

ARTE / LINGUAGEM NO SÉCULO XXI: O TEATRO DO OPRIMIDO COMO POLIFONIA

Saulo Magalhães
saulomagalhaes@yahoo.com.br
<http://lattes.cnpq.br/3817351026615086>

Regina Andrade
reginagna@terra.com.br
<http://lattes.cnpq.br/7464026573034856>

RESUMO

O texto discorre sobre a eficácia simbólica dos processos de teatralidade, como dispositivo político. Um processo de resistência nas práticas teatrais que cruza a fronteira das salas convencionais do teatro para alcançar e agir em outras esferas é o Teatro do Oprimido. O dramaturgo Augusto Boal criador dessa metodologia, afirma que o Teatro do Oprimido é construído na convicção de que o teatro é a linguagem humana por excelência. “Alguns de nós ‘fazemos’ teatro, mas todos nós ‘somos’ teatro”. A Estética do Teatro do Oprimido parece abrir sem precedentes, essa possibilidade real de encontro da igualdade com a diversidade e da pluralidade com o diálogo político, pela busca democrática por soluções pensadas coletivamente, com respeito, porém, às mais variadas linguagens com as quais atribuímos sentido ao mundo.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido, Estética, Política, Arte e Linguagem.

Considerar a atualidade é levar em conta o desejo de melhoria das condições de vida, de trabalho e de emancipação humana que continua sendo uma urgência cada vez mais intensa diante dos aparelhos de controle que a sociedade do consumo desenvolveu. A arte contemporânea, levando adiante o projeto moderno, propõe segundo Bourraid (2009), novos modelos perceptivos, experimentais, críticos, participativos que seguem na direção indicada pelos filósofos iluministas. No entanto, no lugar de se ocuparem de um projeto coletivo de transformação do futuro, tomado em uma perspectiva histórica evolucionista, as práticas de hoje aparecem fragmentárias, isoladas, órfãs de uma visão global de mundo que as livra do peso ideológico.

Nesse cenário se encontra o teatro que, enquanto arte coletiva, precisa estabelecer uma relação entre as pessoas que o praticam e quem o assiste. Diante dessa urgência de emancipação, um fenômeno evidente aqui no Brasil e também em outras partes do

mundo tem levado esta arte aos mais variados contextos e ampliado o seu acesso a diversos segmentos da população.

Um processo de resistência nas práticas teatrais cruza a fronteira das salas convencionais do teatro para alcançar e agir em outras esferas: como em projetos comunitários realizados nas periferias e favelas das grandes cidades; em ações na área da educação não formal, fora dos muros das escolas; nos hospitais, nas prisões; em ações patrocinadas por empresas ou nos projetos das organizações não governamentais (ONGs).

A partir da convicção de que o teatro existe dentro de cada um, podendo ser externado em qualquer lugar, a qualquer hora, resistindo a uma filosofia iluminista, surge o Teatro do Oprimido (TO), construído na convicção de que o teatro é a linguagem humana por excelência. “Alguns de nós ‘fazemos’ teatro, mas todos nós ‘somos’ teatro”, afirmava o dramaturgo Augusto Boal criador dessa metodologia.

Através do TO podemos nos ver em ação, comunicando uma indignação compartilhada. Somos capazes de nos observar, de ser protagonistas e espectadores de nós mesmos, o que nos proporciona imaginarmos possibilidades, fundirmos memória e imaginação – dois processos psíquicos indissociáveis –, na medida em que se pode, no presente, reinventar o passado e inventar o futuro.

A DINÂMICA DO TEATRO DO OPRIMIDO (TO): a proposta de uma linguagem Política

Desenvolvido pelo dramaturgo Augusto Boal, o TO pertence a uma categoria de arte popular comprometida com a relação direta com a vida e que pretende levar ao espaço de encenação a indagação de como resolver conflitos, tanto do cotidiano de seus artífices quanto da classe social ao qual pertencem, tornando-se necessária a apresentação de exemplos práticos que demonstrem tais possibilidades. (BOAL, 1988; 2009).

Augusto Boal na década de 60 parece ter baseado seus estudos e suas buscas artísticas a partir da ideia de que o teatro se constitui enquanto acontecimento. Exilado em 1971 por imposição do regime de ditadura brasileiro, organizador e desenvolvedor de

teorização e prática teatral pedagógica e, em 2009, condecorado com o título de Embaixador Mundial do Teatro, no ano de sua morte. A trajetória do autor está ligada à manutenção e validação de suas ideias, pelo menos, ao longo dos últimos 60 anos.

Um dos episódios que o impulsionou a criar uma proposta poética própria, a qual ele chamou de Teatro do Oprimido, ocorreu quando o grupo Teatro de Arena, do qual ele fazia parte, havia feito uma apresentação em uma Liga Camponesa no Nordeste. Ao final de representação, que falava de luta e derramamento de sangue em defesa da terra, um dos camponeses se levantou com armas (reais e não cenográficas) convidando os atores a lutar, verdadeiramente, por seus ideais. Muito sem jeito os atores se recusaram a derramar seu sangue em nome da terra, muito embora pregassem isso através de seus discursos teatrais. (BOAL, 1996).

A partir de então, parece ter ficado claro a Boal que o teatro acontece no momento presente, de forma que qualquer espectador pode intervir, manifestar-se, e até mesmo questionar o que vê, como de fato ocorreu nesse episódio relatado. Por causa do tipo de teatro que ele vinha realizando, que de certo forma se propunha a pregar uma moral, ou um ideal, já não lhe parecia mais viável, pelo menos não da maneira como até então o tinha feito.

Boal chega à conclusão de que não há como demonstrar para seus espectadores o modo como eles devem agir, uma vez que ele mesmo não iria proceder de acordo com o que elucidava. Em função dessa experiência Augusto Boal começa a elaborar uma outra maneira de conceber o fazer teatral; suas pesquisas passam a buscar um modo através do qual o teatro possa estabelecer relações conscientes e concretas com seu público. Dessa forma, o TO dá voz ao processo e vai além de como ocorre no teatro pós-dramático, uma vez que não raro a estética do Oprimido chega a dispensar inclusive a participação tanto de artistas profissionais quanto do momento espetacular, onde um trabalho previamente elaborado é apresentado. (BOAL, 1988; 1996; 2009)

A metodologia do TO se desdobra em: Arco-íris do Desejo, Teatro Jornal, Teatro Invisível, Teatro Imagem, Teatro-Fórum, Teatro Legislativo e Estética do Oprimido (BOAL, 1988).

Arco-íris do Desejo, “Método Boal de Teatro e Terapia”, são técnicas voltadas ao tratamento de questões interpessoais e individuais, fazendo uma junção de terapia com teatro.

O Teatro Jornal, técnica muito desenvolvida na Ditadura Militar brasileira, tem como objetivo teatralizar notícias de jornal. O Teatro Invisível consiste em fazer teatro, sem identificar ser teatro. Os espectadores, que, no caso, nem pensam ser espectadores, participam como reais personagens da vida cotidiana. O Teatro Imagem é onde aprendemos a falar através de outras linguagens, que não a palavra – principalmente através da imagem.

A Estética do Oprimido por sua vez, é a mais recente pesquisa de Augusto Boal. Ele desenvolve essa pesquisa com base na sua teoria de que somos todos melhores do que pensamos ser, capazes de irmos além de onde imaginamos, porque todo ser humano é expansivo. Visa desenvolver todas as formas estéticas de percepção da realidade com suas três vertentes: Palavra, Imagem, Som.

O Teatro-Fórum consiste em um espetáculo baseado em fatos reais, onde oprimido(s) e opressor(es) entram em conflito de forma clara e objetiva. No clímax, chamado de “crise chinesa” na dramaturgia do Teatro do Oprimido, o oprimido fracassa, a cena congela e espectadores (platéia) são chamados pelo Curinga (mestre de cerimônias do Teatro do Oprimido) para entrarem em cena, buscando alternativas cabíveis para o problema encenado, formando, assim, um debate feito através do teatro.

O diretor polonês Grotowski disse certa vez que os espectadores devem ser testemunhas de algo que acontece (...) . No Teatro do Oprimido, contudo, longe de ser testemunha, o espectador é, ou deve exercitar-se para vir a ser, o protagonista da ação dramática (BOAL, 2004: 321-322)

Mas nem sempre foi assim. Aos términos das sessões de Teatro-Foro, assim chamado a priori, havia debates, discussões e opiniões vindas da plateia, porém, esta só indicava o que pensava ser alternativa para que, a partir daí, os atores as encenassem. No entanto, a história que Augusto Boal sempre conta, é que certa vez havia uma senhora gorda na plateia e bufava ao ver a cena encenada e, apesar de dar diversas opiniões, não se contentava. Até que Boal chamou-a para vir ao palco e encenar sua tão

falada alternativa: só assim a encenação a satisfaz. Foi aí que Boal passou a chamá-lo “Teatro-Fórum” e modificou os debates verbais para ações: “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).

Por fim, o Teatro Legislativo, que seria um passo adiante do Teatro-Fórum. O Teatro Legislativo é um novo sistema, uma forma mais complexa, pois inclui todas as formas anteriores do Teatro do Oprimido e mais algumas, especificamente parlamentares (BOAL, 1996, p.09). O fragor da experiência do Teatro Legislativo deu-se no mandato de Augusto Boal, eleito vereador do Rio de Janeiro de 1992 à 1996. Por ter como função criar e fiscalizar o bom funcionamento das leis, Boal fez uma junção perfeita de Teatro e Política. Não o “teatro político”, mas, sim, o teatro como política. Conseguiu transformar o cidadão em legislador.

(...) o objetivo do Teatro do Oprimido não é o de terminar um ciclo, provocar uma catarse, encerrar um processo, mas, ao contrário, promover a auto-atividade, iniciar um processo, estimular a criatividade transformadora dos espect-atores, convertidos em protagonistas, cumpre-lhe, justamente por isso, iniciar transformações que não se devem determinar no âmbito do fenômeno estético, mas sim transferir-se para a vida real (BOAL, 2004:345).

A partir da proposta do TO, evidencia-se a caracterização do binômio arte/sociedade como uma dimensão social da arte ou o lugar da arte na sociedade. Essa conexão preconiza, segundo Geertz (1994), que toda ação humana (incluindo a arte) é socialmente construída por meio de símbolos cujos significados estão entrelaçados uns aos outros, formando redes que se diferenciam conforme a diversidade das culturas.

GUYAU E A PROPOSTA DE UMA ARTE SOCIAL COMO LINGUAGEM

Um dos autores precursores do estudo da relação entre arte e sociedade foi o filósofo Jean-Marie Guyau (1854 – 1888), que por muitas vezes foi considerado como o Nietzsche francês. Licenciado em letras aos 17 anos de idade, apaixonado pela poesia e pela filosofia, Guyau estudou os grandes clássicos, como Victor Hugo, Pierre Corneille,

Epicteto, Platão e Emmanuel Kant, sempre atravessado pelo ponto de vista sociológico sobre a arte.

Guyau (2009) preconiza que a emoção estética mais completa e mais elevada é uma emoção de um caráter social. Para o autor, a própria metafísica é uma expressão de vida, e de vida social: é a sociabilidade estendendo-se ao cosmo, remontando às leis suprema do mundo, descendo aos seus últimos elementos, indo das causas aos fins e dos fins às causas, do presente ao passado, do passado ao futuro, do tempo e do espaço ao que engendra o próprio tempo e o espaço. Em poucas palavras, é o esforço do supremo da vida individual para apreender o segredo da vida universal e para identificar-se com o todo através da própria ideia do todo. Assim, é necessário, para assegurar a sinergia social, produzir simpatia social: eis o papel da arte.

A interdependência, medida pelas influências e conexões, da arte com o seu meio social, sugere-nos o estudo da dimensão social do fato artístico, que se situa num campo vasto, complexo e interdisciplinar. Conseqüentemente, referir a conexão entre a Arte e a sociedade e sugerir uma dimensão social da arte pressupõe encarar a obra como um produto social, por um lado, e como um elemento constitutivo da própria sociedade, por outro lado. A teoria do reflexo ou da imitação apresenta a arte como espelho da realidade.

Contrariando esta lógica do reflexo, Bourdieu defende que é o campo artístico que exerce um efeito de reestruturação ou de refração devido às suas forças e formas específicas (BOURDIEU 1999 apud FURIÓ, 2000). Neste caso, as instituições e os agentes sociais não atuam diretamente sobre a arte, mas através da estrutura do campo artístico. Desta forma, “as relações entre os fatos artísticos e os fatos sociais são indiretas e de tipo estrutural”. (FURIÓ, 2000, p.24). E tal estrutura pode ser entendida a partir de três princípios:

I - A ARTE QUE REINVENTA O REAL

Guyau (2009) enquanto filósofo acreditava que o homem precisa se inventar, precisa criar condições de existir para além de uma natureza da qual ele é parte. A vida como um constante criar-se e recriar-se, a vida como uma forma de arte mais genuína. Vida como movimento, mas também como consciência e memória. Logo o que existe é

um homem que precisa se produzir, se inventar no interior de um mundo e de uma natureza. Nesse sentido, para Nietzsche (1996), a arte está diretamente ligada à vida: a arte como “potência de vida” mas também como “potência da vida”.

Arte esta que engradece o homem, que o eleve, que o faça querer ir mais longe, que o faça transfigurar-se e também transfigurar a vida, que lhe ofereça novas perspectivas e novos horizontes. A arte como remédio, mas não para expiar as dores ou fechar as feridas abertas, não como consolo para miséria da existência (como o próprio Nietzsche havia pensado inicialmente, ao escrever *A origem da tragédia*), mas como tônico que estimula, que faz crescer, que possibilita a vida apesar e a despeito de toda a dimensão tenebrosa e sombria do ser.

A arte aqui não tem uma função meramente decorativa e nem serve apenas para expressar sentimentos íntimos do artista, como uma espécie de solipsismo vulgar e delirante. Seu ideal estético não é algo puro, feito apenas para deleite contemplativo do espírito. Ela tem uma ligação maior com a existência e com “os outros”. Não se pode pensar a arte sem um encontro com o outro, sem essa ligação com os cidadãos de seu tempo ou com os que ainda estão por vir. A arte é, portanto, um estímulo para o homem ir além de si mesmo, para se transmutar, para se reinventar. (Guyau, 2005, p.21).

Tanto Nietzsche quanto Guyau, falando de diferentes modos, valorizam a arte como experiência coletiva. A arte como forma de eternidade; a vida reinventada, amada, desejada: essa é a ligação que os gregos nos deixaram. Arte potência de vida.

II – A ARTE DO ENCONTRO E DA RELAÇÃO

Não se pode pensar a arte sem esse encontro com o outro. A arte é, portanto, um estímulo para o homem ir além de si mesmo, para se transmutar, para se reinventar, ou seja, a arte como experiência coletiva, um encontro.

A arte de um ponto de vista sociológico é a arte que tem como valor maior o encontro, a perspectiva que o artista tem de ser ele mesmo também os outros em um só tempo. É a arte que expressa, que expõe a multiplicidade que nos habita: somos vários, somos também os outros que nos atravessam, somos as múltiplas “vozes” que nos constituem. O artista tem a chance de recriar o mundo, de transmuta-lo, de transfigurá-lo,

conforme pontua Nietzsche (1996), de fazê-lo grandioso, superior à realidade e modelo para a sociedade que o cerca.

Segundo Guyau (2005), não se pode negar que a arte de nosso tempo, em um sentido mais visceral (com suas exceções brilhantes), expressa realmente o vazio de valores e confusão de ideias que o homem experimenta. O que o autor pretende então é determinar o valor e a importância da arte para os homens, para o campo social, que sempre foi sua finalidade maior.

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

A POLIFONIA NA CONTEMPORANEIDADE

Para discutir a polifonia da arte na contemporaneidade, recorro inicialmente a George Yúdice, que é um autor dominicano radicado nos EUA, e que na sua obra *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global* (2006), vai pensar a concepção de "cultura como recurso", ou seja, cultura essa que movimenta a absorção da ideologia e da sociedade disciplinar pela racionalidade econômica e ecológica, enfim uma verdadeira polifonia na contemporaneidade.

Inserida no movimento global das indústrias culturais, que discursam pela preservação das tradições como forma de manter a biodiversidade, a cultura conteria e expressaria elementos importantes para os agenciamentos da sociedade civil, visando o desenvolvimento político e econômico. E trata-se, aqui, de pensar a cultura em um mundo lançado à crise.

Esse quadro traçado por Yúdice (2006) supõe discutir, no passo das transformações contemporâneas e seguindo uma orientação fundada em Foucault, as noções de agenciamento e empoderamento, a performatividade do "cuidado de si", o imperativo social do desempenho, os movimentos culturais e a posituação legal dos

processos identitários locais frente às agências globais, além das correspondências fabricadas entre a inovação como alavanca do capital e a cultura.

Segundo o autor, a conveniência da cultura é condicionada pelo contexto, como expressão de uma força performativa, que se configura relacionalmente entre os modos de recepção dos públicos às produções culturais e um campo de força gerado pelas disposições diferentes das instituições estatais e da sociedade civil. Daí que as forças performativas são montagens específicas de vetores que convergem para o estabelecimento de diferenças significativas entre sociedades nacionais, como acordos interativos, modelos interpretativos e condicionamentos comportamentais que influenciam a produção de conhecimento e produzem uma "fantasia social preponderante". (p.79).

Potencializando essa discussão, Andrade (2003) pontua que só poderemos então pensar o cotidiano que é atravessado por essa 'fantasia social preponderante' levando em consideração a cultura local. Ao traçar a etimologia da palavra cultura (originada da língua latina, que por sua vez vem do verbo latino *célere*, que significa andar daqui para lá, encontrar-se habitualmente em algum lado), nota-se a relevância em se pensar na hierarquia de valores inventados pelas sociedades, em nome do qual somos capazes de prescindir dos instintos naturais. Nesse momento a arte se apresenta ao mesmo tempo como possibilidade e potência na (re)afirmação de uma identidade cultural.

Em outra perspectiva Bourdieu (1999), preconiza que a cultura segue uma lógica de distinção, relativamente autônoma às condições materiais que a determinam, segunda a qual as práticas culturais funcionam como meios de expressão mascarados das divisões e diferenças sociais, em que são reproduzidas, sob formas transformadas ou deslocadas, as condições de existência social e econômica dos indivíduos.

Hoje, no século XXI, assistimos à arte e à cultura serem usadas para melhorar as condições sociais. Yúdice (2006) corrobora que essa noção ao desenvolver a ideia que o povo usa a cultura comunitária para negociar espaço de fala na cidade contemporânea:

[...] a cultura deixa de ser propriedade de um grupo, mas é um processo estruturado de embates, a cultura não é mais vista como a realização das civilizações, mas a estratégia e meio pelo qual a língua e valores de classes diferentes refletem o senso particular de comunidade, ainda que acomodada ao lugar disponibilizado para aquela comunidade, dentro da

disputa de culturas que faz uma nação. Ela é uma luta de significados. (2006, p.126).

Como expressão dessa luta de significados na lógica cultural, como uma forma de comunicação de indignações compartilhadas, está em cena o Teatro do Oprimido que ao tratar de relações culturais e metamorfoses da linguagem, procura abordar as mais diferentes e atraentes formas de transformação na comunicação estética, uma vez que o homem busca na arte sua identificação com o meio ambiente, com a história, com a sociedade e com seu semelhante/diferente outro.

Em um contexto mundial contemporâneo marcado pelas mais variadas formas de opressão, o papel exercido pelas artes, como espaços privilegiados de reflexão e de acesso a um nível de consciência não limitado à dinâmica econômica pura e simplesmente não pode ser negligenciado. As lutas sociais passam também pela busca de fruição estética. Não se pode falar em emancipação de um grupo se forem marginalizadas suas manifestações culturais capazes de unir seus membros pelo reconhecimento do lugar comum, da interpretação do mundo comum, do sentido último da existência que corresponda a algo inteligível para todos os que pertencem ao grupo. Aqui reside o sentido singular e dinâmico do Teatro do Oprimido.

A Estética do Teatro do Oprimido parece abrir sem precedentes, essa possibilidade real de encontro da igualdade com a diversidade e da pluralidade com o diálogo, pela busca democrática por soluções pensadas coletivamente, com respeito, porém, às mais variadas linguagens com as quais atribuímos sentido ao mundo.

As lentes com as quais homens e mulheres enxergam o mundo não podem ser iguais, pois os anseios humanos não são idênticos, apesar de suas dores serem muito parecidas em diversas partes do globo. Tampouco estas mesmas lentes podem deixar entrever um mundo em que as diferenças sejam motivo para a opressão. A Estética do Teatro do Oprimido está abrindo esta possibilidade real de encontro da igualdade com a diversidade e da pluralidade com o diálogo, pela busca democrática por soluções pensadas coletivamente, com respeito, porém, às mais variadas linguagens com as quais atribuímos sentido ao mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, R. G. N. **Personalidade e Cultura: Construção do imaginário**. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

ADORNO, T.W. **Teoria Estética**. Editora 70: Lisboa, 1970.

BOAL, A.. **A Estética do Oprimido**. Editora Garamond: Rio de Janeiro, 2009.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2004.

_____. **O arco-íris do desejo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 1996.

_____. **Stop: c'est magique**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 1980.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 1988.

_____. **Teatro legislativo, (Versão Beta)**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 1996.

BOURRAIAUD, N.. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

FURIÓ, V.. **Sociología del Arte**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

GEERTEZ, C. **Conocimiento local**; ensaios sobre la interpretación de las culturas. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1994.

GUYAU, J.-M. **A arte do ponto de vista sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NIETZSCHE, F.. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Sette Letras, 1996.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SOBRE O AUTOR/ A AUTORA:

SAULO MAGALHÃES - Doutorando em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui graduação em Psicologia pela Universidade Estácio de Sá (2009). É especialista em Responsabilidade Social e Terceiro Setor, e Promoção da Saúde e Desenvolvimento Social pela ENSP / FIOCRUZ.

REGINA ANDRADE - Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia (1974), graduação em Pedagogia pela Universidade Federal da Bahia (1965) e Doutorado em Comunicação Social pela ECO Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988). Professora Titular da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, Instituto de Psicologia - Pós-graduação em Psicologia Social, e atua principalmente nos seguintes temas: identidade cultural, comunidades carentes, psicanálise, comunicação, cultura brasileira e comunidade.