

02

A UNIDADE TEÓRICO-METODOLÓGICA DO TEATRO DO OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL

Carolina Marcon Portes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná
cmp.carolina@gmail.com | ORCID

Maria Inalva Galter
Universidade Estadual do Oeste do Paraná
mgalter@hotmail.com | [ORCID](#)

Recebido em: 03/12/2019
Aprovado em: 01/03/2021



DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/198431781820231e0038>



Esta revista está licenciada com uma *Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional*.

Os artigos publicados na Revista Educação, Artes e Inclusão passam
pelo *Plagiarism Detection Software | iThenticate*

O contemporâneo através do cinema: o ilusório pelo duplo

O objetivo desse artigo foi analisar o método do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (1931-2009), procurando explicitar a sua unidade teórico-metodológica na perspectiva da formação humana. Tomamos como fonte principal de análise o livro **Jogos para Atores e Não-Atores** (2008), onde o teatrólogo fundamenta seu método a partir de exemplos de Teatro-Fórum sistematizado no período de exílio político vivido na Europa, em meados da década de 1970. Apresentamos a interpretação de Boal acerca das categorias “espectador” e “espect-ator” explicitando quem são os protagonistas da proposta de Teatro do Oprimido. A partir da análise de peças teatrais de Boal versando sobre a construção de usinas atômicas, reforma agrária e feminismo evidenciamos as dimensões pedagógicas de seu método ao estabelecer relações com as abordagens clássicas do teatro. Mostramos que o conteúdo e a metodologia do Teatro do Oprimido conjugam-se na perspectiva de transformação individual e social dos espectadores em espect-atores. Concluímos sobre a importância pedagógica do teatro no processo formativo na medida que ao explicitar situações de opressão entre os indivíduos promove o desenvolvimento das potencialidades humanas e consequentemente favorece condições de superação de limites e conflitos.

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

The Theoretical-Methodological Unit Of The Theater Of The Oppressed Augusto Boal

The purpose of this article was to analyze the method of the Theater of the Oppressed by Augusto Boal (1931-2009), trying to explain its theoretical-methodological unity from the perspective of human formation. We take as the main source of analysis, the book **Games for Actors and Non-Actors** (2008), where the theatrologist bases his method on examples of Forum Theater systematized, in the period of political exile lived in Europe, in the mid-1970s. We present Boal's interpretation of the categories "spectator" and "spect-actor" explaining who are the protagonists of the Theater of the Oppressed proposal. From the analysis of Boal's plays on the construction of atomic power plants, land reform and feminism, we highlight the pedagogical dimensions of his method in establishing relationships with classical approaches of the theater. We show that the content and methodology of the Theater of the Oppressed combine in the perspective of individual and social transformation of spectators into spect-actors. We conclude that about the pedagogical importance of theater in the formative process in that, by explaining situations of oppression among individuals, it promotes the development of human potentialities and consequently favors conditions of overcoming boundaries and conflicts.

Keywords: Cinema. Double. Illusory. Education. Nihilism.

1. Introdução

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. 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, embora a sociedade capitalista tenha produzido relações 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. Com essa compreensão, procuramos analisar a proposta do Teatro do Oprimido em conexão com os elementos políticos, sociais e culturais, particularmente, unidade teórico-metodológica afirmando a importância pedagógica do TO, 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 foi realçar, a partir dos relatos e da 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 no livro **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas** (2013), a fim de evidenciar que a abordagem teatral proposta por Boal dialoga com autores clássicos e contribui para evidenciamos as dimensões pedagógicas do TO na perspectiva da formação humana. Na análise nos fundamentamos em **Jogos para Atores e Não-Atores** (2008) de autoria de Boal, bem como nos respaldamos nas contribuições de Cruz (2011), Teixeira (2013; 2007), Nunes (2008) e Rancière (2012).

Ao longo da exposição, quando nos referirmos ao conceito “Teatro do Oprimido” utilizaremos a forma abreviada – TO.

2. 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. 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 espectadore[...] 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 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. 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 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. Os diálogos 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).

Para Boal (2008), o diálogo pressupõe condições e medidas práticas. 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).

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. 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” (BOAL, 2008, p. 77-78). 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. 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. 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, 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. Conseqüentemente, 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).

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 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, 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. 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 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, separamos três relatos/experiências presentes no livro *Jogos Para Atores e Não-Atores* (2008). 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. 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:

A técnica em geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar para outro lugar, para lá onde nada acontece (ROSSET, 2008, p. 23).

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).

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 (ARISTÓTELES, 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 a nossa temática, analisemos mais detidamente a peça Um inimigo do povo (1882), de Henrik Ibsen (1828-1906), 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 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 “Mensagem 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 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).

² 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.

³ 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”.

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. Na condição de espectador a possibilidade de emancipação está na tomada de consciência do saber, 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. 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).

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. 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. 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, 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, [...] 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).

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:

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:

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 [...] 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 [...] (BOAL, 2008. p. 44).

Podemos perceber que se trata de um vilarejo rural, com uma cultura tradicional. 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).

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).

O grupo de Boal (2008) representou: “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). 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).

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:

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 especta-atriz. Observemos:

[...] 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. (BOAL, 2008, p. 51).

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).

4 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).

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). 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.

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

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 das 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, seu viés pedagógico manifesta-se no momento da 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 *paidagógos*, 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. 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 espect-ator. 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.

6 CONSIDERAÇÕES

Na análise dos relatos das experiências de Boal (2008), observamos que o conteúdo desenvolvido se constrói a partir da demanda popular, e inevitavelmente 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 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. Consideramos 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. 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. A Poética. In: **Os Pensadores**. Volume 1. Rio de Janeiro: Abril S/A Cultural e Indústria, 1973.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

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.

FISCHER, E. **A Necessidade da Arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

KONDER, L. **Os Marxistas e a Arte**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

NUNES, A.L.R. **Trabalho, Arte e Educação: Formação Humana e Prática Pedagógica**. 1. ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2003.

NUNES, B. **Introdução à Filosofia da Arte**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2008.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

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**. 1.ed. Campinas: Autores Associados, 2010.

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

VIVEIROS, E. O Inimigo Do Povo. In: **Peça Tuca**. 2007. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AJ6WevzN%5Figs2NA&cid=ED63EA30E2515AC6&id=ED63EA30E2515AC6%21854&parId=ED63EA30E2515AC6%21373&o=OneUp>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

@revistaeai

revistaeducacao
arteinclusao@
gmail.com

(48) 3321-8314

revista 
eai educação,
artes &
inclusão