportamento social que esses rituais impõem sobre cada pessoa, segundo os papéis que ela desempenha na sociedade e os rituais que deve representar (BOAL, 2013, p. 161 – grifos do autor).

³³ Caberia indicar, quanto a esse assunto, a leitura de *Infraestrutura e superestrutura* (ALTHUSSER, 2002).

Boal (2013), ainda, atesta que a relação antagônica e contraditória entre capital e trabalho resulta em repressão da classe dominante sobre as dominadas, além de expandir a discussão para outros segmentos da sociedade capitalista, como relações de gênero, movimentos sociais, raça, etnias e processos migratórios. As situações de opressões aparecem como meio para a reflexão sobre os conflitos de interesses e tensões na sociedade cindida principalmente entre capital e trabalho. Essa cisão, expressa no processo de produção, se revela também no âmbito cultural, pois, segundo Boal, não existe diálogo, o que quer dizer que “O capitalista não pergunta ao operário se ele está de acordo com o que o capital seja de um e o trabalho de outro: simplesmente põe um policial armado à porta da fábrica e acabou o assunto. Fica decretada a propriedade privada” (BOAL, 2013, p. 156).

O TO, na perspectiva do dramaturgo, teria, portanto, a função de contribuir para a perspectiva de superação das relações de dominação na sociedade, particularmente no que se refere às determinações do capital sobre o trabalho e que se refletem na cultural de um modo geral. Para auxiliar nesse complexo processo, o dramaturgo desenvolveu, em sua proposta teatral, a importância do *Coringa*, uma espécie de mediador dos jogos teatrais.

O *Sistema Coringa*, nesse contexto, é desenvolvido por Boal no livro *Teatro Do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (2013). Nele, o dramaturgo dialoga com todo o processo interno que viveu desde o Teatro de Arena até o Teatro do Oprimido (1950-1970). Ao apresentar o coringa e defender o seu papel mediador no exercício teatral, ele ressalta a sua preocupação central, que é refletir sobre a função protagonista que deve assumir o homem para sair da sua condição de alienado na sociedade.

Os grupos Teatro Arena e Show de Opinião que apresentamos brevemente no início deste capítulo realizavam um processo interno, antes de se apresentarem publicamente. Nesse momento, os artistas e demais participantes estudavam coletivamente as técnicas propostas por Boal, por exemplo, pelo método de Stanislávsky. No entanto, no Teatro do Oprimido, Boal (2013) utiliza esse processo interno para focar na figura do coringa, sobre a qual é importante lembrar que o referido personagem esteve presente desde a infância de Boal em suas brincadeiras com os primos.

O coringa faz parte de todos os momentos do espetáculo/jogo teatral. Desde o estudo até durante a realização do espetáculo/jogo, o coringa tem uma função

pedagógica, uma vez que cabe a ele mediar as relações de conteúdo ou iniciar as dinâmicas com um texto narrativo (BOAL, 2013). Na proposta de Boal, essa figura fundamental deve ser um estudioso do método e, portanto, necessariamente deve estar em constante processo de aprendizagem, além de sempre preparado para a improvisação.

Na estrutura do TO, o coringa é um facilitador e, ao mesmo tempo, trabalha com um propósito maior, presente nos objetivos do método: “objetivo de toda árvore é dar frutos, sementes e flores” (BOAL, 2013, p. 17). Assim, o coringa pode conscientemente não só conhecer a realidade, mas ajudar a transformá-la, passando seu conteúdo para outras pessoas e grupos.

Nesse panorama, o coringa lembra muito o papel do professor, que deve ter o conhecimento de toda a base da estrutura do Teatro do Oprimido, ou seja, ser o solo fértil que apresentamos na árvore do oprimido. O coringa, em conjunto com todos os jogos e exercícios, que apresentamos somado ao conteúdo e à história de vida do dramaturgo, representa a totalidade da poética do oprimido.

Nesse sentido, reiteramos que as contradições da sociedade burguesa expressas na luta entre capital e trabalho, em um contexto conservador das décadas centrais do século XX, fez emergir um movimento cultural de contestação ao instituído. Boal, nesse contexto, apresenta uma proposta teatral com outra perspectiva de dramaturgia focada na ideia de superação das relações de opressão que limitam o desenvolvimento da pessoa, impedindo-a de manifestar suas potencialidades enquanto ser autônomo na sociedade. A potencialidade humana evidenciada por Boal, de romper com estruturas ideológicas dominantes, aparece também em sua crítica (BOAL, 2013) às poéticas de Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Brecht.

2 AS PRINCIPAIS POÉTICAS TEATRAIS EM DIÁLOGO NO *TEATRO DO OPRIMIDO E OUTRAS POÉTICAS POLÍTICAS* DE AUGUSTO BOAL

O propósito do segundo capítulo consiste em apresentar os elementos principais das poéticas de Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Brecht, em diálogo no *Teatro do oprimido e outras Poéticas Políticas*, de Augusto Boal (2013). Por meio deste estudo, buscou-se evidenciar quais foram as contribuições, os destaques e as críticas apresentadas por Boal (2013) com relação à abordagem desses teóricos, sobretudo, ressaltando o marco histórico que representa as poéticas em análise para as rupturas de métodos teatrais. Para isso, no primeiro momento, apresentamos um breve histórico da concepção de arte e teatro no mundo antigo, destacando a unidade entre *arte, educação e trabalho*, por compreender que a proposta de Boal (2013) contempla a origem do teatro e sua herança pedagógica ligada à produção da existência. Neste sentido, os referenciais teóricos que contribuíram com a reflexão foram: Nunes (2003), Fischer (2002), Nunes (2008), Brandão (1992), Magaldi (2004) e Boal (2013).

2.1 EDUCAÇÃO E TRABALHO: ELEMENTOS FUNDAMENTAIS PRESENTES NA DISCUSSÃO SOBRE ARTE E TEATRO

Qual é a finalidade da arte? A discussão sobre a função da arte é muito antiga. Fischer (2002) compreendeu que, para responder a essas e outras questões sobre a arte, precisaríamos voltar e, obrigatoriamente, conhecer sua história e origem. Assim, segundo o autor, verificaríamos qual teria sido sua finalidade inicial, sobretudo, conheceríamos as modificações que passaram a existir nesse meio. Segundo Nunes (2003), a arte surge nos primórdios da humanidade, como uma conexão entre o homem e a natureza, para satisfazer às necessidades humanas:

A arte primitiva, como um trabalho, não era algo isolado das demais atividades humanas. Ela também estava presente nas inúmeras ações e criações de artefatos que faziam parte do dia-a-dia do homem em busca de sua subsistência. Isso tinha estreito vínculo com o trabalho produtivo, no qual a arte era uma atividade

objetiva/subjetiva do homem juntamente com o desenvolvimento e formação humana, educativa, social e cultura (NUNES, 2003, p. 30-31).

Na busca de transformar a natureza e de dar forma a objetos idealizados, manifestava-se, juntamente à arte, uma forma de diálogo, a exemplo das famosas pinturas nas paredes das cavernas realizadas pelo homem primitivo. Por meio delas, nossos ancestrais buscavam expressar suas crenças, sentimentos e representações (NUNES, 2003). Por essa razão, tais atividades expressavam conhecimentos práticos, além de exercerem a capacidade de interpretação de figuras e objetos, contribuindo, assim, para a formação humana. A autora (2003) salienta ainda que, nesse período, não havia uma divisão social da produção de arte, trabalho e ensino, sendo todos processos interligados.

No entanto, Nunes (2003) ressalta que, no Antigo Egito, a divisão do trabalho estava presente na forma de organização social, pois, nas relações de produção e de educação, escravos e artesãos eram os responsáveis pelo trabalho manual, e, portanto, privados de ensino e de conhecimento artístico. Os saberes de cunho intelectual e, sobretudo, artístico eram controlados pelo poder do Faraó:

É possível ter presente a compreensão da divisão entre o físico e o intelectual, o manual e o teórico, nos quais o trabalho intelectual e artístico era privado e secreto. Aos artesãos e operários cabia fazer o trabalho manual sem o saber. Uma relação desigual e contraditória no trabalho, na arte e no ensino, cujos vínculos atendem a uma sociedade de classes. Uma tríade diferenciada conforme a classe social (NUNES, 2003, p. 45).

Ainda sobre a forma de divisão de trabalho e arte, a autora destaca os privilégios da classe dominante:

É possível, já no Egito, ter uma clareza da divisão social da produção artística e seu ensino. Isso porque o saber arte estava restrito ao poder do faraó e do artista sacerdote, cuja aprendizagem era privilegiada. Para as camadas populares (artesãos, camponeses e escravos), no entanto, não havia nenhum aprendizado das técnicas, apenas usavam a força de trabalho no anonimato, participando juntos das construções dos aquedutos, dos templos e nos ofícios de escultor, pintor, tecelão, desenhista e outras atividades artesanais, bem como em outras produções materiais (NUNES, 2003, p. 45).

Neste período, percebe-se que, mesmo a arte sendo restrita a determinadas classes sociais, seu conteúdo ainda resguardava os laços com o trabalho. Para Nunes (2003), a arte no Antigo Egito era concebida como manifestações de rituais e cultos religiosos, sendo que tais atividades se referiam indiretamente ao trabalho, pois, pela cultura desse povo, acreditava-se que cultos religiosos garantiriam a produção e abundância em relação ao plantio, colheitas e a culinária. Nesse sentido:

Assim, as artes do Antigo Egito, com o trabalho predominantemente agrícola, também representavam os temas cotidianos das camadas populares, expressão dos homens no trabalho. O significado do mesmo tema refletia uma representação de pinturas murais, destacando o camponês plantando e colhendo. Portanto, os temas eram as representações dos homens no próprio processo de trabalho. Porém o trabalhador do campo era representado sob a visão da classe dos senhores (NUNES, 2003, p. 48).

Verifica-se, assim, que a finalidade da arte já nos primórdios da humanidade era destinada às atividades humanas, principalmente a habilidade de criar coisas, utensílios e transformar a natureza, nesse sentido, entende-se a arte como parte indissociável do trabalho (NUNES, 2003).

Outro elemento que merece destaque diz respeito à capacidade da arte em impactar o comportamento humano, por isso, contém uma base educacional. Esta característica torna-se tão importante que, desde os filósofos da antiguidade até os contemporâneos como Boal, reproduzem a discussão sobre a influência da arte e da estética no comportamento humano, e, sobretudo, classificam quais conteúdos e manifestações artísticas trazem benefícios e prejuízos aos homens.

Dentro das grandes civilizações antigas, principalmente na Grécia Antiga (1.100 - 146 a.C.) e na Roma na época da *cultura elevada*³⁴, a discussão da arte e de outras reflexões filosóficas estavam imersas nos debates públicos de cada período:

Tanto a música, como as artes plásticas e o teatro foram, na educação grega, apenas um meio, um método, mas a atividade artística como trabalho tinha um fim social, político, religioso e cultura, inevitavelmente vinculado à formação do homem neste contexto do Estado grego e romano, sem dissociar trabalho, arte e

³⁴ No âmbito da arte e da cultura em si, Roma inspirava-se nos intelectuais e nas manifestações artísticas da Grécia Antiga. O termo serve justamente para referenciar esse período histórico e sinalizar as influências estéticas em debate. Sobre a história da cultura clássica, ver Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquer (1988).

seu processo de produção, mas diferenciados de acordo com a classe social. A produção do trabalho artístico ao artesanato e seu produto estava a serviço do Estado ideal (NUNES, 2003, p. 60).

Sobretudo, ocupavam-se de temas como a moral, a religiosidade, o comportamento social, o bem, o belo e a justiça:

Os atenienses insistiam nos estudos teóricos, mas para o exercício da política. Diferente de Esparta, as crianças frequentavam escolas desde os sete anos acompanhadas de um escravo - o pedagogo. No começo havia a iniciação da aprendizagem da leitura, escrita, contagem e iniciação musical, seguida das artes, educação física, literatura e estudos científicos no secundário. Assim, em Atenas, as disputas não eram físicas, como em Esparta, mas intelectuais, na busca do conhecimento da verdade, do bem e do belo, e o valor maior era o homem e a cultura. O próprio Platão (387 a.C - 347 a.C) sonhava com uma democracia pautada nos limites impostos pela época e, para ele, sem dúvida, a educação e a arte tinham um papel fundamental" (NUNES, 2003, p.56)

Segundo Nunes (2008), os filósofos gregos discutiam tais temas no intuito de conhecerem as coisas e a natureza em si. Ademais, por meio delas, buscavam identificar também os elementos que fossem comuns a todos os seres, desde a origem das coisas até suas transformações. Esse estudo foi chamado por Aristóteles de *physiologi* (NUNES, 2008).

Dentro deste contexto filosófico e cultural, Platão (427 - 347 a.C.) e Aristóteles (384 - 322 a.C.) foram os principais pensadores a problematizar e a discutir o papel da arte na sociedade. Platão, no livro a *República* (2002) foi crítico, por exemplo, em relação às obras de arte representadas por meio de pinturas e esculturas. Isso porque ele considerava tais atividades como inconscientes, e, portanto, desprezíveis da inteligência humana, tendo as classificado como uma arte inferior aos produtos da ciência (NUNES, 2008). Ainda, segundo Nunes (2008), Platão quando refletiu sobre a arte de criar poesia e música, destacou a importância da influência delas no comportamento e na educação dos homens:

Vemos assim que Platão suscitou três ordens de problemas acerca das artes em geral: a primeira abrange a questão da essência das obras pictóricas e escultóricas, comparadas com a própria realidade; a segunda a relação entre elas e a Beleza; e a terceira, finalmente, diz respeito aos efeitos morais e psicológicos de Músicas e da Poesia. Dentro de tal contexto, onde a atividade artística não fica isolada do problema mais geral da realidade e do conhecimento, do sentido da Beleza e da vida psicológica e moral, Platão conseguiu

problematizar, isto é, *transformar em problema filosófico a existência e a finalidade das artes*, assim como, um século antes, os filósofos problematizavam a Natureza” (NUNES, 2008, p. 08).

No entanto, ainda segundo Nunes (2008), diferente de Platão, que havia condenado algumas artes, como a tragédia, por acreditar que causavam um desequilíbrio aos homens, Aristóteles ressalta, em sua obra *A Poética* (1992), que a tragédia operava com certa profundidade nas emoções dos espectadores, fornecia a eles um equilíbrio emocional e, ao mesmo tempo, servia como espelho por possibilitar ao espectador uma identificação com o conteúdo da tragédia.

Vejamos a compreensão de Aristóteles por ele próprio:

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou como tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são [...] (ARISTÓTELES, 1973, p. 457).

Também no oriente antigo, a arte tinha grande importância na vida social. Segundo Brandão (1992), no antigo Egito, por volta do século XXV a.C., as manifestações teatrais eram reconhecidas através da feição litúrgica de caráter religioso com intuito direcionar a formação dos homens.

O antigo Egito conheceu, pois, dois gêneros de manifestações dramáticas, desenvolvidas sobre planos diferentes e irreduzíveis um ao outro: a ação ritual e o drama religioso, distinguindo-se este pelos objetivos, pelo espírito, pelas intenções e processo. Era realmente um teatro que reproduzia ao vivo, com personagens, gestos e palavras, os episódios que se desejavam evocar ou imaginar, e não uma sugestão por símbolos. Era um espetáculo, não um mistério (BRANDÃO, 1992, p.12-13).

Segundo Brandão (1992), a maioria dos dramas das peças e espetáculos do Antigo Egito eram realizadas nas esplanadas dos templos, sendo que apresentam um conteúdo religioso como norte das atuações. Na Índia, por sua vez, o teatro hindu do século XVI a.C. tinha como personagem central o deus Krishna, figura contemplada como herói “amado dos pastores e vencedor dos demônios”

(BRANDÃO, 1992, p. 15). Por esse motivo, o teatro indiano tem, na sua origem, a intencionalidade de reproduzir conteúdo de base mitológica/religiosa³⁵.

O mesmo conteúdo evidenciava-se no teatro chinês:

Na pátria do Grande Lama, o budismo instituiu, a partir do século VII a. C., um verdadeiro teatro religioso e lendário. Os mistérios tibetanos, cerca de uma dúzia, são inspirados uns em fábulas indianas, outros na hagiografia local. Esses mistérios eram representados periodicamente nos mosteiros, nos adros dos templos ou nas campinas vizinhas. O assunto, tudo indica, é quase sempre o mesmo: a vida atribulada e a grande renúncia do príncipe Siddartha, o grande Çakya-Muni, o solitário, ou Buda, o iluminado, como lhe chamaram mais tarde seus discípulos (BRANDÃO, 1992, p. 16).

Nesse sentido, observamos que os estímulos para origem do teatro na Grécia Antiga não se distinguem radicalmente aos das outras antigas civilizações assinaladas anteriormente³⁶, pois seus espetáculos tinham como base de atuação o silogismo de rituais mitológicos e religiosos. Para nos ajudar a elucidar essa temática, verificamos:

Quanto à Grécia, é bom lembrar que alguns defendem a existência de um verdadeiro teatro religioso nos mistérios de Elêusis, já que os Gregos concebiam os mistérios apenas esotericamente, como símbolos, mas como ações concretas em forma de drama. Na realidade, os mistérios gregos sempre tiveram um tratamento mais aberto e bem mais democrático do que os do Egito. (BRANDÃO, 1992, p. 20).

Ainda sobre essa perspectiva religiosa e mística do teatro na Grécia, outros estudiosos, como Borges e Cortez (2016), destacam que:

As origens do teatro remontam à Grécia antiga e às celebrações pagãs do culto ao chamado deus do vinho, Dionísio, portanto, com caráter ritualístico [...]. Não se pode, no entanto, dissertar sobre o Gênero Dramático sem estudar o teatro grego, considerando que boa parte da teoria que a ele se refere, até hoje, está concentrada na manifestação teatral daquela época, principalmente nas tragédias

³⁵ Os autores que usamos para fundamentar essa primeira parte da nossa pesquisa, em especial Brandão (1992), não apresentam, ao longo da sua exposição, preocupação em diferenciar os conceitos de mitologia e religiosidade. Isso fica evidente na obra “Teatro Grego – Origem e Evolução” (BRANDÃO, 1992), pois o autor faz uso dos dois conceitos para se referir ao mesmo período e assunto. Por esse motivo, não apresentamos maior preocupação em diferenciá-los no corpo do texto. Entretanto, entendemos que podem existir divergências no conceito.

³⁶ O propósito da nossa pesquisa nesse capítulo é sinalizar ao leitor alguns elementos comuns na história e na origem do teatro, ou seja, o que foi preservado com o passar dos séculos. Não está em discussão esgotar teoricamente as manifestações e conteúdos presentes na história do teatro da antiguidade.

gregas e na Poética, de Aristóteles (1979), que definiram e convencionaram uma tradição ao longo dos séculos (BORGES; CORTEZ, 2016, p. 305-306).

Nunes (2003), nesse sentido, contribui, ressaltando que a arte, assim como o teatro, por meio da tragédia, apresentava um conteúdo e uma estética que favorecia a sociedade e a manutenção social da *polis*, sobretudo, as configurações políticas, que preservam intimamente um viés educacional. Observemos:

Assim, entende-se que, na sociedade grega, a arte, em especial a tragédia, estava a serviço da *polis* e era uma arte política, fundamentalmente na promoção do bem e da beleza ideal. O próprio Platão explicitou essa exigência política da sociedade diante da arte, ao afastar do Estado ideal os poetas, e, um geral, os artistas imitativos que não contribuía para a formação política ou cidadã. Assim sendo, a arte estava voltada para o valor político da *polis* sobre o valor supremo do Estético (NUNES, 2003, p. 61).

De um modo geral, percebe-se que, na antiguidade, o teatro cumpria uma função política, à medida em que devia contribuir para a formação cidadã. Nesse sentido, ele estava sustentado em dois pilares básicos. Um relacionado à celebração das colheitas, a exemplo das peças teatrais encenadas em culto a Dionísio, também conhecida como festas Dionísias Urbanas, as quais eram ordenadas na época por Pisístrato³⁷ (BORGES; CORTEZ, 2016) para celebrar as colheitas da uva. Outro refere-se às encenações realizadas a fim de socializar hábitos, condutas e cultura.

Segundo Brandão (1992), esta festividade popular cênica dedicada ao deus Dionísio teria resultado no vocábulo tragédia, embora não haja um consenso entre os pesquisadores da história da origem do teatro sobre alguns feitos presentes neste período, tais como a caracterização dos sátiros, sendo que o momento em que surge a tragédia é descrito da seguinte maneira:

Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e a dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até cair desfalecidos. Ora, ao que parece, esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em sátiros, que eram concebidos pela imaginação popular como “homens bodes”. Teria nascido assim o vocábulo tragédia (bode= canto+ originando *tragoedia* em latim e tragédia em português) (BRANDÃO, 1992, p. 23 – grifos do autor).

³⁷ Pisístrato foi conhecido na história por exercer um governo tirano na antiga Atenas, entre 546 a.C. e 527 a.C (VERNANT; VIDAL-NAQUER, 1988).

O conjunto das manifestações teatrais, aqui apresentadas, tratam do mesmo momento histórico ao qual Boal faz alusão na introdução do seu livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (2013). Nessa introdução, o dramaturgo afirma que o “teatro era o povo cantando livremente ao ar livre; o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar “canto ditirâmico”. Era uma festa em que podiam todos livremente participar” (BOAL, 2013, p. 13).

Se a origem do teatro chinês, indiano e egípcio era similar à origem do teatro na Grécia, justamente por buscar como finalidade reproduzir a cultura religiosa, no Brasil o processo de origem do teatro não foge à regra. Podemos afirmar que o primórdio do teatro brasileiro está familiarizado com a origem da história mundial do teatro. Tendo um objetivo pedagógico desde o princípio, buscava ensinar através da estética os pilares da religião cristã:

Por coincidência ou pelas peculiaridades de seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas. Na Grécia, essa origem, embora fosse de outro caráter o culto dionisíaco, veio propiciar mais tarde o apogeu da tragédia e da comédia. Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuítos tiveram descendência. Entretanto, ao lado de seu valor histórico indiscutível, apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à do início auspiciosos do teatro em todo o mundo (MAGALDI, 2004, p. 24).

No Brasil, as primeiras manifestações de teatro ocorreram no século XVI e foram introduzidas pelos jesuítos, que produziam textos cênicos com o intuito religioso de catequizar o povo indígena, por meio de textos e de representações literárias (MAGALDI, 2004). No processo de colonização do Brasil, os jesuítos tiveram um papel formativo que influenciou teórica e culturalmente no desenvolvimento da sociedade brasileira.

Entre os projetos sociais desenvolvidos pelos jesuítos, destacamos o ensino religioso através do teatro. Magaldi (2004) afirma que a principal figura religiosa, responsável pela tarefa de evangelizar através do teatro, foi a do jesuíta Anchieta³⁸ (1534-1597). Anchieta utilizava a performance cênica com intuito de reproduzir os anseios dos colonizadores portugueses, trazidos da metrópole, de maneira a “[...]”

³⁸ São José de Anchieta 1532-1597 foi o primeiro padre jesuíta espanhol responsável por criar os conteúdos da dramaturgia e da literatura brasileira (MAGALDI, 2004).

levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões” (MAGALDI, 2004, p. 16) sem contar que entre os métodos utilizados no período, a catequese em forma de teatro era “bem aceita” pelos índios, pois “[...] eram sensíveis à música e à dança, e a mistura das várias artes atuava sobre o espectador com vigoroso impacto” (MAGALDI, 2004, p. 16).

As representações teatrais aconteciam, na maioria das vezes, em datas comemorativas e festivas. Tais momentos mobilizaram os habitantes das aldeias, que se envolviam nas montagens dos cenários. Os índios homens participavam de todo o processo e inclusive atuavam nas peças, porém as mulheres ficavam excluídas dos papéis teatrais:

O teatro de Anchieta era conhecido pela sua originalidade, embora as recomendações da metrópole fossem para reproduzir os conteúdos do teatro medieval seu objetivo era diferenciar-se do comum, com uma elaboração mais literária, preservando preceitos religiosos “Não está presente um só diabo, personificação abstrata do mal, [...] se distinguem por vícios humanos pejorativos, como a covardia, a bebedeira e a mentira” (MAGALDI, 2004, p. 22).

Mais uma vez evidenciamos as semelhanças do surgimento do teatro em várias partes do mundo em diferentes períodos históricos. Podemos concluir, em linhas gerais, através do movimento que apresentamos, que o viés religioso era o conteúdo principal das peças de teatro e, ainda que identificassem alguns momentos de liberdade, esses parecem apenas exceções frente às grandes manifestações do conteúdo religioso.

Nesse contexto, estabelecem laços políticos com outros segmentos, controlando as relações sociais existentes e preservando velhos hábitos, de modo que sua finalidade última era o controle e poder social.

O caráter pedagógico do teatro aparece também em *Poética de Aristóteles* (ARISTOTELES, 1992) justamente com o intuito de ensinar e dirigir povo, oportunidade em que Boal (2013) apresenta o desenvolvimento do método da tragédia de Aristóteles.

2.2 A POÉTICA DE ARISTÓTELES

Boal (2013), ao estudar os fundamentos da poética de Aristóteles, em seu livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, dedica a esse filósofo o primeiro capítulo intitulado de “O sistema trágico coercitivo de Aristóteles”, no qual buscou apresentar uma análise crítica sobre a concepção de tragédia proposta pelo clássico grego.

Segundo Faria (2006), Aristóteles foi um filósofo grego que nasceu em 384 a.C., na península da Calcídica, e morreu em 322 a.C., na cidade Eubéia. Foi aluno de Platão na Academia em Atenas dos 17 ou 18 anos até os 25 anos. No ano de 338 a.C., publicou seus primeiros trabalhos e, após a morte de Platão, em 348 a.C., Aristóteles deixou Atenas junto com seu colega Xenócrates, quando os dois partiram para Atarneu a convite de Hérmiás. Hérmiás era conhecido por exercer um governo tirano em Atarneu. Farias (2006), estudiosa e comentadora das obras de Aristóteles, observa que “[...] as influências dos filósofos sobre Hérmiás foi extremamente benéfica, tornando seu governo mais moderado e justo, permitindo-lhe estender seu poder até Assos, distante cerca de 200 km” (FARIA, 2006, p. 21).

Na cidade de Assos, Aristóteles e Xenócrates fundaram uma escola filial da Academia de Atenas. Quando, em 341 a.C., Hérmiás foi assassinado, Aristóteles mudou-se para Mitilene com Teofrasto, seu maior discípulo, e juntos organizaram vários cursos sobre: física, lógica, ética, moral e retórica. No ano de 322 a.C., Aristóteles morreu, sendo que, antes de sua morte, foi perseguido por seus concidadãos por não reconhecer a diferença entre deuses e mortais (FARIA, 2006). O contexto sociopolítico no qual o filósofo produziu o seu pensamento também contribuiu para a análise da sua poética:

A época em que Aristóteles vive é intensamente marcada pelos debates políticos – na realidade, discute-se apaixonadamente em torno de dois modelos básicos de constituição política: o modelo ateniense, em que prevalece a liberdade e a democracia, marcado ao mesmo tempo pela instabilidade política, a corrupção e a demagogia, e a constituição espartana, modelo de sociedade fortemente organizada, na qual as liberdades individuais estão inteiramente subordinadas às convivências da pólis (em grego, polis, “cidade”) (FARIA, 2006, p. 08).

Portanto, é preciso chamar atenção para a forma de organização política de Atenas na época em que viveu Aristóteles, na qual “não era uma democracia representativa, tal como conhecemos hoje, mas uma democracia direta [...], todo habitante de Atenas que gozasse do direito de cidadania podia e devia participar das assembleias na praça central” (FARIA, 2006, p. 16). Em tese, o sistema que aqui analisamos enfatiza o caráter democrático do espetáculo da tragédia, embora Aristóteles não tenha vivenciado o auge da democracia Ateniense. Na concepção de Boal (2013), o sistema teatral trágico de Aristóteles, contraposto à realidade da época, apresenta um aspecto positivo, pois demonstra que a organização e a forma de apresentação do espetáculo tinham como finalidade a presença popular.

Nesse sentido, quais os principais elementos que compunham o método enunciado pela *poética*? Para Boal (2013), a organização geral do sistema trágico trabalha com quatro conceitos fundamentais: *empatia*, *peripécia*, *harmatia* e *catarse*. O protagonista da poética de Aristóteles (1973) deve buscar, por meio da relação entre o personagem e o espectador (povo), despertar o sentimento de *empatia*. Vejamos:

A empatia não ocorre apenas em relação aos heróis trágicos: basta observar os espectadores infantis de um uma série banguê-banguê pela televisão, ou os olhares enternecidos dos espectadores mais adultos quando o casal se beija antes do happy end. Trata-se aí de pura empatia. A empatia nos faz sentir como se estivesse se passando com nós mesmos o que no palco ou na tela está se passando com os personagens. Torna nossas emoções e pensamentos alheios (BOAL, 2013, p. 57).

Em seguida, depois de cumprir sua missão de conquistar o público, o personagem passa por uma *peripécia*, ou seja, uma mudança radical na vida do personagem: “A peripécia é importante porque faz com que seja mais longo o caminho da felicidade à desgraça [...]. Mais impacto se cria por essa via” (BOAL, 2013, p. 58). Esse movimento coloca em evidência a *harmatia*. Quando o personagem é surpreendido por uma situação fora do seu cotidiano, ele se vê em um estado de desordem e, por isso, manifesta falhas nas suas ações. Essas falhas humanas são denominadas *harmatia*. Por fim, o objetivo do espetáculo trágico visa à *catarse*, que está associada à capacidade de purificação das falhas manifestas pelo personagem.

As bases de conceitos aqui apresentados relacionam-se com outros, tão importantes quanto os primeiros: *imitar (mimesis), ações humanas, homem ideal, alma racional, alma irracional, felicidade e virtude*. É preciso, portanto, por meio desses conceitos, encontrar a totalidade do roteiro desenvolvido por Aristóteles.

Segundo a interpretação de Boal (2013), o *imitar* na arte não se restringe à execução de uma cópia da natureza, mas está associado à *recriação* e, portanto: “A arte não imita a natureza” (BOAL, 2013, p. 31). Embora essa afirmação pareça simplória, Boal chama a atenção para o fato de que, para os gregos, o conceito de “natureza” não indica somente o conjunto de coisas criadas, pois indica, ao mesmo tempo, “o princípio criador de todas as coisas” (BOAL, 2013, p. 31). Por isso, afirma que *mimesis*, para Aristóteles, significa que: “A arte recria o princípio criador das coisas criadas” (BOAL, 2013, p. 31), ou seja, a prática poética não se restringe à mera reprodução, pois também está intimamente vinculada ao processo de produção.

Aristóteles (1973) afirma que o roteiro de uma atuação trágica apresenta como tema central as ações da vida, portanto deve-se ocupar da *imitação* desse conteúdo: “Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação dos homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é a ação [...]” (ARISTÓTELES, 1973, p. 449).

De acordo com Boal (2013), o protagonista da poética de Aristóteles não deve imitar todas as *ações dos homens*, pois nem todas seriam suficientemente adequadas para a formação do *homem ideal* (BOAL, 2013). Ou seja, para Aristóteles, a tragédia deve ser organizada a partir de um “filtro”, o qual deve desempenhar uma função bastante específica: a de selecionar ações exemplares que, de fato, contribuem com uma “verdadeira” formação humana. Nesse sentido, é importante estar atento à essa relação de interdependência entre a estética, a pedagogia e a ética. Por isso, para compreendermos os “verdadeiros princípios” que, segundo Aristóteles, deveriam orientar a dinâmica da vida humana, devemos, antes, conhecer o ser humano.

Dando prosseguimento à sua análise, Boal ressalta a formulação de Aristóteles a respeito do ser humano, na qual o filósofo sugere que somos compostos de duas partes bem definidas: a “*alma racional*” e a “*alma irracional*”.

No que se refere à *alma irracional*, ela está associada ao plano físico, às nossas ações, reações e sensações mais imediatas. Por se tratar de uma realidade quase “selvagem”, deveria ser considerada irrelevante e, portanto, de acordo com Aristóteles (1973), excluída da tragédia. Por exemplo: “Comer, andar, mover-se” (BOAL, 2013, p. 40) podem ser compreendidas como atividades *puramente animais*. É por isso que a tragédia vai imitar *somente a alma racional*, pois é justamente o âmbito da razão que deve determinar a dinâmica da vida humana.

A *alma racional*, por sua vez, está intimamente vinculada a aspectos mais complexos dos seres humanos, por exemplo:

A) Faculdades: são as “*potências*” que caracterizam as atividades que os homens são capazes de exercer, mesmo que não as exerçam.

B) Paixões: correspondem às “*ato-alizações*” que caracterizam as transições ou as mediações de uma “Faculdade” para uma atividade concreta.

C) Hábitos: estão associados à “*re-alização*” plena e permanente das paixões, convertendo-se em práticas constantes.

Essas três características encontram-se inter-relacionadas à totalidade do sistema trágico aristotélico, existem, no entanto, exceções à regra. Sobre as *Faculdades*, por exemplo, nem todas são dignas de serem representadas pela tragédia. O que determina e seleciona as que chegariam a ser realizadas são as paixões, isso porque elas tornam-se algo concreto. Há algumas *Paixões* que também não servem para a tragédia, pois, “É necessário que essa paixão seja constante nesse homem. Isto é: por sua incidência deve ter-se convertido em um hábito” (BOAL, 2013, p. 40). Portanto, Boal (2013) afirma que, para Aristóteles, a tragédia deveria se ocupar somente da imitação das paixões que se tornaram um hábito a partir de uma orientação da *alma racional*.

Associada a essa reflexão sobre a realização da *ação humana* por meio da ação ética, Aristóteles sinaliza para a finalidade dessa prática: a busca pela *felicidade*. De acordo com a interpretação de Boal (2013), Aristóteles apresenta três níveis de *felicidade*.

O primeiro nível é a *felicidade material* que está vinculada à busca pela satisfação das necessidades básicas dos seres humanos, tais como: os prazeres sexuais, os gastronômicos e as honrarias, ou seja, assim como a *alma irracional*, esse nível de *felicidade* está limitado à realidade meramente animal e, por isso, também não merece ser abordada pela tragédia.

No segundo nível, apresenta-se a *felicidade* como “*Glória*”, que é definida pela ação *virtuosa* do homem, porém o sujeito, nesse estágio, sente a necessidade de reconhecimento de suas ações perante a sociedade e somente por meio desse reconhecimento é capaz de se sentir feliz, portanto não é digno da representação trágica.

O terceiro nível, considerado superior aos demais, consiste na *Virtude*. Aqui, o homem não busca reconhecimento da sociedade, pois trabalha virtuosamente e voluntariamente, compondo aquilo que propõe a superioridade da *alma racional*. Essa é a verdadeira felicidade que deve ser representada na tragédia, segundo Aristóteles (1973).

Seguindo a análise da tragédia, somente com a exposição integral do conceito de *Virtude*, teremos as condições necessárias para a compreensão da estrutura do teatro trágico de Aristóteles. A questão fundamental que deve ser aqui enfrentada está relacionada aos critérios que determinam a efetividade de uma ação *virtuosa*. Ou seja, devemos ter condições de avaliar se a ação do indivíduo pode ser considerada *virtuosa* ou não.

De acordo com Boal, Aristóteles apresenta quatro características que condicionam a ação *virtuosa*. Como vimos anteriormente, a *virtude* está associada à *alma racional* “[...] não existe em nós “naturalmente”, sendo necessário aprendê-la. As coisas da Natureza não podem adquirir hábitos, o homem, sim” (BOAL, 2013, p. 42). Por isso, “Nós, os homens, podemos criar hábitos que nos permitam o comportamento virtuoso. Os animais podem criar hábitos, mas jamais serão capazes de sentir felicidade no seu nível superior” (BOAL, 2013, p. 42). O exercício da virtude pressupõe, portanto, quatro condições:

- a) *Voluntariedade*: determina que o homem deve atuar de forma espontânea. Isso quer dizer que não lhe é permitido atuar acidentalmente porque, nesse caso, exclui-se a racionalidade e o poder de escolha e de decisão da sua vontade.
- b) *Liberdade*: determina que o indivíduo deve agir por livre e espontânea vontade, sem coerção e pressão das relações exteriores.
- c) *Conhecimento*: determina que não há virtude na ausência de conhecimento, pois o resultado de uma prática ignorante não pode ser caracterizado nem como vício, nem como virtude.
- d) *Constância*: está diretamente vinculada à noção de “Hábito”, pois também exige que o homem exercite a ação prudente de forma permanente.

A partir dessas determinações conceituais, as considerações gerais de Boal (2013) sobre o sistema trágico aristotélico destacam que a elaboração da obra *Poética* representa um grande marco para a o desenvolvimento de novas práticas para o teatro. Vale ressaltar que as mudanças que observamos na estrutura e no conteúdo do teatro propostas por Aristóteles não aconteceram de forma repentina, elas foram resultado de um processo conjuntural vivenciado pelo próprio autor.

É justamente essa primeira importante ruptura histórica, manifestada no âmbito das artes cênicas estabelecidas por Aristóteles, que chama a atenção de Boal e lhe serve de estímulo para uma análise crítica da história do teatro. Para Boal, Aristóteles é um marco importante, pois sua poética demarca a separação entre o homem comum e o ator. Evidencia-se, portanto, pela primeira vez, uma divisão radical no teatro. Aristóteles (1937), segundo Boal (2013), rompe com a origem do teatro Grego e o que antes era uma festividade popular torna-se um sistema político ideológico e coercitivo e está associado ao primeiro ato de ruptura entre o nascimento do teatro e suas reformas posteriores na técnica, no conteúdo e na estética.

No início do texto, apresentamos um ponto positivo da tragédia aristotélica: a participação popular. Essa participação popular, porém, segundo Boal (2013), se restringe ao papel do espectador. Em um primeiro momento, parece que o espaço da arte cênica respeitava o princípio genuinamente democrático, mais democrático que a própria experiência social vivenciada no cotidiano do povo grego. Aos poucos, porém, percebemos que essa democracia popular é apenas aparência, pois a primeira grande condição imposta por Aristóteles é a de que o espetáculo deve estar condicionado pelos princípios inerentes à vida ética. A ética defendida por Aristóteles, no entanto, era a ética aristocrática, que enaltece o indivíduo excepcional, o herói, diferente de todos os outros seres humanos (BOAL, 2013). Nesse contexto:

Veio à aristocracia que estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: este seriam os espectadores, a massa o povo. E para que o espetáculo pudesse refletir eficientemente a ideologia dominante, a aristocracia estabeleceu uma nova divisão: alguns atores seriam os protagonistas (aristocratas) e os demais seriam o coro, de uma forma ou de outra simbolizando a massa “O sistema trágico coercitivo de Aristóteles” nos ensina o fundamento desse tipo de teatro (BOAL, 2013, p. 13-14).

Além dessa crítica, outras são delimitadas com maior ênfase, trata-se do momento da reflexão sobre *teatro* e *política*. Segundo o autor, a dualidade de argumentos entre os estudiosos sobre a finalidade da *arte* e da *política* na sociedade é muito antiga: inicia-se antes mesmo de Aristóteles e até hoje não existe um consenso sobre o tema, discussão que permeia o meio acadêmico e os intelectuais de cada período.

A dicotomia apresentada por Boal: “De um lado se afirma que a arte é pura contemplação e de outro que, pelo contrário, a arte apresenta sempre uma visão de mundo em transformação e, portanto é inevitavelmente política [...]” (BOAL, 2013, p. 30) e ocupa-se da seguinte questão: “A relação da arte com o espectador é algo suscetível de ser diversamente interpretado, ou, pelo contrário, obedece rigorosamente a certas leis que fazem da arte um fenômeno puramente contemplativo ou um fenômeno essencialmente político?” (BOAL, 2013, p. 30).

Sobre essa indagação, Boal (2013) retoma a análise da Poética e salienta que as considerações de Aristóteles convergem com a reflexão de divisão entre *arte* e *política*, como disciplinas distintas por possuírem leis, princípios e objetivos opostos (BOAL, 2013). Ainda segundo a interpretação do autor, nesse mesmo sistema da tragédia, o qual separa os dois conceitos de uma totalidade, contraditoriamente Aristóteles cria o primeiro sistema *poético-político* de intimidação/coercitivo:

Aristóteles propõe a independência da poesia (lírica, épica e dramática) em relação à política; o que me proponho a fazer neste trabalho é mostrar que, não obstante suas afirmações, Aristóteles constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das “más” tendências ou tendências “ilegais” do público espectador. Esse sistema é amplamente utilizado até o dia de hoje, não somente no teatro convencional como também nos dramalhões em série da TV e nos filmes de faroeste: cinema, teatro e TV aristotelicamente unidos para reprimir o povo. Felizmente, o teatro aristotélico não é a única maneira de se fazer teatro (BOAL, 2013, p. 31).

Por meio dessa reflexão, Boal apresenta uma aversão pelas divisões que se estabelecem na tragédia de Aristóteles, principalmente nos elementos que dizem respeito à divisão entre palco (atores-protagonistas) e espectadores (o povo).

Aristóteles (1937), nesse sentido, construiu uma proposta de espetáculo que, por meio da representação, instiga o público/espectador a adotar a mesma conduta que fora encenada no palco pelos protagonistas. O sistema apresenta bases pedagógicas enquanto proposta. Boal (2013) analisa que, concomitantemente, na tentativa de separar arte de política, desenvolveu um viés político e coercitivo. As determinações indicadas são puramente analíticas da representação teatral, mostram a valorização dos homens superiores ligados ao poder e, ao mesmo tempo, pedagogicamente no espetáculo, buscam corrigir falhas humanas, além de apresentar modelos e padrões estéticos para serem seguidos.

2.3 A PRODUÇÃO DE MAQUIAVEL PARA O TEATRO RENASCENTISTA

Nicolau Maquiavel nasceu na Itália, na cidade de Florença, em 1469 e morreu no ano de 1527. Viveu no contexto cultural do Renascimento, período que vai da segunda metade do século XV até a primeira metade do século XVI. Tal momento histórico foi marcado pelo rompimento da sociedade feudal e nascimento do modelo burguês mercantil.

Maquiavel foi um importante filósofo, historiador, diplomata e político de seu tempo, estudioso do latim, árabe e grego, sua obra mais famosa foi escrita em 1513 e intitulada de *O Príncipe (De Principatibus)* (NETO, 1997). Em *O Príncipe*, Maquiavel (2010) apresenta seu estudo sobre o modo de governar e de ser governado, contribuindo nas formulações sobre novos significados do poder político. Nesse sentido, diferenciou-se dos princípios da política antiga, fundamentado pelo pensamento Aristotélico e Platônico sobre noção de comunidade política, ideal da conduta humana, conceito de bem e prática da ação justa. Maquiavel, no contexto moderno, estava preocupado com comportamento humano tal como ele se manifestava, sobretudo no tocante a paixões, humores e os conflitos morais:

Há, em sua obra, uma Filosofia da História que envolve a compreensão do poder, da moral, dos modos de governar e, sobretudo, do modo de ser dos governados. História e sociedade estão estreitamente ligadas através dos laços da política e da moral. O que freqüentemente choca na leitura de

Maquiavel é a crueza com que encara os fatos e os descreve. Para ele, a natureza humana é má. O homem gostaria de agir em consonância com o bem, mas, invariavelmente, ele está mais propenso ao mal, conforme se observa nos exemplos extraídos de Roma Antiga e também nos de seus contemporâneos (NETO, 1997, p. 100).

Outro texto importante produzido por Maquiavel foi a peça Mandrágora. Essa peça é analisada por Boal (2013) no capítulo denominado “A Poética de *Virtú* de Maquiavel”. O dramaturgo ressalta que, assim como a tragédia de Aristóteles, a produção da Mandrágora representou a passagem de um modelo teatral medieval para o modelo burguês.

Essa é uma semelhança importante entre a proposta poética de Aristóteles e a de Maquiavel. A Mandrágora marca o seu período histórico e fica conhecida como “[...] uma peça típica da transição entre o teatro feudal e o teatro burguês, e seus personagens contêm, equivalentemente, tanto abstração como concreção” (BOAL, 2013, p. 83).

Foi a partir da transição da Idade Média para o modelo burguês que se observou grandes transformações no conteúdo teatral, resultado do desenvolvimento das forças produtivas, ascensão do comércio e da economia, concomitantemente às mudanças culturais e artísticas, conhecidas historicamente como o movimento Renascentista. Maquiavel, além de testemunhar esse momento histórico, foi protagonista, pois criou uma peça teatral que buscava retratar justamente o movimento de transição histórica, os conflitos morais presentes na peça, tal como um frade de má vida (MAQUIAVEL, 1992, p. 04).

Na Idade Média, a arte e, principalmente, a produção teatral ficavam sob o controle da nobreza e do clero, por esse motivo seu conteúdo era condicionado pelas instituições de poder, que condenavam qualquer peça cujo tema provocasse sentimentos de desejo nos espectadores, principalmente encenações que promovessem ideias e sentimentos de cunho transformador-inovador na ordem societária.

A principal característica da arte feudal era garantir a ordem do sistema vigente, por isso, assim como na Tragédia de Aristóteles, o teatro tinha uma função social coercitiva (BOAL, 2013), pois buscava-se incutir no povo valores morais, preconceitos, dogmáticos e religiosos, ligados à ideologia do poder dominante desse período: isto é, os provenientes da Igreja e da Nobreza.

O teatro medieval, em essência, era aristotélico (BOAL, 2013), isso porque sua finalidade sugeria o controle das massas. Sua técnica, no entanto, não utilizava os mesmos recursos da poética aristotélica, que estava fundamentalmente embasada na “*catarse*” e na “*harmatia*”. No teatro feudal, os personagens eram abstratos (tais como: “Luxúria”, “Anjo” e “Diabo”) e continham valores e características religiosas, mas não podiam ser sujeitos concretos, presentes no mundo real. Observemos:

Não eram personagens-sujeitos da ação dramática, mas simples objetos, porta-vozes dos valores que simbolizavam. O Diabo, por exemplo, não tinha qualquer livre-iniciativa: apenas cumpria a sua tarefa de tentar os homens, dizendo as falas que essa abstração necessariamente diria em tais ocasiões. Assim, o Anjo, a Luxúria e todos os demais [...] (BOAL, 2013, p. 75).

A estrutura do teatro medieval, segundo Boal (2013), apresentava-se em duas divisões: as *peças de pecado*, que enfatizavam o temor à ira divina e buscavam causar arrependimento e penitência para a conquista da absolvição dos pecados no momento da morte, e as *peças de virtude*, que narravam o bom vassalo, comprometido e obediente às leis divinas, o ser humano fiel, temente e eterno servo de Deus, que, diante da sua lealdade e obediências às leis divinas, seria recompensado pelo Senhor com a vitória perante seus inimigos.

Esse modelo de teatro não permitia nenhum tipo de contradição, seu conteúdo só poderia ser divulgado mediante manipulação prévia do enredo: “Em outras palavras: adotando um estilo narrativo e, colocando a ação no passado, evitando-se a dramaticidade e a apresentação direta e presente dos personagens em choque” (BOAL, 2013, p. 76).

Por esse motivo, a comédia *Mandrágora* é referência para Boal (2013). A comédia conta com sete personagens principais, Calímaco, Lucrecia, Messer Nícia, Siro, Licúrio, Sóstrata e Frei Timóteo. A representação gira em torno da forma como Maquiavel vê a conduta humana na sociedade, bem como seus aspectos conflituosos, negativos e corruptos. O texto conta a história de um rapaz rico que deseja seduzir Lucrecia, depois de descobrir sobre a beleza e honestidade da moça. No entanto, ela já era comprometida com Messer Nícia:

CALÍMACO – E mencionou a senhora Lucrecia, esposa de messer Nícia Calfucci, de cuja beleza e virtudes teceu

tamanhos louvores, que a todos nos deixou pasmados. Em mim, despertou ele tão intenso desejo de vê-la, que, pondo de lado qualquer outra ponderação e sem mais me preocupar com as guerras ou com a paz na Itália, iniciei logo a viagem para aqui, onde, ao chegar, verifiquei ser a fama da senhora Lucrecia muito inferior à verdade, o que raramente acontece, e me inflamei de tão grande desejo de possuí-la, que não tenho mais sossego (MAQUIAVEL, 2004, p. 18)

Para conseguir ter contato com Lucrecia, Calímaco conta com a ajuda de Siro, Licírio e Frei Timóteo. Nesse momento, podemos observar a ausência do conteúdo pastoral, erudito e servil. Assim, Maquiavel investe na crítica à sociedade de Florença, com certo atrevimento para a época, e mostra os hábitos, paixões e conspirações dos homens sem camuflar tais atos com uma figura divina. Observemos, ademais:

CALÍMACO – Conheces Ligúrio, que repetidamente vem fazer suas refeições comigo. Já foi mediador de casamentos e, depois, deu para esmolar ceias e jantares. Sendo homem agradável, messer Nícia mantém com ele grande familiaridade, da qual Ligúrio tira bom proveito; e, se bem que não o leve a jantar em sua casa, empresta-lhe algum dinheiro. Tratei de captar-lhe a amizade, comuniquei-lhe o meu amor e ele prometeu auxiliar-me com todas as suas forças.

SIRO – Tomai cuidado com que não vos engane: esses papajantares não costumam cumprir a palavra.

CALÍMACO – É verdade. Contudo, quando alguma coisa convém a alguém, deve-se ter por certo, se dela lhe damos comunicação, que ele nos sirva fielmente. Prometi a Ligúrio, se tem êxito na empresa, boa quantia de dinheiro; e, se não conseguir nada, terá ele, quando muito, aproveitado alguma ceia ou jantar, que eu, de qualquer modo não tomaria sozinho.

SIRO – E que prometeu ele fazer até agora?

CALÍMACO – Prometeu persuadir messer Nícia a ir com a esposa aos banhos, neste mês de maio. SIRO – E que vantagens tereis nisso?

CALÍMACO – Que vantagens? Talvez pudesse o sítio modificar a natureza dela, pois nessas bandas outra coisa não se faz senão folgar. Eu iria lá também, levando os meios para entregar-me a todos os prazeres que pudesse, e não pouparia munificência alguma. Acabarei tornando-me familiar dela e do marido. Sabe-se lá! Uma coisa gera outra e o tempo governa a todas. (MAQUIAVEL, 2004, p. 19)

A moça, muito honesta, não seria facilmente seduzida por Calímaco. O rapaz, convencido em levar seu plano adiante, descobre o ponto fraco do casal. A informação consiste no desejo da família em ter um filho, no entanto o casal era infértil. Calímaco, então, conhece Messer Nícia, passando-se por médico, como sugeriu seu amigo Licúrio:

LIGÚRIO – Não duvides da minha palavra, porque, ainda que não existisse o proveito que sei e espero, há que o teu sangue condiz com o meu e que desejo que realizes esse teu anseio quase tanto quanto tu. Mas deixamos isso de lado. O doutor incumbiu-me de achar um médico, para saber a qual dos banhos lhe convenha ir. Quero que procedas a meu modo: que afirmes teres estudado medicina e praticado o ofício em Paris. Ele acreditará facilmente, por ser homem simplório e tu, letrado, capaz de dizer-lhe qualquer coisa em bom latim.

CALÍMACO – E para que nos servirá isso?

LIGÚRIO – Poderá servir-nos para mandá-lo àquele banho que mais nos apraza ou para tomarmos outro partido, no qual já pensei e que será mais rápido, certo e fácil de levar a bom termo do que os banhos.

CALÍMACO – Que me dizes, homem?

LIGÚRIO – Digo-te que, se tiveres ânimo e confiares em mim, considero o teu caso resolvido antes de amanhã a esta hora. E, ainda que ele fosse homem que não é, capaz de indagar se és realmente médico ou não, a escassez do tempo e a própria natureza do assunto farão com que não fale nele com ninguém ou que não chegue a tempo de estragar o nosso plano, se porventura vier a falar. (MAQUIAVEL, 2004, p. 21)

No momento em que se encontra com Messer Nícia, Calímaco fala sobre um tratamento milagroso com a planta Mandrágora, afirmando que ela é capaz de tornar a mulher fértil. No entanto, adverte que o próximo homem com quem sua mulher tiver relação sexual irá morrer. Porém, assim como o médico, o tratamento também é falso, o intuito era o de convencer Messer Nícia a achar um homem qualquer disposto a ter relação com sua mulher sem saber de suposta morte. Nícia, segundo a perspectiva de Boal (2013), era um típico burguês, insatisfeito por não ser igual a um nobre, por isso seu convencimento não era unicamente para satisfazer o desejo de ter um herdeiro, mas como pressão social:

O notário Nícia é um dos personagens mais cativantes de toda a história do teatro. Enriquecido com o desenvolvimento da vida citadina, lamenta morrer sem ter um herdeiro a quem

deixar sua fortuna avaramente escondida. Nícia, como a maioria dos burgueses, gostaria de ter nascido príncipe ou conde, ou, pelo menos, um simples barãoziho. Como tal infelizmente não aconteceu, ele quer fazer com que o seu comportamento se assemelhe, no que for possível, ao dos nobres. No seu momento crucial no segundo ato, Nícia apenas consente que a mulher se deite com um estranho unicamente porque assim também o fizeram alguns nobres exemplos, como o rei da França e tantos outros fidalgos que há por lá (BOAL, 2013, p. 87).

Além do convencimento de Messer Nícia, era necessário convencer sua mulher. Para isso, a figura do Frei e da mãe de Lucrécia entram em cena:

FREI TIMÓTEO – Sede bem-vindas! Sei o que desejais ouvir de mim, porque messer Nícia já me falou. E, na verdade, consultei os livros, estudando a questão, durante mais de duas horas; e, após longas pesquisas, encontrei muita coisa que, no particular e no geral, se ajusta ao nosso caso.

LUCRÉCIA – Falais a sério, padre, ou gracejais?

FREI TIMÓTEO – Oh, senhora Lucrécia! Então esse é assunto com o qual se graceje? Acaso, me conheceis somente desde agora?

LUCRÉCIA – Não, padre; mas esta me parece a coisa mais estranha que jamais ouvi.

FREI TIMÓTEO – Acredito-vos, senhora, mas não quero que digais mais isso. Há muitas coisas que, de longe, parecem terríveis, inadmissíveis, estranhas; mas, quando delas nos acercamos, revelam-se humanas, aceitáveis, corriqueiras. Por isto se diz serem os sustos maiores que os males, e este é um dos exemplos.

LUCRÉCIA – Deus o queira!

FREI TIMÓTEO – Desejo voltar ao que vos dizia ainda há pouco. Quanto à consciência, deveis adotar este princípio geral, de que, onde há um bem certo e um mal incerto, nunca se deve deixar esse bem por medo daquele mal. Aqui, temos um bem certo: que vós concebereis e conquistareis uma alma para Deus Nosso Senhor. O mal incerto é que aquele que se deite convosco, após a poção, venha a morrer.

SÓSTRATA – Persuade-te à submissão, minha filha. Não vês que uma mulher sem filhos é uma mulher sem lar? Morre-lhe o marido e fica como um bicho, abandonada por todos.

FREI TIMÓTEO – Eu vos juro, senhora, por este peito sagrado, que há tanto caso de consciência em obedecer à vontade de vosso marido, neste assunto, quanto em comer carne às quartas-feiras, que é pecado que se vai com água benta (MAQUIAVEL, 2004, p. 24-25).

Boal (2013), sobre a conduta do Frei, não o condena à má fé, ou o tem por um frade corrupto, mas procura olhar para o período renascentista e afirma:

Frei Timóteo, por sua vez, não é um frade corrupto, cobiçoso, mas sim símbolo de uma nova mentalidade religiosa. Se o mundo renascentista se mercantilizava em todos os seus setores [...] também assim o nosso frade admite que a Igreja, para sobreviver, necessita contabilizar-se. Timóteo pensa dessa maneira não por má-fé, mas porque compreende a natureza dos novos tempos, e há que progredir ou desaparecer (BOAL, 2013, p. 85-86).

No final, o plano é realizado com sucesso: Calímaco se disfarça de um homem qualquer, passa a noite com a moça e conta a verdade para ela. A honestidade de Lucrecia, apresentada no início da comédia, se transforma em adultério:

CALÍMACO – Como já te disse, meu Ligúrio, fiquei de maus humores até as nove horas; pois, maior que fosse o meu prazer, não me parecia bem que o tivesse. Mas, depois de me dar-lhe a conhecer e fazer-lhe compreender o amor que lhe tinha e quão facilmente, pela ingenuidade do marido, podíamos viver felizes, sem qualquer escândalo, prometi-lhe que, se algum dia Deus o chamasse para si, eu a tomaria por esposa. E tendo ela apreciado, além dessas razões, a diferença que há entre o meu possuí-la e o de Nícia e entre os beijos de um amante novo e os de um marido velho, disse, após alguns suspiros: “Já que a tua astúcia, a tolice de meu marido, a ingenuidade de minha mãe e a maldade do meu confessor me levaram a fazer aquilo que, sozinha, nunca faria, quero julgar que tudo provenha de uma disposição do céu, que assim determinasse, e não me sinto suficiente para recusar o que o céu quer que eu aceite. Portanto, eu te tomo por senhor, patrono e guia; é meu pai, meu defensor e quero que sejas todo o meu bem. É aquilo que meu marido quis por uma noite, entendo que o tenha sempre. Procurarás, por isto, tornarte seu compadre, virás esta manhã à igreja e, dali, depois, almoçar conosco. Dependerá de ti frequentares a nossa casa a teu talante e poderemos estar juntos a todas as horas e sem suspeitas”. Ao ouvir tais palavras, estive a pique de morrer de ventura. Não pude responder nem a mínima parte de tudo que desejava. Agora, sou o homem mais contente e feliz deste mundo; e não tivesse essa felicidade de cessar por obra da morte ou do tempo, eu seria mais bem-aventurado que os bem-aventurados, mais santo que os santos (MAQUIAVEL, 2004, p. 40).

Essa peça, que hoje se apresenta como um conteúdo qualquer de uma comédia da televisão, cinema ou novelas, para o período renascentista, foi considerada ousada, eis que mostrava a corrupção da igreja, o falso puritanismo dos homens e a ironia com os princípios cristãos. No entanto, assim como em Aristóteles, a peça trabalha a conduta dos homens, mas não tem a preocupação coercitiva diretamente identificada na poética de Aristóteles. Para Boal (2013), a *Mandragora* é:

Uma das experiências mais bem logradas da dramaturgia popular. Acredita-se, convencionalmente, que o teatro popular deve aproximar-se sempre do circo, quer como texto, quer como interpretação. Essa opinião é bastante divulgada e aceita. Discordamos fortemente, como discordaríamos de quem afirmasse que a novela radiofônica, dada a sua peculiar violência emocional, é uma forma válida de arte popular. Acreditamos, ao contrário, que a característica mais importante do teatro que se dirige ao povo deve ser a sua clareza permanente, a sua capacidade de, sem rodeios ou mistificações, atingir diretamente o espectador, quer na sua inteligência, quer na sua sensibilidade. A mandrágora atinge o espectador inteligentemente e, quando consegue emocioná-lo, ela o consegue através do raciocínio, do pensamento, e nunca através da ligação empática, abstratamente emocional. E aqui reside a sua principal qualidade popular (BOAL, 2013, p. 89).

A linguagem trabalhada por Maquiavel, embora inteligente e revolucionária para seu período, não atinge a consciência dos espectadores e, segundo Boal (2013), não cumpre um papel educativo popular em seu conteúdo. No entanto, os personagens apresentavam a liberdade de pensamento e, dessa forma, rompe com os padrões de conduzir a peça apenas para o ideal de homem. Esse aspecto do teatro burguês fez a própria burguesia temer ao teatro, de modo que era necessário impor limites para a liberdade do personagem.

2.4 HEGEL E BRECHT: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES PARA A POÉTICA DO OPRIMIDO

Nesse momento, seguimos a lógica proposta por Boal (2013) de apresentar alguns teóricos e filósofos considerados importantes para os processos de rupturas

de conteúdo, de estética e de paradigmas na história do teatro, bem como as contribuições desses autores que lhes serviram de estímulo para a criação da sua própria Poética. Nessa perspectiva, apresentaremos uma exposição sobre as contribuições de Hegel e de Brecht, presentes no terceiro capítulo da obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*.

Antes de determo-nos particularmente às diferenças estabelecidas por Boal (2013) entre Hegel (1770-1831) e Brecht (1898-1956), é importante sinalizar o significado geral da palavra épico, pois, durante a exposição de Aristóteles e Maquiavel, segundo a interpretação de Boal, ambos abordavam a questão da Poética a partir de dois conceitos centrais: a tragédia e a comédia. No entanto, para Boal (2013), Hegel e Brecht adotam uma nova abordagem conceitual, de modo que os dois centralizam a discussão estética na apresentação do épico. Ainda segundo o autor, o conceito de épico possui um significado comum em quase todos os tempos históricos em que apareceu o termo. Esse significado se concretiza dentro das relações cinematográficas dos personagens, nas cenas das lutas, guerras expansionistas e conflitos, de modo que, “Em todas essas acepções, a palavra épico tem a ver com tudo que seja amplo, exterior, objetivo, a longo prazo etc” (BOAL, 2013, p. 98).

Para o autor (2013), o conceito de *teatro épico* utilizado por Brecht tinha a finalidade de opor-se ao conceito de *poética épica*, em Hegel. Nesse sentido, tanto Hegel quanto Brecht trabalham com esse gênero literário. Entretanto, não há, na expressão *Teatro Épico*, de Brecht, a mesma conotação que há na *poesia épica* de Hegel, na verdade existe apenas uma crítica de Brecht à abordagem idealista hegeliana (BOAL, 2013) vinculada à questão da “liberdade do personagem”.

2.4.1 A liberdade dos personagens: personagem-sujeito e personagem-objeto

Bertolt Brecht (1898-1956) nasceu na Alemanha, na cidade de Berlim, e ficou conhecido historicamente por ser um dos maiores dramaturgos e poetas do século XX. Sua produção artística teve início ainda na juventude e o mérito de seu trabalho ganhou destaque em jornais e críticas literárias:

Em 1914, com 16 anos de idade tinha seu primeiro trabalho, um conto, publicado pelo *Augsburger Neueste Nachrichte*. Estudou medicina e ciências naturais na Universidade de Munich, fêz o serviço militar como atendente médico e se interessou cada vez mais pelo teatro. Em 1918, com 20 anos, escreveu sua primeira peça, *Baal*, história de um poeta vagabundo e amoral. Tornou-se, em seguida, crítico teatral do *Der Volkswille*, de sua cidade natal e um dramaturgo, isto é, uma espécie de consultor literário, do teatro Munich *Kammerspiele*. É em Munich que vê os primeiros espetáculos de suas peças: *Tambores na Noite*, em 1922, *Baal*, em 1923, e *Eduardo II*, em 1924. O Jovem Brecht ainda casa, divorcia-se cinco anos depois e, em 1924, estabelece-se em Berlim (MACIEL, 1967, p. 01).

Brecht dedicou-se aos estudos do marxismo e do teatro político de Erwin Piscator (MACIEL, 1967), depois de participar do movimento de vanguarda renovadora do teatro. Sua produção artística começou a romper com o modelo burguês e formal, tendo ele proposto um teatro em que “os espectadores pudessem fumar e descontraír como numa luta de boxe e fossem, ao contrário dos burgueses mumificados em seus colarinhos duros e hipnotizados, capazes de pensar e julgar o que estavam vendo” (MACIEL, 1967, p. 08).

O conteúdo que desejava que o público questionasse tinha origem na filosófica da crítica social de Marx e seu intuito era o de discutir opressão, exploração e injustiças por meio da estética. Uma das características mais marcantes do seu trabalho, na perspectiva de Boal (2013), é a liberdade do personagem, em oposição à proposta de estética de Hegel.

Georg Wilhelm Friedrich *Hegel* (1770-1831) nasceu em Berlim, foi um dos filósofos mais importantes do idealismo alemão do século XVIII e início do XIX. Segundo Thibodeau (2015), Hegel tinha grande admiração pelo estudo da arte, em específico pela tragédia grega. Diferente de Platão, Hegel demonstrava interesse pela *Poética* de Aristóteles e, assim como outros pensadores estudiosos da tragédia, analisava que o viés pedagógico da arte permitia aos homens aprender algo sobre seu mundo e suas relações. Sobre essa análise, Thibodeau (20015) assevera que tanto Hegel quanto Schelling e Holderlin:

[...] cada um desses autores verá nas tragédias uma concepção de agir e de interagir humano que parece escapar às insuficiências e dificuldades da concepção moderna fundada sobre a moralidade e o direito, sobre as oposições que passarão a determinar a compreensão moderna do agir moral e legal. Ademais- e como nós temos visto- eles avaliaram que as obras dos poetas trágicos

apresentam outra concepção de liberdade, uma liberdade que não é a do livre-arbítrio, da liberdade de escolha ou ainda da liberdade transcendental contra a necessidade empírica. Na tragédia, a liberdade do herói é a de um combate, de uma luta ou conflito entre forças antagônicas que são, certamente, reais e concretas, que se desenrola na imanência do mundo efetivo e atual (THIBODEAU, 2015, p. 29-30).

É sobre essa liberdade dos personagens do teatro que Boal (2013) está preocupado. Sua análise filosófica observa que, em Brecht (1967), a liberdade dos personagens aparece na forma de teatro épico, ou seja, possui um caráter prático-social, por reivindicar que os personagens representam objetos das forças sociais e econômicas da sociedade, seguindo assim a perspectiva teórica marxista (BOAL, 2013).

Nesse sentido, segundo Rosenfeld:

Não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht (1898-1956), visto seus ensaios e comentários sobre este tema se sucederam ao longo de aproximadamente trinta anos, com modificações que nem sempre seguem uma linha coerente. Tendo sido bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos cênicos melhores. Chamava suas peças de “experimentos”, na acepção das ciências naturais, com diferença de se tratar de “experimentos sociológicos”. Não admira portanto, que tenha refundido as suas peças tantas vezes, reformulando concomitantemente a sua teoria. O teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial. Há raízes que ligam ao teatro naturalista, mas o seu anti-iluminismo e marxismo atuante separaram-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento. Por sua vez, o anti-iluminismo e antipsicologismo dos expressionistas são totalmente “transfuncionados” na obra de Brecht, despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente. Brecht absorveu e superou ambas as tendências numa nova síntese, à semelhança do marxismo que absorveu e reuniu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel numa nova concepção (ROSENFELD, 2006, p. 145-146).

Sobre a criação de nova síntese teatral, há alguns apontamentos teóricos importantes, sobretudo a contribuição marxista da arte, os quais aparecem como explicações teóricas para a ausência de liberdade na atuação dos personagens no sistema Brechtiano.

Sob a perspectiva marxista da história, a arte possui uma intencionalidade, assim como o trabalho. Apesar de Marx e Engels não terem publicado oficialmente

nenhum texto sobre o papel da arte (LUKÁCS, 2009), é possível identificar, através do conceito de trabalho, elementos que contribuem como a fundamentação de uma discussão sobre arte. O trabalho é uma das categorias centrais nas obras de Marx e Engels. Em *O Capital*, Marx define inicialmente o conceito de trabalho como um processo entre homem e natureza, o qual resulta na apropriação da matéria prima com a finalidade de modificá-la para satisfazer as necessidades humanas. Vejamos:

O processo de trabalho, como o apresentamos em seus elementos simples e abstratos, é atividade orientada a um fim para produzir valores de uso, apropriação do natural para satisfazer necessidades humanas, condição universal do metabolismo entre o homem e a Natureza, condição natural eterna da vida humana e, portanto, independente de qualquer forma dessa vida, sendo antes igualmente comum a todas as suas formas sociais (MARX, 1985, p. 153).

Esse ato faz com que os homens se diferenciem dos outros animais, pois sua ação não é instintiva e, portanto, além da necessidade da transformação da matéria, prevalece uma intencionalidade, ou seja, um projeto antecipado pela consciência humana de manipulação da matéria-prima:

Pressupomos o trabalho numa forma em que pertence exclusivamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colmeias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera. No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador, e, portanto, idealmente (MARX, 1985, p. 149-150).

Segundo Engels (2006), a atividade do trabalho possui um duplo movimento, pois, ao mesmo tempo em que o homem modifica a matéria natural, modifica a si próprio. No texto sobre *O papel do trabalho na transformação do macaco em homem*, por exemplo, escreve:

Vemos, pois, que a mão não é apenas o órgão do trabalho; é também produto dele. Unicamente pelo trabalho, pela adaptação às novas e novas funções, pela transmissão hereditária do aperfeiçoamento especial assim adquirido pelo músculos e ligamentos, num período mais amplo, também pelo ossos; unicamente pela aplicação sempre renovada dessas habilidades transmitidas a funções novas e cada vez mais complexas foi que a mão do homem atingiu esse grau de perfeição que pôde dar vida, como por antes da magia aos quadros da Rafael, às estátuas de Thorwaldsen e à música de Paganini (ENGELS, 2006, p. 25).

O trabalho, portanto, é um dos eixos fundamentais para a transformação do homem em ser social, pois sua atividade destinada a um fim transforma gradualmente a natureza em instrumentos, meios de produção e, por conseguinte, objetos essenciais para a sua sobrevivência. E, como consequência imanente dessa intervenção, acaba contribuindo com o desenvolvimento de si mesmo, tanto em termos físicos quanto cognitivos. Esse movimento, portanto, deve ser compreendido como uma atividade criadora, movida por uma relação dialética entre homem e natureza. Nesse sentido:

Graças à cooperação da mão, dos órgãos da linguagem e do cérebro, não só em cada indivíduo, mas também na sociedade, os homens foram aprendendo a executar operações cada vez mais complexas, a propor-se e alcançar objetivos cada vez mais elevados. O trabalho mesmo se diversificava e aperfeiçoava de geração em geração, estendendo-se cada vez a novas atividades. A caça e a pesca veio juntar-se a agricultura, e mais tarde a fiação e a tecelagem, a elaboração de metais, a olaria e a navegação. Ao lado do comércio e dos oficiais apareceram, finalmente, as artes e as ciências; das tribos saíram as nações e o Estado. Apareceram o direito e a política, e com eles o reflexo fantástico das coisas no cérebro do homem: a religião. Frente a todas essas criações, que se manifestavam em primeiro lugar com produtos do cérebro e pareciam dominar as sociedades humanas, as produções mais modestas fruto do trabalho da mão, ficaram relegadas a segundo plano, tanto mais quanto numa fase muito recuada do desenvolvimento da sociedade (por exemplo, já na família primitiva), a cabeça que planejava o trabalho já era capaz de obrigar mãos alheias a realizar o trabalho projetado por ela. (ENGELS, 2006, p. 27).

No entanto, o trabalho na sociedade capitalista pressupõe características ou determinações que superam aquelas da pré-história. Segundo Marx (1985), as relações de trabalho na sociedade burguesa são mediadas pelos interesses do capital. Nesse estágio, fatores como a compra e a venda da força de trabalho, bem como a matéria prima e os meios de produção necessários para a realização de todo o processo estão submetidos ao controle do capitalista.

Para Fischer (2002), a sociedade industrial desenvolveu um trabalho fragmentado, baseado na *objetificação* como fruto da *cientificização* das relações sociais, distanciando gradualmente o homem de sua conexão originária com o todo natural. Assim, pela primeira vez na história, o trabalhador aparece como um ser livre, em um duplo sentido: livre para vender sua mercadoria e força de trabalho e livre dos meios de produção, pois já não aparece vinculado a esses meios como o

escravo e o servo, nem como proprietário desses meios. Na contramão do homem primitivo e também daquele de outras formas históricas de organizações sociais, nas quais os trabalhadores experienciaram a totalidade do processo de criação dos objetos, desde a extração da matéria prima até o seu resultado final, o homem moderno da sociedade capitalista torna-se um trabalhador alienado. Observemos:

Essa crescente divisão do trabalho ainda parcelariza mais o papel do humano, de modo que a visão do homem se torna mais limitada. Quanto mais engenhoso e complexo é o processo de trabalho, tanto menos inteligente é o trabalho que se requer do trabalhador individual e mais aguda é a sua alienação do conjunto (FISCHER, 2002, p. 96).

Nesse sentido, a arte aparece como uma necessidade ontológica (LUKÁCS, 2009), pois constitui a vida humana exatamente como o trabalho (FISCHER, 2002). Partilhando do mesmo movimento reflexivo, a manifestação artística apresenta-se, em um primeiro momento, como uma livre iniciativa do homem, ao buscar estabelecer relações sociais com o meio onde vive e, gradativamente, com o avanço de suas experiências com meio e com os demais indivíduos, destaca-se uma valorização da subjetividade humana que implica na criação de conteúdos (LUKÁCS, 2009). Os primórdios do teatro mostram de forma exemplar esse avanço, pelo que “a arte, em todas as suas formas – a linguagem, a dança, os cantos rítmicos, as mágicas – era a atividade social *par excellence*, comum a todos e elevando todos os homens acima da natureza, do mundo animal” (FISCHER, 2002, p. 47).

O processo de criação de uma manifestação artística, oriunda da pintura, escultura ou teatro (FISCHER, 2002) inicialmente realiza-se de forma abstrata, idealista, projetada na consciência do homem e, portanto, também possui uma intencionalidade. O processo de criação de todas as artes desenvolve-se na interação do homem com a natureza e, com o passar dos tempos, das relações intersubjetivas entre os homens. O alcance de certo nível de sociabilidade (LUKÁCS, 2009) possibilita as transformações dialógicas (ou dialéticas) entre os envolvidos. Diante disso, podemos afirmar que a arte e o trabalho são atividades intrínsecas à vida humana. Nesse contexto:

A criação artística, por conseguinte, enquanto uma forma de reflexo do mundo exterior na consciência humana, está inserida na teoria geral do conhecimento professada pelo materialismo dialético. É

certo que a obra de criação artística, dadas as suas peculiaridades, constitui um momento singular, com características próprias, da teoria materialista dialética do conhecimento; nela vigoram muitas vezes leis nitidamente diversas das de outros campos abrangidos pela referida teoria (LUKÁCS, 2009, p. 23).

Por compreender que Brecht apresentava uma forte influência do marxismo e, conseqüentemente, a intenção de interferir na realidade conjuntural de seu período histórico, Boal (2013) observa que, nas peças do dramaturgo alemão, os personagens não cumpriam suas vontades ideais, pois estavam sujeitos às contradições manifestadas pela própria materialidade da vida. Por esse motivo, Boal (2013) destaca que a proposta de Brecht foi de suma importância para o surgimento de um novo período na história do teatro, principalmente por defender a tese da ausência de liberdade dos personagens, contrapondo-se radicalmente às concepções hegelianas.

Para a análise hegeliana, os personagens possuem liberdade integral, independentemente da materialidade vivenciada, das circunstâncias, das questões objetivas ou das forças sociais existentes. Do mesmo modo, independentemente do gênero literário, seja ele o drama, o épico ou o lírico (BOAL, 2013), o personagem é sempre sujeito, jamais objeto.

Segundo alguns estudiosos de Hegel, como Jean Hyppolite (1999) e Charles Taylor (2008) é importante destacar que o filósofo pertenceu a uma geração de intelectuais alemães que revolucionaram o pensamento e a literatura da época. A base de formação e de desenvolvimento do pensamento hegeliano está diretamente vinculada a grandes nomes da história da filosofia, como Kant, Fichte e Schelling, bem como a grandes nomes da poesia, como Holderling e Heine.

Na tentativa de explicar o que Hegel defendia como a liberdade do personagem-sujeito no interior da poesia, Boal (2013) enumera quatro princípios essenciais: o primeiro determina que os homens não devem sofrer interferências exteriores, bem como não serem dependentes de suas necessidades, pois essa prática limitaria a liberdade do personagem-sujeito:

Por essa razão, os melhores personagens para a poesia dramática, segundo Hegel, são os que menos sentem as pressões das necessidades materiais. Os príncipes, por exemplo, que não necessitam trabalhar fisicamente para ganhar o pão nosso de cada dia e que têm multidões de servidores à sua disposição, que podem satisfazer suas necessidades materiais, permitindo assim ao Príncipe

que exteriorize livremente os movimentos do seu espírito (BOAL, 2013, p. 102).

O segundo princípio define que uma sociedade desenvolvida e civilizada demais encontra-se cheia de responsabilidades e cercada de leis, tradições e instituições que regem a vida em sociedade. Por esse motivo, o personagem que convive em um contexto como esse não dispõe de liberdade necessária para manifestar os movimentos do seu espírito.

No terceiro ponto, afirma que a liberdade “não se refere fundamentalmente ao aspecto “físico”” (BOAL, 2013, p. 102), mas sim a uma liberdade moral. Por sua vez, o quarto ponto encarrega-se de definir essa liberdade:

A liberdade do personagem que não deve ser exercida sobre o acidental, o menos importante, o contingente, mas sim sobre o mais universal, o mais racional, o mais essencial, o que mais importe à vida humana. A família, a pátria, o Estado, a moral, a sociedade etc. são interesses dignos do espírito humano e, portanto, da poesia dramática (BOAL, 2013, p. 103).

Percebemos, por meio dessa apresentação escolhida por Boal (2013), que as razões a elas atribuídas e a divergência de conceitos no terceiro capítulo entre *teatro épico* e *poesia épica* em detrimento da *liberdade dos personagens* têm por finalidade apresentar as diferenças de concepção de mundo entre Brecht e Hegel.

Fica claro, além disso, que ambos os autores representam um marco para a história do teatro, da arte e da estética. No entanto, enquanto um configura-se na perspectiva marxista de interpretação e transformação do mundo, o outro permanece na explicação idealista do mundo.

É importante ressaltar que Boal (2013) faz questão de apresentar críticas e de enaltecer elementos positivos em ambos os pensadores. Em linhas gerais, tanto Hegel quanto Brecht defendem a importância do método de exposição dialético, o que acaba agradando a Boal (2013), pois ele também defende que a dialética é a melhor forma de se trabalhar a arte. Diverge, porém, da dialética idealista, o que mostra uma maior afinidade com a dramaturgia brechtiana.

Para Boal (2013), a proposta teatral de Brecht representava um movimento artístico engajado, voltado para um público proletário. Apresentava, em essência, os fundamentos determinantes no ser social e a totalidade da relação homem, trabalho e arte, mostrando as possibilidades de transformações do ser social através do

processo dialético. Por isso, Brecht (1967) denominou seu método teatral de *Teatro Dialético*.

Sobre a escolha do nome Teatro Dialético, Boal (2013) apresenta sua crítica: *Teatro Dialético*, para ele, era um nome insuficiente, tendo em vista que Hegel também era um dialético e apresentava sua proposta de estética através desse método de exposição e movimento. Portanto, ele acreditava que Brecht deveria ter usado um nome diferente para se dirigir ao seu trabalho, e, em sua concepção, deveria se chamar de *Poética Marxista*, isso porque “o próprio Brecht percebeu seu erro inicial e já em seus últimos escritos começou a chamar sua poética de Poética dialética. O que também é um erro, considerando que igualmente a Poética de Hegel é dialética. Brecht devia chamar a sua por seu nome: Poética marxista!” (BOAL, 2013, p. 105).

Em relação a Brecht, Boal (2013) desenvolve outras críticas, para além do termo que representa seu trabalho. Elas aparecem à medida em que entendemos o próprio método do Teatro do Oprimido, ou seja, quando percebemos que o teatrólogo ora estudado propõe colocar os sujeitos para dirigir a peça e dar um rumo a elas, não apenas dar voz para intervir, mas espaço para entrar em cena e criar soluções coletivamente.

Se analisarmos o movimento de exposição do conteúdo proposto por Boal (2013), podemos perceber as rupturas de forma e conteúdo na história do teatro, pois é apenas no último capítulo do livro que o autor apresenta seu método. Essa forma de apresentação dos capítulos também possui significados e merece atenção. Parece que, na concepção de Boal (2013), o Teatro do Oprimido representa, assim como os demais poéticas, um novo marco histórico para a história do teatro, ou seja, uma nova ruptura, agora com o método Brechtiano.

A Poética do Oprimido buscou, nos autores clássicos, a fundamentação teórica necessária para criar uma nova abordagem teatral. Apresentamos, no primeiro capítulo, que o Teatro do Oprimido utiliza a arte como viés pedagógico, uma forma de transferir conhecimento e emancipar o espectador. Essa capacidade do teatro vem desde a Poética de Aristóteles, por isso valoriza a tragédia, não no que se refere à emancipação do espectador, mas a forma como a tragédia impacta no emocional dos homens, por isso a proposta de Boal é apreender com a tragédia, mas, antes de tudo, transformá-la em uma arte que não ensine os homens a

obedecer ou a buscar um ideal perfeito da conduta humana, mas a questionar as relações sociais.

Esse questionamento aparece na comédia *Mandrágora*, de Maquiavel, porém ainda de forma muito crua, já que o filósofo usa de uma inteligência muito abstrata que não atinge a consciência mais imediata dos espectadores. Mesmo assim, valoriza a ousadia de Maquiavel. Em contrapartida, Hegel tem sua contribuição no teatro, valorizando a liberdade abstrata do personagem, sem a interferência material e, de certo modo, opõe-se a Maquiavel. Por isso, Hegel, na perspectiva de Boal (2013), não cria um novo sistema trágico, ou épico, mas apenas diverge de algumas contribuições artísticas da história.

A nova atuação teatral que Boal (2013) reconhece como mérito o método de Brecht, ao valorizar o teatro político, a crítica social, e principalmente à crítica ao fascismo, a negação da cultura burguesa e a iniciativa de não apenas mostrar as relações humanas, mas proporcionar a reflexão ao espectador e deixar o público se manifestar por meio da voz, algo inédito no teatro mundial.

Brecht desperta em Boal a ânsia de construir uma arte voltada para o âmbito social e político. Boal, por entender a capacidade de ensinar e aprender do teatro, desde os primórdios da humanidade, como apresentamos anteriormente, busca incansavelmente adaptar seu método, visando sempre à participação popular.

Em uma destas buscas de aperfeiçoar o Teatro do Oprimido, o dramaturgo relatou o momento exato em que parou de simplesmente ensinar o público, ou de dizer como os espectadores deveriam agir. No livro *Arco-Íris do Desejo* (BOAL, 2002) explicou que foi por meio de uma das suas viagens, nos anos sessenta, pelo interior do Brasil, que o dramaturgo teve a oportunidade de questionar sua própria ação teatral. O grupo de Boal viajava pelo Nordeste, suas peças denunciavam as injustiças sociais, e por isso os membros do grupo sentiam-se heróis. Tanto que, ao escrever e representar suas peças quase sempre, no final do espetáculo, cantavam a canção: “Derramemos nosso sangue pela liberdade! Derramemos nosso sangue pela nossa terra! Derramemos nosso sangue, derramemos!” (BOAL, 2002, p. 17). A intenção era exortar todos os oprimidos a lutar contra as opressões e o conteúdo apresentado era admirado pelo público. No entanto, Boal observou que os membros do grupo ensinavam os camponeses, mas eles mesmos não faziam parte daquela realidade. Esse momento ficou evidente quando um camponês aparentemente emocionado falou: “- É uma beleza ver vocês, gente moça da cidade, que pensa

igualzinho que nem a gente. A gente também acha isso, que tem que dar o sangue pela terra” (BOAL, 2002, p. 18).

Boal e seu grupo ficaram orgulhosos, afinal tinham a certeza de que seus objetivos estavam sendo realizados, até o momento em que o homem chamado Virgílio os indagou:

- E já que vocês pensam igualzinho que nem a gente, vamos fazer assim, primeiro a gente almoça (era meio-dia), depois vamos todos juntos, vocês com esses fuzis de vocês e nós com os nossos, vamos desalojar os jagunços do coronel que invadiram a roça de um companheiro nosso, puseram fogo na casa e ameaçaram matar a família inteira! Mas primeiro vamos comer (BOAL, 2002, p. 18).

Naquele momento, o grupo ficou em choque, pois não sabia exatamente como explicar para aquele simples senhor que, embora o conteúdo fosse verdadeiro, eles eram apenas atores com fuzis cenográficos e que tudo não passava de um mal-entendido:

- Fuzil que não dá tiro ??? – perguntou espantadíssimo. “Então pra que é que serve?”
- Pra fazer teatro. São fuzis que não disparam. Nós somos artistas sérios que dizemos o que pensamos, somos gente verdadeira, mas os fuzis são falsos.
- Se os fuzis são de mentira, pode jogar fora, mas vocês são gente de verdade, eu vi vocês cantando pra derramar o sangue, sou testemunha. Vocês são de verdade, então venham com a gente assim mesmo porque nós temos fuzis pra todo mundo (BOAL, 2002, p. 18).

Esse questionamento não passa despercebido pelo teatrólogo, que relata que tiveram dificuldade não apenas de convencer Virgílio, mas a si mesmos. O camponês questiona “- Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês?” (BOAL,2002, p.19), e o dramaturgo responde “- Porque nós somos verdadeiros sim, mas somos verdadeiros artistas e não verdadeiros camponeses...Virgílio, volta aqui, vamos continuar conversando...Volta...” (BOAL, 2002, p. 19).

Fica explícito, por meio dos argumentos seguintes, que essa história, antagônica, causou grande impacto no método boalsiano. O dramaturgo escreveu que se sentiu envergonhado, mas ressalta que compreendeu seu erro:

Alguma coisa estava errada. Não com o gênero teatral, que me parece, ainda hoje, perfeitamente válido. O Agit-Prop, agitação e propaganda, pode ser um instrumento extremamente eficaz na luta política. Errada estava a sua utilização. Naquela época o Che Guevara escreveu uma frase muito linda: “Ser solidário significa correr o mesmo risco”. Isso nos ajudou a compreender o nosso erro. O Agit-Prop estava certo: o que estava errado era que nós não éramos capazes de seguir o nosso próprio conselho. Homens brancos da cidade tínhamos pouca coisa a ensinar às mulheres negras do campo...Depois desse primeiro encontro – encontro com um camponês e não com um abstrato campesinato – encontro traumático, mas iluminador, nunca mais fiz peça conselheira, nunca mais enviei “mensagens” ...a não ser quando eu ia junto, correndo o mesmo risco (BOAL, 2002, p. 19).

Aos poucos, Boal (2002) foi percebendo que não podia exercer o poder e o domínio dos palcos de forma absoluta: era necessário mais do que dar a voz aos oprimidos ou dizer-lhes o que fazer, mas sim inovar na forma de interpretar, de passar o conteúdo político. Por isso, cada etapa do seu método é um desdobramento da sua experiência de vida:

Com Virgílio aprendi a ver um ser humano e não apenas a sua classe social, o camponês e não apenas o campesinato, em luta com os seus problemas sociais e políticos. Com a senhora gorda, aprendi a ver o ser humano em luta contra seus próprios problemas individuais que, mesmo por não abrangerem a totalidade de uma classe, abrangem a totalidade de uma vida. E nem por isso são menos importantes. Mas faltava ainda aprender mais: o que aprendi no meu exílio europeu (BOAL, 2002, p. 23).

É por meio do seu exílio político na Europa que Boal tem as primeiras experiências com o TO. Nesse sentido, apresentamos, no próximo capítulo, a análise de alguns relatos de Boal sobre esse período, as peças que realizou e as soluções apresentadas pelo público, bem como a ausência de resolução de conflito. Tal momento evidencia uma nova proposta teatral, em que não existe protagonista e atores, e sim o povo condiz à ação teatral. Em suma, é o ponto de encontro entre a teoria e a prática do método do TO.

3 A UNIDADE TEÓRICO-METODOLÓGICA AFIRMANDO A IMPORTÂNCIA DO TEATRO DO OPRIMIDO NA PERSPECTIVA DE AUGUSTO BOAL

Neste capítulo, buscamos examinar o Teatro do Oprimido em diálogo no livro *Jogos para Atores e Não-Atores* (2008) com alguns exemplos de Teatro-Fórum, momento que sistematiza a prática teatral de Augusto Boal no período de exílio político vivido na Europa, em meados da década de 1970. Nesse sentido, investigamos como o conteúdo e a metodologia do TO conjugam-se à perspectiva de transformação individual e social dos espectadores em espect-atores. Para isso, apresentamos a interpretação de Boal acerca das categorias “espectador” e “espect-ator”, procurando explicitar quem são os protagonistas da proposta de TO.

Ao analisarmos o conteúdo e a metodologia do TO presentes nos relatos das experiências/espetáculos/peças de Boal no referido livro, no momento do Teatro-Fórum, ressaltamos a unidade entre conteúdo e metodologia cênica. Buscamos também estabelecer algumas relações entre o TO e teorias teatrais abordadas no capítulo precedente, a fim de evidenciar que a abordagem teatral proposta por Boal dialoga com autores clássicos que contribuíram para a sua poética do oprimido. Em face de delimitar que o TO apresenta como fio condutor o processo de formação de uma consciência estética, voltada para capacidade do homem de transformar-se individualmente e coletivamente o meio em que vive, evidenciam-se as dimensões pedagógicas do TO.

Utilizamo-nos, para tanto, como fonte primária de pesquisa, do livro *Jogos para Atores e Não-Atores* (2008), além do respaldo bibliográfico de autores que contribuem para fundamentar as análises realizadas, tais como Cruz (2011), Teixeira (2013; 2007), Nunes (2008) e Rancière (2012).

3.1 TEATRO PARA QUEM E PARA QUÊ, NA PERSPECTIVA DE AUGUSTO BOAL: O ESPECTADOR E O ESPECT-ATOR

Por espectador, Boal (2008) entende como sendo a pessoa observadora da realidade; indivíduo que apenas se preocupa em contemplar de forma passiva os acontecimentos, e por isso mesmo encontra-se separado da ação. Em essência o

espectador não ultrapassa a esfera da abstração e imaginação. Todavia, segundo o dramaturgo, as práticas teatrais contemporâneas precisam manifestar o compromisso de combater a passividade exercida pelo espectador, independente dos problemas expostos nos palcos. O teatro em si deve despertar uma autêntica consciência de ação nos homens. Ainda sobre esse conceito, Boal reforça:

Espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devam por sua vez ser também espectadores. Todas essas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo. E considerando que quem faz teatro, em geral, são pessoas direta ou indiretamente ligadas às classes dominantes, é lógico que essas imagens acabadas sejam as imagens da classe dominante. O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens. O mundo é dado como conhecido, perfeito ou a caminho da perfeição, e todos os seus valores são impostos aos espectadores. Estes passivamente delegam poderes aos personagens para que atuem e pensem em seu lugar. Ao fazê-lo, os espectadores se purificam de sua falha trágica – isto é, de algo capaz de transformar a sociedade. Produz-se a catarse do ímpeto revolucionário! A ação dramática substitui a ação real. O mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar. A experiência é reveladora ao nível da consciência, mas não globalmente ao nível da ação. Ação dramática esclarece ação real. O espetáculo é uma preparação para a ação. A poética do oprimido é essencialmente uma Poética da Liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se liberta: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação! Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução! (BOAL, 2008, p. 24).

O autor (2008) também alerta contra a condição de vítima passiva que se encontra o espectador ao permanecer como simples receptor de imagens, informações e visões acabadas de mundo. O espectador apenas absorve de forma unilateral as circunstâncias que lhe foram dadas como perfeitas, acabadas, naturais e imutáveis. Ressalta, ainda, que o espectador desperdiça as possibilidades de ensaiar na dramaticidade do espetáculo a ação da vida real.

Boal sugere que é imprescindível o espectador ser ator e espectador ao mesmo tempo (BOAL, 2013). Para tornar isso possível, o coringa e os atores da

ação dramática dedicam-se a ensinar a plateia a exercer o diálogo interventivo. Em razão disso, o método TO pressupõe que todos os espectadores possuem algum tipo de conhecimento válido para a sessão de Teatro Fórum. Nesse sentido, a única preocupação do fundador do TO (BOAL, 2008) foi a de conduzir o conhecimento de forma horizontal. O dramaturgo acreditava que as pessoas de senso comum possuíam conhecimento para construir coletivamente soluções plausíveis para os problemas e conflitos da vida cotidiana, em seu entendimento, bastava oferecer e criar oportunidade de diálogo e ação. Segundo Cruz (2011), essa concepção era compartilhada por Boal na estrutura de interpretação dos atores e do coringa, enquanto forma dialogal de organização teórica, preservando a relação de ensino e aprendizagem. O diálogo do TO conduzido pelo coringa assemelham-se ao método socrático:

Em seu método, Sócrates não se limitava a fazer perguntas simples, mas, partindo de um questionamento aparentemente simples, buscava mostrar como as definições do senso comum são insuficientes e particulares para compreender a verdade. Buscava mostrar as deficiências de cada nova definição dada por seus interlocutores e exigia que o interlocutor formulasse novas respostas, mais rigorosas. No limite, a ironia levava à aporia, à impossibilidade de formular uma resposta capaz de se sustentar. Esta aporia destrói o senso comum e prepara o interlocutor para o conhecimento verdadeiro. Assim, se um método de ensino aprendizagem ignorar a ironia, mas basear-se apenas na maiêutica, levará o sujeito a desenvolver e expor seus pensamentos, sem revelar as contradições e equívocos ali presentes, aceitando e mantendo a pessoa no mesmo nível de conhecimento da realidade (CRUZ, 2011, p. 79).

Sobre a perspectiva do diálogo, Boal explica as regras do jogo que fundamentam o teatro-fórum, técnica que proporciona ao espectador entrar em cena:

O Teatro-Fórum é um tipo de luta ou jogo, e, como tal, tem suas regras. Elas podem ser modificadas, mas sempre existiram, para que todos participem e uma discussão profunda e fecunda para nascer. Devemos evitar o fórum selvagem, em que cada um faz o que quer e substitui quem bem entende. As regras do Teatro-Fórum foram descobertas e não inventadas – são necessárias para que se produza o efeito desejado: o aprendizado dos mecanismos pelos quais uma opressão se produz, a descoberta de táticas e estratégias para evitá-la e o ensaio dessa prática (BOAL, 2008, p. 28).

Para Boal (2008), o diálogo pressupõe condições e medidas práticas em cada situação. Primeiro, é preciso manter a dúvida; segundo, a contradição, por isso o teatrólogo propõe que pensemos a forma enquanto uma estrutura dialética de interpretação. Cruz (2011), por sua vez, compara o método TO com a maiêutica socrática:

Por outro lado, a maiêutica também é apresentada por Boal (1998: 94) como o jogo de perguntas abertas, na qual o coringa não responde, nem sugere uma resposta, mas estimula a reflexão. Assim, podemos considerar o método socrático como uma inspiração para o processo pedagógico do Teatro do Oprimido e não como uma referência fiel à prática socrática. Isto, no entanto, não enfraquece o peso que a re-apropriação da perspectiva maiêutica desenvolvida por Boal tem no Teatro do Oprimido. A maiêutica socrática não, mas a “maiêutica boazinha” – se é que posso assim chamá-la – é uma pedra fundamental na prática pedagógica do TO (CRUZ, 2011, p. 71).

Como exemplo da estrutura dialética de interpretação, Boal (2008) apresenta o movimento, inicialmente com dois princípios básicos: a condição da vontade e depois a contra vontade, a partir das quais surgem a vontade dominante e a variação qualitativa - variação quantitativa. Sobre essas cinco frações do mesmo sistema, observamos que elas possuem definições conceituais com a intenção de fundamentar a interpretação do ator.

A primeira delas, *vontade*, é o princípio do desejo, o querer concreto da realização de uma vontade individual a ser alcançada na ação teatral, segundo Boal:

Não se deve perguntar quem é, mas o que quer. A primeira pergunta pode conduzir à formação de lagoas de emoções, enquanto a segunda é essencialmente dinâmica, dialética, conflitual e, portanto, teatral. Mas a vontade escolhida pelo ator não pode ser arbitrária; antes será necessariamente a concreção de uma ideia, a tradução, em termos volitivos - eu quero! - dessa ideia ou tese. A vontade não é a ideia, é a concreção da ideia. Não basta querer ser *feliz* em abstrato: é preciso criar algo que nos faça feliz (BOAL, 2008, p. 74).

As ideias abstratas e os desejos do ator devem tomar forma concreta. A concreticidade da vontade aparece como uma exigência na teatralidade, isto é, reconhecer o querer enquanto objetivo central e, ao mesmo tempo, por princípio já delimitado. Esse desejo condiciona em si a contra vontade, a qual, por sua vez, é responsável por gerar as possibilidades expressivas, causando emoções aos

espectadores, ricas em significados tanto na atuação individual como na relação com o outro.

A ausência da contra vontade gera uma atuação pobre, a qual apenas vigora a vontade intacta do ator e, sem o conflito, se torna monótona aos olhos do espectador. Portanto é a negação do diálogo: “O ator que usa só a vontade acaba ficando, em cena, com cara de parvo. Fica igual a si mesmo o tempo todo” (BOAL, 2008, p. 79). Devido a isso, na teatralidade evidencia-se que a relação entre a vontade e a contra vontade são intrínsecas a qualquer aprendizado, e primordiais no método TO. A partir deste panorama, verificamos que “nenhuma emoção é pura, e permanentemente identifica a si mesma”. O que se observa na realidade é o contrário: “queremos e não queremos, amamos e não amamos, temos coragem e não temos. Para que o ator viva de verdade em cena, é necessário que descubra a contra vontade de cada uma das suas vontades” (BOAL, 2008, p. 77-78).

Assim, com esses dois elementos, passou-se a entender a *vontade dominante*, ou seja, aquela que resulta da relação entre a vontade e a contra vontade e “que é formada pelo conflito de todas essas vontades” (BOAL, 2008, p. 80). Deste momento em diante, não está em jogo a vontade individual que vive o personagem, e sim todas as potencialidades despertas, as quais precisam ser filtradas e, por fim, resultarão somente naquela que predomina entre todos os personagens presentes. Isso é importante, segundo Boal, para não deixar “[...] fazer uma salada de ideias, vontades e emoções” (BOAL, 2008, p. 80).

A vontade dominante não é necessária apenas para que o ator exerça sua capacidade em conflitar o próprio personagem ao seu limite, mas, principalmente, para que estabeleça a livre expressão das ideias e some a isso a alternativa de os espectadores poderem intervir na ação, o que se torna um momento importante para manter o diálogo sempre ativo no TO.

Admitindo-se a vontade dominante, entendemos o que o autor classifica como variação qualitativa e variação quantitativa. Os dois termos referem-se à distância relativa do movimento percorrido pelo personagem (BOAL, 2008), o objetivo da peça e a ideia central de ambos. O que ocorre nessa técnica é o aperfeiçoamento da formação e a superação dos atores, sendo que sua finalidade máxima é, segundo Boal:

A explicação dos exercícios, especialmente os de aquecimento emocional, e os ensaios com e sem texto vão completar a compreensão do método que utilizávamos. Por outro lado, o nosso método diretor, que passou a ser utilizado a partir da montagem de Arena conta Zumbi e que se caracterizava principalmente pela socialização dos personagens (todos os atores interpretavam todos os personagens, abolindo-se a propriedade privada dos personagens por parte dos atores) (BOAL, 2008, p. 83).

Diante disso, Boal (2008) trabalha com formas expressivas, concretas e simbólicas, que envolvem o movimento da dialética da interpretação e o diálogo enquanto constância. Essa estrutura busca estimular a liberdade do pensamento dos participantes, perspectiva muito similar ao pensamento hegeliano, pois, segundo Hegel (2001), a arte é produção humana que se destina à liberdade do pensamento humano.

É precisamente sobre este movimento, o qual Boal se empenhou em esclarecer e definir, que se articula a proposta de passagem do espectador para o espectador-ator, tornando-se, assim, essência propriamente humana que se encontra na atividade artística, ou seja, os homens passam a exprimir toda a sua capacidade de adequação ou não ao conteúdo proposto pelo teatro conforme a si mesmo.

É nesse momento que se faz importante a presença do coringa. Isso porque, segundo Santos (2010), ele tem função pedagógica, busca superar a alienação da consciência e deve ser um estudioso do método TO e das ramificações presentes na árvore do oprimido, vez que transmite conhecimento e aprende simultaneamente. Consequentemente, exigirá um conhecimento global de prática e teoria, ao mesmo tempo em que o fará com relação a conhecimentos políticos, pedagógicos, estéticos e filosóficos do método, além da sensibilidade para orientar as demandas trazidas pelo grupo (SANTOS, 2010). O coringa é uma soma de atribuições que consiste em mediar e em facilitar a produção e o espetáculo do Teatro-Fórum, como apresentamos no primeiro capítulo.

A comunicação fundamental que se estabelece em uma sessão de Teatro-Fórum tem início com a performance do coringa, que busca alternativas, investiga o grupo e ajuda na análise de propostas, no entanto, não oferece respostas, soluções ou intervenção direta (BOAL, 2008). Cabe a ele, portanto, incentivar a prática teatral do TO como instrumento pedagógico de diálogo.

3.2 O CONTEÚDO E A METODOLOGIA EMPREGADA POR AUGUSTO BOAL NO TEATRO DO OPRIMIDO – ANÁLISE DAS EXPERIÊNCIAS POR MEIO DO TEATRO FÓRUM

Vamos observar, nesse tópico, a dinâmica entre o conteúdo e a participação popular dos espectadores de fato, como previsto na teoria. A base do diálogo, a realidade encenada, diz respeito ao cotidiano das pessoas, a suas relações que imediatamente se importam em achar uma solução coletivamente por meio da estética.

Na introdução do livro *Jogos para Atores e Não-Atores*, Boal (2008) propõe-se a explorar alguns relatos de experiências praticadas por meio do Teatro Fórum, realizadas no período do seu exílio político (1977-1979), em países da Europa, mais especificamente em Portugal, França, Suécia e Itália. O autor alerta que essas experiências foram precárias devido ao curto intervalo de tempo que teve para executá-las:

Essas experiências relatam meus primeiros contatos com o trabalho teatral europeu. São ainda experiências tímidas e iniciais, tentativas. Em meus livros posteriores, publicados no Brasil pela mesma Civilização Brasileira, elas estão redimensionadas, principalmente em *Teatro Legislativo* – que conta a minha mais recente experiência, como vereador do Rio de Janeiro: transformar o desejo em lei! (Talvez desejos vindos da população, através do teatro, são hoje lei)! - e em *O arco-íris do desejo*, que desenvolve as técnicas introspectivas, subjetivas do Teatro do Oprimido. Leia todos! (BOAL, 2008, p. 03).

Tratando-se do horizonte desta pesquisa, não adentraremos ao campo do Teatro Legislativo e à técnica do Arco-Íris do Desejo. Embora reconheçamos a importância desse conjunto de práticas para compreensão da totalidade do método boalsiano, ressaltamos que nos interessa, neste momento, apenas as atribuições originárias do princípio do TO. Nesse sentido:

No começo do meu trabalho na Europa, o Teatro do Oprimido era apresentando como um método latino-americano. Só muito mais tarde ele se separou de suas origens geográficas e culturais, principalmente a partir da criação da série de técnicas introspectivas do Arco – Íris do desejo, totalmente elaboradas na Europa (BOAL, 2008, p. 04).

Para entendermos com mais clareza esse momento relatado por Boal, precisamos ter em mente a objetividade do jogo, partindo de fatores que impulsionaram o espetáculo e são, basicamente, aqueles com o intuito de desconstruir, de reconstruir significados das opressões presentes na vida cotidiana e, principalmente, de superá-las por meio do diálogo e da ação com os espectadores. Destacamos que nossa análise será destinada ao exame de algumas experiências/espetáculos em que foram empregadas a técnica do Teatro-Fórum. Para Boal,

O contato com o público, no caso do Teatro-Fórum, era estabelecido sempre seguindo a mesma sequência: exercícios, jogos, Teatro-Imagem e, por fim, cenas de Teatro-Fórum. Os temas tratados eram sempre propostos pelo grupo ou pelos espect.-atores. Jamais me permiti impor, sequer propor alguma ação. Tratando-se de um teatro que se quer libertador, é indispensável permitir que os próprios interessados proponham seus temas. Como o tempo de preparação era curto, não chegávamos a produzir peças inteiras, mas apenas algumas cenas, e, mesmo assim improvisadas (BOAL, 2008, p. 05).

De forma a demonstrar se o método de Boal é ou não indissociável da prática do jogo teatral, separamos três relatos/experiências presentes no livro *Jogos Para Atores e Não-Atores*. Por meio da análise desses exemplos, acreditamos que é possível identificar a unidade entre teoria e metodologia, afirmando o caráter pedagógico e a perspectiva de transformação social pleiteada por Boal (2008).

No que se refere à transformação, inteiramos que a metodologia do TO não utiliza o conceito para afirmar que é capaz de organizar uma transformação social unilateral e constante, mas sim que carrega a transformação do espectador em espect-ator e a potencialidade de despertar a consciência revolucionária e transformadora de caráter social e cultural, como vamos observar no exemplo da cidade de Godrano.

O dramaturgo apresenta no livro um total de cinco exemplos de teatro-fórum, cada uma abordando um conteúdo de opressão diferente, mas existe, entre todos, um denominador comum: trata-se de questões sociais ligadas diretamente ao interesse dos indivíduos e da sociedade, que buscam refletir e esclarecer sobre a complexidade dos problemas humanos.

Para efeito de análise nesta dissertação, selecionamos três relatos, dando destaque àqueles que apresentam mais de uma cena/ação, pois permitem um diálogo mais elaborado com o conteúdo e a proposta metodológica do autor.

O primeiro trata de um tema relativo à construção de usinas atômicas. Percebemos, durante a leitura dessa peça, uma identificação do público com o seu conteúdo. De acordo com Boal, essa identificação se dava justamente por se tratar de um tema comum à nação:

Na Suécia, a controvérsia sobre o uso da energia nuclear e a construção de usinas atômicas era intensa nos anos 70. Diz-se que o principal motivo da queda do primeiro-ministro, Olaf Palme, teria sido o fato de ele ter afirmado que continuaria com a política nuclear. Seus adversários eram contra, mas, uma vez no poder, acabaram fazendo o mesmo (BOAL, 2008, p. 39).

Tal escolha de tema provocou muitas questões instigantes nos participantes presentes, o que ficou explícito no seguinte trecho:

Estamos contra ou a favor das usinas nucleares? Pode alguém ser contra o progresso científico? Pode a palavra “progresso” ser aplicada à ciência quando esta nos leva a inventar armas nucleares? Muita gente não sabia o que dizer, e sempre aprendia coisa com o debate teatral. Discutia-se também a questão de onde depositar o lixo nuclear. Sobre tudo isso se falava, sempre através do teatro (BOAL, 2008, p. 41).

A primeira ação, apresentada por Boal (2008) no relato do espetáculo, diz respeito ao relacionamento no ambiente de trabalho da personagem principal, Eva. O foco inicial contempla principalmente as tensões e as ansiedades dos funcionários e do patrão, de modo a conseguir um projeto novo para o escritório. Observemos:

Eva está no seu escritório de arquitetura e engenharia, trabalhando. A cena mostra os colegas, o chefe, os problemas do dia-a-dia, o esforço para se conseguirem novos projetos, a rotina dura de buscar trabalho. Mostra a falta de projetos e contratos, o risco de serem obrigados a fechar o escritório, o desânimo (BOAL, 2008, p. 40).

Além da realidade do trabalho, a personagem principal apresenta, na segunda ação, conteúdo do conflito interno, situações particulares que nesse momento tornam mais íntimos os desafios que Eva vivia no seio familiar: “O marido está desempregado, os filhos não economizam e estão sempre precisando de mais

dinheiro” (BOAL, 2008, p.41). No entanto, é notório que a preocupação maior do espetáculo gira em torno da discussão das usinas: “Uma amiga passa em sua casa, e as duas saem juntas. Vão, juntamente, a uma manifestação de protesto contra a construção de novas usinas atômicas” (BOAL, 2008, p. 41).

Esse momento é importante para a nossa pesquisa, pois, segundo Cruz (2011), é preciso estar atento ao movimento dos diálogos e identificar, na relação com o outro, o problema a ser superado. A terceira ação tem essa finalidade, apresentar o pico da discussão:

De volta ao escritório. O chefe entra gritando de alegria, um novo projeto foi aceito. Todos comemoram! Abrem um champanhe! Agora sim, o trabalho vai recomeçar: vai haver dinheiro! Alegria enorme... Até que... O chefe explica que o projeto será para desenvolver um sistema de refrigeração para uma usina nuclear. Eva se divide. Quer o trabalho, que é a sua fonte de renda, e precisa dele, até para apoiar seus companheiros que desejam trabalhar. Mas uma situação lhe propõe um problema moral. Eva apresenta todas as razões que têm para não aceitar este novo projeto, e os seus companheiros mostram as razões contrárias. Eva, contra sua própria vontade e contra sua ideologia, acaba aceitando o novo contrato (BOAL, 2008, p. 40).

Começamos a observar que a contradição apresentada pela personagem principal é, de fato, o ponto que provoca o encontro necessário entre o ator e o espectador (aspecto muito similar à tragédia grega). Porém, à medida que os conflitos aparecem e são trabalhados com rigor metodológico e espontaneidade interventiva, estimulam a participação popular e a resolução dos conflitos, negando a submissão da Poética de Aristóteles.

O paradoxo do espetáculo é precisamente esse, de caráter moral. Eva começa a examinar a realidade em que está inserida. Logo, o texto nos leva a imaginar qual será o desfecho da história e permite que façamos questionamentos como: qual posição a personagem principal vai tomar? Sua ação será heroica ou irá submeter-se à realização do projeto de usina nuclear? Depois de apresentado o contexto, o próximo passo fica a critério do fórum. Por isso:

Nessa peça, como em todas as outras do Teatro-Fórum, é claro que a protagonista deve cometer um erro em não se portar como uma heroína. O que se deseja é que os espet-atores intervenham e mostrem o que julgam ser a boa solução, a melhor saída, o caminho justo. As pessoas gritavam quando Eva se submetia. É importante

que o protagonista renuncie ou se submeta – (depois de haver lutado, é claro: nenhum protagonista provocaria em alguém o desejo de substituí-lo se não fosse visto lutando, antes de perder) -, porque esse unhappy-ending no modelo provoca igualmente a intensificação da luta – o jogo ator/opressor versus espect.-ator/oprimido -, quando depois, no fórum, se trata de buscar soluções ou alternativas para que Eva possa dizer não. Cada vez que um espect-ator se dava por vendido e abandonava o papel da protagonista, a peça retornava de imediato em direção ao “sim” de Eva. O público voltava a se agitar, até que um outro alguém gritasse “Pára!”; a cena parava e o novo espect.-ator tentava encontrar uma solução, partindo da primeira cena, da segunda ou até mesmo da terceira. Tudo era analisado: o desemprego do marido, a mania consumista da filha, a própria indecisão de Eva. Algumas vezes, as análises eram puramente “psicológicas”, até que alguém mostrasse o dado político do problema (BOAL, 2008, p. 41).

O que se contempla nesse relato e nos próximos que vamos apresentar é o paradoxo da resolução do conflito. Apesar de Boal (2008) afirmar repetidamente que são os espect-atores que mostram o caminho, isto é, os espect-atores exteriorizam a superação e resolução dos conflitos. Ainda assim, percebemos que existe um hiato no desenlace do espetáculo/jogo, em razão de uma ausência de proposta para a resolução dos conflitos. A peculiaridade apresentada dialoga no sentido da negação da tragédia aristotélica, pois, no sistema trágico (ARISTOTELES, 1973), o herói (protagonista) instrui o espectador para superar a harmatia por meio da catarse, ou seja, da resolução da falha.

No caso do espetáculo supracitado, o leitor espera descobrir de que modo o público resolveu o paradoxo de Eva. Entretanto, Boal (2008) finaliza com uma reflexão sobre situações similares trabalhadas no passado, em outros países, e não apresenta o desfecho do teatro fórum. Observemos:

Por duas vezes, tive a oportunidade de participar de espetáculos com temática semelhante. A primeira, nos Estados Unidos, onde havia sido escrita uma peça semelhante, sobre os habitantes de uma cidade que produzia o napalm usando na guerra do Vietnã. Na peça norte-americana, os habitantes terminam por aceitar a fábrica, concluindo que seu fechamento seria economicamente ruinoso... Ruinoso para quem? A segunda vez foi em Lisboa: há lá uma refinaria que aumenta sensivelmente a ocorrência de câncer no pulmão...no entanto, ela é de grande importância econômica. Lá, também, os habitantes optaram por conviver com os riscos causados pela poluição, preferindo manter seus empregos. Com esses exemplos, torna-se bastante claro o funcionamento do Teatro-Fórum: ele trabalha de maneira oposta ao *O inimigo do povo*, a belíssima peça de Ibsen, onde o personagem principal, Dr. Stockman, diante

do mesmo dilema, opta pela atitude heróica e solitária (BOAL, 2008, p. 41-42).

A título de exemplo e a fim de esclarecer melhor o nosso objeto de estudo, isto é, a proposta do TO na perspectiva da transformação social e formação humana, analisemos mais detidamente a peça *Um inimigo do povo* (1882), de Henrik Ibsen (1828-1906)³⁹, mencionada por Boal. Procuramos especialmente discriminar a importância dada pelos dramaturgos ao desfecho do enredo da peça teatral, especialmente no que concerne ao papel da “plateia”, do “espect-ator”, enfim, do “público”.

Segundo Viveiros (2007), *Um inimigo do povo*⁴⁰ é uma peça de tese, escrita na linguagem e produzida na estética realista. Tem como protagonista a personagem do Dr. Stockmann, médico de uma pequena cidade do interior da Noruega que desvenda as propriedades medicinais das águas da cidade. Em função dessa descoberta, foi criado um balneário e negócios que promovem a prosperidade do vilarejo. Tudo caminha bem até o médico constatar que as águas do complexo estão contaminadas por esgotos. O fato é informado pelo médico ao prefeito da cidade, seu irmão. Nesse momento, os interesses políticos contrariados, ou, nos dizeres de Viveiros (2007), a “razão de Estado” confronta-se com o ideal de compreensão do médico, colocando em questão a importância de se esclarecer ou não o problema que a todos afligem:

[...] as reformas necessárias à superação do problema levariam ao fechamento por 2 anos das instalações comerciais, trariam o desemprego e a incerteza a metade dos habitantes do lugar, arruinariam os cofres públicos e, por fim, fariam o prefeito perder seu cargo e o médico, o emprego (o balneário faz parte da administração pública). “É melhor calar e seguir em frente”, propõe o prefeito. O médico, fiel ao juramento de Hipócrates, decide falar e procura ajuda na imprensa “liberal” da cidade. Após conversas com o prefeito, porém, tanto jornalistas “progressistas” (Hovstad e Billing) quanto o “liberal” impressor do jornal “Mensageiro do Povo” (Aslaksen), abandonam o dr. Stockmann em sua cruzada pelo esclarecimento. Só em sua defesa da saúde pública e da verdade, o médico é demitido do trabalho, tem a casa apedrejada. Sua filha – a professora idealista Petra, também é demitida e sua família vê dias difíceis se

³⁹ Ibsen é considerado, segundo Viveiros (2007), o “fundador do teatro moderno”. Foi visto também como um autor de “teatro de tese”, sendo a principal contribuição de seu teatro ter se ocupado da investigação do homem e da sociedade na modernidade.

⁴⁰ Segundo Viveiros (2007), as peças de Ibsen, tais como *O inimigo do povo* (1883), *Os Pilares da Sociedade* (1877), *Casa de Bonecas* (1879) e *Espectros* (1881), pertencem aos chamados “dramas contemporâneos realistas”.

acercarem do lar da família Stockmann, como as nuvens escuras do céu da Noruega. Entre imigrar para a América (então vista como a terra da liberdade) e viver uma vida de obstáculos e opróbrios, o obstinado Stockmann, com o apoio da família, decide lutar e ficar em sua terra. Descobre, como resultado das humilhações e do escárnio que recebeu de seus concidadãos por querer mostrar-lhes a verdade, expresso no “título” proposto pelo prefeito de “Inimigo do Povo”, que o “o homem mais forte que há no mundo é o que está mais só” (VIVEIROS, 2007, p. 19-20).

Na peça de Ibsen, o desfecho centra-se na figura do protagonista, o médico, cabendo à “plateia”, isto é, ao “público” decidir apoiá-lo ou não. Cabe ao público, ademais, tomar partido acerca da decisão emanada pelo protagonista da cena. O protagonista é o foco, não aquele que de fato justifica a importância da existência do próprio teatro, que é o público, nos termos propostos por Boal, isto é, aquele que sofre algum tipo de opressão individual e/ou social.

Se examinarmos as linhas gerais da proposta estética de Boal (2008), percebe-se que ele acentua a crítica ao papel do protagonista fundada na tradição aristotélica, presente em *A Poética*. Pode-se dizer explicitamente que a perspectiva adotada por Boal distingue daquela adotada por Ibsen, pois não é o protagonista que ensina o público, de modo que não existe uma moral definida e hegemônica pré-determinada. O final aberto que aparece no relato de Boal possibilita subentender que o público, no processo de prática/reflexão/cena, indaga sobre os conflitos, as contradições e as possibilidades individuais e coletivas ensejadas pela encenação da peça teatral. Não há heroísmo individual do protagonista e nem uma alternativa politicamente correta. Na condição de espectador, cabe ao público “escolher”, chegar pela reflexão à tomada de “consciência”, à medida em que identifica a si mesmo no outro como ser condicionado pelo processo social burguês, tanto nas ações privadas quanto nas públicas, as quais o subjugam à condição de oprimido.

A possibilidade de emancipação está na tomada de consciência do saber, condicionado pelos determinantes privados e/ou públicos que reproduzem em suas práticas os pressupostos da sociedade burguesa alienante. Ou seja, a importância do desfecho da cena não está na escolha mais adequada do desfecho da encenação, mas na oportunidade de reflexão que ela oferece, ao dispor em debate a condição inexorável da sobrevivência como revela a peça de Boal acima analisada. Nela, ele questiona a opção de aceitar o projeto ligado ao funcionamento da usina

nuclear, pondo em risco a saúde da população ou mesmo prejudicando o meio ambiente, em troca de salário e emprego; ou não aceitar, e assim ficar sem as condições mínimas de reproduzir a própria vida pessoal e a dos colegas de trabalho.

Referindo-se à proposta de Ibsen, que centra toda a trama e o seu desfecho na figura do personagem/protagonista, Boal questiona: “Quem, de fato, toma essa atitude heroica? O personagem, a ficção” (2008. p. 42). Essa atitude individual tem a intenção de servir de exemplo. Nesse sentido, revela também o seu caráter catártico, pois o herói quer o apoio do público, o que esvazia, na perspectiva de Boal, o próprio desejo do público de tornar-se herói, isto é, participante ativo/protagonista do drama teatral. Vejamos:

E o que eu quero é que a atitude heroica seja do espectador, não do personagem. Me parece claro que, se Stockman é um herói e prefere ficar sozinho, não comprometendo seus princípios morais, isso só poderá servir como exemplo. No entanto, é catártico – Stockman teve uma atitude heroica e quer que eu simpatize com essa atitude. Ela pode esvaziar meu próprio desejo de ser um herói. Claro que o diretor não pode levar o texto para o lado oposto (BOAL, 2008, p. 42).

Perspectiva distinta ocorre no Teatro-Fórum (BOAL, 2008), pois o personagem apresenta o drama, o enredo, entretanto, o espectador é alçado à condição de protagonista. Na interpretação de Boal, essa abordagem tem o potencial formativo que faz do teatro um espaço importante de preparação e de treino para o enfrentamento das questões de opressão vivenciadas pelos indivíduos nas práticas privadas e/ou públicas. Nesse contexto:

O personagem cede, e eu, espectador, sou chamado a corrigi-lo, mostrando à plateia uma melhor maneira de agir. Retifico sua ação. Fazendo isso na ficção da peça, invadindo a cena, estou me preparando para fazer o mesmo na realidade. Realizando essas ações na ficção do teatro, eu me preparo, treino, para realizá-las também na minha vida real. No teatro me familiarizo com os problemas que enfrentarei na realidade: meu próprio medo do desemprego, os argumentos dos meus companheiros etc. Na Ficção, ensaio a ação! O teatro-fórum não produz catarse: produz um estimulante para o nosso desejo de mudar o mundo. Produz a dinamização (BOAL, 2008, p. 42).

Outro relato que nos chama a atenção, tanto pela simplicidade e espontaneidade da abordagem no espaço público quanto pela complexidade do tema escolhido, foi o relato acerca da reforma agrária. A discussão contemporânea

analisada expõe fortes elementos relacionados ao desejo dos participantes em conceber alternativas visando a melhoria de vida. O estágio da discussão advém da metodologia suscitado pelo TO. Boal apresenta o contexto.

A reforma agrária vista de um banco de praça. Em Portugal, depois de 25 de abril de 1974, o povo empreendeu, ele mesmo, a reforma agrária. Não esperaram a lei ser aprovada; simplesmente ocuparam as terras improdutivas e as tornaram produtivas. Atualmente (1977-78), o governo pretende criar uma lei agrária que mudará as conquistas populares nesse sentido, devolvendo as terras aos seus antigos proprietários (que não fazer uso delas) (BOAL, 2008, p. 34).

A importância do tema constitui-se da disputa pela terra improdutiva. Notamos que esta é uma necessidade mundial, que transcende as fronteiras e os limites culturais, e pela qual os espectadores apresentam indagações importantes. Na primeira cena indicada por Boal (2008), o latifundiário encontrava-se sossegado em uma posição de descanso sobre dois bancos. Observamos, que os bancos no cenário representavam a propriedade privada do latifundiário e o seu descanso a improdutividade do mesmo.

Em seguida, “surgem sete homens e mulheres cantando Grândola Vila Morena, de José Afonso, canção de protesto que foi usada como sinal que deu início à insurreição militar que pôs fim aos 50 anos de ditadura de Salazar e Caetano” (BOAL, 2008, p. 34). Esses homens e mulheres foram responsáveis por expulsar de um dos bancos o latifundiário. Após essa ação de coragem, surgem, entre os personagens, algumas reflexões importantes em relação à terra. Ainda na primeira cena, questionavam sobre o tamanho da propriedade, afinal achavam ela pequena demais para a quantidade de pessoas, o que gerou um desconforto entre eles.

Posteriormente, iniciam-se os diálogos que expressam a apreensão metodológica alusiva na relação entre a vontade e a contra vontade, desenvolvidos principalmente na segunda ação:

Todos se põem a trabalhar, fazendo a mímica do trabalho na terra, cantando outras canções populares, enquanto discutem sobre a necessidade de levar sua conquista para os bancos públicos. Protestam contra a improdutividade do latifundiário, que tem um banco só para ele, mas as opiniões estão divididas: enquanto uns querem expulsar o latifundiário do segundo bando, outros optam por trabalhar naquilo que já conquistaram (BOAL, 2008, p. 35).

Mais intensamente, na terceira ação:

Chega um policial, com uma ordem judicial que obriga o grupo a ceder vinte centímetros do seu banco (a lei do retorno). Nova divisão: uns optam por ceder, outros não, porque fazer uma concessão poderia significar uma vitória para as forças de reação, que poderiam tentar gradualmente recuperar mais terreno. Finalmente, cedem: vinte centímetros é coisa pouca (BOAL, 2008, p. 35).

Os conflitos, resultantes da contra vontade, emergem tanto nos oprimidos quanto no opressor. Nesse momento, a ousadia dos personagens nos remete à de Mandrágora, dado que eles manifestam seus desejos ausentes de limites e julgamentos morais. Ademais, aprofundando a análise, observamos que, mediante o avanço do diálogo entre os trabalhadores, pontualmente sobre o futuro da ação, os mesmos são afetados por inúmeras intervenções, como essa do policial e do latifundiário:

O latifundiário, protegido pelo policial, senta-se no espaço que ficou vazio no banco. Os sete outros se amontoam no espaço que estão restou. O latifundiário abre um enorme guarda-chuva, tapando a luz dos outros. Os sete protestam. O policial diz que o latifundiário tem direito de fazer aquilo, porque se as terras podem ser apropriadas, o mesmo não acontece com o ar e o céu. Eles se dividem: uns querem lutar, outros se contentam com o pouco que já obtiveram e querem a paz a qualquer preço (BOAL, 2008, p. 35).

Diante da ofensiva policial, percebemos uma queda brusca no desejo de vitória dos oprimidos, os quais começaram a desistir de lutar. Em outras palavras, passam a se expressar na qualidade sujeito-objeto. Reflexivamente, a complexidade do tema expressa o empecilho de romper uma opressão. Nesse sentido, corrobora os desafios do teatro dialético de Brecht, o qual preconizava uma grande dificuldade na superação da relação entre sujeito e objeto.

Na quinta ação, o relato em análise evidencia uma nova tentativa de disputa e diálogo entre os oprimidos e o opressor. Isso fica claro quando o policial sugere construir um muro para separar a propriedade e evitar novas discussões:

Esse muro deve ser construído em terras que não pertençam a ninguém. Evidentemente, a intenção é que ele seja construído no lado que pertence ao grupo e não do lado pertencente ao antigo proprietário. Novas discussões, novas divisões, novas concessões,

um outro também se vai, depois um terceiro e um quarto. Aos poucos, desistem, o grupo se desintegra (BOAL, 2008, p. 35).

Com a saída do grupo que lutava a favor da reforma agrária, o Teatro Fórum encaminha-se para o desfecho:

O policial anuncia que a ocupação não tem mais sentido porque a maioria dos ocupantes abandonou as terras. Em consequência disso, os três são considerados simples ladrões, e não um grupo social, com seus direitos, e os últimos são expulsos. O latifundiário restaura seus direitos sobre os dois bancos do jardim (BOAL, 2008, p. 35-36).

Contudo, o que mais chama atenção no fórum desta sessão de TO é a proposta de uma mulher da plateia, que se pronuncia para fazer uma crítica pontual, não diretamente ao conteúdo apresentado, mas à forma. Ela reivindica a presença de mulheres na cena:

Essa cena foi representada no Porto e em Vila Nova de Gaia. Na primeira apresentação, havia mil pessoas na praça, ao ar livre. Primeiro, encenamos o *modelo*, depois iniciamos o "fórum". Já na segunda apresentação, vários espect.-atores deram suas versões de resistência ao contra-ataque do latifundiário. Mas o melhor momento foi o protesto de uma mulher da plateia. Com base na modesta cena, alguns espect.-atores discutiam entre eles, como personagens, sobre as melhores táticas a utilizar. Em dado momento, concluíram que todos estavam de acordo e que o fórum lhes tinha sido útil. Neste ponto, a mulher na plateia disse: - Aí estão vocês no palco, falando de opressão; no entanto, só há homens em cena. Em contrapartida, aqui embaixo há mulheres que continuam sendo oprimidas, porque continuamos tão inativas quanto antes, e apenas presenciamos os homens atuando! Então, um dos espect-atores convida algumas mulheres para mostrarem suas opiniões e sentimentos, em diferentes papéis, e o fórum é reiniciado. Apenas um homem é autorizado a continuar em cena: o que interpretou o policial. Isso porque a mulher argumenta: - Como o policial é opressor mesmo, não há nenhum problema em ser interpretado por um homem (BOAL, 2008, p. 36).

Baseado nos relatos do autor, seguimos agora para a experiência do TO em Godrano, em 1977. Nota-se que Boal (2008) tem uma preocupação inicial em apresentar os elementos fundamentais da cidade, destacando sua geografia e as disputas políticas presentes na sua história:

Godrano é uma pequena cidade na Sicília, a 40 quilômetros de Palermo. Há muitas coisas que Godrano não tem: Hotel, hospital,

supermercado, cinema, teatro – nem mesmo um posto de gasolina ou jornaleiro. Quem quiser ler um jornal deve ir até Villa Fratti, dez minutos de automóvel. Godrano tem poucas coisas: bar, igreja, um telefone público, dois açougues, duas mercearias e também um posto dos carabinieri (polícia). Está situada no Vale de Busambra, província da Busambra, dominada por uma montanha com o mesmo nome. Bem no meio da montanha, há uma fissura, um precipício. É nesse precipício que a máfia local, que domina a região, joga os corpos de numerosos trabalhadores e líderes camponeses. Existem muitas máfias. A primeira, a de Salvatore Giuliano, era uma forma pré-revolucionária de organização popular. O povo armado, o povo revoltado, mas também um povo sem estratégia para tomar o poder, sem ideologia para exercê-lo. Por isso, essa máfia foi derrotada. Em seguida surgiram as máfias antipopulares, a máfia do peixe (no litoral), que costumava comprar a caixa de sardinha de 11 quilos a 1.000 liras e a revendia no mercado a 600 liras o quilo (1977). Aquele que opusesse recebia uma advertência: tinha a casa totalmente incendiada. Em caso de reincidência, aplicava-se a solução definitiva: atirava-se o pescador no precipício de Busambra. Havia também as máfias da construção civil, dos vegetais e do pasto [...] (BOAL, 2008. p. 44).

Na forma como enxergava o processo histórico de Godrano, podemos perceber que se trata de um vilarejo rural, simples, com uma cultura tradicional liderada por grupos poderosos. No decorrer da exposição, o foco é direcionado para a figura feminina, sobretudo em seus hábitos e costumes. Tal fato se deu por conta da vivência de Boal no vilarejo, provocado pela observação da rotina dos moradores, como descrito no seguinte trecho:

Todo mundo era infeliz, e entre os mais infelizes estavam às mulheres e as moças. Todos eram oprimidos, e essa opressão atingia sobretudo as mulheres casadas ou prestes a casar. Eu costumava caminhar à tarde pelas ruas do povoado e via, em frente de cada casa, uma mulher sentada, bordando: estava preparando o seu enxoval, ou a da filha. O enxoval se chama corredo – uma instituição nacional na Itália. Na Sicília, a coisa é ainda mais terrível e alienante que no resto do país (BOAL, 2008. p. 45).

Aos poucos, vamos conhecendo a forma de organização e relações sociais. Aqui, por exemplo, Boal (2008) reforça o viés cultural:

Contaram-me que antigamente era comum (hoje ainda acontece) as famílias dos noivos se reunirem antes do casamento para celebrar o que eles chamam de apreciação. Pais, mães, tios e tias, irmãos e irmãs, e por vezes um amigo, todos juntos, visitam a família da noiva, que lhes apresenta as peças do corredo. - Este lençol custou 20.000 liras. - Não é possível, vale muito menos. Vi igual na Paoletti, só que muito melhor e pela metade do preço... Discutem até chegar a uma

cifra aproximada, e passam para outra peça do enxoval. Desfilam, diante de todos, a camisola de núpcias, lenços e lençóis, tapetes e abajur. Quando todos estão de acordo, anotam-se todos os itens em uma lista, com uma cópia para cada família. Em seguida, e até o casamento as peças ficam expostas, por uma ou duas semanas; a visita é aberta a familiares e amigos. O noivo não precisa estar presente à apreciação do corredor, nem tem corredor ele mesmo. O que significa, em aritmética simples, que: 1 noiva + 1 enxoval = noivo. O que demonstra a diferença aritmética entre o noivo e a noiva, entre o homem e a mulher: o enxoval. Outro detalhe importante dos casamentos em Godrano: era obrigatório que a noiva fosse virgem. Até recentemente (e ainda pode acontecer), em muitos lugares da Sicília, era costume, na noite seguinte à de núpcias, o homem exibir o lençol sujo de sangue na janela do seu quarto, em sua casa, para que todos pudessem ver que a noiva era virgem. Ninguém perguntava se o noivo também era...Hoje em dia, os costumes se modificaram, mas ainda continuam terrivelmente antifeministas (BOAL, 2008, p. 45).

Começa, assim, a ser desenhado o objeto de discussão do TO. Antes mesmo de apresentar a cena de ação que o grupo iria realizar em Godrano, Boal (2008) sinaliza o tema com a análise do casamento, nomeando-a de “Feminismo em Godrano”. No entanto, o grupo do teatrólogo encontrou resistência para fazer o espetáculo na cidade, pois havia uma possibilidade de censura por parte da polícia local. Pelo fato de serem um grupo de estrangeiros, o chefe da polícia de Palermo ficou em alerta, e orientou aos policiais de Godrano para investigarem o conteúdo da atividade:

A partir dessa repressão, os carabinieri mostraram-se atentos a todos os nossos movimentos, e logo que souberam que tínhamos um projeto de apresentar um espetáculo na praça principal, decidiram proibi-lo. Vieram nos comunicar a decisão, e quando me viram, tomaram um susto: naquela época, eu usava o cabelo comprido demais para a Sicília, e um poncho colombiano multicolorido- vocês têm toda razão: eu exagerava! Discutimos a liberdade de expressão artística. Houve muita discussão, com os policiais sempre olhando para as cores do meu poncho. Finalmente, brigadiere concordou em liberar o espetáculo, desde que obtivéssemos autorização de Palermo, o que causaria uma demora de três dias de transações burocráticas. Impossível! Havia outra dificuldade: nosso espetáculo não tinha um texto que pudesse ser julgado, era totalmente improvisado. O chefe dos carabinieri retirou suas objeções: afinal de contas, o diretor é um estrangeiro e, ainda pior, antigo preso político, que se “veste desse jeito e não corta o cabelo”, podendo causar perturbações político-sociais em povoado tão pacífico. Alguém lá conhece suas idéias? Elas não poderão fazer mal aos habitantes de Godrano? Pelo sim, pelo não, melhor proibir! (BOAL, 2008, p. 47).

Diante da abordagem policial, foi preciso explicar o conteúdo a ser trabalhado pelo TO com o intuito de amenizar o conflito. Em contraponto, os anfitriões buscaram deixar claro que não importavam as ideias de Boal, já que o método propõe uma nova maneira de fazer teatro, por meio da qual os próprios habitantes de Godrano mostrariam a direção do teatro-fórum. A partir desse imbróglio, os policiais expressaram uma preocupação maior:

Você está querendo dizer que é o povo de Godrano que irá se expressar no Teatro-Fórum? Está querendo dizer que o povo vai falar o que pensa, o que quer, que vai ensaiar ações que julgue necessárias para se libertar? Exatamente. As ideias de Boal não contam: só as nossas! Mas isso é muito mais subversivo e muito mais perigoso do que se pensava. Agora sim, a peça está proibidíssima! (BOAL, 2008, p. 47).

Percebemos, então, como uma determinada ação coletiva dos homens, ainda que no campo ideológico e abstrato, de refletir e discutir sobre suas próprias vidas e relações provocou um desconforto na ordem vigente. Fica evidente, nesse relato, a potencialidade de transformação que uma simples encenação pode promover nos indivíduos. Por isso, o TO em Godrano foi considerado um caso de polícia. Diante do impasse de permitir ou não a apresentação teatral, alguém espontaneamente sugeriu que o grupo fosse falar com o sindaco (prefeito local):

Hesitamos, porque em nossa segunda peça o prefeito era personagem; mais precisamente, o opressor principal. Mas não havia outra saída, lá fomos nós à prefeitura, que era a própria casa do prefeito. O sindaco ficou entusiasmado com a possibilidade de ter um espetáculo de teatro em seu povoado, disse que os de Villa Fratti iam morrer de inveja, e autorizou o espetáculo. E mais: prometeu não ir a Palermo no fim de semana, como era um hábito, e ficar em Godrano para prestigiar o evento. Nós argumentamos que não era preciso nada disso, bastaria uma pequena autorização escrita, mas o sindaco, eufórico, prometeu (ou ameaçou) que viria. Em nome da cultura e do livre pensamento o sindaco assumiu toda a responsabilidade e nós pudemos voltar ao trabalho (BOAL, 2008, p. 47-48).

Resolvido o conflito inicial, o teatro foi organizado, acontecendo em praça pública, e superando as expectativas em relação à quantidade de público. No entanto, nem todos estavam dispostos a participar do espetáculo, ou seja, de ocupar o lugar do protagonista. Devido à potencialidade de dar voz aos moradores de

Godrano, este configurou-se como um momento satisfatório para o grupo de Boal (2008), sobretudo por desmistificar o processo de produção de uma ação teatral para um número tão significativo de espectadores. Analisemos:

No sábado, estávamos todos na praça central. Quando digo todos, digo todos mesmo, todos os habitantes do povoado. Toda a vila tomou conhecimento do espetáculo, alguns quiseram participar, outros somente assistir, e outros ainda ficaram olhando pelas janelas. Foi uma experiência maravilhosa, por várias razões. Sobretudo por ter sido a primeira vez, em Teatro-Fórum, que tive um público formado tanto por oprimidos quanto por opressores. Na América Latina e na Europa, encenei muitos espetáculos, mas sempre e só com os oprimidos. Em Godrano, os adversários estavam face a face (BOAL, 2008, p. 48).

Após a explanação sobre a participação dos moradores, o próximo passo foi o de apresentar a constituição e o desenvolvimento da história. Na primeira ação, os atores do grupo de Boal (2008) fizeram alguns exercícios e jogos de aquecimento, e depois a seguinte representação: “Giuseppina, uma jovem de 20 anos, quer sair depois do jantar. Pede permissão à mãe. A mãe responde que depende do pai. Giuseppina diz que um dos seus irmãos vai lhe fazer companhia; as duas preparam o jantar” (BOAL, 2008, p. 49).

O desenvolvimento primário é visto como uma encenação teatral convencional: se mantém aos moldes de atores representando personagens e prevê um cenário. Dessa forma, podemos observar que os atores apresentam o drama, as tensões e os conflitos internos aos espectadores, como segue na segunda ação.

O pai chega furioso com tudo e com todos. A desculpa é o custo da vida, a má educação que a mulher dá aos filhos, os filhos imprestáveis, a cooperativa que os homens tinham intenção de fazer e que não progride...Chegam os filhos. Cada um exerce uma opressão diferente sobre Giuseppina. O primeiro, casca-grossa, diz que lugar de mulher é em casa, e quanto mais estúpida e ignorante ela for, mais feliz será. O segundo, o mais jovem, aponta até os mesmos defeitos da irmã, denuncia que ela flerta com o filho do vizinho etc. O terceiro banca o bom-moço; acompanha a irmã, contanto que ela lhe seja obediente. Giuseppina pergunta se pode sair à noite, mas justamente nessa noite eles estão muito ocupados. Um vai jogar futebol, o outro vai jogar baralho e o terceiro não está disponível (BOAL, 2008, p. 49).

Do complemento resultante das duas primeiras ações origina-se a opressão a ser abordada, precisamente a crítica ao patriarcado, a qual abrange a desconstrução

cultural da liderança e o poder exercido por homens nas relações familiares e sociais, buscando denunciar o discurso e a prática patriarcal que reduzia a capacidade intelectual, física e emocional das mulheres à esfera doméstica e a submissão das mesmas às vontades masculinas, como sugere a ação terceira: “O pai proíbe a filha de sair. Os irmãos podem fazer o que bem entenderem, porque são homens. Giuseppina tem de ficar e lavar a louça, porque é mulher” (BOAL, 2008, p. 49).

Ao finalizar a apresentação do contexto explorado, reações surgem por parte do público, primeiramente na contraposição e, mais tarde, na ampliação das ideias:

Logo que termina a cena-modelo, e antes que começasse a discussão em fórum, houve várias reações masculinas: dois maridos ordenaram às suas mulheres que voltassem para casa. As duas se recusaram e ficaram até o fim. Não tiveram coragem de subir à cena, mas tiveram coragem de ficar contra a vontade dos maridos. Outros homens começaram a dizer que aquele não era um problema sério e que deveríamos discutir somente os problemas sérios. As mulheres protestaram, dizendo que se aquilo dizia respeito a elas, era muito sério sim (BOAL, 2008, p. 49-50).

Esta era uma das intenções do TO: buscar realizar o diálogo. O fórum não havia começado e o público já exprimia suas impressões, sendo que os homens reafirmavam a postura machista e conservadora. No momento do Fórum, houve uma interação importante: três moças se ofereceram para atuar no papel da Giuseppina. As três tinham o mesmo objetivo, que era o de romper com a opressão e sair depois do jantar. No entanto, as três fracassaram nas tentativas e, contrariadas, voltaram para os afazeres domésticos. Somente “a quarta moça subiu à cena e mostrou o que seria, para ela, a única solução: força. Contrariando a vontade paterna, ela sai de qualquer maneira, e o pai termina por aceitar a solução, fingindo que dava permissão” (BOAL, 2008, p. 50).

Esse relato merece atenção, pois a história nos mostra a necessidade da mulher de usar a força, tamanha a dificuldade de convencer o outro das suas vontades e desejos. Nesse sentido, sugere à espect-atriz, por meio da sua ação, que alguns hábitos e opressões só desaparecem mediante o confronto direto com a força ou até mesmo com violência. Essa conduta anunciada pela quarta moça foi reprimida por outras mulheres e aplaudida por tantas outras:

Uma senhora, dirigindo-se à mãe da quarta espect-atriz: leve a sua filha daqui, porque se ela continuar dizendo essas coisas, nunca mais vai arranjar namorado em Godrano! Não tem importância - respondeu orgulhosa a mãe da moça-, eu pago a passagem pra ela ir procurar namorado em Palermo (BOAL, 2008, p. 50).

Diante da superação da opressão por parte de uma mulher da plateia, houve ainda a manifestação contrária, ironicamente de um homem, que, segundo Boal, culpabilizou a mãe pela atitude da filha e se propôs a entrar em cena para afirmar sua revolta: “Um homem corpulento quis substituir o pai expulsou a mãe de casa, mandando que ela fosse viver com seu amante! Segundo seu pensamento reacionário, se a filha comete um pecado, é porque a mãe é putana” (BOAL, 2008, p. 50).

Felizmente, a reação das mulheres foi à altura, talvez pelo clima provocativo causado pelo TO. O autor destaca que as mulheres protestaram, ficaram furiosas e repudiaram a ação daquele homem. As mulheres, ainda motivadas pelo clima de revolta e ação, afirmaram diante de todos:

Nós tivemos coragem de dizer o que pensamos aqui em praça pública, na frente de todos, mas não temos a mesma coragem de dizer as mesmas coisas em casa. Com os homens, porém, aconteceu o contrário: existem coisas que eles não se cansam de dizer em casa, mas tiveram medo de dizer aqui, na frente de todo mundo (BOAL, 2008, p. 50).

Ainda sobre as intervenções no espetáculo, Boal (2008) relata outro momento em que um homem se propôs assumir o lugar da mulher protagonista na cena, precedente a participação da quarta specta-atriz. Observemos:

A transferência da sala de jantar para o meio da rua teve ainda outros efeitos. Houve um outro momento importante, quando um rapaz tomou o lugar da protagonista. Sempre que era uma moça a interpretar Giuseppina, havia uma identificação imediata com todas as outras jovens presentes. Com o rapaz, ao contrário, a identificação não existiu; as moças observavam o rapaz, apreciavam sua representação, interessavam-se pelo que dizia, mas não se identificavam com ele (BOAL, 2008, p. 51).

Sobre ausência de identificação com a prática do homem, Boal (2008) levanta o seguinte questionamento: por qual motivo as mulheres não se identificavam com a interpretação do homem no lugar da mulher protagonista em cena? Segundo a própria perspectiva do autor, isso teria a ver com o lugar de fala, vez que o homem

era visto como um ator: “A espect-atriz, ao contrário, era uma delas, uma mulher em cena - não uma atriz! - Falando em nome de todas as outras. Não em seu lugar, mas em seu nome! - Ele representava, ela vivia!” (BOAL, 2008, p. 51).

Podemos perceber a diferença entre o método de Aristóteles e o de Boal. Na Poética de Aristóteles, o ator buscava interpretar um ato de liberdade, o qual nem sempre dizia respeito à realidade dos espectadores, mas sim à visão moral e idealista da ação perfeita dos homens, com o intuito de provocar a catarse nos espectadores, enquanto o método de Boal disponibiliza ao espect-ator realizar uma determinada ação oriunda da vontade coletiva, criando um efeito dinamizador e, por isso, superando a catarse (BOAL, 2008).

3.3 A AUSÊNCIA DA RESOLUÇÃO DE UM CONFLITO

Curiosamente, dois dos relatos apresentados por Boal (2008), em específico os dois primeiros que analisamos, não possuem soluções. Levando em conta que uma das características mais anunciadas pelo autor é a possibilidade de transformação (individual e social) do TO, acreditamos que a diferença mencionada merece atenção. Sobre esse questionamento, Boal (2008) parece prever os problemas e dúvidas que podem surgir e, no último capítulo, chamado de “Teatro-Fórum: dúvidas e certeza”, ele dedica alguns parágrafos do livro a resolução dessa problemática:

Acredito que muito mais importante do que chegar a uma boa solução é provocar um bom debate. Na minha opinião, o que conduz à auto-ativação dos espect-atores é o debate, não a solução que porventura possa ser encontrada. Mesmo que se chegue a uma solução, pode ser que ela seja boa para quem a propôs, ou para as condições em que o debate se desenrolou, mas não necessariamente útil ou aplicável para todos os participantes do fórum (BOAL, 2008, p. 326).

Dessa forma, trabalhos como os de Cruz (2011) e Teixeira (2013) destacam-se por colocar o debate e o diálogo na centralidade da obra de Boal:

O debate, o conflito de ideias, a dialética, a argumentação e a contra-argumentação - tudo isso estimula, aquece, enriquece, prepara o espectador para agir na vida real. Portanto, quando o modelo não é urgente, isto é, quando não se trata de sair do espetáculo e agir diretamente sobre a realidade, igualmente não é necessário encontrar uma solução: necessário é buscá-la (BOAL, 2008, p. 327).

A necessidade de buscar uma solução que reflète em ação direta, é discutida também por Rancière (2012), contemporâneo de Boal. Em “O Espectador Emancipado”, o autor postula que o espectador não deve se manter distante e separado do espetáculo. Ele afirma que o lugar do espectador não pode ser passivo, pelo contrário, ele precisa ter o poder de escolha de agir sobre o que está assistindo. Essa ideia assemelha-se à teoria de Boal, sobre transformar o espectador em espect-ator:

Quem diz teatro diz espectador, e isso é um mal, disseram eles. Esse é o círculo do teatro que nós conhecemos, que nossa sociedade modelou à sua imagem. Portanto, precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra que designa o que é produzido em cena, o drama. Drama quer dizer ação (RANCIÈRE, 2012, p. 09).

O objetivo de Boal (2008) é devolver os meios de produção do teatro aos oprimidos. Nesse sentido, julga, assim como Rancière (2012), que a arte foi modelada e apropriada pela sociedade, sobretudo pela classe dominante nos diversos períodos históricos, para servir aos seus interesses particulares. Por isso, para esses autores, o teatro, mais do que servir de entretenimento precisa estar ancorado, fundamentalmente, na preocupação de despertar os interesses do povo em digerir a ação da arte e ensaiar a ação na realidade (BOAL, 2008).

Esse é um ponto importante no TO, romper com as opressões em todos os níveis: sociais, culturais, raciais, econômicos e de gênero. Tal questão expressa o que talvez seja a maior dificuldade do método. Parece que o intuito é construir uma ponte mediadora entre a vontade e as circunstâncias.

A construção dessa mediação é a própria construção da consciência, por isso, de certa forma, não há problema em uma sessão de fórum do TO não apresentar uma solução ou superação de uma opressão objetiva. Constatamos, segundo a perspectiva de Boal (2008), que o esforço que é imposto para que o

espectador crie coragem de intervir em uma cena e não recue para seu papel passivo é o começo da conscientização, é o momento em que as dúvidas e as perguntas surgem e, portanto, o próprio processo de educação em examinar a sociedade em que se vive. De maneira sucinta, essa é a proposta didática do método.

3.4. CARÁTER PEDAGÓGICO E A PERSPECTIVA TRANSFORMADORA DO INDIVÍDUO E DA SOCIEDADE NO TEATRO DO OPRIMIDO

Nos capítulos anteriores, mostramos que os aspectos educativos do teatro estão presentes desde a sua gênese. Observamos que a arte, em específico o teatro, não serve apenas para entretenimento ou deleite. O papel da arte consiste em refletir e representar de diferentes formas a pluralidade da vida e das relações humanas (FISCHER, 2002)

Segundo Nunes (2003), desde o período pré-histórico, a arte e a educação fazem parte da vida humana e aparecem inter-relacionadas ao trabalho. As poéticas teatrais de Aristóteles, Maquiavel e Boal, refletiram que a unidade teórica-metodológica cumpre um papel educativo e pedagógico. Por pedagogia concebemos a perspectiva de Saviani (2010):

E o que é pedagogia? Teoria da educação. Ora, educação é uma atividade prática. Portanto, a pedagogia é uma teoria da prática: a teoria da prática educativa. De fato, a palavra pedagogia e, mais particularmente, o adjetivo pedagógico tem marcadamente ressonância metodológica, denotando o modo de operar, de realizar o ato educativo. A pedagogia é, pois, uma teoria que se estrutura em função da ação, ou seja, é elaborada em função de exigências práticas, interessada na execução da ação e nos seus resultados. Em suma, a pedagogia, como teoria da educação, busca equacionar, de alguma maneira, o problema da relação educador-educando, de modo geral, e, no caso específico da escola, a relação professor-aluno, orientando o processo de ensino e aprendizagem. Mas, se toda pedagogia é teoria da educação, nem toda teoria da educação é pedagogia. Com efeito, encontramos determinados tipos de teorias da educação cuja preocupação é explicar o fenômeno educativo sem se preocupar com a questão da realização do ato educativo. Assim, não se constituem como pedagogia aquelas teorias que analisam a educação pelo aspecto de sua relação com a sociedade não tendo como objetivo formular diretrizes que orientam a atividade educativa,

como é o caso das teorias que chamei de "crítico-reprodutivistas" (SAVIANI, 2010, p. 49).

Segundo Saviani (2010), o modo de operar a teoria da educação determina se ela pertence à atividade "crítico-reprodutivista" ou se de fato é uma pedagogia que prevê a relação ensino e aprendizagem. A partir dessa definição, parece que os estágios de desenvolvimento do espetáculo do TO constituem-se enquanto uma proposta pedagógica. A poética do oprimido apresenta uma preocupação de instruir e de formular diretrizes para a descoberta de si e do outro. Além disso, as diversas ramificações da metodologia do TO, apresentadas na primeira sessão desse trabalho, ajudam a justificar seu viés pedagógico, especificamente no momento em que relatamos sobre a criação dos jogos, exercícios e técnicas que desenvolvem as habilidades do corpo e da mente. Vejamos:

O Teatro e a Estética do Oprimido são de natureza educativa e pedagógica – duas palavras que se complementam, mas não são sinônimos. Educar vem do latim educare que significa conduzir. Educar significa a transmissão de conhecimentos inquestionáveis ou inquestionados. Significa ensinar o que existe e é dado como certo e necessário. Pedagogia vem do grego paidagógós, que era o indivíduo, geralmente escravo, que caminhava com o aluno e o ajudava a encontrar a escola e o saber (BOAL, 2008, p. 247).

Ainda sobre a sua função pedagógica, o teatro de Boal culminou na orientação da atividade coletiva. Isso ficou evidente nos relatos teatrais por nós analisados. Especificamente, no tocante às discussões públicas do Teatro Fórum, os rumos do espetáculo, ou seja, a escolha do destino do protagonista, deve ser proferida coletivamente (BOAL, 2008).

Dessa forma, pode parecer, de imediato, que a pedagogia do TO preserva uma relação harmoniosa entre os participantes, o que significaria uma homogeneidade de pensamentos e de ideologias. No entanto, a construção das ideias e das reflexões provém das contradições inerentes ao diálogo do Teatro Fórum, essencialmente por meio de uma abordagem dialética, entre a relação da vontade e da contra vontade manifestada pelos participantes. Por meio disso, podemos entender que, à medida que nos relacionamos com o outro, confrontamos nossos interesses e desejos, por isso estamos sujeitos a nos transformarmos.

Sobre a categoria transformadora do TO, dentro da complexidade do sistema boalsiano, notamos, na obra *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas (2013)*, a predominância da ideia de possibilidade da transformação social de base marxista. Para Netto e Braz (2006), a transformação social na perspectiva marxiana está vinculada ao protagonismo da classe trabalhadora, em conformidade ao projeto emancipador e anticapitalista de superação da questão social. Porém, a obra de Boal não cita a luta de classes, ou seja, não faz referência à abordagem anticapitalista. Todavia, isso não significa que o dramaturgo deseja manter a estrutura social de exploração, apenas mostra que existem diferentes níveis para se alcançar tais objetivos.

Contudo, quando Boal (2013, 2008) aborda a noção de transformação, entende-se que existe, associada a esse pensamento, uma concepção de homem e mundo em constante descobrimento, formação e transformação. Somente a partir do avanço da discussão filosófica e do amadurecimento do método do TO, evidenciados no livro *Jogos para Atores e Não-Atores (2008)*, entendemos os desdobramentos do conceito. O fenômeno do processo de transformação encontra-se, para o nosso entendimento, na passagem do espectador em espectador. Boal (2008) compreende o sentido dos fenômenos humanos, tendo como elemento fundante o homem histórico, conforme reforça no seguinte trecho:

Creio que o teatro deve trazer felicidade, deve ajudar-nos a conhecermos melhor a nós mesmos e ao nosso tempo. O nosso desejo é o de melhor conhecer o mundo que habitamos, para que possamos transformá-lo da melhor maneira. O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele (BOAL, 2008, p. 06).

Ao afirmar a capacidade do homem de transformar a si mesmo e ao mundo, Boal (2008) nega o determinismo natural, ou seja, o homem tem a capacidade de controlar seus desejos, vontades e impulsos e, por isso mesmo, pode criar mediações para alcançar seus objetivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da grande ofensiva à educação pública nos últimos anos, decorrente do esvaziamento de propostas e políticas educacionais por parte dos governos estaduais e federal evidenciadas também pela escassez dos recursos financeiros que não suprem a demanda da comunidade escolar, podemos afirmar, com base na crise de 2016, repercutidas pelas manifestações e ocupações das escolas e das universidades públicas, a consolidação de uma resistência social contra o agravante no processo de desmonte nos sentidos da educação pública brasileira.

Por conseguinte, as alas mais conversadoras e reacionárias ganhavam espaço e trabalhavam para frear os avanços sociais, veja, por exemplo, o Projeto de Lei Nº 867 de 2015 encaminhado pelo Deputado Izalci (PSDB) que propõe a inclusão na LDB do “Programa Escola sem Partido”.

Além disso, quando pensamos na crise da educação escolar no Brasil, vivenciadas pelas escolas públicas, refletimos também sobre o processo de ensino e aprendizagem que afetam as relações interescolar e concomitante o âmbito social, cultural e econômico do conjunto da sociedade.

Nesse sentido, esta dissertação, priorizou apresentar outras possibilidades de educação não escola, fundamentada na abordagem pedagógica do método TO, que como apresentando anteriormente, permite uma abordagem diferenciada, pois trabalhar as diferenças sociais, raciais, políticas e as questões gênero com o intuito de combater os preconceitos, intolerância e ajudar o público alvo a superar conflitos socioeconômicos de forma coletiva.

Por isso, nesta dissertação, buscamos analisar os aspectos históricos, teórico-metodológicos e pedagógicos do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (2013; 2008), particularmente no que se refere à sua unidade teórico-metodológica na perspectiva da formação humana.

No primeiro capítulo, fundamentado em elementos do contexto histórico e na biografia de Boal, analisamos que caminhos formativos percorridos pelo dramaturgo, alinhados à conjuntura política, social e cultural do Brasil nas décadas de 1950 a 1970, foram decisivos para o desenvolvimento do método TO. Diante da consolidação do estado autoritário (ocorrida em 1964), havia grande insatisfação e inquietude política da juventude brasileira, a qual resultou na resistência e organização da luta contra a repressão da ditadura militar. Neste cenário, destaca-se

a resistência de cunho cultural, da qual Boal (2000) participou ativamente. O movimento de resistência cultural consolidou o início do teatro político no Brasil e, paralelamente, resultou na organização dos grupos: Teatro Arena, Show de Opinião, Teatro do Oprimido além do Teatro Experimental do Negro.

Sobre a fundamentação teórica do TO, observamos que Boal (2013) demonstrou influências de base marxista, expressando, em suas formulações, o compromisso de sua proposta teatral com o desejo de que ele contribuísse com o processo de transformação social. A completude teórica do TO (BOAL, 2013) confrontou as atividades humanas sobre a forma de sociedade em que se vive. Além disso, a estrutura denominada Árvore do Oprimido preserva a lógica do movimento dialético de viés marxista.

A análise do segundo capítulo contemplou os fundamentos teóricos do método do TO, por meio dos quais compreendemos os motivos para as rupturas estéticas e críticas apresentadas por Boal (2013) às poéticas de Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Brecht. Nesse sentido, concluímos que, para o teatrólogo (2013), a forma como Aristóteles operava o espetáculo trágico, incrementando os sentidos da arte, possibilitava uma conexão com o emocional dos homens. Não obstante, o autor destaca a inexistência da liberdade na escolha dos conteúdos da tragédia aristotélica. Seus princípios nos revelaram que nem todos os conteúdos eram dignos de serem indagados pela tragédia, visto que o objetivo do espetáculo previa o ensinamento ideal do comportamento humano, portanto, não partia da realidade ou da contradição, pelo que o espectador deveria aprender somente as virtudes e hábitos “perfeitos” dos homens.

Todavia, esse modelo ideal compactuava com os princípios de uma classe que detinha poder e, por isso, seus ensinamentos consistiam em resguardar as opressões sociais. Para Boal (2013), a poética de Aristóteles criou o primeiro sistema trágico coercitivo da história, e por esse motivo deveria ser contrariado. Em essência, o dramaturgo tentou preservar o viés pedagógico da tragédia e superar o abismo entre homem ideal e homem real.

Ressaltamos, ainda, que, mediante a percepção da lógica do sistema trágico aristotélico, tal estudo nos revelou uma nova perspectiva ao assistirmos filmes, séries e telenovelas, sobretudo às produções situadas no ocidente. De um modo geral, tais produções revelam, em muitos de seus aspectos, elementos da compreensão aristotélica acerca do papel da arte e particularmente do teatro na

sociedade, à medida em que veiculam, de forma impositiva e natural, uma determinada visão de indivíduo e de sociedade.

Sobre a comédia *Mandrágora*, de Maquiavel, compreendemos que sua ruptura estética acontece por se distinguir da poética de Aristóteles, no que se refere ao conteúdo. Além disso, representou a transição do modelo teatral feudal para o modelo burguês. *Mandrágora* abordou, em seu espetáculo, as imperfeições humanas, valorizou a liberdade do personagem e usou da ironia para denunciar e criticar algumas figuras da sociedade de Florença. No entanto, seu modelo era engessado na ideia de reproduzir o conteúdo de forma muito abstrata e, por essa característica, não conseguia atingir a consciência de todos os espectadores. Nesse sentido, seu método ainda previa a distância entre atores e espectadores.

No âmbito da análise de Boal (2013) sobre a estética em Hegel, entendemos que não existe propriamente uma ruptura estética. O pensador e filósofo alemão, que também foi um estudioso da estética de Aristóteles, acreditava que o personagem sujeito tinha total liberdade no espetáculo, porém de forma abstrata. Em contraposição a isso, segundo Boal (2013), a estética de Hegel não concebia como relevantes as manifestações cênicas que buscavam representar os hábitos comuns dos indivíduos, tais como: a fragilidade, o acidental e a trivialidade. Para Hegel, era importante que o teatro, assim como a filosofia, se ocupasse de discutir temas relevantes como a moral, o poder e o estado, assuntos considerados honrosos, tanto para a elevação do espírito humano, quanto para a produção e reprodução harmoniosa da sociedade.

Por esse motivo, subentende-se que Hegel reforçou a necessidade de elaborar critérios, tidos como dignos aos conteúdos da ação teatral, assim como fez Aristóteles. Consequentemente, a liberdade abstrata da personagem sujeito se torna questionável, e passa a ser vista também como personagem objeto. Em linhas gerais, a apresentação de Hegel justifica a crítica presente no pensamento e produção teatral de Brecht.

Na concepção de Boal (2013), a proposta teatral de Brecht se contrapõe a todos os outros métodos teatrais da produção antiga, medieval e alguns modernos, principalmente a poética épica de Hegel. Nesse sentido, Brecht refutou a estética hegeliana no momento em que defendeu que o sujeito era objeto, ou seja, o personagem era condicionado às relações concretas da vida cotidiana, não exercendo todas suas virtualidades. Compreendemos, ainda, segundo Boal (2013),

que o intuito do dramaturgo alemão em relação ao papel do espectador substancialmente sinalizava o desejo de superar a alienação estrutural enraizada nos indivíduos. De tal modo, seu método propiciava a participação do público, concedendo o lugar de fala aos espectadores que podiam opinar sobre os acontecimentos dos personagens, encorajando, assim, a dinâmica dialogal. Por ter desenvolvido um método teatral intervencionista e crítico da sociedade, Brecht ajudou a incrementar o teatro político, efetuando uma nova ruptura estética.

Mesmo diante de tantos avanços proporcionados pelo teatro dialético, Boal (2013) também apresentou sua crítica ao sistema teatral brechtiano. O teatrólogo brasileiro sugeriu alterar o nome *Teatro Dialético* para *Teatro Marxista*, pois julgava ser necessário manifestar oposição à produção estética hegeliana ainda no título da obra. Além disso, para ele, era insuficiente a participação do público apenas com o diálogo: era necessário revolucionar a forma e o conteúdo, ou seja, a estética teatral teria que devolver para o público o poder de decisão do espetáculo, por meio da ação direta, abandonando a concepção de espectador e ator.

Ao propor a elevação do teatro dialético marxista, compreendemos que Boal (2013) desenvolve uma nova produção estética. Sobre seu arsenal teórico e metodológico, analisamos que o teatrólogo superou as produções teatrais aqui relatadas, enfatizando a sua importância pedagógica na perspectiva de contribuir com a formação do homem enquanto sujeito social, cuja consciência transcende os limites do indivíduo burguês. Por esse motivo, notamos que Boal aprendeu com a história da arte e das poéticas em destaque, reforçou a importância da estética para a formação humana e, sobretudo, mostrou em essência que os indivíduos estão em permanente transformação.

Por meio da análise dos princípios e fundamentos teóricos do TO, entendemos o teatro no seu sentido arcaico que, para o autor, significa a capacidade “dos seres humanos (ausentes nos animais) de se observarem a si mesmos em ação. [...] de se ver no ato de ver, capazes de pensar as suas emoções e de se emocionar com os seus pensamentos” (BOAL, 2013, p. 14). O teatro é consequência de uma atividade do corpo e mente humana, logo, somente os seres humanos podem se identificar e se reconhecer, diferente de todos os outros animais que apenas reconhecem: “Identificar é a capacidade de ver além daquilo que os olhos olham, de escutar além daquilo que os ouvidos ouvem, de sentir além daquilo que toca a pele, e de pensar além do significado das palavras” (BOAL, 2013, p. 14).

Essa ideia desempenhou um aspecto relevante em toda a sua poética e estimou a formação humana. Nesse sentido, todos nós somos teatro, porque todos os seres humanos são atores e espectadores ao mesmo tempo, pois atuamos e observamos a nós mesmos o tempo todo (BOAL, 2008). Essa relação entre o ator e espectador originou o termo espect-ator. De modo geral, observamos também que o TO favorece uma visão libertária do espetáculo teatral, eis que concebe tal espaço como formador horizontal e omnilateral: um desenvolvimento completo da capacidade humana, multilateral, “[...] em todos os sentidos, das faculdades e das forças produtivas, das necessidades e da capacidade da sua satisfação” (MANACORDA, 2007, p. 94).

Ao possibilitar o desenvolvimento de consciências e reflexões críticas, era necessário concomitantemente trabalhar o corpo dos homens para ação teatral. Para isso, o dramaturgo desenvolveu diversas metodologias, entre elas: jogos, exercícios e treinos com a finalidade de desmecanizar o corpo, de modo que reforçou a importância da expressão corporal, pois o corpo é efetivamente histórico: possui memória das experiências anteriores presentes no trabalho e nas relações sociais.

Na análise dos relatos das experiências de Boal (2008), vivenciadas na Europa na década de 1970, observamos que o conteúdo desenvolvido se constrói a partir da demanda popular, e inevitavelmente parte da necessidade apresentada pelos participantes considerando o seu contexto histórico-social. Seu intuito procura responder a conflitos e opressões identificadas no cotidiano. Em consequência disso, concluímos que o TO incumbiu-se de criar um espaço favorável para as discussões de cunho socioculturais e políticos.

Esse estudo também nos ajudou a compreender que o TO oferece elementos para serem trabalhados em qualquer parte do mundo e, mesmo que cada sociedade possua aspectos diferentes entre si, ainda assim as relações de opressões são universais: sejam aquelas de caráter mais amplo, como as derivadas das relações entre capital e trabalho, manifestadas na exploração da força de trabalho submetidas à lógica de exploração capitalista, sejam aquelas que, sob a mesma lógica, impunham às crianças, às mulheres, aos idosos e às minorias de um modo geral as mais diversas formas de subjugação individual e social.

As ideias aqui apresentadas realçam que o papel do TO é atribuir ao público como um todo a liberdade para discutir, criar e dirigir soluções frente às dificuldades

da vida. Boal (2013) inventou um espaço que visa a ensinar e a ensaiar os mecanismos para superar opressões por meio da estética.

Possibilitou-nos, ainda, ampliar a nossa compreensão acerca da unidade teórica e metodológica na teoria do autor, bem como sua importância na defesa de uma formação que visa a transformar espectador em espect-ator. Mas não apenas isso, também podemos compreender que, segundo a perspectiva do autor, a unidade mencionada pressupõe uma pedagogia que busca operar na vida das pessoas ao revelar as situações de opressão entre os indivíduos e, simultaneamente, proporcionar caminhos para desenvolver as potencialidades humanas, a fim de levá-los à superação dos seus limites, sejam eles individuais e/ou sociais. Ademais, Boal (2013) enfatiza que, ao fazer isso, os oprimidos estão ensaiando no palco a atuação da realidade, ou seja, trabalham-se as possibilidades de transformação social.

Diante do exposto nessa dissertação, concluímos que o TO atinge mais especificamente aquilo a que ele se propõe no campo da formação do homem e da transformação do espect-ator. As outras dimensões discutidas por Boal (2013) ficam no campo da subjetividade e da possibilidade. É importante destacar que, ao tentarmos responder às questões presentes nesta dissertação, novas dúvidas e questionamentos foram surgindo. Por isso, acreditamos que o trabalho aqui iniciado abre possibilidade para novas pesquisas e diferentes problematizações, visando à produção e divulgação do conhecimento científico.

Por fim, destacamos que o percurso desenvolvido neste trabalho evidencia que Boal conseguiu romper com a tradição do teatro de base Aristotélica, ao trazer para o centro do TO a voz e a ação dos participantes da plateia. Entretanto, fazendo isso, o teatrólogo não desqualificou a totalidade da produção de Aristóteles, mas absorveu suas contradições, explicitando suas críticas e esclarecendo seus fundamentos teórico-metodológicos, além de sua posição política, o mesmo que fez com relação ao teatro dialético de Brecht. Nesse movimento, Boal tentou preservar o caráter pedagógico do teatro e a educação estética, a fim de aproximar o pensamento sensível do simbólico e de assegurar a conexão entre a dinâmica do ensino e aprendizagem, procurando diminuir a distância entre o mestre e o aprendiz.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores**. Rio de Janeiro: Abril S/A Cultural e Indústria, 1973.

_____. **A Política**. São Paulo: Escala, 1992.

BARAÚNA, T. M. T. Considerações sobre a pedagogia do oprimido de Paulo Freire e a Metodologia do Oprimido de Augusto Boal. In: BOAL, AUGUSTO. **Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad x, 2013.

_____. **Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal**. Tese (Doutorado em Educação e Sociedade). *Universidade Autònoma de Barcelona*. Barcelona, 2007.

BARBOSA, M. C. **Imprensa e Golpe de 1964: entre o silêncio e memórias de fatias do passado**. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2014v11n1p7/27171>> Acesso em: 15 ago. 2018.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **O Teatro como Arte Marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

_____. **O arco íris do desejo : o método Baal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BORGES, M. C. F; CORTEZ, C. Z. O Teatro Moderno e Suas Relações com o Teatro Clássico. **Gláuks - Revista de Letras e Artes**, [S.l.], v. 11, n. 02, p. 303-326, jul. 2016. ISSN 2318-7131. Disponível em: <<http://www.brazilianstudies.com/ojs/index.php/glauks/article/view/427>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

BRANDÃO, J. S. **Teatro Grego: Origem e Evolução**. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BRECHT, B. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, I. C. **A Hora do Teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

CRUZ, P. P. **A Centralidade do Diálogo na Dimensão Pedagógica do Teatro do Oprimido**: Entre a Maiêutica Socrática e a Pedagogia do Oprimido. Dissertação (Mestre em Educação) – PUC. Rio de Janeiro, 2011.

ENGELS, F. **O papel do trabalho na transformação do macaco em homem**. São Paulo: Global, 2006.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FISCHER, E. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

HYPOLITE, J. **Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel**. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.

KONDER. L. **Os Marxistas e a Arte**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

LIGIÉRIO, Z. Ser e não ser, o artista e o espectador: Questões da arte, pedagogia e política de Augusto Boal. In: BOAL, AUGUSTO: **Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad x, 2013.p. 15-31.

LUKÁCS, G. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: **Cultura, Arte e Literatura**. São Paulo, 2009. (Marx e Engels Expressão Popular).

MARX, K. **O Capital**: crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

_____.; ENGELS, F. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. **Miséria da filosofia**: resposta à Filosofia da miséria do Sr. Proudhon. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MACIEL, L. C. Introdução in: **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Globo, 2004.

MANACORDA, M. A. **Marx e a pedagogia moderna**. São Paulo: Alinea, 2007.

NETTO, J. P. Cinco notas a propósito da “questão social”. In: **Temporalis**. Brasília, ABEPSS, ano 2, n.3, p. 41-49, 2005.

_____.; BRAZ, M. **Economia política**: uma introdução crítica. São Paulo: Cortez, 2006.

NUNES, A.L.R. **Trabalho, Arte e Educação: Formação Humana e Prática Pedagógica.** Santa Maria: Editora da UFSM, 2003.

NUNES, B. **Introdução à Filosofia da Arte.** São Paulo: Ática, 2008.

PLATÃO. **A República de Platão.** São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2002.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REZENDE, M. J. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984.** Londrina: UEL, 2001.

ROSENFELD, A. **O teatro épico.** São Paulo, Perspectiva, 2006.

SANTOS, B. **A Arte do Coringar.** 2010. Disponível em: <<http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com/2010/08/arte-de-coringar.html>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

SAVIANI, D. **Interlocuções pedagógicas: conversa com Paulo Freire e Adriano Nogueira e 30 entrevistas sobre educação.** Campinas: Autores Associados, 2010.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TAYLOR. C. **Argumentos Filosóficos.** São Paulo: Loyola, 2008.

TEIXEIRA. T. M.B. **Dimensões sócio-educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal.** Universidad Autônoma de Barcelona. Barcelona: 2007. Tese de doutorado em Educação e Sociedade do Departamento de Pedagogia Sistemática e Social. Orientação: Xavier Úcar Martínez.

THIBODEAU, M. **Hegel e a Tragédia Grega.** São Paulo: Editora: É Realizações 2015.

WEFFORT, F. C. **Educação como prática da liberdade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

AUGUSTO BOAL. **Site Augusto Boal,** s.d. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

BOAL, Augusto. Exilado (entrevista). **Revista Caros Amigos.** Ano IV n.48, março de 2001.

CLARO, S. F. **Eles não usam Black-Tie: uma análise historiográfica.** 2012. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/?authkey=%21ACbHQmNu2xzCJR8&cid=ED63EA30E2515AC6&id=ED63EA30E2515AC6%21856&parId=ED63EA30E2515AC6%21373&o=OneUp>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

INSTITUTO AUGUSTO BOAL. **Entrevista “Encontro marcado com a Arte, 1998”**. 2018. (26m18s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VzR6ny0tbew>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

MEU CARO AMIGO. **Site Letras**, s.d. Disponível em: <<https://www.letas.mus.br/chico-buarque/7584/>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

PATRIOTA, R. **A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológico**. 2012. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AKdUJ9t5nbTQ%5F0c&cid=ED63EA30E2515AC6&id=ED63EA30E2515AC6%21855&parId=ED63EA30E2515AC6%21373&o=OneUp>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

VIVEIROS, E. O Inimigo Do Povo. In: **Peça Tuca**. 2007. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AJ6WevzN%5Flgs2NA&cid=ED63EA30E2515AC6&id=ED63EA30E2515AC6%21854&parId=ED63EA30E2515AC6%21373&o=OneUp>>. Acesso em: 02 jun. 2019.