

UNESP



UNIVERSIDADE ESTADUAL
PAULISTA - "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES -PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

ANDERSON DE SOUZA ZANETTI DA SILVA

*A ESTÉTICA DA SUBJETIVIDADE REBELDE NA POÉTICA
TEATRAL DO OPRIMIDO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Artes Cênicas - Universidade Estadual Paulista – UNESP - Instituto de Artes de São Paulo. Orientador Professor Dr. Mário Fernando Bolognesi.

SÃO PAULO
2008

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVA, Anderson de Souza Zanetti.

A estética da subjetividade rebelde na poética teatral do oprimido/Anderson de Souza Zanetti da Silva.

158f.

Dissertação (mestrado) Universidade Estadual Paulista – UNESP

“Julio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. São Paulo, 2008.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi

1. Augusto Boal 2. Teatro do Oprimido 3. marxismo 4. psicanálise. 5. Herbert Marcuse.

ANDERSON DE SOUZA ZANETTI DA SILVA

*A ESTÉTICA DA SUBJETIVIDADE REBELDE NA POÉTICA
TEATRAL DO OPRIMIDO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Artes Cênicas - Universidade Estadual Paulista – UNESP - Instituto de Artes de São Paulo.
Orientador Professor Dr. Mário Fernando Bolognesi.

BANCA EXAMINADORA

São Paulo

2008

Aos meus familiares e esposa, com muito carinho e gratidão.

Agradecimentos

Agradeço aos meus familiares e a minha amada esposa Virgínia pelo apoio incondicional e constante. Ao meu orientador Marinho, que muito contribuiu para essa caminhada. Aos meus amigos da cidade de Marília, que guardo com carinho na lembrança. Aos amigos de Santos, pelo carinho e atenção. Aos amigos Alfredo, Célia e Alexandre, obrigado pela excelente acolhida. À UNESP de Marília e ao Instituto de Artes de São Paulo. À banca de argüição e a CAPES, por enriquecer e valorizar a pesquisa.

O Samba do Operário

*Se o operário soubesse
Reconhecer o valor que tem seu dia
Por certo que valeria
Duas vezes mais o seu salário*

*Mas como não quer reconhecer
É ele escravo sem ser
De qualquer usurário*

*Abafa-se a voz do oprimido
Com a dor e o gemido
Não se pode desabafar*

*Trabalho feito por minha mão
Só encontrei exploração
Em todo lugar*

(Alfredo Português/ Cartola/ Nelson Sargento)

Resumo

A pesquisa tem como objetivo delinear a estética do oprimido e seu caráter de subjetividade rebelde presente no interior da poética teatral construída por Augusto Boal. Para tanto, o trabalho é dividido em três partes: a discussão sobre o contexto histórico-cultural do início de Boal no teatro; suas experiências teatrais na América Latina e Europa; e os escritos do teatrólogo que se aproximam da literatura marxista e psicanalítica vista pelo filósofo Herbert Marcuse. Com isso, ao revelar o caráter rebelde da subjetividade de seu protagonista, a poética teatral do oprimido transforma-se em uma forma artística eficaz no combate a opressão do homem pelo homem. Ao consolidar a subjetividade rebelde na poética de Boal, o Teatro do Oprimido traz à luz as origens sociais das opressões psicológicas.

Palavras-chave: Augusto Boal; Teatro do Oprimido; marxismo; psicanálise; Herbert Marcuse.

Abstract

This research has the purpose to delineate the oppressed aesthetic and its rebel subjective quality character present inside the theatrical poetics made by Augusto Boal. In order that, this research is divided in three parts: the argument about the historical and cultural context at the beginig of Boal theatrical experience; his theatrical experiences in Latin America and Europe; and his written which the approach come close to marxist literature and psychoanalytic thought discussed by Herbert Marcuse. During the revelation of the rebel subjective quality character of its protagonist, the oppressed theatrical poetic transforms itself in a efficient artisitic way to fight against the opression from man to man. Consolidating the rebel subjective in Boal's poetic, the Opressed Theatre brings to light the social origins of the pscycological pressures.

Key-Words: Augusto Boal; Opressed Theatre; marxism; psychoanalysis; Herbert Marcuse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: 1- A PRESENÇA DA FIGURA DO OPRIMIDO NO INÍCIO DO PERCURSO TEATRAL DE AUGUSTO BOAL.....	15
1.1 Do pão ao teatro: O oprimido no balcão da padaria.....	16
1.2 <i>Eles não usam black-tie</i> : A figura do oprimido na ação dramática.....	24
1.3 <i>Revolução na América do Sul</i> : As forças sócio-econômicas refletidas na figura da personagem oprimida.....	33
1.4 O Sistema Coringa e o Teatro Jornal: as bases para a poética do Teatro do Oprimido.....	45
CAPÍTULO 2: AS EXPERIÊNCIAS TEATRAIS DE AUGUSTO BOAL NO EXÍLIO: A CONTRUÇÃO DA POÉTICA DO TEATRO DO OPRIMIDO.....	57
2.1 A construção do discurso ideológico do oprimido.....	58
2.2 A descoberta da subjetividade rebelde.....	79
CAPÍTULO 3: A ESTÉTICA DE RESISTÊNCIA NO TEATRO DO OPRIMIDO.....	92
3.1 Um breve paralelo entre a estética de Herbert Marcuse e a poética de Augusto Boal.....	93
3.2 Maria e o luzir estético no princípio de prazer.....	117
Considerações finais.....	124
BIBLIOGRAFIA.....	145

INTRODUÇÃO

A poética teatral do oprimido construída por Augusto Boal é uma das modalidades de teatro mais praticadas no mundo: o Teatro do Oprimido. Falar do arcabouço teórico e sua poética é falar ao mesmo tempo de suas experiências teatrais. Não há, no trabalho do teatrólogo, um pressuposto teórico que preceda as práticas teatrais, mas uma união entre teoria e prática que dá vazão dinâmica e simultânea ao que é o Teatro do Oprimido.

O que há de pré-estabelecido no Teatro do Oprimido são seus objetivos: *transferir os meios de produção do fazer teatral aos oprimidos, para que esses construam uma realidade mais livre e justa*. Desse modo, o que orienta a poética e a prática do Teatro do Oprimido é uma *utopia necessária* que alimenta o ideário de libertação dos oprimidos. Quer dizer, é *utopia necessária* porque não é uma utopia para ser contemplada e anestesiá-lo a aquele que a contempla, mas para incomodar, fazer agir aqueles que dela provam.

Essa utopia dá novos ânimos ao *anseio de liberdade* existente na subjetividade do oprimido, que se encontra sem direção justamente por estar num mundo que promete todas as direções e, na verdade, não oferece nenhuma de fato. É um mundo sem utopias, que usa justamente o pressuposto de liberdade para controlar os indivíduos. O sistema capitalista subordina o *anseio de liberdade* a sua irracionalidade, que só faz sentido para perpetuar sua lógica de dominação. “Todos os indivíduos são livres”, pressupõe o sistema capitalista, mas a essa “liberdade” não é acrescentada mais nada, é uma liberdade vazia de conteúdo. E esse vazio é justamente o que é necessário para o capitalismo perpetuar como sociedade de consumo, que preenche o vazio da liberdade dos indivíduos fazendo com que esses se ocupem em consumir.

O Teatro do Oprimido aparece como instrumento de luta àqueles que se sentem oprimidos tanto por não participarem dessa sociedade de consumo como para aqueles que estão inseridos nela e se sentem oprimidos por não superá-la. Aqui aparece, portanto, um dos primeiros paradoxos a ser enfrentado pelo Teatro do Oprimido: servir àqueles que se encontram oprimidos por não ter poder de consumir os recursos disponíveis no capitalismo e, ao mesmo tempo, àqueles que não conseguem superar a condição de consumidores compulsivos.

Ao atuar em sociedades mais carentes de bens materiais disponíveis (como nas experiências teatrais realizadas na América Latina), o Teatro do Oprimido auxilia os oprimidos a identificarem as causas sociais de opressão e, conseqüentemente, a tentarem superá-las. Por outro lado, ao trabalhar com indivíduos das sociedades mais desenvolvidas industrialmente, o Teatro do Oprimido atua mais concentradamente sobre a vida psicológica do oprimido (como é o caso daqueles que têm acesso ao consumo, mas não conseguem estabelecer relacionamentos satisfatórios, como revela algumas experiências teatrais feitas na Europa). Isso não quer dizer que nas sociedades industrialmente mais desenvolvidas o Teatro do Oprimido perde seu caráter de engajamento sócio-político, mas que ao identificar a opressão que se pode chamar de psicológica, o Teatro do Oprimido faz a ligação dessa opressão com as próprias condições sociais de existência às quais o oprimido está inserido.

Com isso, a poética teatral do oprimido abre duas perspectivas de combate a opressão, uma que parte da esfera social e mostra seus reflexos na vida subjetiva do oprimido, e outra, que parte do âmbito psicológico do oprimido, para revelar as causas sociais que o oprimem. Com seu amadurecimento, o Teatro do Oprimido une essas duas perspectivas em suas práticas teatrais e constrói uma estética de resistência que revela um caráter de rebeldia inerente à subjetividade do oprimido.

É sob esse prisma que o Teatro do Oprimido estabelece seu campo de atuação, que não se limita, portanto, a trabalhar apenas com os indivíduos das sociedades mais desenvolvidas industrialmente ou das menos desenvolvidas, mas com aquele se sente oprimido tanto em uma como em outra sociedade. Dessa maneira, o conceito de oprimido na poética teatral do oprimido passa pelas diferenças de classes das sociedades afluentes (como Marcuse chama as sociedades industrialmente mais desenvolvidas) e das não afluentes (as industrialmente menos desenvolvidas) para se alojar na premissa pulsante do Teatro do Oprimido: *a libertação do oprimido por meio de suas forças*.

Ao lado do *anseio de liberdade*, a realidade paradoxal sob a qual a poética teatral do oprimido nasce e se desenvolve é um dos subsídios de sua desenvoltura flexiva, pois o Teatro do Oprimido tem como característica marcante a capacidade de se adaptar às necessidades do público com o qual trabalha. É por isso que hoje o Teatro do Oprimido é praticado em países do Oriente, da África, da Europa, da América do Norte e da América Latina. Contudo, tal flexibilidade conceitual de oprimido e de poética teatral é fruto de um processo histórico de desenvolvimento interno e externo do fazer teatral de Augusto Boal.

É o que se quer mostrar nas páginas que se seguem. A poética teatral do oprimido não é construída a partir de um “momento metafísico” do teatrólogo brasileiro, mas forjada com as suas experiências teatrais, influenciadas por determinados contextos sociais, artísticos e ideológicos.

Sob essa perspectiva são escritos os três capítulos desse trabalho. O primeiro, debruça-se prioritariamente sobre o início de Boal no teatro e a *presença da figura do oprimido* em suas experiências teatrais. O segundo, centraliza-se em dois momentos da prática teatral de Augusto Boal: as experiências teatrais na América Latina (e a construção de um *discurso ideológico* próprio do oprimido) e as experiências teatrais na

Europa (que faz surgir na poética a preocupação com a subjetividade do oprimido). Esses dois momentos dão origem e amadurecem a prática do Teatro do Oprimido. O terceiro (e último capítulo), faz apontamentos sobre o caráter estético da *subjetividade rebelde do oprimido*, o que faz a discussão passar por Marx, Freud e Herbert Marcuse. Mas é o último autor que serve de principal referência conceitual e teórica na análise do percurso teatral de Boal e da construção da poética do Teatro do Oprimido. Em poucas palavras, alguns conceitos de Marcuse, construídos a partir do diálogo entre a psicanálise de Freud e a tradição marxista, são usados nesse trabalho porque lêem aspectos culturais tanto do ponto de vista do psiquismo humano quanto do sócio-político.

A poética teatral do oprimido como teatro de proposta libertária serve como instrumento de revelação daquilo que há de político na subjetividade rebelde do oprimido e, ao mesmo tempo, como instrumento de revelação do que há de subjetividade rebelde no que se apresenta no campo social e político. Em outras palavras, essa é a característica da poética teatral do oprimido que faz com que o diálogo aqui proposto com Marcuse não seja um “diálogo de surdos”, no qual não se ouviria nem a voz do filósofo nem a voz do teatrólogo. O que aqui se pretende é contribuir para que se tenha uma compreensão da poética do Teatro do Oprimido do ponto de vista de alguns aspectos filosóficos específicos, que podem ampliar o conhecimento do campo de atuação dessa poética teatral. Ao despertar a consciência do oprimido por meio de elementos da arte teatral, o Teatro do Oprimido preenche uma das idéias-base do pensamento estético marcusiano: que toda forma de arte contem em si um elemento revolucionário. Aquilo que é revolucionário em uma obra de arte não necessita ser considerado revolucionário somente do ponto de vista da esfera social e política, mas também do seu ponto de vista estético. Assim, de acordo com Marcuse,

uma obra de Baudelaire ou uma obra surrealista podem conter elementos tão ou mais revolucionários quanto uma forma de arte declarada engajada, pois uma arte declarada engajada que não traz à tona nenhuma revolução estética contém minúsculas possibilidades de corroborar uma revolução da realidade.

A revolução da realidade também é estética, porque a estética de uma obra de arte pode mostrar verdades da realidade que ela não revela. A realidade pode conter implicitamente em si elementos que se revelados por ela podem mudá-la drasticamente. O fato é que a realidade estabelecida jamais quer revelar suas contradições internas para que ela deixe de ser o que é, pois sua força é sempre conservadora. A arte, com seu potencial estético, é capaz de revelar isso que existe na realidade (e ela não quer revelar) e é capaz de criar uma outra realidade para mostrar o que se quer calar.

O Teatro do Oprimido é arte engajada ao mesmo tempo em que é uma estética de negação da realidade estabelecida. Como arte engajada, o Teatro do Oprimido faz de pessoas de carne e osso os protagonistas da ação dramática, isto é, faz os próprios oprimidos representarem suas vidas. Como estética revolucionária, o Teatro do Oprimido revela dimensões da realidade que, a princípio, não satisfazem o forjado gosto padrão da realidade, pois para satisfazer tal gosto a realidade estabelecida seleciona somente alguns indivíduos que devem permanecer em evidência para que outros sejam esquecidos. São exatamente os “esquecidos” pela realidade estabelecida, as empregadas domésticas, o trabalhador braçal, o gordo, o feio, o nordestino, o oprimido em geral, que tece uma nova realidade a partir da realidade estética produzida no palco do Teatro do Oprimido. Com isso, é ao negar perpetuar a geração de imagens dos “evidenciados” pela realidade estabelecida, e evidenciando os “esquecidos”, que o Teatro do Oprimido se afirma como arte revolucionária tanto do ponto de vista estético como do ponto de vista político.

1- A PRESENÇA DA FIGURA DO OPRIMIDO NO INÍCIO DO PERCURSO TEATRAL DE AUGUSTO BOAL

O primeiro aspecto a ressaltar no primeiro capítulo é que nele transcorrem as seguintes abordagens: a) o percurso histórico da vida e do início do envolvimento de Boal com o teatro; b) a discussão, através da crítica teatral brasileira especializada, da relação de Boal com o Teatro de Arena e alguns de seus trabalhos realizados nesse grupo; c) o momento no qual Boal constrói algumas técnicas teatrais que servem de matriz para a poética teatral do oprimido. Outro fato a ser colocado, é que corre paralelamente a essas abordagens uma outra não menos importante que é o que se pode chamar de a *presença da figura do oprimido no início do percurso teatral de Augusto Boal*. Essa abordagem apresenta-se como uma “leitura possível” da presença do oprimido no início da carreira de Boal. Isso quer dizer que se evita traçar um fator determinante dessa presença na vida e na construção da poética teatral de Boal. Até porque, fica evidente que não é um fator determinante, mas um conjunto de fatores que põe a *figura do oprimido* na vida e na construção teatral de Boal. E nisso se insere fatores psicológicos, históricos, sociais e políticos.

1.1 Do pão ao teatro: O oprimido no balcão da padaria

Sem me dar conta, aos 11 anos comecei a trabalhar na Padaria Leopoldina, quando mudamos do casarão. No começo, ia levar recado da minha mãe ou buscar lata de azeite. Meu pai me mandava servir freguês: manteiga, pãezinhos ou bolachas de Polvilho (...) Quando um empregado faltava, eu começava de madrugada abrindo as portas de aço, ainda escuro: operários do Curtume, formigas apressadas! Eu ordenava que pedissem café com leite, pão com manteiga e, ninguém é de ferro, um copo de cachaça ou parati: engoliam álcool de pura cana como russo engole *vodka*. Incêndio matutino! Depois do fogo acordavam. As máquinas esperavam: Cortavam dedos! Na mão, marmitta. No bolso, cigarros. Nos olhos, cansaço e tristeza. O futuro... vazio (BOAL, 2000, p. 85/87).

Para fazer teatro, Augusto Boal precisa não escolher teatro. Como a maioria dos jovens de classe média, Boal sofre uma certa pressão por parte do pai, pois este pretende a carreira de doutor para todos os seus filhos. É difícil falar para o pai que ele gostaria de se dedicar ao teatro, pois para o senhor José Augusto Boal fazer teatro não é uma coisa digna a um jovem de boa família.

O interesse de Boal pelo teatro, como aparece na autobiografia, está diretamente ligado ao contexto social de sua mocidade. Boal ajuda o pai na padaria e gosta de ficar imaginando como seria a vida das pessoas que passam por ali. Criativo, o rapaz solta a imaginação e passa a “criar personagens em sua cabeça” a partir das pessoas reais que conhece brevemente no balcão da padaria. Ao amanhecer, quando os operários vão para o trabalho, ou ao entardecer, horário de final de expediente em fábricas e empresas, muitos trabalhadores param para comprar pão. Ele, tocado pela imagem de cansaço daquelas pessoas, liga suas criações fictícias àquele público. Boal ainda não tem consciência, mas aquela figura “do trabalhador que compra o pão de cada dia”, à custa de muita labuta, introjeta-se de vez em seu âmago. Boal capta com sua sensibilidade a

realidade daquela figura do oprimido nos trabalhadores que atende. No entanto, uma outra realidade, a sua, naquele momento lhe dá apenas uma alternativa de mudar a vida daquelas pessoas, mudar apenas em sua cabeça, através de suas fantasias.

Sem querer rivalizar com seu pai, Boal decide, sem muito compromisso, seguir uma carreira acadêmica. Qualquer influência um pouco mais forte poderia fazer dele um médico, um engenheiro, ou doutor em outra área. Todavia, Renata, uma moça que desperta a paixão de Boal, escolhe ser química e o influencia a seguir a mesma carreira.

Talvez por ser dono de padaria e ter a informação de que “O químico do fermento *Fleischmann* ganhava uma fortuna” (BOAL, 2000, p. 104), o pai de Augusto Boal não faz oposição à escolha. Então, está certo: Boal e sua amiga Renata seriam químicos industriais. No entanto, apenas Boal consegue passar nos exames, o que ocasiona o arrefecimento de sua ligação com Renata.

Na Faculdade de Química Industrial do Rio de Janeiro Augusto Boal passa a viver uma diversidade de acontecimentos que ajudam a superar a distância de Renata. Tudo é novo: a vida universitária começa a envolvê-lo e a aproximá-lo dos acontecimentos políticos. No seu primeiro ano de faculdade, candidata-se ao cargo de Diretor de Cultura do Diretório Acadêmico; como ele mesmo diz, “podia se candidatar com a certeza de ser eleito” (BOAL, 2000, p. 108), uma vez que é o único candidato. Assim, passa a ser o novo Diretor de Cultura da faculdade. Esse episódio faz Boal se aproximar do teatro, uma vez que agora, na faculdade, ele tem um pouco mais de autonomia do que quando era mais novo e ajudava o pai no balcão da padaria.

Seu grande primeiro passo é procurar Nelson Rodrigues, o dramaturgo mais admirado por Boal até então, e lhe fazer o convite de ministrar uma palestra na faculdade. Esse encontro é marcado por uma série de fatos curiosos e ao mesmo tempo interessantes. Nelson Rodrigues pergunta a Boal se sua palestra é desejada pelos alunos

da faculdade, pois ele não achava muito interessante falar para cadeiras vazias. Boal responde que certamente duzentas ou trezentas pessoas assistiriam à palestra; que ele iria colar cartazes em todos os diretórios; se o jornal em que Nelson trabalhava publicasse o evento, poderia haver muitas pessoas e a platéia não necessariamente seria composta por alunos, mas por todos aqueles que se interessassem por teatro. A palestra acontece e o pressentimento de Nelson Rodrigues também: cerca de uma dúzia de pessoas comparecem. No entanto, esse episódio aproxima ainda mais Augusto Boal de seu dramaturgo preferido. Depois disso, Nelson passa a ler as peças de Boal e até a lhe mostrar algumas inéditas de sua autoria.

Boal comenta brevemente esse contato com Nelson Rodrigues em sua biografia, o que não nos permite dizer muito sobre isso. Mas, vale ressaltar que curiosamente o criador do Teatro do Oprimido dá seus primeiros passos em dramaturgia “tutorado” pelo maior expoente do teatro burguês no Brasil. Evidentemente, Boal aprecia a “arte de criar e escrever” de Nelson Rodrigues, mestre no assunto, mas nesse período de mocidade, o filho do padeiro ainda está “descobrimdo o mundo”, descobrimdo o que estava por detrás da realidade aparente, descobrimdo a própria arte da realidade e a realidade da arte. Dessa maneira, Boal leva mais em conta a “forma” do teatro de Nelson Rodrigues do que seu “conteúdo ideológico”. Quer dizer, as personagens pequeno-burguesas e seus conflitos não são o que marca as personagens de Augusto Boal, nem na sua mocidade nem na sua fase madura. É a figura do oprimido que aparece na pele do trabalhador explorado que quer ganhar vida na arte de Boal. Mesmo assim, isso não faz Boal deixar de admirar o autor de *Vestido de Noiva*.

Além dessa breve “tutoria” em dramaturgia, Nelson Rodrigues também apresenta Augusto Boal ao círculo de artistas do qual faz parte. De início, a figura que mais chama a atenção de Boal é a do crítico de teatro Sábato Magaldi. Boal fica

admirado com o conhecimento do crítico pois, segundo ele, “ Sábato tinha lido todos os livros, assistido todas as peças (...) Inteligente, tinha opiniões (...) Outros falavam por citações” (BOAL, 2000, p. 113). Mais tarde, essa admiração por Sábato faz Boal pensar sobre questões importantes do teatro e de sua própria dramaturgia, ressaltando o fato de que a principal influência que o crítico exerce em Boal é a de indicá-lo ao grupo do Teatro de Arena de São Paulo, em 1956. Com efeito, antes de passar por essa fase de desenvolvimento e maturidade artística, Boal conhece personalidades do meio artístico brasileiro do final dos anos quarenta. Abdias do Nascimento, por exemplo, é outra figura que marca a mocidade de Boal: a dramaturgia de Abdias o faz enxergar a importância do engajamento social das personagens.

Em 1952, Boal termina o curso de química industrial e faz um estágio em uma indústria paulista. Sem conhecer absolutamente ninguém na cidade de São Paulo, Boal experimenta a solidão. Segundo conta, quando criança, ele adorava se sentir sozinho, sabendo que estava acompanhado. Sentado ao portão de sua casa, com a ciência de que a família está lá dentro e os amigos por perto, o garoto gosta de observar as pessoas que passam pela rua e transformá-las em personagens. Para o bem de seu espírito criativo, essa característica o acompanha sempre e, no momento em que se sente só em São Paulo, busca esse elemento mágico:

Um exercício de Stanislávski consiste em adivinhar a história de um personagem que vai passando. No exercício, outro ator inventa a história e interpreta o personagem; sentado num banco de jardim, eu ficava olhando pessoas passarem, imaginando histórias (BOAL, 2000, p. 115).

Quando Augusto Boal volta para o hotel onde está hospedado, não há pessoas para

ele se distrair com o exercício de Stanislávski, mas apenas a sua presença, que pode ser refletida pelo grande espelho de seu quarto. Segundo os dizeres de Boal, é esse espelho que apresenta a ele um de seus outros “eus”. Aquela nova fase faz o jovem experimentar algumas reflexões de caráter existencialista. Na autobiografia, Boal passa a idéia de que sua alma está momentaneamente sem paradeiro certo, uma vez que no vale daquela solidão ela não se reconhece por se projetar em outros.

Para Boal, quem ousaria dizer que a solidão não é um ingrediente fundamental para o processo de criação de um artista? No seu caso, mais do que um processo de criação, a solidão é a essência da sua formação artística, pois sua eterna dicotomia é a de gostar de estar sempre acompanhado e saber que em muitas ocasiões é preciso estar só.

São Paulo, Hotel Lux: pela primeira vez na vida, dormi fora de casa – aos vinte e um anos. Sozinho, sentei em frente a uma penteadeira – espelho redondo (também chamado *psychê*, como *psychê* mesmo!) – olhei cara e corpo e pensei: “estou sozinho...” Fiquei triste. Não gosto de ficar sozinho e preciso ficar sozinho – eterna discussão comigo (BOAL, 2000, p.115).

Todas essas experiências fazem com que ele se fortaleça e aceite a possibilidade de realizar um estágio fora do Brasil. Como seu pai havia dado direito aos seus irmãos de fazerem cursos mais longos do que o seu, concede-lhe, então, um ano de especialização no exterior.

Boal pensa na França e nos Estados Unidos, pois gosta de alguns espetáculos franceses que assiste no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ao mesmo tempo admira O’Neill, Miller e Tennessee Williams. Nesse período, Boal toma contato com

uma revista chamada *European of The Drama*, de Barrett Clark, que contem ensaios de alguns teóricos do teatro ocidental. Entre eles, o norte-americano John Gassner é o que lhe causa maior interesse.

O jovem aspirante a dramaturgo resolve escrever uma carta ao consagrado crítico norte-americano, revelando-lhe o desejo de ser seu aluno. Semanas depois, John Gassner responde-lhe dizendo que, a partir do ano seguinte, estaria lecionando *Playwriting*, na Columbia University. Augusto Boal não pensa duas vezes: começa a estudar inglês com um chinês da Lapa. No segundo semestre de 1953 embarca para os Estados Unidos da América.

O jovem brasileiro leva algum tempo para se adaptar à terra estrangeira. A dificuldade é ter que estudar teatro em língua inglesa e, ao mesmo tempo, estudar química. Nessa época, o governo brasileiro financia bolsas de estudos no exterior aos estudantes brasileiros que estão ligados à área de ciência e tecnologia. Unindo o útil ao agradável (e uma vez que seu pai também o ajudaria), Boal participa desse programa e obtém recursos do governo brasileiro. No entanto, as prestações de contas não podem estar relacionadas à arte. Como explica Boal ao seu professor Milton Smith, tem que estudar Shakespeare e plástico:

Química era obrigatória não só por causa do meu pai que merecia sacrifícios, mas porque o governo brasileiro, já então, discriminava as artes – só autorizava a compra de 200 dólares mensais ao câmbio oficial se o estudante estudasse ciências: artes não valiam para efeitos cambiais. A diferença entre o câmbio oficial e o paralelo era de mais de 100%. Esses dólares eram a minha mesada. Tinha que me matricular como cientista: se a Química já era difícil em português, imaginem em língua que não dominava – pra ser sincero, língua que me dominava, sem contemplações (BOAL, 2000, p.123).

A dificuldade da língua estrangeira, no entanto, não o inibe. Pelo contrario, força sua capacidade criativa e o faz observar características no modo de se expressar de seus professores, que estão intimamente ligadas ao teatro. Observa que os professores de química quase não usam o corpo para falar; movem tão somente a boca e minimamente os braços. Os professores de teatro, por outro lado, fazem bom uso do corpo e do espaço, andam de um lado ao outro da sala, gesticulam as mãos, fazem caretas, riem e “fecham a cara”.

Reparei que os professores de Química falavam só com a boca. Os de teatro mexiam o corpo e cantavam. Eu olhava o corpo dos professores, ouvia suas vozes e pensava: “Agora deve estar falando de Ibsen: esse repenico rítmico só pode ser do norueguês, esses gestos de mãos precisos, secos, entrecortados – é o mais puro Ibsen! Agora, esse jeito subterrâneo escondido, meias palavras, esse peso nas costas, angústia, esse grito, é Tchecov... Ah, isso é Shakespeare, com certeza: essa maneira decidida e enérgica de ondular o braço e depois bater duro e forte, só pode ser Shakespeare” (BOAL, 2000, p. 124).

Augusto Boal dedica-se aos estudos e se empenha em todas as atividades que podem melhorar seu inglês e ampliar sua cultura. Lê jornal todos os dias, escuta rádio e, sempre que possível, vai ao cinema. Ao final do segundo e último ano do curso de teatro, Boal se sente preparado para participar de um concurso informal de peças em um ato, promovido pela Columbia University. Para sua alegria, a primeira colocada é sua peça *Martim Pescador*, obra naturalista que fala da vida de pescadores brasileiros. Augusto Boal espera ansioso pelo momento de ver sua peça

montada, de ver as palavras saltarem do papel para o palco, mas por se tratar de um assunto muito regionalizado, a instituição acaba se desinteressando pela montagem da peça e o sonho do brasileiro fica mais distante. Todavia, para sua surpresa, um grupo de jovens atores, o *Writers' Group*, decide montar a peça.

Augusto Boal relata que, no final das contas, o grupo acaba montado uma outra peça de sua autoria, *The Horse And The Saint*, cujo texto pende para comédia. A peça é bem recebida pelos alunos da faculdade. O grupo faz uma única apresentação sem dispor de muitos recursos. Conseguem alugar a sala de um estúdio chamado *Malin Studio*, onde o grupo do *Actor's Studio* se reúne, com a ajuda da cantora lírica Bidú Saião, apresentada a Boal pelo cenógrafo brasileiro Nelson Penna.

Terminada a apresentação, Boal sente pela primeira vez o gosto incômodo de ver o enterro de uma peça de sua autoria. Como ele mesmo diz, diferentemente de muitas companhias de teatro que fazem a última apresentação de uma peça subvertendo-a totalmente até que se transforme em comédia, ele opta pelo luto verdadeiro: “Prefiro o luto tradicional, mesmo que lágrimas rolem escondidas. Sem ser masoquista, prefiro o sofrimento da despedida. Prefiro a verdade” (BOAL, 2000, p. 133).

Lágrimas, aliás, que rolam não só pela despedida da peça, mas também pela despedida de Nova York, da faculdade e dos amigos que Boal faz em terra estrangeira, um aspecto singular que o acompanha posteriormente nos seus anos de exílio. Contudo, essa outra amarga lembrança na vida de Augusto Boal ocorre somente depois de ele conhecer e fazer parte do grupo Teatro de Arena de São Paulo.

1.2 *Eles não usam black-tie*: A figura do oprimido na ação dramática

No início dos anos de 1950 alguns estudantes da Escola de Artes Dramática (EAD) de São Paulo se interessam por uma forma de se fazer teatro ainda pouco explorada no Brasil: o teatro em arena. Praticado e experimentado em larga escala na Rússia em meados de 1930, esse modo de se fazer teatro é estudado por dois diretores norte-americanos, Gilmor Brow e Margo Jones, que adaptam peças de palco italiano para arenas montadas nos *campi* universitários dos Estados Unidos.

Atentos às experiências dos norte-americanos, o grupo da EAD, liderado pelo jovem diretor de teatro José Renato Pécora, monta a peça *Demorado Adeus*, de Tennessee Williams. Com base nesse espetáculo, José Renato, junto com outros dois estudiosos de teatro, Décio de Almeida Prado e Geraldo Mateus, escrevem uma tese sobre teatro em arena, que é apresentada no I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro.

Na tese, os autores chamam atenção do público para dois importantes aspectos. O primeiro se refere à nova relação entre palco/platéia que, na adaptação de José Renato da peça de Tennessee Williams para a arena, exige dos atores uma concentração absoluta. O outro aspecto é o baixo custo de montagem, fator que cabe como uma luva às necessidades do grupo de jovens estudantes.

O respaldo que as idéias dos autores da tese atingem na crítica brasileira encoraja o grupo a se lançar no cenário do teatro paulistano. O novo grupo passa a se denominar Companhia de Teatro de Arena de São Paulo. Sem sede própria, o primeiro espetáculo da companhia, *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, ocorre em 11 de abril de 1953, no Museu de Arte Moderna (MAM), ainda localizado na Rua 7 de Abril,

centro de São Paulo. No repertório desse primeiro ano da companhia constam ainda mais dois espetáculos: uma remontagem de *Demorado adeus*, dirigida novamente por José Renato, e *Judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena, dirigido por Sérgio Brito.

Empolgados com as inovações que começam a promover, os integrantes do Arena pretendem levar teatro aonde for possível encontrar público. Como *teatro ambulante*, a companhia apresenta espetáculos em fábricas, clubes e colégios. Nesse período, as experiências do grupo abrem perspectivas semelhantes às de Gilmor Brow e Margo Jones. Uma nova relação palco/platéia se estabelece; o público pode assistir aos espetáculos de pé, ao ar livre, depois de ter trabalhado, ou estudado, o dia inteiro, e ainda não pagar nada.

A relação do Arena com um público considerado mais popular do que o que habita os palcos brasileiros da época, a classe média, mostra a vertente ideológico-política de alguns integrantes do grupo, principalmente de José Renato, que na primeira montagem de *Demorado Adeus* apresenta o espetáculo “como uma curiosa experiência de vanguarda” (MOSTAÇO, 1982, p. 24).

Por cerca de dois anos o Arena desenvolve um tipo *teatro ambulante* até que em fevereiro de 1955, depois de ter apresentado *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, no Palácio do Catete, a convite do presidente Café Filho, o grupo inaugura uma sede fixa, localizada na Rua Teodoro Baima, nº 94, centro de São Paulo. O teatro é pequeno, acomoda 144 espectadores, e tem um palco de pouco mais de 3 x 4 metros e dez refletores de 500 watts.

A instalação da sede desencadeia uma série de implicações. Para se manter, o grupo tem que se profissionalizar, pois permanecendo como grupo amador seria difícil estabelecer contratos com empresas e manter os custos da infra-estrutura do teatro. Com isso, algumas características interessantes, como a experiência de *teatro ambulante*,

perdem fôlego e sedem lugar a preocupações voltadas aos repertórios e a uma certa centralização no trabalho de ator.

Segundo Edélcio Mostaço, as experiências que Gilmore Brow e Margo Jones realizam a partir de observações feitas do teatro russo sofrem modificações radicais, principalmente no que diz respeito ao caráter ideológico dos espetáculos de N. Oklapov, realizados no Teatro Realista na Rússia de 1930, e aos de Leopold Jessner, realizados na Alemanha.

As experiências russas, que estão descritas nas bases dos estímulos que levaram Brown e Jones a criarem a play-box nos campi universitários americanos da década de 30 certamente sofreram um processo de assepsia e desideologização flagrantes. A forma de arena encontrada para espetáculos como *A Mãe* e *Otelo*, ambas dirigidas por N. Oklapov, discípulo de Meyerhold, em seu Teatro Realista na Rússia de 1930; ou Leopold Jessner a criar sua Jessnertreppon (...) buscava sim uma nova forma de relação palco/platéia, mas esta forma era nova porque propunha uma participação da platéia no espetáculo, um mecanismo desalienante (...) que transformava o teatro em circo, tribunal, feira, comício, espetáculo esportivo, num ritual de dessacralização e jogo. (MOSTAÇO, 1982, p.26).

Tudo leva a crer que o Teatro de Arena de São Paulo também passaria por essa “desideologização”, tal como as experiências de Gilmore Brow e Margo Jones. Todavia, a persistência de José Renato em manter contato com grupos amadores de São Paulo, afasta o Arena de absorver as contradições das experiências norte-americanas. Na verdade, o teatro brasileiro, e mais propriamente a Companhia de Teatro de Arena, tem suas próprias contradições.

Uma dessas contradições é o estilo que o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) deixa como referência aos alunos da EAD, que é a prática de “teatrinhos íntimos” com os iniciantes. Por outro lado, em contraposição a isso, existe a aspiração do Arena de se

sintonizar às “grandes tentativas de dramaturgia contemporânea”, sobretudo, ao que diz respeito à intenção de se abolirem as barreiras entre o palco e o teatro. Com isso, está estabelecido “o paradoxo do Teatro de Arena”; como lembra Edélcio Mostaço nas palavras de Ruggero Jacobbi (MOSTAÇO, 1982, p. 25).

O convênio firmado pelo Arena com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), dá novos ânimos às questões ideológicas e políticas à companhia da Rua Teodoro Baima. Destacavam-se, do TPE, alguns jovens atores ligados à esquerda brasileira que não escondem o engajamento pelas lutas sociais. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Flávio Migliaccio e Vera Gertel, os quais passam a integrar o Elenco Permanente do Teatro de Arena, ficam encarregados, sob a direção de José Renato, de levarem espetáculos a fábricas, escolas e clubes, reavivando, com isso, a prática de *teatro ambulante*.

À frente de diversas atividades, inclusive em televisão, José Renato acaba ficando sobrecarregado e pensa em dividir a direção do Arena com outra pessoa. Alguns nomes são sugeridos, mas o que mais agrada José Renato é o do carioca que havia estudado dois anos na Columbia University.

Sem emprego fixo, Augusto Boal faz algumas traduções para uma revista de contos de crime chamada *X-9* (trabalho indicado por Nelson Rodrigues). O telefonema de Sábato Magaldi dizendo que o Arena está precisando de um diretor e que ele havia sugerido o nome de Boal, pega o novato tradutor de surpresa, pois, apesar de sua vontade em trabalhar com teatro, Boal não pensava que a proposta viria tão cedo. O fato é que mesmo com a insegurança de iniciante, Boal vai para São Paulo e fecha um acordo com José Renato: se o seu trabalho agradasse permaneceria no grupo, caso contrário, voltaria para o Rio de Janeiro.

Boal aproveita muito bem a oportunidade e aos poucos cresce dentro do Teatro de Arena. Não só a aprendizagem de Boal no que diz respeito à dramaturgia e direção na *Columbia* é importante para o Arena, mas a própria identificação do teatrólogo com a proposta de engajamento político do grupo transforma a parceria em algo muito construtivo. No Arena, Boal não só encontra espaço para trazer à tona a figura do oprimido, que sempre lhe chama a atenção, como também transpõe sua própria condição de oprimido. Quer dizer, agora no Arena, Boal encontra condições propícias para libertar sua mente criadora, para não deixar suas histórias das personagens oprimidas “morrerem com sua fantasia”, mas para transformar a história de suas lutas em realidade, em realidade artística.

Na medida em que Boal se encontra artística e politicamente, sua participação no Arena se torna cada vez maior. Pode-se dizer, até mesmo que, aos poucos, o projeto político de Augusto Boal, o de fazer do teatro um instrumento de luta social, torna-se o próprio projeto do Arena. O jovem grupo do TPE, que a essa altura já é profissionalizado, compartilha desse engajamento ideológico e se opõe aos atores mais velhos que estão presentes na fundação da companhia. Com esse fato, ocorre uma cisão no grupo, os atores que resistem à nova política decidem trilhar outro caminho.

Nesse período, que compreende o segundo semestre de 1957, a companhia do Teatro de Arena passa por uma forte crise financeira. Sem muitas esperanças, o grupo monta algumas paródias que dão apenas para manter as portas abertas. Quando tudo parece não ter mais jeito, Gianfrancesco Guarnieri, que então tem o *status* de principal ator da companhia, apresenta aos seus companheiros uma peça de sua autoria: *O cruzeiro lá no alto*, “alusão romântica ao cenário que servia para abrigar os favelados” (MOSTAÇO, 1982, p. 32).

Augusto Boal se interessa em montar o texto de Guarnieri; com efeito, ele recebe um convite para dirigir *Society em baby-doll*, de Henrique Pongetti, no Teatro Moderno, do marido de Dercy Gonçalves, Danilo Bastos, e opta, com a compreensão do grupo e de José Renato, em trabalhar com a grande comediante. Essa opção de Boal ocorre mais por questões financeiras do que artísticas, pois com o dinheiro que ganharia no Teatro Moderno ele poderia se manter e continuar coordenando o curso de dramaturgia no Arena.

A saída é José Renato se afastar dos trabalhos na televisão e dirigir a peça de Guarnieri, que é rebatizada por *Eles não usam black-tie* e estreada em 22 de fevereiro de 1958¹. O espetáculo traz para o palco a vida do operário brasileiro e os dilemas dos anseios individuais em oposição às necessidades da classe trabalhadora. Ela trata dos interesses e necessidades particulares de Tião, protagonista da peça, em conflito com o movimento grevista, desencadeado na fábrica em que trabalha e que tem seu pai como líder. Isso causa um forte efeito dramático, possivelmente o principal ingrediente de seu sucesso.

O tradicional conflito entre gerações se coloca de maneira diversa: o pai, sempre fiel ao meio de origem, não titubeia quando tem que enfrentar um problema; e o filho, entregue aos padrinhos e tendo servido como pajem, isto é, sendo um alienado da vida autêntica do morro, toma a decisão que a comunidade condena. (MAGALDI, 1984, p. 29.)

Em sua infância Tião é entregue pelos seus pais a parentes da família que moram na cidade, com a crença de que o menino teria melhores condições de vida. Os parentes criam Tião como se fosse um empregado. Esse fato, posteriormente, é discutido

¹Gianfrancesco Guarnieri opta por *Eles não usam black-tie* em vez de *O cruzeiro lá no alto*, porque o último tem uma conotação maior de nostalgia, enquanto que o primeiro tem um caráter mais político e, portanto, de maior crítica social.

inúmeras vezes por seu Otávio e Tião. O pai do jovem acha que Tião está “contaminado” pelo modo de vida da classe média urbana, esquecendo-se da sua origem e da luta de sua comunidade contra as injustiças sociais, o que, evidentemente, causa diversos conflitos entre pai e filho.

Essa oposição de duas mentalidades, posta por Guarnieri, carrega consigo outro binômio que rege a vida humana, ou seja, o amor e o trabalho. Para reforçar o artifício de que Tião é criado fora do morro, o autor coloca a vontade de Tião de proporcionar à sua amada Maria, e ao filho que está a caminho, uma vida melhor, fora do morro. Mas o drama se estabelece quando Maria expõe sua vontade de permanecer no morro, ao lado das pessoas com quem sempre conviveu e onde pretende criar seu filho, mesmo que sozinha. Dessa forma, se estabelece a má fortuna de Tião, que se desilude da vida a dois e do amor. O autor proporciona à personagem uma última saída: a de trilhar sozinho seu caminho à procura de uma redenção social e pessoal, característica que outrora fora dos heróis clássicos.

Tudo isso poderia parecer um pouco simplificado, até romântico ou primário, se o texto não se incumbisse de filtrar a ideologia em afirmação da vida. Na contextura da peça, a simplicidade é elemento obrigatório, sem a qual as personagens não teriam razão de ser. Todas foram tomadas ao vivo, em flagrantes sucessivos do cotidiano, nada elaborado para que não se perdesse a espontaneidade. (MAGALDI, 1984, p.30).

Mais do que qualquer outro artifício, a aproximação da vida quotidiana do povo abre espaço para o surgimento de uma dramaturgia que fala dos problemas e assuntos brasileiros, ideais norteadores da formação do Teatro de Arena de São Paulo.

É curioso o fato de que no momento em que a figura do oprimido aparece de forma contundente no Arena, com a peça *Eles não usam black-tie*, Augusto Boal está

dirigindo uma peça de repertório para arrecadar verbas. Isso é fruto das adversidades que a falta de infra-estrutura provoca no Arena e não de qualquer tipo de desinteresse de Boal pela peça de Guarnieri. Muito pelo contrário, as portas que *Eles não usam black-tie* abrem para o tema da luta política das classes e personagens oprimidas são as mesmas usadas por Augusto Boal na sua primeira autoria de sucesso: *Revolução na América do Sul*. Contudo, antes de se discutir essa peça de Boal, cabe refletir um pouco mais como a figura do oprimido é apresentada em *black-tie*; sobretudo, porque a figura do oprimido que aparece em *Revolução* é um desdobramento do contexto social preconizado anteriormente pela crise de identidade de classe refletida na figura oprimida de Tião.

A primeira coisa a destacar é que, na peça de Guarnieri, a figura do oprimido aparece objetivada na classe social dos operários. Poderia se supor, a partir disso, que a forma da ação dramática seria a épica, levando em consideração ser esta a mais usada para mostrar conflitos socio-históricos dos estratos mais amplos da sociedade. Contudo, de maneira surpreendente, Guarnieri opta pelo drama e consegue mostrar os conflitos pessoais do protagonista Tião e, ao mesmo tempo, o contexto social que também exerce influência sobre ele. Fazendo um pequeno recorte disso, pode-se extrair uma idéia de fundamental importância para a construção da figura do oprimido em *Black-tie*, que é a idéia da *crise de identidade de classe* simbolizada em Tião. Do ponto de vista poético, essa *crise de identidade* aparece de maneira paradoxal, pois na medida em que Guarnieri proporciona a imagem de Tião submerso em conflitos familiares, o contexto sócio-político se revela. Com isso, a figura do oprimido em Tião reflete uma opressão individual, que envolve sua vida psicológica e subjetiva e, simultaneamente, uma opressão social, que diz respeito à sua condição de operário explorado. Por outro lado, o fato de Tião optar por delatar seus companheiros de trabalho e furar a greve, não indica

uma ausência de consciência de classe; antes disso, indica que essa consciência de classe em Tião aparece de forma débil, como um traço de falência da consciência de classe do operário brasileiro, o que, como será visto mais adiante, aparece em outras manifestações artísticas e literárias que discutem esse tema. Nesse sentido, o próprio contexto social e histórico do Brasil e o fato de que esse contexto não aparece somente em *black-tie*, mostra que o argumento segundo o qual Tião não tem uma consciência de classe porque mora um tempo de sua mocidade com seus padrinhos pequeno-burgueses não se sustenta. Esse artifício só funciona em alguns momentos do embate entre Tião e seu pai, mas quando esse conflito extrapola a esfera familiar, é preciso olhar além da trama para enxergar o que de fato a figura oprimida de Tião mostra; quer dizer, é preciso ter em mente informações mínimas do contexto social e histórico no qual a peça é escrita. Isso não quer dizer que *Eles não usam black-tie* não contem elementos atuais e não pode ser representada fora de seu tempo, mas que a figura oprimida de Tião retrata uma crise de identidade de classe, oriunda do período em que é escrita. Evidentemente, isso que aqui se chama de *crise de identidade de classe* por si só é matéria vasta para ser pesquisada. Contudo, dentro do recorte proposto, o que se quer mostrar é como um dos desdobramentos dessa crise de identidade refletido na *figura do oprimido* aparece na peça *Revolução da América do Sul*; isto é, como, frente a essa crise, Boal constrói seu operário, seu oprimido.

1.3 *Revolução na América do Sul: As forças sócio-econômicas refletidas na figura da personagem oprimida.*

Na época da *Engrenagem*, de Sartre, e de *Revolução*, eu começava a experimentar dramaturgia aberta, fora do realismo. Brecht nos tinha influenciado, mais no sentido de nos libertarmos do naturalismo do que no de imitá-lo: o efeito de *afastamento*, para nós, já existia na interpretação dos nossos palhaços (BOAL, 2000, p. 176).

No período em que Boal escreve *Revolução na América do Sul*, no Brasil o Partido Comunista tenta consolidar uma aliança com a burguesia nacional, fazendo o esforço de demonstrar para a massa a ligação entre o imperialismo e as reações sociais internas do país. É fato que a burguesia nacional sozinha não conseguiria dar cabo da política desenvolvimentista do governo Juscelino; por isso, a aliança com P.C, que exerce forte influência nos sindicatos e, portanto, nos trabalhadores, faz com que o povo desenvolva um sentimento de patriotismo nacional que se dissemina pela fala cotidiana da sociedade brasileira.

(...) A literatura antiimperialista foi traduzida em grande escala e os jornais fervilhavam de comentários. Foi a época de Brasilino, uma personagem que ao longo de um livrinho inteiro não conseguia mover um dedo sem topar no imperialismo. Se acendia a luz, pela manhã, a força era da Light & Power. Indo ao trabalho, consumia gasolina da Esso, num ônibus da General Motors. As salsichas do almoço vinham da Swift & Armour (SCHWARZ, 1978, p. 64).

A literatura antiimperialista reflete a situação do país e permeia o imaginário social do povo brasileiro, que a essa altura se livra da mentalidade provinciana legada pela República Velha. Em determinada altura do debate político nacional, o P.C. perde

sua hegemonia sobre a literatura marxista existente no país e vê vários setores da inteligência nacional estudar o marxismo e o interpretarem fora do eixo ideológico soviético.

A crítica decorria justamente por causa da maior manobra política do P.C, ou seja, a aliança com a burguesia nacional. Muitos acreditavam que as posições do P.C. eram imprudentes e em grande medida ingênuas, uma vez que “ele havia transformado em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele”(Schwarz, 1978, p. 65).

Para o crítico Roberto Schwarz, o P.C. teria empenhado seus esforços em combater muito mais o imperialismo do que o próprio capitalismo, o que o fazia distinguir no interior das classes dominantes dois setores: um agrário e latifundiário, que seria retrógrado e pró-americano, e outro industrial e progressista, que prestigiaria o interesse nacional.

Com essa ideologia, o P.C. estaria pondo de lado a crítica marxista da luta de classes e, assim, a própria identidade do partido. Se o monopólio das multinacionais era um risco para a sobrevivência da burguesia nacional, seria mais ainda o comunismo que, com a diluição das diferenças de classes, extingiria a figura do burguês.

Esse paradoxo que assola o P.C. está presente no Teatro de Arena. Boal e Guarnieri defendem uma autonomia ideológica frente ao engajamento partidário de Vianinha e Chico de Assis e, ao mesmo tempo, seguem o caminho dos CPCs, empregando como palavra de ordem a *conscientização do povo*, o que, no caso da companhia da rua Teodoro Baima, acaba sendo sua platéia: a classe média.

Mil novecentos e sessenta virando 61, campeões mundiais do futebol e basquete, esportes populares; campeã Maria Éster Bueno em Wimbledon, tênis, esporte de elite, Eder Jofre nocauteava pesos-galo,

esporte desconhecido. A bossa nova surgia, mania. Brasília, Juscelino inaugurava a 21 de abril – candangos fora. O cinema novo mostrava o Brasil na Europa. Enfim, não tínhamos do que ter vergonha!!! Classe média também é povo! *Já que não encontrávamos o nosso, transformávamos em povo tudo aquilo que encontrávamos!* (BOAL, 2000, p. 173).

Depois de percorrido o interior paulista e obter a experiência de que para manter um teatro de sede própria não é possível abrir mão de um público pagante e, portanto, da classe média, o Arena luta para que sua forma teatral não se limite e se condicione às condições sociais e materiais em que está inserido. Uma bela tentativa teatral para responder a essa situação é *Revolução na América do Sul*.

A peça de Augusto Boal revisita os múltiplos conflitos sociais do Brasil e desmascara com lucidez o movimento de contra-revolução, que não se resume apenas pela pressão imperialista, mas pelos interesses capitalistas da burguesia nacional e pelos aspectos negativos do povo brasileiro, que podem ser vistos na personagem José da Silva.

O teor político da peça pode ser claramente visto sem que a forma teatral do espetáculo fique em segundo plano, pois Boal consegue atingir um bom equilíbrio entre esses dois elementos. Em *Revolução*, nota-se que o espetáculo ganha força política na medida em que a forma oferece um entendimento direto e objetivo.

Nas suas quinze cenas, a peça mostra os dilemas do trabalhador José da Silva que, semelhante à personagem Brasilino, mencionado anteriormente na nota de Roberto Schwarz, não consegue se livrar da exploração do capitalismo das multinacionais e paga os *royalties* de tudo o que usa, inclusive do ar que respira, pois este é “refrigerado pela *Westinghouse*”, fato que lhe é advertido pelo representante do imperialismo na cena sete, depois de José da Silva se encontrar num terrível e verdadeiro pesadelo e “descobrir que anjo da guarda existe” (BOAL, 1986, p. 72-74).

(...) O anjo da guarda de Boal desempenha na *Revolução* dois papéis complementares: manter sob seu controle (não apenas econômico) todas as facções em que se dividem os políticos convencionais, inclusive Zequinha, e explorar José da Silva até quando ele dorme (COSTA, 1996, p. 65).

Atento a algumas questões da estética marxista, Augusto Boal se aproxima de Bertolt Brecht e elege como motor das ações gerais de José da Silva e, portanto, da peça, a necessidade mais primária e fundamental para a existência do ser humano: a comida. Esse artifício faz com que a caminhada de José da Silva, no intuito de saciar sua fome, forneça à peça a objetividade necessária ao teatro épico, elemento poético que caracteriza uma dentre algumas diferenças entre *Revolução* e *Eles não usam black-tie*. Na realidade, o espaço aberto pela peça de Guarnieri em relação à peça de Boal, centraliza-se exclusivamente no tema político: a luta da classe trabalhadora contra a opressão social. Nesse sentido, destacamos o recorte da *figura do oprimido* refletida no operariado brasileiro presente na peça de Guarnieri e na peça de Boal e suas respectivas diferenças. A *crise de identidade de classe* que aparece na subjetividade da figura oprimida refletida em Tião (do ponto de vista político, em Brasilino e José da Silva) é a objetivação desse mesmo conflito. A diferença é que na escala de exteriorização desse conflito que vai de Tião a José da Silva, na personagem de *Revolução*, há quase que um esvaziamento absoluto da subjetividade. A *crise de identidade de classe* praticamente não aparece na subjetividade de José da Silva; na verdade, ele praticamente não possui vida subjetiva. A figura oprimida refletida em José da Silva, portanto, está completamente objetivada, ao ponto de José da Silva não ser uma pessoa, mas o próprio povo brasileiro. Essa é uma faceta dos desdobramentos da *crise de identidade de classe* que Boal opta por explorar em sua peça, isto é, a radicalização da apatia e omissão

presente na subjetividade da figura oprimida das personagens individuais, que no plano objetivo representa a apatia e omissão do próprio povo brasileiro.

No que toca o ponto de vista poético, a objetividade da peça mostra dimensões amplas da realidade cênica: parece que tudo já se passou e que o protagonista conta, através de suas ações, o acontecido. Esse é um dos fatores, por exemplo, que aproxima *Revolução na América do Sul* da teoria brechtiana, pois, como ressalta Sábato Magaldi:

A técnica incide no procedimento épico. Recordar-se *Mãe Coragem*, andando sem parar em busca da sobrevivência. É esse o itinerário do protagonista: vai sucessivamente aos mais diversos lugares, à procura do almoço (...), Outra proximidade do texto com a teoria brechtiana está no didatismo das canções finais das várias cenas, embora ele se mostre mais um suplemento do espetáculo do que propriamente uma exigência orgânica do original (MAGALDI, 1984, p. 40).

Bertolt Brecht chama a atenção para o fato de que o caráter didático do teatro épico não pode ser confundido com o didatismo do tipo escolar ou o de preparação profissional, uma vez que, para o dramaturgo alemão, estes processos submetem os alunos a condições penosas (no caso do teatro, o espectador). Segundo Brecht, o papel do teatro épico é divertir e informar a platéia, por meio de artifícios didáticos, sem que para isso deixe de ser bom teatro (BRECHT, 1978, p. 50).

Ao espectador de *Revolução na América do Sul* é oferecida a oportunidade de aprender e ao mesmo tempo se divertir. A peça traz ao palco o petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais e a ideologia da classe dominante de uma maneira tão clara e alegre que consegue quebrar a barreira do óbvio e causar o efeito de *estranhamento* requerido por Brecht no teatro épico.

Iná Camargo Costa chama *Revolução* de "legítimo exemplar do teatro épico à brasileira". (COSTA, 1998 p.184). Segundo a autora, Augusto Boal absorve bem as formas do teatro de Brecht; principalmente seu efeito de teatro de revista, algo que o

Brasil herdara dos franceses, pelas mãos dos portugueses, e deixou esquecido até este período. Para Sábado Magaldi, esses ingredientes se aliam a uma crítica baseada na comédia e na farsa primitiva:

Muitas vezes grosseira, mal-educada, sem sutileza, *Revolução* guarda, no entanto, toda vitalidade alegre e contagiante da farsa primitiva (...) Assimila, pelos seus vários aproveitamentos, as lições tradicionais do teatro (...) Exprime, por esse lado, o que há de mais autêntico em nossa cultura: a aliança do aprendizado europeu e norte-americano com as forças espontâneas da nacionalidade. (MAGALDI, 1984, p.41-42).

Revolução consegue reunir tradições diferentes de teatro, como o europeu e o norte-americano, e acoplá-las a características brasileiras como, por exemplo, a maneira extrovertida do povo brasileiro (José da Silva) em lidar com problemas como o da fome e o da desigualdade social. A leitura que *Revolução* faz da realidade brasileira da década de sessenta expressa os conflitos políticos e econômicos do país de maneira clara e direta, pondo à tona as injustiças promovidas pelo capitalismo imperialista da época.

Na peça *Revolução*, a dramaturgia brasileira experimenta o uso da forma de teatro épico idealizada pelo alemão Bertolt Brecht de maneira bem sucedida. Antes disso, há certo predomínio da forma dramática nos palcos brasileiros. O próprio Teatro de Arena, que se consagra como teatro inovador, só adquire certa estabilidade e maturidade depois de apresentar com sucesso a peça *Eles não usam black-tie*, cujo tom emocional da narração dá um realce especial à contraposição das forças sociais em conflito.

É certo que a peça de Gianfrancesco Guarnieri traz com êxito ao palco o tema da condição do operariado brasileiro. Todavia, a forma naturalista da peça mostra o ambiente de conflito através da visão do protagonista e das demais personagens da

trama, aspecto que transporta o espectador ao interior da história e desperta uma identificação emotiva/complacente entre ele e a figura oprimida da personagem central.

No teatro épico de Brecht, contrário à forma naturalista, a empatia, se não está ausente, é subjugada à objetividade dos fatos que se apresentam com autonomia em relação à visão de mundo da personagem. Segundo Brecht, a diferença entre um espectador do teatro dramático e outro do teatro épico é que o primeiro não consegue se dissociar das ações da personagem, enquanto que o segundo se afasta para melhor poder enxergar a realidade. Ao primeiro competiria dizer: “Sim, eu também já senti isso (...) Eu sou assim (...) O sofrimento deste homem me comove, pois é irremediável”, e ao segundo:

Isso é que eu nunca pensaria (...) Não é assim que se deve fazer (...) Que coisa extraordinária, quase inacreditável (...) Isto tem que acabar (...) o sofrimento deste homem me comove porque seria remediável (...) Isto é arte! Nada ali é evidente (...) Rio de quem chora e choro com os que riem (BRECHT, 1978, p. 48).

Essa posição do espectador do teatro épico indica que lhe foi causado um certo estranhamento à realidade posta em cena e o principal elemento responsável por isto é a objetivação dos fatos e das ações das personagens. Brecht enfatiza:

Não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica, por mera empatia (...) A representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento indispensável a sua compreensão (...) Em tudo que é evidente, é hábito renunciar-se, muito simplesmente ao ato de compreender (...) O que era natural tinha, pois, de adquirir um caráter sensacional. (BRECHT, 1978, p. 47).

O teatro épico de Brecht aparece como uma forma de contrapor e combater a forma do teatro tradicional diluído na ideologia burguesa. Os procedimentos do teatro épico do dramaturgo alemão procuram pôr o espectador numa posição de observador crítico da ação, uma espécie de observador semelhante ao cientista que vê com estranhamento o objeto de sua pesquisa. A narração cumpre o papel de estimular as emoções para que estas se tornem conhecimento, para que além de se sentir tocado pela cena, o espectador também raciocine e compreenda o que acontece.

Brecht critica o teatro burguês, sobretudo porque, para ele, esse teatro envolve o público numa ação cênica que além de “gastar suas emoções” inutilmente, coloca-o numa posição de inteira passividade sob um estado de encantamento. Brecht defende, por outro lado, um teatro que além de ensinar, divirta e desperte os *oprimidos* do pesadelo imposto pela burguesia.

Olhando ao redor, vemos figuras inanimadas que se encontram num estado singular: dão-nos a idéia de estarem retesando os músculos num esforço enorme, ou então de os terem relaxados por intenso esgotamento. Quase não convivem entre si; é como uma reunião em que todos dormissem profundamente e fossem, simultaneamente, vítimas de sonhos agitados, por estarem deitados de costas, como diz o povo a propósito de pesadelos (...) Essas pessoas, porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos, antes, objetos passivos de um processo qualquer que está desenrolando. (BRECHT, 1978, p. 110).

Durante certo momento, Brecht dá uma ênfase quase que absoluta ao caráter didático de suas peças. Todavia, passado um período de sucessivas experiências, o dramaturgo alemão nota que atacar o teatro burguês pelo ponto de vista de seu caráter de entretenimento não é um bom negócio, que o teatro acima de qualquer outra coisa deve proporcionar prazer ao público. Brecht defendeu essas idéias claramente em seu *Pequeno Organon para o Teatro* (1978), obra em que o autor esclarece qual seria sua concepção de *teatro científico*. Evidentemente, esse caráter científico do teatro de

Brecht diz respeito às ciências sociais e, mais precisamente, à teoria marxista que o dramaturgo alemão chama de uma “nova ciência”. Para Brecht, essa “nova ciência”, que em sua época beira os cem anos desde sua fundação, teria o objetivo de discutir a natureza de diversas sociedades humanas e mergulhar suas raízes “na luta dos dominados contra os dominantes”. (BRECHT, 1978, p.107)

No *Pequeno Organon* Brecht demonstra sua preocupação em criar um teatro que divirta o público representando sua época atual, isto é, aquilo que seria o sumo do caráter atual de uma sociedade capitalista; e isso, para ele, não poderia deixar de ser outra coisa se não a *produção*, que no teatro deveria ganhar outras expressões que não aquelas que fazem alguns homens obter vantagens sobre outros, produzindo a guerra, a destruição de nações e de recursos naturais. O teatro, para Brecht, deve conscientizar o povo dos meios de produção da sociedade capitalista, para que, com isso, os trabalhadores deixem de se alienar² pelo trabalho e se reconheçam naquilo em que se ocupavam.

Qual será a atitude produtiva, em relação à Natureza e à sociedade, que, no teatro, nos recreará, a nós filhos de uma época científica? (...) Essa atitude é de natureza crítica. Perante um rio, ela consiste em regularizar o seu curso; perante uma árvore frutífera, em enxertá-la; perante a locomoção, em construir veículos de terra e de ar; perante a sociedade, em fazer a revolução. As nossas reproduções do convívio humano destinam-se aos técnicos fluviais, aos pomicultores, aos construtores de veículos e aos revolucionários, a quem convidamos a virem aos nossos teatros e a quem pedimos que não esqueçam, enquanto estiverem conosco, os seus respectivos interesses (que são uma fonte de alegria); poderemos, assim, entregar o mundo aos seus cérebros e aos seus corações, para que o modifiquem a seu critério. (BRECHT, 1978, p. 108).

Pelo menos três aspectos da teoria brechtiana se destacam na produção de *Revolução*: a) o didatismo das peças; b) a personagem enquanto porta-voz de forças

² Sobre o conceito de alienação, discutiremos melhor isso no capítulo 3 desse trabalho.

econômico-sociais; c) o teatro politicamente engajado como meio de entretenimento e atuação social.

No que se refere à discussão teórica da personagem brechtiana, Boal discute algumas idéias em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, no qual faz o esforço de contrapor a visão hegeliana de personagem à de Bertolt Brecht. Nesse sentido, Boal procura demonstrar a inversão do papel da personagem na passagem do que ele chama de idealismo dialético de Hegel para o materialismo histórico dialético de Marx, que sustenta a concepção teatral de Brecht.

Para tentar deixar essa oposição o mais clara possível, Boal usa o termo de *personagem-sujeito*, em referência à visão hegeliana e *personagem-objeto*, em relação à teoria brechtiana. A discussão de Boal a esse respeito pode ser resumida no seguinte: na poética hegeliana, a ação dramática se moveria a partir de forças subjetivas; no teatro épico de Brecht, ela se moveria a partir de forças objetivas.

A objeção de Marx a Hegel e, portanto, de uma poética marxista a uma idealista, inverte os termos da proposta. Qual dos termos precede o outro? Para Brecht, evidentemente a objetividade é anterior. Se, por um lado, para a poética idealista, o pensamento condiciona o ser social, por outro, para a poética marxista, o ser social condiciona o pensamento social. Para Hegel, o espírito cria a ação dramática; para Brecht, a relação social do personagem cria ação dramática. (BOAL, 1977, p. 101-102)³.

Quanto à questão do engajamento político, sem perda de valor estético e prazer proporcionado ao público, Boal formula teoricamente suas idéias a esse respeito numa obra posterior ao *Teatro do Oprimido*. No livro *Stop: c'est Magique!* (1980), além de

³ Destacamos o fato de que aqui damos fala a Boal apenas para mostrar como o teatrólogo lê a questão da personagem em Brecht e em Hegel. Não queremos entrar nos méritos de suas conclusões, posto que o interesse central da nossa discussão no momento é apenas mostrar como a figura da personagem oprimida aparece em *Revolução* e quais são as tendências estéticas e políticas da peça.

procurar diferenciar o Teatro do Oprimido do psicodrama, Boal expõe algumas questões fundamentais sobre sua criação teatral. A partir de algumas experiências teatrais feitas por ele e de observações de experiências feitas por outros grupos que se baseiam no Teatro do Oprimido, Boal nota que na maioria das montagens de *Teatro-Forum*⁴ o estilo predominante é o do realismo seletivo, mas isso, na verdade, não é o mais importante, uma vez que os grupos que montam espetáculos do Teatro do Oprimido devem se preocupar, antes de tudo, em produzir o prazer estético nos participantes, usando, para isso, todos os recursos teatrais disponíveis.

O importante é que o *Teatro-Forum* seja bom teatro, antes de mais nada. Que a apresentação do modelo seja, em si, fonte de prazer estético. Deve ser bom e belo espetáculo antes de começar a parte fórum, isto é, a discussão dramática, teatral, do tema proposto (...) O perigo de uma encenação pobre é induzir os espectadores participantes a apenas falar, discutir *verbalmente* as soluções possíveis, em vez de fazê-lo *teatralmente*. (BOAL, 1980, p. 143)

A preocupação que Augusto Boal expõe em *Stop: c'est Magique!* a respeito de se produzir um teatro politicamente engajado que não perca valor estético é uma posição coerente do ponto de vista de seu histórico artístico. Tanto Boal como Brecht procuram apoiar suas produções teatrais naquilo que mais lhes chamam a atenção nas teorias modernas das ciências humanas. Aliás, é sob a influência dos movimentos políticos e sociais brasileiros dos anos 50, 60 e 70, que têm na sua juventude grande público de esquerda, é que Augusto Boal se aproxima da poética marxista de Bertolt Brecht e produz algumas peças teatrais e artigos teóricos fazendo referência ao teatro do alemão.

⁴ No segundo capítulo desse trabalho retomaremos a idéia de *Teatro-Forum* e explicaremos como este é construído.

Na perspectiva desse breve paralelo entre a poética teatral de Boal e a de Brecht que aparece, sobretudo, em *Revolução na América do Sul*, a figura da personagem oprimida dos proletários de Brecht passa a ser uma grande referência para o teatro de Augusto Boal. Contudo, o teatrólogo brasileiro pretende radicalizar o engajamento político do seu teatro a partir do momento em que elabora a idéia de colocar a platéia no palco e, conseqüentemente, na ação dramática; uma idéia que começa a nascer nos seus últimos momentos de *Teatro de Arena*.

1.4 O Sistema Coringa⁵ e o Teatro Jornal: as bases para a poética do Teatro do Oprimido.

As peças que queríamos montar estavam proibidas. Havíamos perdido tudo: peças, teatro censurado, subvenções, figurinos, tudo. Menos nossos sonhos (...) Nosso sonho era propagar as técnicas para que todos pudessem fazer teatro, usar essa linguagem tão rica para pensar o que fazer (BOAL, 2000, p. 271).

Seguindo as experiências do Teatro de Arena de São Paulo, verifica-se que a ruptura mais brusca no que diz respeito a sua evolução teatral ocorre em *Arena conta Zumbi*. Esse espetáculo, além de ter sido construído com o objetivo de “destruir” as convenções de teatro usadas anteriormente pelo grupo, mais precisamente do naturalismo e do realismo, abre perspectivas estruturais que influenciam na construção de um sistema fixo de dramaturgia e encenação: o Sistema Coringa.

Sob a forte influência da teatralidade do teatro épico de Brecht, usado com propriedade por Boal em *Revolução na América do Sul*, o Sistema Coringa configura-se melhor na montagem de *Arena conta Tiradentes*. Em 1967, o teatro nacional enfrenta inúmeros problemas, sobretudo, do ponto de vista econômico. As montagens não conseguem financiamentos e muitas companhias de teatro começam a fechar suas portas. Para fazer um balanço dessas condições do Arena e dar uma posição do grupo diante dessa situação, Augusto Boal escreve um artigo para a Revista Civilização Brasileira, intitulado *Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena*⁶. Através do artigo o Arena se opõe radicalmente aos grupos de teatro que apresentam uma arte que coaduna com a ideologia das classes dominantes e defende, como sempre, um teatro politicamente engajado, a serviço dos oprimidos.

⁵ Manteremos a grafia original “Coringa” (e não Curinga) usada por Boal.

⁶ BOAL, Augusto. *Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena*. Teatro e Realidade Brasileira, Rio de Janeiro, v.n. 2, p. 213-251, jul. 1968.

O Sistema Coringa que, para Augusto Boal, é, entre outras coisas, mais uma alternativa para o teatro nacional de resistência, alicerça-se na construção de quatro técnicas básicas: a) a desvinculação ator/personagem; b) o ecletismo de gênero e estilo; c) a narração coletiva; d) a música como suporte de conceitos. Em seus escritos, Augusto Boal sempre deixa claro que suas propostas teatrais, além de tentar apresentar alternativas artísticas, justificam, antes de tudo, um engajamento político e social. Nesse sentido, a técnica de desvinculação ator/personagem, dada a crise financeira de muitas companhias de teatro, teria a virtude de utilizar um quadro fixo e reduzido de atores para apresentar qualquer tipo de peça.

Nessa técnica, diferentes atores podem interpretar mais de uma personagem. O procedimento consiste na utilização de uma “máscara permanente de cada personagem”. Não se entende aqui a “máscara” como uma fantasia física que cobre o rosto do ator, um adereço à caracterização do personagem, tal como utilizada nas tragédias gregas, ou na *Commedia dell’Arte*, mas um conjunto de modos de expressões gestuais e psicológicas imprimidas em cada personagem, que os atores, mesmo quando diferentes, têm que reproduzir na evolução das cenas.

Fazendo-se com que todos os atores representassem todos os personagens, conseguia-se segundo objetivo técnico dessa primeira experiência: todos os atores agrupavam-se em uma única perspectiva de narradores. O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe segundo critérios coletivos: “Nós somos o Teatro de Arena” e “nós todos, juntos, vamos contar uma história, naquilo que semelhantemente pensamos sobre ela”. Conseguiu-se, assim, um nível de interpretação coletiva. (BOAL, 1977, p 189).

Antes de ser aprimorada na montagem de *Tiradentes*, a técnica de desvinculação ator/personagem já aparece em *Zumbi*. Na peça em que se conta e canta a história do

herói do maior quilombo de todos os tempos, o de Palmares, não existe, como em *Tiradentes*, o protagonista, desempenhado por um único ator. A personagem central, Zumbi, é interpretada por diferentes atores. O naturalismo foi praticamente abolido, cedendo lugar à teatralidade e ao caráter didático das músicas, o que demonstra que a presença de Brecht ainda se faz sentir no teatro da Rua Teodoro Baima.

Nesse processo, que Augusto Boal chama de *interpretação coletiva*, todos os atores assumem a perspectiva de autor e narram a história como se ela tivesse sido escrita por aquele grupo, a partir do seu tempo e do seu ponto de vista. Aliás, pode-se dizer que é por meio dessa técnica que ocorre a analogia entre a luta de resistência dos negros de Palmares contra os escravizadores portugueses e o movimento de esquerda que se opunha ao golpe militar de 64.

Em *Arena conta Tiradentes*, os autores imprimem uma leitura histórica que mostra a apatia dos inconfidentes mineiros diante das possibilidades de revolução. Para Augusto Boal, a revolução até tinha algumas condições objetivas para se efetivar como, por exemplo, armas, dinheiro e propósitos definidos (BOAL, 1977, p. 120). Todavia, com pouco apoio do povo a certa altura dos acontecimentos, a revolução acaba fracassando. Por outro lado, é importante destacar o fato de que Boal e Guarnieri não abrem mão do recurso da analogia, mesmo que a isso possa dar margem para uma comparação entre as condições reais da esquerda brasileira do pré-64 e às dos inconfidentes mineiros. Com efeito, dessa vez, os autores conseguiram evitar muitas das fragilidades presentes em *Zumbi*.

Há crítica impiedosa e suave autocrítica, se entendermos como tal o reconhecimento de culpa de Tiradentes. Abandonou-se a adesão incondicional aos derrotados, que enfraquecia *Zumbi*. O que resta da complacência fica contido agora na suposição da existência de uma linha correta, embora incapaz de tomar direção do processo. E não é pouco. A verdade, a linha correta, é carregada pelo herói com o qual

o espectador pode, e até deve, pelos recursos usados na concepção do personagem, identificar-se (CAMPOS, 1988, p. 107).

Um fato que corrobora para o amadurecimento político de *Tiradentes*, que implica a “suave autocrítica” referida por Cláudia de Arruda Campos, é que essa peça é escrita e apresentada em 1967, isto é, três anos depois do golpe militar. Isso quer dizer que, passado o calor do momento, presente em *Zumbi*, escrita e apresentada em 1965, Boal e Guarnieri conseguem mostrar, em *Tiradentes*, através de um prisma de influencia ideológica de esquerda, que as classes dominantes só se aproximam do povo em proveito próprio, para em seguida ludibriá-lo em detrimento de seu poder e interesse. Isto quer dizer que, da mesma forma que os aristocratas abandonam os idealizadores da revolução mineira no ponto crucial do movimento, fazendo muitos deles negarem a conspiração e deixarem o “pobre alferes” morrer na forca, a burguesia nacional do pré-64 alinha-se ao governo militar e ao capital estrangeiro dos imperialistas, deixando à mingua boa parte da esquerda que vislumbra um possível apoio. Augusto Boal chega a se revoltar contra a venda ao capitalismo estrangeiro, que invade inclusive grande parte da classe artística brasileira, e escreve no artigo publicado na *Revista Civilização Brasileira* em 1967:

(...) Conseguia-se apoio econômico que tornava o desenvolvimento possível. Já não se consegue (...) O único caminho que parece agora aberto é o da elitização do teatro. E este deve ser recusado, sob pena de transformarem-se os artistas em bobos de corte burguesa, ao invés de encontrarem no povo a sua inspiração e destino (...) Vindo o que vier, neste momento de morte clínica do teatro, muitos são os responsáveis: devemos todos analisar nossas ações e omissões (...) Que cada um diga o que faz, a que veio e por que ficou. E que cada um tenha a coragem de, não sabendo por que permanece, retirar-se. (BOAL, 1968, v. 2 p.223).

A peça *Arena conta Tiradentes* só não chega a ser completamente pessimista, dentro dessa situação de escassez material, ou de “morte clínica do teatro”, como diz Augusto Boal, porque nela se colocam em prática dois recursos formais: a construção do herói na figura de Tiradentes, que desempenha a função de protagonista, sob bases naturalistas, e tem a tarefa de promover a empatia no público; e o Coringa, “paulista de 1967” (BOAL, 1968, p 231), que narra a história sob uma perspectiva ideológica clara e dentro do contexto social de sua época. O que Augusto Boal chama de narração coletiva em *Zumbi*, em *Tiradentes* é fortalecida com a função do Coringa. Dessa maneira, os autores e atores ganham mais um recurso para exporem suas idéias de “paulistas de 1967”.

Além de o Sistema propor uma alternativa para diminuir o custeio das montagens, ele propõe, ainda, outras três metas, que se situam no plano estético: a) apresentar dentro do próprio texto a peça e sua análise; b) ter a liberdade de utilizar vários estilos assegurados pelo elemento de “explicação”, que serve de fio condutor para ação dramática; c) ter uma estrutura flexível, que comporte dois estilos que, para Boal, são extremos: o da personagem-sujeito, que Boal diz ser hegeliano e pode ser encontrado no drama moderno, cujas ações são fruto das vontades de seu espírito; e o da personagem-objeto que, para Boal, aparece no teatro épico de Brecht e mostra que suas ações são fruto dos conflitos econômico e social.

Para tentar cumprir com a primeira meta estética, Augusto Boal, ainda no artigo de 1967, compara a função do Coringa com alguns recursos utilizados ao longo da história do teatro que teriam o papel de analisar a ação dramática.

O Coro da tragédia grega, que tantas vezes atua como moderador, analisa também o comportamento do protagonista. O *raisonneur* das peças de Ibsen quase nunca tem uma função especificamente

dramática, revelando-se a cada instante porta-voz do autor (BOAL, 1977, p. 196).

Na análise de Augusto Boal, os recursos como os de Coros, *raisonneur* e personagens-narradores, acabam camuflando a verdadeira intenção do autor. A dificuldade consistiria no fato de que esses recursos estariam dentro da fábula e, portanto, em constante diálogo com as personagens, o que os distanciaria da platéia. O Coringa, por outro lado, faria o papel de “conferencista”, ou ainda, de “advogado de defesa” do *protagonista*. A ele cabe a tarefa de revelar à platéia todas as regras do *jogo* e ajudar a identificar os momentos de mudanças de estilos de uma cena para a outra.

Todas essas explicações do Coringa permitiriam o uso de diferentes estilos, sem se cair no caos, e colocariam o desenvolvimento do espetáculo em dois níveis diferentes e complementares: o da fábula, que poderia utilizar os recursos do ilusionismo teatral; e o da “conferência”, na qual o Coringa aparece como exegeta. Com isso, ao Coringa não seria renegado definitivamente o papel de personagem: ele desempenharia essa função nos momentos em que entrasse na cena para dialogar com as personagens da fábula e fazer indagações a elas. Dessa forma, o Coringa tanto poderia assumir o papel de “Juiz” no interrogatório dos inconfidentes mineiros, no caso de *Tiradentes*, como o de “advogado de defesa” do herói, para só depois voltar ao tempo e espaço da platéia como narrador e não deixá-la se perder em meio às constantes mudanças.

Entre o dualismo dos dois níveis de interpretação, o da fábula e o da conferência, sobressair-se-ia um fio condutor de natureza épica ao qual todos os outros estilos estariam incorporados. Para Augusto Boal, essa técnica daria a necessária flexibilidade para que se colocasse em cena as ações em termos de “personagem-sujeito” e de “personagem-objeto”.

A “personagem-sujeito”, que Boal considera aristotélica, ou hegeliana, mover-se-ia de forma naturalista, num meio de conflitos econômicos e sociais que por ele seria ignorado em virtude da sua vontade heróica (elemento que busca a empatia do público). O plano de “personagem-objeto”, por sua vez, seria revelado pelo Coringa que, com suas intervenções, colocaria à platéia os fatores externos dos conflitos ao qual o protagonista está inserido.

Na forma adotada pelo Arena, pretende-se tornar evidentes as bases infra-estruturais dos conflitos, mas as personagens se movem no desconhecimento de tais causas. Assim “quer Boal restaurar a liberdade plena do personagem-sujeito, dentro dos esquemas rígidos de análise”. Ou seja, embora se façam as bases objetivas dos conflitos, tudo se passa como se ação decorresse naturalmente da subjetividade. (CAMPOS, 1988, p. 124).

Nessa época, Augusto Boal não chega a teorizar uma possível união entre as técnicas do *Sistema Coringa* e o do *Teatro Jornal*. O dramaturgo faria isso, ainda em linhas gerais, 30 anos mais tarde, na autobiografia, *Hamlet e o filho do padeiro*, numa passagem em que o autor aponta algumas ligações entre suas experiências teatrais e políticas até o ano de 1970, que viriam a contribuir para a criação do Teatro do Oprimido (BOAL, 2000, p. 270-271).

Nesse sentido, está claro - pelo menos para Augusto Boal – que uma possível escolha entre a alternativa estética de repetir formas teatrais já usadas ou decidir pelas questões políticas abertas por uma nova perspectiva (aprofundar as experiências do Teatro Jornal, por exemplo), não é difícil imaginar que a segunda seria escolhida, fazendo o Arena multiplicar-se cada vez mais.

A modalidade de *Teatro Jornal*, praticada pelo Arena, tem vários objetivos. Dentre eles, três merecem destaque. Primeiro: desmistificar a prerrogativa de que as notícias dos jornais têm um caráter objetivo. O grupo lê o jornal e com a ajuda de alguns jogos teatrais analisa porque determinada notícia está na manchete. Segundo: tornar o teatro mais popular. Para isso, Boal e o *Núcleo dois* do Arena ensinam várias técnicas teatrais aos diversos grupos participantes para que estes atuem sobre sua realidade, ou seja, o objetivo é o de oferecer os meios de produção do teatro. Terceiro objetivo: demonstrar que o teatro pode ser praticado por qualquer pessoa, sem que ela precise ser artista. Para isso, além de jornal, utilizam-se outros materiais que estão próximos, como Bíblia, filmes e livros.

Esses são os três principais objetivos do *Teatro Jornal* praticado pelo Arena em 1970, que o grupo iria chamar de *Teatro Jornal – Primeira Edição*. A modalidade ganha esse nome porque quem faria a segunda edição seriam justamente os participantes, ou o povo, como queriam os idealizadores. No seu livro, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, publicado em 1984, Augusto Boal, além de explicar esses três objetivos, expõe as nove técnicas que dariam corpo a esta prática⁷.

⁷ A primeira técnica era a *leitura simples*, em que os atores liam as notícias que haviam sido destacadas do corpo do jornal para se obter outro sentido que não o oferecido pelo contexto jornalístico, mas pela relação ator-espectador em cada espetáculo.

A segunda técnica era a *improvisação*, que consistia, basicamente, em criar cenas improvisadas a partir das notícias de um jornal. Essas notícias seriam apenas um simples roteiro, dando aos atores a liberdade de apresentarem, inclusive, os prováveis motivos do acontecimento.

A terceira técnica era a *leitura com ritmo*, que exigia um pouco mais dos atores. Essa técnica era um tanto quanto Stanislávskiana. Os atores tinham que cantar músicas que lhes despertassem emoções, imagens e idéias que pudessem ser identificadas. O objetivo era dar às notícias o conteúdo emotivo do ritmo escolhido, construindo, assim, um caráter de interpretação teatral mais apurado.

A quarta técnica era a *ação paralela*, uma técnica de fácil entendimento, mas de difícil prática, uma vez que um grupo de atores encenava simultaneamente as notícias que um outro grupo lia, ação que exigia uma grande habilidade dos encenadores.

Passadas as quatro primeiras técnicas, o ator estaria preparando o *reforço*. Essa quinta técnica consistia simplesmente no uso de diversos materiais que não o jornal.

A sexta técnica era chamada de *leitura cruzada*, quando se liam duas ou mais notícias ao mesmo tempo, de modo que a asserção de uma fosse completada pela conclusão da outra. De preferência,

Todas as técnicas teatrais, desenvolvidas pelo Arena através do *Teatro Jornal*, fundamentam um forte caráter pedagógico que o didatismo presente nas propostas teatrais anteriores chega ao seu extremo. Os participantes aprendem a decodificar as notícias dos jornais e, ao mesmo tempo, aprendem técnicas de teatro que podem reproduzir nos mais variados lugares. Grupos de escolas aprendem as técnicas do *Teatro Jornal* e montam peças que falam da escassez escolar. Associações de bairro montam peças que falam de problemas locais, como saneamento básico e saúde. Os sindicatos abrem suas portas para que o grupo do Arena ensine as técnicas teatrais aos operários.

Aliás, é num desses trabalhos em sindicatos, antes mesmo do Teatro Jornal ser consolidado, que Augusto Boal presencia um das cenas que o faria pensar definitivamente na inserção do espectador no espetáculo. Nesse período, Boal organiza um seminário de dramaturgia no Sindicato dos Metalúrgicos da Cidade de Santo André, no ABC paulista. O curso é ministrado a dez operários que querem aprender algumas técnicas de dramaturgias para escreverem suas próprias peças.

Segundo a programação, ao final do curso seria escolhida uma peça de um operário para ser montada. A peça de Jurandir, um operário que Boal acha muito criativo,

essas notícias deveriam ser contrastantes para que os participantes pudessem desenvolver uma melhor análise dos fatos.

A sétima técnica era mais um estudo do que uma técnica teatral propriamente dita. Nessa etapa, denominada de *histórico*, os atores tinham que colher informações anteriores às das publicadas no jornal, para que, assim, obtivessem um valor historiográfico que permitisse o aprofundamento cênico.

A oitava técnica era a *entrevista de campo*. Nessa técnica os atores colhiam algum pronunciamento de uma figura conhecida na sociedade e o transcrevia, de modo que as informações fossem tiradas de um patamar “solene” ou de “chavões demagógicos”.

A nona e última técnica era a *concreção da abstração*. Através dela os atores simulavam a morte de um personagem, que no caso existira de fato, através da morte de bonecos que poderiam ser queimados para se reproduzir fumaça. O objetivo era o de combater a abstração gerada pela crescente banalização imagética televisiva em relação aos crimes. BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro popular*. São Paulo: Editora HUCITEC. (Secretaria Municipal de Cultura). 1ª parte da seção d): A nova técnica, 1984.

chama a atenção do diretor e dos demais participantes e é a escolhida. O texto conta a história de uma personagem que fura uma greve, o que teria sido, sob a perspectiva de Jurandir, um dos principais fatores para que o movimento reivindicatório dos funcionários não vingasse. O autor da peça explora bem os últimos acontecimentos envolvendo os operários e as fábricas: a greve e a personagem tinham existido de fato, o que acaba por esquentar ainda mais o clima para a apresentação da peça.

Segundo Augusto Boal, pouco antes de começar o espetáculo instaura-se a total algazarra na sala do Sindicato. Os espectadores montam torcidas organizadas contra e a favor do protagonista, gritam e saúdam os atores como verdadeiros heróis. No momento da apresentação, quando o Gordo (nome dado ao protagonista) está em suas primeiras falas, um dos espectadores “salta ao palco” esbravejando e dizendo que tudo aquilo que está sendo dito é mentira, que ele não havia falado nada daquilo (para salpicar o texto com ironia, o autor recorreu a uma caricata analogia: tanto a personagem fura-greves da peça quanto o ator que o interpretava eram gordos, ou o Gordo, enquanto que a personagem real dos fatos era magro, ou o Magro).

Augusto Boal tem grande dificuldade para conseguir retomar a peça, pois o Magro não sai do palco de maneira alguma. O diretor tenta explicar ao operário indignado que ele não precisa identificar-se com a personagem, uma vez que a peça antes de qualquer coisa é uma ficção. Mas não adianta. O Magro diz que os fatos estão sendo distorcidos, que o teatro é uma forma que seus rivais encontraram para difamá-lo.

Com o receio de não ter mais jeito de retomar o espetáculo, Boal propõe o seguinte ao Magro: a peça continuaria e o Gordo falaria seu texto, e quando ele, o Magro, não concordasse com o que estava sendo dito, esperaria a personagem terminar para ele poder dar sua versão dos fatos (BOAL, 2000, p. 193-195).

Isso fez com que Augusto Boal permanecesse no palco e servisse como um Coringa: ele interrompia a cena quando o Magro quisesse se manifestar; retomava-a e explicava ao público como havia parado o enredo. Na autobiografia, o dramaturgo não chega a referir-se sobre sua participação no espetáculo do Sindicato dos Metalúrgicos em termos de Coringa, o que em hipótese alguma anula ou contraria esta proposição, pois basta lembrarmos que o Coringa que Boal usa em trabalhos anteriores, sobretudo, é um intermediário entre a platéia e a cena. O que Boal diz, e isso só vem a somar com a discussão aqui estabelecida, é que “em Santo André, o Teatro do Oprimido foi fecundado”, enquanto que nas experiências do *Teatro Jornal*, “o embrião tomava corpo” (BOAL, 2000, p. 171).

Isso nos faz verificar que a base de toda a herança técnico-teatral da poética do Teatro Oprimido vem dos trabalhos realizados por Augusto Boal no último período em que esteve no Teatro de Arena de São Paulo, e que estes são três especificamente: O Seminário de Dramaturgia; O Sistema Coringa e o Teatro Jornal.

Depois disso, ainda em 1970, em pleno desenvolvimento, divulgação e multiplicação do *Teatro Jornal*, Augusto Boal seria preso e torturado pela ditadura militar brasileira. Depois de inúmeros manifestos vindo de artistas e personalidades do mundo inteiro, Boal consegue ser liberado para apresentar um espetáculo teatral na Europa, e com o receio de ser assassinado decide não voltar mais ao Brasil, exilando-se na Argentina, onde mora por cinco anos. Nesse período, Boal não consegue arrumar um emprego e migra para outros países à procura de trabalho. Estados Unidos, México, Colômbia, Peru e França, são alguns dos lugares em que Boal continua suas experiências teatrais e cria aquilo que viria a ser chamado de Teatro do Oprimido.

Nesse percurso, Augusto Boal não deixa de acreditar nos princípios que sempre regeram sua vida artística. O dramaturgo trabalha para e com os oprimidos, fazendo do teatro um meio de luta e de libertação contra as opressões. Nesse último período em que Boal está ligado ao Arena e desenvolve a modalidade de *Teatro Jornal*, a figura do oprimido muda radicalmente a construção de sua poética teatral. As personagens oprimidas passam a ser representadas pelo próprio povo que participa das oficinas de teatro. Nessas oficinas, o operário não vai para ver sua vida sendo representada no palco, mas para representar ele mesmo sua vida. Quer dizer, depois de Boal trabalhar com o *Teatro Jornal*, ele sai do Brasil com a idéia de que seu próximo passo é dar continuidade a esse processo, o de transferir ao oprimido os meios de produção do teatro. Com isso, a figura do oprimido, definitivamente, fura a “bolha” da ficção na construção teatral de Augusto Boal e passa a ser a protagonista real de sua construção poética.

2. AS EXPERIÊNCIAS TEATRAIS DE AUGUSTO BOAL NO EXÍLIO: A CONSTRUÇÃO DA POÉTICA DO TEATRO DO OPRIMIDO

A análise das experiências teatrais de Augusto Boal no exílio está dividida em dois períodos. O primeiro diz respeito às práticas realizadas na América Latina. Nesse sentido, o estudo dessas práticas procura mostrar como elas se caracterizam como arte politicamente engajada destinada à *construção do discurso ideológico da classe oprimida*. Como apoio teórico e conceitual, algumas idéias elementares de autores como Paulo Freire, Marx e Bakhtin, são usadas. Do primeiro, citam-se sua idéia de oprimido e sua superação dialética. Do segundo, algumas idéias sobre o trabalho alienado e as noções de infra-estrutura e superestrutura. E, finalmente, de Bakhtin, emprestam-se algumas de suas idéias sobre a importância da linguagem no processo de criação de discursos ideológicos.

No segundo período das experiências teatrais de Boal no exílio, realizadas na Europa, nota-se o surgimento da *subjetividade da figura do oprimido*. Para auxiliar na análise dessas experiências, são utilizadas algumas idéias de Herbert Marcuse sobre a ideologia na sociedade industrial e como o indivíduo se encontra frente às novas opressões do sistema capitalista. Em outras palavras, o objetivo é mostrar como o oprimido manifesta sua objetividade social e sua subjetividade dentro desse sistema.

2.1 A construção do discurso ideológico do oprimido

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo *os meios de produção teatral*, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la! (BOAL, 1977, p. 127).

Entre os trabalhos que Augusto Boal desenvolve nos países da América Latina, destaca-se o período em que ele está no Peru. Em 1973, o governo peruano inicia um projeto chamado Programa de Alfabetização Integral (ALFIN) que tem o objetivo de contemplar de 3 a 4 milhões de analfabetos dos 14 milhões de habitantes existentes no país.

O método de alfabetização predominante no ALFIN é o de Paulo Freire. Aliás, sobre esse fato, é importante lembrar que Augusto Boal entra em contato com as teorias do pedagogo pernambucano nos seus tempos de Arena e por elas fica fascinado. Com isso, seu conceito de oprimido e opressor vai se aproximando das idéias de Paulo Freire. Sendo assim, as experiências latino-americanas do teatrólogo continuam em contato com uma crítica de viés marxista. Na realidade, a aproximação ideológica de Boal com o autor da *Pedagogia do Oprimido* faz com que ele enriqueça o embasamento teórico acerca de suas experiências teatrais.

Esses fatores fazem com que Augusto Boal construía ao longo das suas experiências com teatro uma poética predominantemente de protesto político e existencial contra o modo de vida opressivo estabelecido pela sociedade capitalista contemporânea. Talvez até se possa dizer que a melhor justificativa teórica que Boal poderia ter encontrado no início de seus trabalhos teatrais no Peru é escrita por Paulo Freire em defesa da *Pedagogia do Oprimido*.

A pedagogia do oprimido é aquela que tem que ser forjada com ele e não para ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objetos de reflexão dos oprimidos (...) A pedagogia do oprimido, que não pode ser elaborada pelos opressores, é um dos instrumentos para esta descoberta crítica - a dos oprimidos por si mesmos e a dos opressores pelos oprimidos. (FREIRE, 2000, p.32).

A busca dos oprimidos pela restauração de sua humanidade devolverá não somente a si seu valor humano, mas também aos opressores que perderam sua humanidade por estarem praticando a desumanidade aos outros; e, tanto para Augusto Boal como para Paulo Freire, os opressores só poderão enxergar sua desumanização quando a verem refletida na busca de humanização dos oprimidos. Paulo Freire considera esse movimento como um processo dialético entre oprimido e opressor, pois a superação da opressão não nasce apenas da superação do oprimido de sua condição, mas de um homem novo que nasça da superação das duas condições: a do oprimido e a do opressor.

Se a superação de uma opressão consistisse somente na superação do oprimido de sua condição, nada mudaria, pois nesse caso, como diz Paulo Freire:

"(...) o homem novo para os oprimidos, não é o homem a nascer da superação da contradição, com a transformação da velha situação concreta opressora, que cede seu lugar a uma nova, de liberdade. Para eles o novo homem são eles mesmos, tornando-se opressores de outros" (FREIRE, 2000, p. 33).

Se os oprimidos não desenvolverem uma consciência da opressão em relação ao sistema ao qual eles e os opressores estão inseridos, a tendência é de se perpetuar a racionalidade opressiva da realidade estabelecida. A superação vem da negação e da

afirmação dessa realidade estabelecida, não da supressão da negação. O oprimido deve reanimar a negação da realidade estabelecida para que os meios opressivos de existência sejam evidenciados, bem como assumir os meios de produção daquilo que é benéfico para a sociedade, a fim de se fazer uma nova distribuição dos bens existentes. Essa nova condição humana de uma distribuição igualitária de bens existentes, por sua vez, não atingiria apenas a ordem da esfera social, mas do próprio indivíduo, que criaria uma nova maneira de se relacionar com o objeto de seu trabalho, o que se estenderia para o objeto das suas relações pessoais, isto é, a outra pessoa. Com isso, assumindo os meios de produção de sua prática educativa, o oprimido realizaria uma síntese entre o seu conhecimento e o conhecimento do opressor dando origem ao “novo homem”, indivíduo consciente de sua condição no mundo que não produziria “a dominação do homem pelo homem”. A transferência dos meios de produção do conhecimento aos oprimidos, no caso de Paulo Freire, e a transferência dos meios de produção teatral aos oprimidos, no caso de Boal, têm como matriz a idéia de Marx e Engels sobre o que estes chamam de “apropriação social dos meios de produção”, o que, portanto, coloca a figura do oprimido entendida pelo pedagogo e pelo teatrólogo em equivalência conceitual com aquilo que os dois autores alemães denominam de classe proletariada. Com isso, pode-se dizer que o contexto histórico-político do programa de alfabetização em massa do governo peruano é um dos fatores influentes que levam Boal a privilegiar a visão do oprimido enquanto classe social⁸. É fato que Boal talvez tenha se animado mais do que aquilo que a realidade política do Peru permite. Com efeito, deve-se levar em conta o frenesi do momento, ainda mais porque, se comparado à realidade política do governo ditatorial dos militares no Brasil, um programa como o proposto pelo governo peruano é de fazer animar qualquer exilado político como o teatrólogo brasileiro.

⁸ Pelo menos é o que acontece com as experiências e a fundamentação teórica de Boal sobre os trabalhos nos países da América Latina.

Dessa maneira, se a influência desse contexto histórico-político for considerada como mais uma identificação com idéias de vertentes teóricas marxistas frequentes em argumentos de Boal, verificar-se-á que a poética teatral do oprimido construída na América Latina é uma poética teatral das classes oprimidas. Para que isso fique um pouco mais claro, além de se levar em consideração a grande premissa de se *transferir os meios de produção teatral aos oprimidos*, basta acompanhar de perto os passos dados por Boal para perceber tal transferência se concretizar. Num movimento recíproco entre teoria e prática, Boal sistematiza quatro etapas fundamentais a fim de que o espectador deixe sua posição passiva de testemunha e assuma a posição de espectador-personagem: o protagonista da ação dramática.

O primeiro passo para esses fins serem alcançados é o de trabalhar o corpo. Boal desenvolve uma série de exercícios e jogos que contribuem para que os participantes das oficinas tomem consciência de seus corpos e do papel social que estes ocupam num espaço determinado pelo trabalho.

Os exercícios desta primeira etapa têm por finalidade “*desfazer*” as estruturas musculares dos participantes. Isto é: desmontá-las. Não para que desapareçam, mas sim para que se tornem conscientes. Para que cada operário, cada camponês, compreenda, veja e sinta até que ponto seu corpo está determinado pelo seu trabalho. (BOAL, 1977, p. 134).

Augusto Boal acredita que se um participante fosse capaz de “desmontar” e “montar” cenicamente suas próprias estruturas musculares ele seria capaz de “montar” estruturas musculares de outras pessoas. Dessa forma, se um operário de uma fábrica compreendesse o fato de que seu corpo é curvado em virtude dos movimentos repetitivos de se abaixar e levantar e que isso faz com que o patrão, sempre bem disposto e austero em sua poltrona, o trate com superioridade, ele poderia mudar sua

postura corporal na relação patrão-empregado e romper com as opressões que nela são geradas. Para isso, uma das práticas propostas é a inversão de papéis, isto é, o operário, depois de “desmontar” suas estruturas musculares, “montaria” as do patrão.

A segunda etapa recebe o seguinte nome: *Tornar o corpo expressivo*. O objetivo deste jogo é o de explorar todas as capacidades de imitação e criação corporal. Entre esses objetivos, destaca-se o *jogo dos animais*, em que os participantes imitam animais que procuram seus pares entre os outros participantes, e o *jogo das profissões*, em que os participantes imitam as manifestações corporais características de cada função profissional.

Depois dessas duas primeiras etapas, o passo seguinte seria o de produzir formas mais diretas de inserção do espectador no espetáculo. Esta terceira etapa, que Augusto Boal chama de *Teatro como linguagem*, é dividida em três graus progressivos: a) *Dramaturgia simultânea*; b) *Teatro-imagem*; c) *Teatro-debate*.

Na *Dramaturgia simultânea*, os atores devem interpretar uma cena curta, de 10 a 15 minutos, contada por algum morador do bairro em que as oficinas de teatro ocorressem. A peça poderia ser feita tanto de improviso como ser escrita; o importante seria que o “autor” da peça estivesse presente para dar sugestões durante a própria apresentação. Para que os outros espectadores também pudessem opinar, a cena deveria ser representada até o momento em que se apresentasse o “problema central”. Depois disso, o público poderia intervir e desfazer os argumentos criados pelos atores e sugerir outros.

Se, em *Arena conta Zumbi*, pretende-se um nível de *interpretação coletiva*, na técnica de *Dramaturgia simultânea* Boal vislumbra a criação de uma *dramaturgia coletiva*, o que significa que o oprimido está a poucos passos de conquistar os *meios de produção do fazer teatral* e, portanto, tornar-se o protagonista da ação dramática. No

entanto, Augusto Boal, como bom entendedor do processo de criação teatral, galga gradativamente essa tão desejada realização.

(...) É a própria representação teatral que mostrará os acertos ou os desacertos de cada proposta. O ator não se modifica em sua função principal: continua sendo *intérprete*. *O que se modifica é a quem tem que interpretar!* (...) Deve interpretar um público popular, um dramaturgo coletivo, que não lhe oferece um texto acabado, mas sim soluções, sugestões, cenas, frases, características – e ele deve reunir isso tudo na apresentação perfeita de um personagem vivendo uma história. (BOAL, 1977, p. 143).

A segunda técnica, que compreende a terceira etapa da passagem do espectador para protagonista da ação dramática, é chamada de *Teatro-imagem*. Diferentemente da anterior, essa técnica permite o contato físico entre os participantes. Já com um público fundido entre atores e não-atores, Boal pede para cada participante “esculpir” com o corpo de outro a imagem proposta pelo grupo. A regra é não falar. Cada “escultor” deve prestar atenção às demais “estátuas” para ver se a sua está dentro do conjunto. Depois disso, deve-se discutir com os participantes da oficina que ficam observando e perguntar a opinião deles. Com isso, pode-se mudar novamente o conjunto de estátua até que se chegue num consenso, ou valor aproximado, de que aquele é o *modelo* que melhor representa o tema proposto. Quando isso ocorresse, o grupo teria atingido a *imagem real* do problema. O passo seguinte seria o de “esculpir” a *imagem ideal*, isto é, como o grupo acha que aquela situação que está sendo representada deveria ser. As regras são as mesmas: o “escultor” não poderia sequer pronunciar uma palavra. Cada um deles, depois de ter a idéia da *imagem ideal*, deveria trabalhar assiduamente com o corpo de sua “estátua”. Por fim, o último procedimento dessa técnica, por sinal muito criativo, seria a *imagem de trânsito*. Cada participante, tendo em vista duas imagens, poderia

produzir uma terceira que mostrasse o que poderia ser feito para que se passasse da *imagem real* para *imagem ideal*.

Numa das oficinas ministradas por Boal no ALFIN, pode-se acompanhar o desenrolar dessa técnica. O relato de uma história fica por conta de uma jovem alfabetizadora, moradora de um pequeno povoado peruano chamado Otusco. A jovem conta a história de uma revolta camponesa que havia sido esmagada pelos latifundiários. Depois que o líder camponês é preso, os capangas levam-no à praça pública e o castraram.

A moça compõe a cena da seguinte forma: ao centro da sala, deitado no chão, é colocado o prisioneiro rendido por dois homens. Um desses homens faz o gesto da castração enquanto o outro agarra a vítima por trás. Na frente da ação central é colocada uma senhora ajoelhada rezando. Dois grupos são postos nas laterais, cada um deles com cinco participantes, todos algemados. Por fim, ao fundo, a “dramaturga” pôs um homem de aspecto truculento acompanhado por outros dois que expunham suas armas.

Vale a pena destacar algumas sugestões de resoluções que se sobressaem nessa oficina. Augusto Boal começa por observar que quando as propostas de resolução partem das moças interioranas a figura da mulher que reza não é modificada, ao passo que, quando são as moças da cidade de Lima, a primeira figura a ser mudada é a da mulher piedosa. Outros participantes acreditam em uma mudança que parte do governo peruano que, em 1973, é considerado popular. Esses começam alterando as figuras dos dois homens armados, que deixam de apontar as armas para o líder camponês e passam a mirar a figura do homem truculento e a dos outros dois que detêm a vítima.

Existem ainda as pessoas que acreditam em soluções *mágicas*, quer dizer, fatos que não podem ser realizados no plano da realidade; ou, ainda, outros que acreditam

numa transformação “de consciência” por parte dos algozes, que ocorre por vontade própria. Desta última alternativa, aliás, surgem as mais interessantes propostas. Os participantes cétricos dessa proposta começam mudando os homens ajoelhados (oprimidos), os quais se libertam das algemas e rendem os dominadores.

Uma jovem depois de fazer com que todas as transformações fossem obras dos homens ajoelhados que se libertavam e atacavam seus verdugos, e os capturavam, fez também com que uma das figuras do “povo” se dirigisse a todos os demais participantes, indicando claramente que, em sua opinião, as transformações sociais são feitas pelo povo em seu conjunto, e não apenas por sua vanguarda. (BOAL, 1977, p. 146).

A última técnica da etapa, *Teatro como linguagem*, representa a união entre as duas anteriores. Nesse terceiro momento (chamado de *Teatro-debate*), os participantes novamente são convidados a contar uma história de um problema político ou social para que se possa representar. Como na *Dramaturgia simultânea*, a cena deve durar de 10 a 15 minutos. Depois que a cena terminar, os espectadores podem dizer se há algum momento da trama que deva ser feito de forma diferente. Como Boal sempre direciona o desfecho para um caminho não muito “feliz”, justamente para haver material para o debate, são constantes as insatisfações.

Quando o espectador diz que tal cena o desagrada, Augusto Boal o convida a subir ao palco e mostrar teatralmente como as coisas ao seu entender devem acontecer. Quer dizer, agora o espectador-participante deve usar o que aprendeu tanto com a técnica *Dramaturgia simultânea*, como com o *Teatro-imagem*, pois iria “escrever a cena” e depois interpretá-la.

A quarta e última etapa (do que seria *a passagem do oprimido a protagonista da ação dramática*) é chamada de *Teatro como discurso*. O *teatro como discurso* é entendido como a forma teatral pela qual cada classe social produtora de espetáculo

expressa sua ideologia. Nesse sentido, o *Teatro do Oprimido* construído na América Latina se transforma num instrumento político direcionado ao desenvolvimento da *consciência de classe do oprimido* contra a ideologia das classes dominantes e, portanto, contra o teatro da burguesia.⁹

Isso se justifica não só ao verificar os argumentos teóricos de Boal, mas também ao se analisar essas técnicas teatrais que são desenvolvidas com a premissa de transferir os meios de produção teatral às classes oprimidas. Com isso, o teatrólogo direciona sua lente para o âmbito sócio-político e não se preocupa muito em explorar a psicologia da *figura do oprimido*, como acontece nas experiências teatrais realizadas na Europa.

O *corpo* sofre ao desempenhar o trabalho penoso sem que muitas vezes o trabalhador tome consciência do quanto está sendo explorado, pois a atividade de trabalho no sistema capitalista faz com que surja uma *consciência coisificadora* que cria uma dissonância entre mente e corpo, causando uma separação entre ambos. Quer dizer, a consciência passa a enxergar o fruto do trabalho como coisa, que é o produto de troca no sistema capitalista e, portanto, a mercadoria. Aquilo que produz a mercadoria, por sua vez, também é mercadoria, e nisso entram as máquinas e a força de trabalho que dão origem a um novo produto. Dessa forma, a força de trabalho, que na produção industrial capitalista compõe-se predominantemente de força física, é transformada em coisa vendável e em coisa produtora. Nesse sentido, o trabalhador vende ao patrão sua

⁹ No livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1977), Augusto Boal explica as quatro etapas da passagem do espectador à protagonista da ação dramática e faz uma breve distinção do que entende por um teatro da burguesia e um teatro feito pelas classes exploradas, como era o que ele propunha. Tomando emprestado as palavras de Jorgem Ishizava, Boal considera que o teatro da burguesia “é o espetáculo acabado”, pois a burguesia já sabe como é seu mundo, uma vez que é ela que está no poder e “dissemina sua ideologia dominante”. Por outro lado, como as classes exploradas ainda não estão no poder, elas produziram um teatro que seria um ensaio e não um espetáculo acabado. No *Teatro do Oprimido*, as classes exploradas *ensaiariam sua revolução*. Nota-se o fato de que, nessa obra (que relata apenas as experiências teatrais realizadas na América Latina), Augusto Boal escreve sob influência da idéia marxista de divisão da sociedade em duas classes, a burguesa e a proletária. No entanto, seu pensamento ganha outras dimensões quando ele vai trabalhar na Europa, onde assistiu a relatos de opressões que estariam situadas mais no âmbito individual e psicológico do que no social, como era o caso do Peru. Contudo, isso será discutido um pouco mais adiante. Por hora, cabe refletir sobre mais algumas conclusões que Boal obteve a partir de suas experiências teatrais peruanas.

força de trabalho como coisa, que é um produto de base de troca, e também como força produtora de novos produtos. O corpo, então, nesse ciclo, é transformado num objeto inanimado, em máquina. Sendo máquina e sendo humano ao mesmo tempo, o corpo ganha um caráter *estranho* ao homem, até mesmo porque o produto do seu trabalho, a mercadoria, não lhe pertence, mas sim ao capitalista. De conformidade com isso, da mesma forma que o produto de seu trabalho não lhe pertence, seu corpo, transformado em mercadoria, também deixa de pertencer ao operário. Ao escrever o texto *Trabalho Alienado*, Marx esclarece um pouco mais esse processo:

(...) O operário torna-se em mercadoria com tanto maior rapidez quanto maior o volume de mercadoria que ele produzir. A *depreciação* do mundo dos homens aumenta em razão direta da valorização do mundo das coisas. O trabalho só produz mercadorias; ele se produz e produz o operário enquanto *mercadoria*, e isso na medida em que ele produz mercadoria de modo geral (...) este fato nada mais representa que o seguinte: o objeto que o trabalho produz, seu produto, afronta-o como um ser *estranho*, como um *poder independente* do produtor (...) Quanto mais produz o operário com seu trabalho mais o mundo objetivo, estranho que ele cria em torno de si, torna-se poderoso, mais ele empobrece, mais pobre torna-se o seu mundo interior e menos ele possui de seu (MARX, 2001, p. 152-153).

Ao criar as técnicas de se “montar” e “desmontar” o corpo nas oficinas realizadas com operários no Peru, Boal quer justamente colocar o oprimido frente a frente com esse mundo opressivo do trabalho no sistema capitalista. A grande questão é a de se trabalhar com o *estranhamento* do operário em relação a si mesmo. Se, por um lado, é pelo *estranhamento* do corpo que o operário se perde em si mesmo, por outro é pelo *estranhamento* disso que lhe é *estranho* que o operário pode, novamente, tornar-se dono de si. Em outras palavras, é pelo *estranhamento* do *corpo estranho* que o operário toma consciência daquilo que é seu, seu corpo, sua força de trabalho e, ao mesmo tempo, daquilo que não é seu, o corpo do patrão, o produto do patrão, os meios de

produção do padrão. Dentro dessa perspectiva, vê-se na técnica teatral de “montar” e “desmontar” um movimento dialético. Ao “desmontar” seu corpo de operário, para depois “montá-lo”, o operário-ator precisa sair de si mesmo para se enxergar como operário. Ele, então, busca em outro operário o traço *genérico de operário* para depois reconhecer aquilo que é genérico em si mesmo e reproduzir cenicamente seu *corpo de operário*. Com isso, o operário-ator realiza a negação da negação, posto que a condição de operário já é uma negação da realidade estabelecida¹⁰. Agora, por outro lado, se depois de “desmontar” e “montar” seu corpo o operário-ator torna-se capaz de fazer o mesmo em relação ao corpo do padrão, como atesta Boal, isso significa que também há algo em comum entre ele, operário, e o padrão. Para se entender o que é esse “algo em comum”, lembre-se da idéia de que ao operário-ator “montar” o corpo do padrão cenicamente, ele faz um reconhecimento daquilo que seja humano entre ambos. Cabe, pois, perguntar o que e como é esse humano que aparece na representação cênica do operário-ator. Nesse sentido, antes de qualquer coisa, vale lembrar que o exercício de “montar” e “desmontar” cenicamente o corpo do padrão segue a mesma lógica do processo anterior, em relação ao corpo do operário. Isto é, o operário-ator busca o traço *genérico de padrão* para “montar” e “desmontar” o corpo deste; assim, se “montar” o corpo do operário revela um corpo oprimido, logo “montar” o corpo do padrão revela um corpo opressor. Se o corpo de padrão é opressor e o corpo de operário é oprimido, logo a conclusão mais óbvia seria a de que estamos diante de dois corpos diferentes. Assim, o que seria humanamente comum entre dois corpos diferentes? O fato é que empiricamente, ou seja, no exercício pessoal da sua atividade social, o padrão e o

¹⁰ Além das referências bibliográficas citadas no início do capítulo, nesse trecho algumas idéias de *História e consciência de classe*, de Georg Luckács, influenciam o discurso. Vejamos: “O proletariado, como produto do capitalismo, tem que estar necessariamente submetido às forças de existência que o engendram. Essa forma de existência é a inumanidade, a coisificação. Sem dúvida: o proletariado é, por sua mera existência, a crítica, a negação dessas formas de vida” (LUKÁCS, 1975, p. 83 - a tradução da edição espanhola para o português foi feita por nós).

oprimido apresentam corpos distintos; mas, por outro lado, vistos de uma perspectiva macrossocial, esses dois corpos estão dispostos dentro de um mesmo sistema, o capitalista. Isso quer dizer que vistos na totalidade do sistema capitalista esses dois corpos representam dois lados de uma mesma moeda: o corpo humano na sociedade capitalista. Um corpo apresenta a negação da realidade estabelecida, o outro a afirmação dela; mas eles, vistos dessa perspectiva, são capazes de ser ao mesmo tempo a negação e a afirmação da realidade estabelecida. Com isso, quer se dizer que o operário-ator é capaz de “montar” o corpo do patrão, porque além de ver aquilo que é opressor no outro, ele precisa ver também o que há de opressor em si para poder “montar” cenicamente o corpo daquele que o oprime. Esse é, portanto, o caminho para responder a pergunta anterior do que é humanamente comum entre o corpo do patrão e o do oprimido, e isso é resolvido quando se descobre que o que o operário-ator “monta” cenicamente não é o corpo do patrão revelado empiricamente pelo desempenho de sua atividade social, mas que essa montagem cênica revela como é o *corpo daquele que oprime* numa ordem social estabelecida pelo modo de vida capitalista. Assim, se meramente trocados os papéis, sem que essa ordem social seja mudada, o oprimido passa a desempenhar a função de opressor e, conseqüentemente, apresenta uma nova estrutura corporal correspondente a esse papel. De acordo com isso, é freqüente Augusto Boal se deparar com casos de operários que são oprimidos no trabalho e ao mesmo tempo reproduzem essa opressão em casa. Como também é possível que se encontre um burguês que se sinta oprimido numa negociação com outro burguês por este pô-lo numa situação de opressão a partir da sua postura corporal e intelectual. Portanto, vemos que ao “montar” cenicamente o corpo do oprimido e do opressor, o operário-ator da oficina teatral de Boal, na verdade, denuncia como a ordem social do sistema capitalista cria a necessidade de se ter um corpo que seja capaz de oprimir e ao

mesmo tempo ser oprimido. Quando o operário-ator nega essa condição através do exercício teatral, ele está criando a possibilidade de se construir um *novo corpo*. Esse *novo corpo*, assim, só pode ser sintoma do surgimento de “um novo homem” capaz de mudar a lógica opressora da ordem social do sistema capitalista. É esse “novo homem” de Marx, de Luckács e de Paulo Freire, que Boal quer ajudar a gestar com a poética teatral do oprimido.

Essa passagem do oprimido da condição passiva para uma condição ativa na ação dramática segue uma lógica interna coerente do ponto de vista da relação entre infra-estrutura e superestrutura; relação essa, aliás, de fundamental importância para se compreender alguns dos problemas centrais discutidos pela crítica marxista. Nas técnicas da passagem do oprimido para a posição ativa da ação dramática, Boal começa pelo corpo, dá expressão a esse corpo, e chega naquilo que chama de *Teatro como Linguagem*. Desse ponto em diante, a poética teatral do oprimido desenvolvida na América Latina, atinge um grau de objetivação das expressões significativas da linguagem suficiente para produzir uma ideologia consciente e própria do oprimido.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1995), Mikhail Bakhtin, entre outros aspectos, discute o quanto é importante considerar a posição da linguagem na relação entre infra-estrutura e superestrutura. É evidente que não se pretende trazer integralmente tal problemática para a discussão a respeito da poética teatral do oprimido; com efeito, o estudo realizado por Bakhtin abre alguns prismas pelos quais se pode notar um pouco melhor os horizontes atingidos pelas experiências teatrais de Boal na América Latina, principalmente aquelas que se enquadram no que o teatrólogo denomina *Teatro como linguagem*.

No entanto, como na obra referida a discussão da relação entre infra-estrutura e superestrutura não é o foco central, Bakhtin segue uma conotação elementar desses dois

conceitos. Dessa maneira, infra-estrutura é toda base material da sociedade que através dos meios de produção determina a vida social do homem. Aliás, para Bakhtin, todo signo (palavra) tem que ser analisado a partir da sua base material, do objeto concreto do qual ele se origina, mesmo que em seus desdobramentos essa fonte material esteja distante. Por outro lado, também num sentido elementar, aquilo que a tradição marxista considera como superestrutura é o fruto de toda produção social da vida humana; bem como ideologias, religiões, arte, instituições e formas jurídicas. Essas idéias básicas do que seria infra-estrutura e superestrutura para a tradição marxista deriva, como aponta Raymond Williams em *Marxismo e literatura* (1979, p. 79), de um trecho do *Prefácio à Contribuição para a Crítica da Economia Política*, escrito em 1859, no qual Marx diz o seguinte:

Na produção social da sua existência, os homens estabeleceram relações determinadas, necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondam a um grau de desenvolvimento determinado das suas forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e a qual correspondem formas de consciência social determinadas. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, político e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que lhes determina o ser; é, inversamente, o ser social que lhes determina a consciência: A um certo nível de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações produtivas existentes, ou, o que não passa de expressão jurídica, como as relações de propriedade dentro das quais se tinham movido até então. De formas de desenvolvimento das forças produtivas que eram, essas relações transformam-se em entraves dessas mesmas forças produtivas. Surge, então, uma época de revolução social. Com a mudança da base econômica, toda a enorme superestrutura é mais ou menos rapidamente destruída. Quando se consideram tais destruições, é necessário distinguir sempre entre destruição material das condições econômicas de produção – que se pode comprovar de uma maneira cientificamente rigorosa – e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas através das quais os homens tomam consciência desse conflito e o levam *até ao fim* (MARX, 1979, p. 13-14).

Para Raymond Williams, o trecho acima não deve ser entendido como “um ponto de partida para qualquer teoria cultural” (1979, p. 80), mas, mesmo com essa limitação inicial, as justificativas de Marx para o método histórico materialista abrem caminho para se entender as características gerais do que seja superestrutura e, conseqüentemente, como ocorre a relação desta com a infra-estrutura. Bakhtin tem consciência da complexidade existente nas teorias que tentam esclarecer a relação entre infra-estrutura e superestrutura, e admite não pretender encerrar o assunto a esse respeito; porém, acredita que a contribuição da filosofia da linguagem possa ser de suma importância para tal entendimento, como podemos verificar na seguinte passagem:

Um dos problemas fundamentais do marxismo, o das relações entre a infra-estrutura e as superestruturas, acha-se intimamente ligado, em muitos de seus principais aspectos, aos problemas da filosofia da linguagem. O marxismo só tem, pois, a ganhar com a resolução ou, pelo menos, com o tratamento, ainda que não muito aprofundado, destas questões. Sempre que se coloca a questão de saber como a infra-estrutura determina a ideologia, encontramos a seguinte resposta que, embora justa, mostra-se por demais genérica e por isso ambígua: “a causalidade” (BAKHTIN, 1995, p. 39).

A preocupação de Bakhtin é a de esclarecer que a idéia de causalidade mecanicista advinda do positivismo naturalista não dá conta de explicar a formação das ideologias a partir da relação entre infra-estrutura e superestrutura. Isso porque, segundo Bakhtin, basicamente a visão mecanicista de causa e efeito considera esses fenômenos de forma separada, isto é, o segundo evento ocorre em decorrência do primeiro, mas o primeiro não ocorre em decorrência do segundo. Com isso, Bakhtin considera que a teoria mais satisfatória para discutir a relação entre infra-estrutura e superestrutura é a do materialismo histórico dialético. Sobretudo, porque essa teoria considera a relação de causa e efeito fenômeno de uma coisa só; quer dizer, considera a relação entre infra-

estrutura e superestrutura em sua totalidade, a qual comporta resultados da relação através de contradições e mútua influência entre as duas esferas.

Em seu estudo, Bakhtin lembra a todo o momento as dificuldades de se discutir a “*relação recíproca* entre a infra-estrutura e as superestruturas”, mas orienta que o caminho fecundo para isso encontra-se no estudo do material verbal (1995, p. 41). É na discussão desse material verbal que Bakhtin abre um campo conceitual que pode ajudar a entender como a poética teatral do oprimido, com a modalidade *Teatro como Discurso*, serve de ferramenta para o oprimido construir um discurso ideológico próprio. Para Bakhtin, a palavra enquanto signo ideológico é aquilo que tece as relações sociais tanto na esfera interpessoal como na grupal. Toda a palavra é carregada de valor ideológico e aquele que a pronuncia expressa parte da ideologia da cultura, da classe ou do grupo ao qual pertence.

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo aquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abrem caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de resistir a fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN, 1995, p. 41).

As palavras que ganham significado na modalidade de *Teatro como discurso* passam a representar aquele grupo social participante da oficina teatral e, conseqüentemente, seu contexto sócio-político num dado momento histórico. Na medida em que esse grupo teatral da oficina constrói um discurso interno, ele estrutura sua própria ideologia para comunicá-la a grupos de oprimidos que não participam do

processo teatral, mas que dividem a mesma realidade social. Como o processo de comunicação do discurso do Teatro do Oprimido é a própria inserção do oprimido no processo do fazer teatral, portanto, na inserção e partilha do seu discurso, a ideologia do grupo teatral do oprimido *contagia* o meio sobre o qual atua: *contagia* os oprimidos não participantes que passam a participar por se reconhecerem no discurso, e *contagia* o opressor por colocá-lo frente a frente com aquilo que quer derrubar seu *status* de opressor.

Esse discurso produzido pelo grupo de teatro do oprimido pode ser entendido como constituinte da *psicologia do corpo social* que, para Bakhtin, implica uma espécie de “elo entre a estrutura sócio-política e a ideologia no sentido estrito do termo”, isto é, ciência, arte, e outras áreas do conhecimento (1995, p. 41). Todavia, essa *psicologia do corpo social* só se realiza e se materializa através da forma de interação verbal. Isso quer dizer que, para Bakhtin, qualquer teoria que adote o conceito de *psicologia do corpo social* por meio de generalizações que não consideram a realidade da prática verbal, tende a transformarem esse conceito em algo metafísico, mítico e vazio. Nesse sentido, a *psicologia do corpo social*, segundo Bakhtin, não deve ser entendida como algo psicologizante que se situe no “interior”, como podemos constatar na passagem a seguir:

A psicologia do corpo social não se situa em nenhum lugar no “interior” (na “alma” dos indivíduos em situação de comunicação); ela é, pelo contrário, inteiramente exteriorizada: na palavra, no gesto, no ato. Nada há nela de inexprimível, de interiorizado, tudo está na superfície, tudo está na troca, tudo está no material, principalmente no material verbal (BAKHTIN, 1995, p. 42).

É preciso chamar a atenção para o fato de que ao explicar teoricamente suas práticas teatrais na América Latina, Boal não fala de Bakhtin. No entanto, isso não

exclui uma aproximação entre os dois autores, pelo contrário, a aproximação aqui proposta ajuda a esclarecer um pouco mais as intenções estéticas e políticas do teatrólogo brasileiro. Ao realizar as experiências teatrais na América Latina, Boal não quer explorar nenhum tipo de psicologia do grupo participante da oficina teatral, ele quer que esse grupo se aproprie das ferramentas do fazer teatral para criar seu próprio discurso, sua própria ideologia. Esse grupo participante das oficinas da América Latina, nesse sentido, constrói uma *psicologia do corpo social* com base na troca dos gestos e interações corporais, na troca de palavras construídas em conjunto para formar o texto base da encenação do Teatro do Oprimido. Nessa direção, a ideologia produzida pelo grupo teatral das oficinas ganha uma forma bem estruturada, porque ao material verbal são agregados todos os outros materiais da construção teatral que foram produzidos de maneira consciente, tais como o “montar” e o “desmontar” formas corporais. Como construção de um discurso ideológico próprio do oprimido, o Teatro do Oprimido praticado na América Latina transforma-se num programa político eficaz. O processo de criação teatral faz com que o oprimido tome consciência da base material de sua vida, através de exercícios que permitem desde o manuseio do corpo até aos objetos que representam opressão, bem como das formas mais acabadas do processo de relações sociais que compõem as superestruturas da sociedade na qual está inserido. Portanto, a *psicologia do corpo social* produzida pelo grupo teatral das oficinas atua como um elo entre a infra-estrutura e da superestrutura presentes na vida social do oprimido, com a diferença de que nessa relação o oprimido tende a agir de forma consciente, identificando e trabalhando para mudar tanto a base material como a base social da opressão. Em síntese, a *psicologia do corpo social* produzida pelo Teatro do Oprimido na América Latina é objetivamente construída e exteriorizada pelo grupo participante da oficina teatral.

Para esclarecer, nada melhor do que expor as próprias experiências teatrais realizadas por Augusto Boal e seu grupo. Numa dessas experiências, que recebe o nome de *Teatro invisível*, pode-se visualizar como o grupo do Teatro do Oprimido primeiro se apropria conscientemente dos elementos ideológicos opressivos do meio social para, em seguida, construir e disseminar sua própria ideologia.

Em linhas gerais, a modalidade de *Teatro invisível* tem a proposta de fazer intervenções teatrais em lugares com grande afluência de pessoas, sem que estas saibam que o que está ocorrendo é um “peça de teatro”. Como de costume, o tema indicado é sempre algo polêmico, de modo que os “espectadores” sejam instigados a participar. A intervenção pode ser feita a partir de um texto construído pelo grupo, ou simplesmente a partir de um roteiro, o importante é que o grupo trabalhe diversas alternativas para que possa estar preparado para os imprevistos.

Uma dessas intervenções teatrais dirigidas por Augusto Boal, ainda no Peru, assinala o quanto pode ser revelado numa situação cotidiana qualquer. Os alfabetizadores que trabalham no ALFIN ficam abrigados num hotel da cidade de Chacacayo, junto com outros 400 hóspedes. Em virtude disso, Boal e seu grupo preparam uma intervenção para a hora do almoço, com o intento de aproveitar o grande público.

Chagada a hora, o grupo de atores espalha-se entre os clientes de modo que o protagonista fique ao centro da cena para chamar a maior atenção possível. Ao atender o protagonista, o garçom se espanta ao ouvir deste que a comida que servida todos os dias não é boa. O funcionário do restaurante, evidentemente contrafeito, informa ao protagonista que poderia ser escolhido outro prato do *menu*, mas que se o pedido não fizesse parte do programa ele teria que pagar.

Para a surpresa do garçom, o protagonista pede um prato chamado “Churrasco de Pobre”, que custa 70 “soles” e é um dos mais caros da casa. Instantes depois, o garçom traz a comida, que é rapidamente devorada pelo protagonista. No momento de pagar a conta, o ator diz que não tem dinheiro para “acertar” o que comeu sugerindo que poderia pagar com sua força de trabalho. É claro que isso chama a atenção não só do garçom, que imediatamente chama o gerente, mas também de todos os clientes presentes.

_ “Em força de trabalho, nada mais nada menos. Dinheiro eu não tenho, mas posso alugar a minha força de trabalho. Quer dizer: eu posso trabalhar para vocês durante tantas horas quantas sejam necessárias pra pagar o meu Churrasco de Pobre que, pra dizer a verdade, estava uma delícia, estava muito melhor do que essa porcaria que vocês servem a todo mundo...” (BOAL, 1977, p. 156, ao transcrever uma das falas do protagonista).

A essa altura dos acontecimentos, o público já está discutindo a situação e questiona o preço da comida e a qualidade dos outros serviços do hotel. O protagonista diz ao *maître* que está disposto a pagar a conta com sua força de trabalho, embora não saiba fazer muita coisa. Por isso, o máximo que poderia oferecer seria cuidar do jardim, jogar o lixo fora, ou lavar pratos. Então, ele pergunta ao *maître* quanto ganha cada um desses funcionários, pois, sabendo disso, poderia calcular quantas horas precisaria trabalhar para pagar o que havia comido. Obviamente, o *maître* não responde à pergunta. Todavia, o grupo de atores já havia pesquisado os salários dos funcionários e diziam: “O faxineiro daqui, que eu conheço, ganha sete soles por hora...” e outro ator dizia: “O jardineiro ganha dez soles por hora” (BOAL, 1977, p. 156). Até que, por fim, um dos atores diz que em seu povoado ninguém ganha o salário de 70 soles ao dia.

Nesse momento, o espaço de almoço vira uma verdadeira assembleia e para tentar resolver o problema, um dos presentes propõe que todos contribuam para pagar a

conta do protagonista. Muitos se contrariam e não ajudam. Com efeito, no final das contas a arrecadação é o suficiente para pagar o almoço e ainda sobrar uma gorjeta ao garçom que é visto como mais um trabalhador explorado pelo empregador.

Para Augusto Boal, a intervenção de *Teatro invisível* deve ser minuciosamente preparada pelo grupo, que deve se preocupar em dar conta de improvisar sob qualquer circunstância. Em hipótese alguma a modalidade de *Teatro invisível* deve ser confundida com os *reality shows*, vistos na televisão nos dias de hoje. Primeiramente porque, no que se refere aos valores ideológicos, o *Teatro invisível* não banaliza as dificuldades dos oprimidos para que estas sejam transformadas em “produtos vendáveis” à massa consumidora dos *reality shows*. Em segundo lugar, os valores estéticos do *Teatro invisível* são indissociáveis de seus valores políticos. Em outras palavras, o *Teatro invisível* é caracteristicamente reivindicatório e tende a desestabilizar uma ordem social injusta; ao passo que os *reality shows* criam situações vexatórias que em nada contribuem para uma emancipação social dos oprimidos.

De qualquer maneira, vale lembrar que a modalidade de *Teatro Invisível*, com toda importância que ocupa na construção teatral de Boal, não é a última forma de teatro desenvolvida no *Teatro do Oprimido*. Depois das experiências na América Latina, Augusto Boal vai para a Europa e lá trabalha com outra modalidade teatral que compõe o arsenal do *Teatro do Oprimido*. Essa modalidade de teatro é chamada de *Teatro-fórum*.

2.2 A descoberta da subjetividade rebelde

Comecei a trabalhar a forma de *Teatro-Fórum* na América Latina, quase sempre em regiões e locais pobres, onde todos os participantes tinham necessidades bem prementes e a opressão era facilmente visualizável. Soldados com metralhadoras, carros de choque cheios de policiais (...) são *imagens* bem claras da opressão que sofrem os povos da maioria dos países latino-americanos (...) Aqui na Europa, a opressão, via de regra, é diferente, mais cheia de nuances e filigranas, menos óbvias, mais escondidas. E, no entanto, é evidente que também aqui existe opressão (BOAL, 1980, p. 127).

Depois que Augusto Boal concluiu seus trabalhos no programa peruano de alfabetização ele seguiu sua jornada e, no continente europeu, conheceu diversos países. Alemanha, Inglaterra, Suíça e França estão entre os países que o teatrólogo mais atua e pratica aquilo que, no *Teatro do Oprimido*, fica conhecido como *Teatro-fórum*.

Essa modalidade de teatro talvez seja dentre as técnicas de teatro criadas por Augusto Boal a mais praticada no mundo. O *Teatro-fórum*, na realidade, compõe o último ciclo das técnicas teatrais da poética do *Teatro do Oprimido*. Nela vê-se um espectador mais ativo (Boal usa o termo *espectador-ativo*) que não se deixa “enquadrar” como testemunha da ação dramática.

O *Teatro-fórum*, na verdade, é uma forma mais acabada do *Teatro-debate*. Os princípios criadores são os mesmos: o grupo monta uma cena com base num relato de alguém, que conta um problema político ou social, e a partir disso é montada a peça. Terminada a apresentação, todos que estão na plateia podem intervir e discordar do que foi representado. Nesse momento, a pessoa discordante é convidada a subir ao palco e mostrar como teria agido diante do episódio. Isso ocorre sucessivamente até que se ache uma saída plausível. A diferença entre o *Teatro-fórum* e o *Teatro-debate* é que, no último, a participação se restringe ao grupo participante das oficinas de teatro, pois a

apresentação é apenas ao público interno; ao passo que, no primeiro, de apresentação ao público externo, a participação é aberta às pessoas não participantes do processo de criação da peça.

Quando Augusto Boal trabalha na Europa, muitas das técnicas de teatro desenvolvidas na América Latina adaptam-se a uma outra realidade. O teatrólogo percebe que quando ele propõe aos participantes das oficinas para relatarem algum episódio ligado a algum tipo de opressão, os relatos são, na maioria das vezes, sobre problemas pessoais (dos tipos considerados “psicológicos”).

Em consequência desse fato, uma preocupação perceptível nos escritos de Boal é a de diferenciar o *Teatro-fórum* do psicodrama¹¹. Em primeiro lugar, Boal expõe duas questões técnicas importantes ao *Teatro-fórum*. Uma delas é o que o teatrólogo chama de *multiplicação*, a outra é a *extrapolação*.

A *multiplicação* quer dizer que o problema exposto por um dos participantes das oficinas de teatro foi “assimilado” pelo resto do grupo. Isso pode ocorrer, segundo Boal, por meio de *identificação* ou de *analogia*. Na *identificação*, os participantes do grupo entenderiam a opressão sofrida pelo relator porque passariam pela mesma situação que este. Sobre isso, Boal dá o exemplo de um espetáculo apresentado num congresso de professores de francês realizado em Estrasburgo, em 1979.

No caso dos professores, as peças tratavam de opressões exercidas pelo aluno, pelos pais dos alunos, pelos diretores e inspetores das escolas e até pelos colegas professores que lecionam outras matérias mais ou menos *importantes* dentro da hierarquia escolar (BOAL, 1980, p. 129).

¹¹ Ver: BOAL, Augusto. *Stop: c'este magique!* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980. Nesse livro, Boal faz uma distinção entre *Teatro-Fórum* e psicodrama. Destaca-se o fato de que isso não ocorrerá em obra posterior (*O Arco-Íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia*, 1996), em que o autor trabalha a perspectiva do teatro como meio terapêutico. Contudo, sobre isso falaremos num momento posterior. Por hora, cabe entender como o teatrólogo esforça-se em preservar uma crítica social a partir de “dramas” individuais.

O espetáculo montado pelos professores de francês diz respeito a uma categoria profissional e, portanto, o problema já está num plano mais generalizado, em que os oprimidos se identificam mutuamente. Contudo, pode ocorrer que em uma oficina de teatro Augusto Boal encontre “tipos” variados de pessoas, que sofram diferentes “dramas” individuais, exerçam diferentes cargos profissionais e, em consequência, representem diferentes papéis sociais.

Nesse caso, o processo de “assimilação” pode ocorrer por meio da *analogia*. Quer dizer, a opressão relatada por um dos participantes pode não ser a mesma do restante do grupo. Todavia, essa opressão pode ser “generalizada” e comparada com a opressão sofrida por cada um do grupo. Sobre isso, Augusto Boal cita o exemplo de uma oficina realizada em Paris em que uma adolescente de 15 anos se sente oprimida pelo fato de ser obesa. Depois que a adolescente expõe sua dificuldade, o restante do grupo vê em si mesmo alguma insatisfação com o corpo gerando opressão.

A palavra *gordura* funcionava como símbolo de corpo deformado. Todos diziam “sou gordo”, embora cada um pensasse no próprio nariz, orelha ou boca (BOAL, 1980, p. 129).

O trabalho de Augusto Boal, no caso dessa oficina, é o de refletir o problema com o grupo e identificá-lo também no plano social. Em outras palavras, a questão é se perguntar por que aquelas pessoas se sentem oprimidas por terem um nariz grande, uma orelha grande, um pé chato, espinhas no rosto, ou alguns quilos a mais em relação a pessoas da mesma idade. Não é difícil de acreditar que, invariavelmente, aquilo que seja considerado “diferente” tenha acarretado discriminação. Aliás, a discriminação é um procedimento indispensável da Razão positiva que separa o homem da natureza para examinar e manipular seus fenômenos. Nesse sentido, tal Razão positiva está

diretamente ligada à dominação, à dominação da natureza pelo homem. Com isso, a Razão positiva ligada à vontade de dominação não emprega a discriminação como um exame puro e imparcial do objeto observado, mas alia a esse exame “juízo de valor”, o que em se tratando dos assuntos e características humanas se acentua somado à moralidade do homem. Agora, se essa Razão de dominação é uma característica do próprio avanço científico da civilização ocidental, o que diferencia o conteúdo histórico dos participantes da oficina teatral de Boal em Paris de experiências anteriores e, conseqüentemente, de outros tipos de discriminações opressivas? Para não nos atermos muito na história do que indicamos Razão positiva e Razão de dominação, posto não ser este o caso, vamos direto ao assunto e vejamos o que Herbert Marcuse, referência teórica desta conceitualização, diz a respeito dos desdobramentos da Razão tornada dominação.

O universo operacional fechado da civilização industrial desenvolvida, com sua aterradora harmonia entre liberdade e opressão, produtividade e destruição, crescimento e regressão está pré-traçado nesta idéia de Razão como um objeto histórico específico. As fases tecnológica e pré-tecnológica compartilham certos conceitos básicos sobre o homem e a natureza, que expressam a continuidade da tradição ocidental. Dentro desse contínuo, diferentes modos de pensar se entrecrocaram; pertencem a maneiras diferentes de apreender, organizar e modificar a sociedade e a natureza. As tendências estabilizadoras entram em conflito com os elementos subversivos da Razão, o poder do pensamento positivo com o negativo, até que as realizações da civilização industrial avançada conduzam à vitória da realidade unidimensional sobre toda a contradição (MARCUSE, 1967, p. 126).

Primeiramente, vê-se aqui que ao discutir as experiências teatrais de Boal na Europa do final dos anos 70 e início dos de 80, o contexto sócio-histórico da discussão situa-se naquilo que Marcuse reconhece como civilização industrial, pois apesar desse

período ser considerado por alguns teóricos como sendo pós-industrial, a base conceitual de Marcuse sobre a civilização industrial é válida para analisar muitos fenômenos de ambos os períodos históricos. Dessa forma, verifica-se que, para Marcuse, no desenvolvimento dos aspectos negativos e positivos, subversivos e estabilizadores da Razão, a civilização industrial estabelece a supremacia do lado positivo da Razão que trabalha para a conservação da dominação, o que nesta civilização o filósofo alemão chama de racionalidade tecnológica.

Essa racionalidade tecnológica se empenha em “aplainar” os conflitos da civilização e dos indivíduos, posto que sem oposição a tecnologia pode desenvolver novos produtos de modo cada vez mais rápido e eficiente. É essa força de ordem padronizadora que oprime a adolescente da oficina teatral ministrada por Boal em Paris. A discriminação da racionalidade positiva, pelo seu próprio ato de discriminar, oprime e imprime preconceito sobre a adolescente para que esta “padronize” seu corpo, para que este caiba nas roupas da moda que são fabricadas com pouca variação de tamanho, o que facilita e barateia o processo de produção. Tanto é isso que, segundo o relato da adolescente, uma de suas maiores dificuldades é a de escolher roupas.

A peça narrava todas as suas vicissitudes: os companheiros que não queriam dançar com ela, a *boutique* que não tinha nenhum vestido do seu tamanho, e a pobre era obrigada a comprar uma camisa com o desenho do Mickey Mouse ou de um barco... (BOAL, 1980, p. 129).

A partir dessa experiência, Augusto Boal e seu grupo conseguem alçar o problema da adolescente ao plano social. Quer dizer, o jogo cênico revela para a adolescente e para o grupo os reflexos psicológicos e políticos causados por uma ordem social intolerante às diferenças. Os conflitos, portanto, não são resolvidos na ordem da esfera social, mas esta cria no indivíduo a necessidade de mudar para se adaptar a ela.

Essa mudança, contudo, é incentivada pela ordem social que põe à disposição do indivíduo os frutos colhidos das invenções científicas. Dessa maneira, com a necessidade criada pela ordem social, gera-se o aumento de consumo de novos produtos criados para tornar os indivíduos “mais felizes”, isto é, iguais aos outros. Sobre isso, Marcuse revela o caráter ideológico dessa “igualação” (promovida pela tecnologia) entre os indivíduos e as classes.

(...) O pré-condicionamento não começa com a produção em massa de rádio e televisão e com a centralização de seu controle. As criaturas entram nessa fase já sendo de há muito receptáculos pré-condicionados; a diferença decisiva está no aplanamento do contraste (ou conflito) entre necessidades dadas e possíveis, entre as satisfeitas e as insatisfeitas. Aí, a chamada igualação das distinções de classe revela sua função ideológica. Se o trabalhador e seu patrão assistem ao mesmo programa de televisão e visitam os mesmos pontos pitorescos, se a datilógrafa se apresenta tão atraentemente pintada quanto a filha do patrão, se o negro possui um Cadillac, se todos lêem o mesmo jornal, essa assimilação não indica o desaparecimento de classes, mas a extensão com que as necessidades e satisfações que servem à preservação do Estabelecimento e compartilhada pela população subjacente (...) De fato, nos setores mais altamente desenvolvidos da sociedade contemporânea o transplante de necessidades sociais para individuais é de tal modo eficaz que a diferença entre elas parece puramente teórica (MARCUSE, 1967, p. 29).

No que diz respeito à poética teatral do oprimido, Boal justifica que o *Teatro-fórum* se diferencia do psicodrama porque ele se ocupa da “primeira pessoa do plural”, ao passo que o último discute a “primeira pessoa do singular”. (BOAL, 1980, p. 131). Dessa maneira, tanto no processo chamado pelo teatrólogo de *identificação* como no de *analogia*, o oprimido se reconheceria enquanto membro de uma classe ou grupo social

que compartilha dos mesmos problemas (ou de problemas semelhantes) que são produzidos por uma ordem social opressora.

Uma outra diferença entre o *Teatro-fórum* e o psicodrama residiria no fato de o último ter um fim terapêutico, isto é, curar pessoas que não conseguem conviver com outras ou até consigo mesmas, ao passo que o primeiro procura trabalhar com pessoas que vivem numa sociedade, mas que pretendem mudá-la para uma ordem social mais justa e igualitária. De qualquer maneira, Augusto Boal não ignora que o processo de criação artística pode causar efeitos terapêuticos; no entanto, isso seria a consequência de uma prática artística que proporcionaria, sobretudo, divertimento entre seus participantes cuja finalidade não seria, necessariamente, a de curar *doenças* individuais.

Boal ainda usa dois últimos argumentos para diferenciar o *Teatro-fórum* do psicodrama. O primeiro diz respeito à presença de um tratamento psicológico que trabalha com um objeto definido. O segundo aborda sobre a diferença entre o Coringa e o terapeuta. Para o teatrólogo, o psicodrama trabalharia com o subconsciente e com o inconsciente, ao passo que o *Teatro-fórum* trabalharia com a hipótese de uma atuação consciente dos participantes sobre a realidade. No que diz respeito ao Coringa e ao terapeuta, Boal observa que o primeiro só se destaca dos demais participantes porque coordena o jogo, de modo que, a qualquer momento, pode ser substituído por outros; enquanto que o terapeuta não trocava de lugar com seu paciente e se ausentaria da sessão, fato que pode ocorrer com o Coringa.

Vale ressaltar que a preocupação de Augusto Boal em distinguir o psicodrama das modalidades do Teatro do Oprimido perde força na medida em que o teatrólogo estende suas experiências para os países europeus. Quer dizer, num primeiro momento, Boal resiste em explorar a psicologia da figura do oprimido, recorrente nas oficinas teatrais na Europa por temer que, com isso, seu teatro perca o caráter de engajamento

político. Contudo, ao perceber que a opressão social segue a mesma lógica da opressão individual, isto é, que a opressão que o meio exerce sobre o indivíduo segue a mesma racionalidade da opressão exercida pelo indivíduo sobre outro indivíduo e, em algumas situações, sobre si mesmo, Boal não determina mais em qual frente o Teatro do Oprimido deve atuar; ou seja, se o Teatro do Oprimido deve se restringir a atuar na esfera política ou na esfera psicológica.

A poética teatral do oprimido passa, então, a combater todo e qualquer tipo de opressão sofrida pelo indivíduo. Ela assume o papel de negação da realidade estabelecida, posto que esta segue uma lógica de opressão e dominação. Com isso, a poética teatral do oprimido se estende para todo ser humano, e seu “arsenal” técnico-teatral é assumido pelos indivíduos conforme sua necessidade de protesto contra a realidade opressiva em que estão inseridos.

O esforço de Boal de diferenciar o Teatro do Oprimido do psicodrama, pelo receio do esvaziamento político, deixa de fazer sentido na medida em que a poética teatral do oprimido revela uma *subjetividade rebelde* de seus participantes e essa subjetividade, ao mesmo tempo em que denuncia o caráter opressor da realidade estabelecida, assume um papel político de protesto.

Em seu livro *O Arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*, de 1996, Boal justifica teoricamente a maior parte de suas experiências européias e demonstra reconhecer o status político da *subjetividade rebelde* do oprimido. O policial sai em patrulha e diz: “mão na cabeça!”. Não são apenas as ásperas palavras que fazem a mão ir à cabeça, mas o gesto de tirar a arma da cintura. O operário “bate o cartão” na entrada e na saída. Não é sua presença física que prova seu dia de trabalho, mas o pingo preto no cartão de papel feito pela máquina. Para Boal, a primeira violência é física, a

segunda psicológica. Episódios como esses pertencem ao que Augusto Boal chama de *código social*. O teatrólogo os classifica da seguinte maneira:

Todas as sociedades estabelecem normas de comportamento que sejam aceitáveis para todos (...). Todas as sociedades detêm um sistema para regular as relações sociais entre pais e filhos, homens e mulheres, vizinhos, companheiros de trabalho e de lazer, para determinar o modo de sentar-se no chão ou pegar um metrô (...). Porém, quando um código social não corresponde às necessidades e aos desejos das pessoas às quais é dirigido, quando elas se vêem assim obrigadas a realizar ou deixar de realizar determinados atos que vão de encontro ou não aos seus desejos, pode-se afirmar que o código social se transformou num *ritual*. Assim, um *ritual* é um código que aprisiona, que constrange, que é autoritário (...) Que veicula uma forma de opressão. (BOAL, 1996, p.133-134).

Esse “ritual” a que Boal se refere não tem um sentido antropológico autóctone, ele é fruto da racionalidade positiva do Ocidente e em seus últimos desdobramentos está ligado à racionalidade tecnológica. O “ritual”, portanto, é esvaziado de humanidade e assume um caráter abstrato positivo, que é representado pelo controle mecânico da civilização industrial. Dessa forma, a opressão está refletida no controle social que as máquinas desenvolvidas pela ciência realizam. Ao mesmo tempo que revela, o Teatro do Oprimido quebra com o sistema opressivo da realidade estabelecida refletida na *subjetividade da figura do oprimido* e mostra ao participante do teatro a negação da realidade que a racionalidade positiva tenta suprimir. Por isso, a poética teatral do oprimido reanima o conflito por meio da ativação da negação da realidade e se estabelece como uma verdadeira arte de protesto.

Na Europa, Boal desenvolve vários exercícios para identificar esses rituais opressivos. Em seu livro, *O Arco-íris do desejo*, ele narra uma experiência em Paris, em que um rito não é tão identificável quanto à opressão que ele causa.

Uma jovem quer casar-se com um rapaz que não é do agrado de seu pai. A filha

é chamada ao seu escritório. Senta e ouve os longos discursos do pai. É uma sala grandiosa, com uma mesa enorme que cria uma distância de uns dois metros entre o pai e a interlocutora. A cadeira do pai é alta e confortável, enquanto que a outra, pequena e incômoda. Boal propõe a cena através de *Teatro-fórum*. Cada espectador que quiser tomar um dos lugares dos atores pode intervir e mostrar sua proposta. Todas as atrizes-espectadoras que entram para fazer o papel da filha rendem-se ao pai, exceto uma que entra, coloca a cadeira de lado e senta-se em cima da mesa. A opressão não está apenas nos discursos do pai: o modo como se encontra a disposição espacial da sala e dos objetos também exerce forte opressão. A última atriz quebra essa opressão implícita. A filha é posta no *ritual* ao qual o pai submete seus clientes e, possivelmente, seus funcionários.¹²

Em Genebra, Suíça, uma garota propõe que se represente a imagem que lhe causa medo: “o medo do vazio”. Boal pede para ela mostrar essa imagem. A moça, em sobressalto, diz que não consegue fazer a imagem do vazio, porque o vazio não tem imagem. Boal pede, então, para que ela faça a imagem de algo ou pessoa que gostaria que existisse e não existe. Então, a moça sobe ao parapeito da janela e diz que essa é a imagem de seu vazio. Vendo isso, Boal argumenta que lá fora não há nada vazio, várias pessoas transitam, o jardim está verdejante e cheio de árvores. (...) A moça tenta novamente. Dessa vez pega um rapaz, coloca-o de costas para ela e volta ao parapeito da janela. Logo em seguida sobe às costas do rapaz e sai cavalgando-o. (BOAL, 1996, p. 87-94).

Essa é a imagem desejada pela moça, cavalgar todos os rapazes. O medo que a oprime é justamente o medo de amar livremente. Esse caso não mostra apenas uma opressão masculina ou feminina. O fato transcende a isso. Ele mostra o medo que o ser

¹² Quem se interessar por esse assunto pode assistir ao filme *O grande ditador*, de Charles Chaplin. Nele há uma cena em que o Ditador, representado por Chaplin, coloca seu arquiinimigo na mesma condição que a da moça. Contudo, assim como a atriz, o inimigo percebe o que está acontecendo e se levanta.

humano tem de ser oprimido por outro ser humano, mostra como a sociedade tecnológica “prega” a aproximação entre as pessoas por meios de seus inventos científicos, mas, por outro lado, distancia os indivíduos uns dos outros por meio da ignorância sentimental e da ausência de autoconhecimento. Na sociedade industrial, os indivíduos sabem cada vez mais operar máquinas tecnológicas e cada vez menos se reconhecem enquanto seres humanos. Com o total direcionamento da libido do homem para o processo de operação de máquinas, a satisfação ou insatisfação das realizações humanas se restringe à dimensão mecanicista. Desse modo, a racionalidade tecnológica se esforça em criar novas tecnologias que sejam eficientes em precondicionar o organismo humano a formas cada vez mais mecânicas de comportamento e, portanto, mais pobres no que diz respeito ao universo dos instintos da libido humana.

A subjetividade rebelde do oprimido, com isso, aparece como uma forma possível de luta e protesto contra a realidade estabelecida. Ela reivindica, por meio da arte cênica, o direito de ampliar os instintos humanos pela sublimação artística, o que, na sociedade tecnológica, vem sendo extinto pelo que Marcuse chama *de dessublimação repressiva*.

Alienação artística é sublimação. Cria as imagens de condições que são irreconciliáveis com o Princípio de Realidade, mas que, como imagens culturais, tornam-se toleráveis, até mesmo edificantes e úteis. Agora essas imagens mentais estão sendo invalidadas. Sua incorporação à cozinha, ao escritório, à loja; sua liberação para os negócios e a distração é, sob certo aspecto, imediata. Mas é dessublimação praticada de uma “posição de vigor” por parte da sociedade, que está capacitada a conceder mais do que antes pelo fato de os seus interesses se terem tornado impulsos mais íntimos de seus cidadãos e porque os prazeres que ela concede promovem a coesão e o contentamento sociais (MARCUSE, 1967, p. 82).

Para Marcuse, a alienação artística é sempre libertadora porque leva o ser

humano ao encontro daquilo que é reprimido pela realidade estabelecida e, portanto, àquilo que é a negação da realidade, que no plano psíquico equivale ao inconsciente. Como, na consciência, o meio mais eficaz do inconsciente se salvar é pela fantasia, a arte sublimada, então, teria o mesmo poder subversivo que o inconsciente exerce sobre o consciente, uma vez que ela é a projeção daquilo que a realidade estabelecida tenta firmar na consciência como “imagens proibidas”. Dessa maneira, com a “derrubada” dos heróis, dos semideuses, e personagens que encarnam essas imagens proibidas, a realidade estabelecida destrói também o espaço subversivo ocupado pela arte. A realidade, como Marcuse diz, “ultrapassa sua cultura”, pois “O homem, pode hoje em dia fazer mais do que os heróis e semideuses da cultura”, ele “resolveu problemas insolúveis” (MARCUSE, 1967, p. 69). No entanto, essa “materialização” da cultura ocidental, que Marcuse chama de “cultura superior” acarreta em prejuízo à esperança e à verdade preservadas nessa cultura. A sociedade tecnológica está proporcionando prazeres imediatos aos indivíduos, que não aspiram mais por um “ideal”, assim como também não se preocupam mais em descobrir o que é ocultado pela realidade, na medida em que tudo “pode ser realizado” por meio da aquisição de artefatos tecnológicos. Substituindo a realização mediata, que aspira por algo que possa surgir como melhor, a realização imediata da sociedade tecnológica faz com que a libido humana não seja trabalhada para realizações mais duradouras e, assim, mais verdadeiras. A sociedade tecnológica, na verdade, vende a idéia de “liberação dos instintos da libido” por meio das realizações imediatas para poder controlá-los com mais eficácia. O “aplanamento” dos conflitos pelos quais os instintos podem se realizar de forma mediata faz com que a libido humana se acomode a uma realidade mais pobre de complexidades, que tente a tornar os instintos humanos em algo mais simplificado e suscetível de controle e manipulação. Com isso, a sociedade tecnológica se transforma

e transforma o homem em unidimensional. Todos os conflitos tendem a serem abolidos, a negação não deve aparecer como uma oposição construtiva; ela é vista como empecilho ao progresso e deve ser extinta. O progresso na sociedade unidimensional, dessa forma, não se dá pela superação da negação e surgimento de uma nova realidade, que também conterà a negação, o motor do desenvolvimento, mas pela “extinção” de tudo aquilo que é negação, o que leva o homem a uma condição existencial miserável, empobrecida.

No entanto, existem “redutos” de resistência a essa existência empobrecida. Na esfera psíquica, o próprio inconsciente é um deles. Permanecendo como área incontrolável e oculta, o inconsciente é protesto contra a racionalidade tecnológica que mina e controla o consciente. Nesse sentido, quando a poética teatral do oprimido traz à consciência o material reprimido que está guardado no inconsciente, por meio da encenação teatral, ela desperta a *subjetividade rebelde do oprimido*, que a partir de então enxerga que a superação da opressão só pode ser verdadeiramente concretizada por meio da negação da realidade.

Quando Marcuse trata daquilo que chama de “cultura superior”, ele mostra que mesmo essa cultura tendo sido produzida e destinada a uma minoria da sociedade, ela, como arte sublimada, preserva em si elementos de protesto e negação da realidade estabelecida. A poética teatral do oprimido, por outro lado, é superação dessa “cultura superior” por três motivos. Primeiro, por preservar o caráter de negação e protesto da arte e não sucumbir à sociedade tecnológica; segundo, porque o Teatro do Oprimido não é arte destinada ao oprimido, mas feita por este, que detém os meios de produção do fazer teatral; terceiro, porque a essência da poética teatral do oprimido é o debate, o conflito entre os participantes do teatro que têm a liberdade de discordar uns dos outros, de superar a opressão por meio da exposição de diferentes pontos de vista. Desse modo,

a poética teatral do oprimido é negação e protesto contra a sociedade e o homem unidimensionais; no âmago psíquico ela é reduto da rebeldia do inconsciente e no âmbito político ela é exteriorização dessa subjetividade rebelde.

3 - A estética de resistência no Teatro do Oprimido.

Nessa última parte do trabalho, o leitor perceberá que a fundamentação teórica e conceitual está centrada a partir de algumas discussões levantadas por Herbert Marcuse acerca de questões que envolvem parte da crítica marxista e da psicanálise de Freud. Essa opção se dá pelo fato de que em algumas teses de Marcuse sobre a estética e o papel da criação artística na construção de uma sociedade não-repressiva encontram-se idéias importantes para uma leitura mais aprofundada da poética teatral do oprimido. Nesse sentido, a primeira seção desse capítulo traça um breve paralelo entre as concepções estéticas de Marcuse e a poética teatral de Augusto Boal, não deixando de citar autores referenciais para tal proposta, tais como Marx e Freud. A segunda seção, por fim, demonstra como a atividade estética da poética teatral do oprimido atua como um estímulo à restauração *do princípio de prazer* frente à realidade opressiva do *princípio de desempenho*.

3.1 Um breve paralelo entre as concepções estéticas de Herbert Marcuse e a poética teatral de Augusto Boal.

Nesta sucinta aproximação entre o pensamento estético de Marcuse e o pensamento poético de Augusto Boal, a análise aqui proposta procura se ater mais ao Marcuse de *Eros e civilização* e de *Dimensão estética*. Nessas duas obras, ao pensar na possibilidade de a arte ser instrumento libertador do indivíduo e ao mesmo tempo da sociedade, Marcuse nos arremete à teoria crítica do marxismo, que pensa as superestruturas sociais, e à crítica psicanalítica, que pensa a psicologia dos indivíduos inseridos no macrocosmo social. Nesse sentido, as categorias conceituais usadas e em alguns casos elaboradas por Marcuse nos oferecem recursos metodológicos para pensar a poética teatral do oprimido de Augusto Boal dentro das suas características mais marcantes; isto é, dentro da sua proposta de libertação do oprimido e, ao mesmo tempo, da sociedade em que o oprimido vive.

Nessa perspectiva, basta refletir sobre aquilo que se mostra sobre o percurso teatral de Boal e os processos de elaboração da poética do oprimido dentro de uma perspectiva evolutivo-histórica. Digamos que, até o Teatro do Oprimido ganhar certa autonomia em relação ao seu criador e ser praticado nos vários Centros de Teatro do Oprimido (CTO) espalhados pelo mundo, a fundamentação teórica dessa prática teatral, a *Poética do teatro do oprimido*, é reflexo direto dos exercícios teatrais do próprio Augusto Boal, que começa a criar as técnicas do Teatro do Oprimido antes mesmo desse existir como um método autônomo, que pode ser usado por qualquer um. Com isso, lembrando a situação social e artística na qual Augusto Boal começa a desenvolver seus trabalhos no Brasil, vê-se que os primeiros trabalhos de destaque do teatrólogo são

desenvolvidos numa companhia de teatro, o Teatro de Arena, abertamente declarado de esquerda. A proposta é clara: “fazer teatro brasileiro, que debata problemas brasileiros, com personagens e conflitos brasileiros”. No período histórico desses trabalhos, entre as décadas de 50 e 70, o pensamento de esquerda no país prioriza a visão clássica marxista da divisão de classes, o que orienta muitos trabalhos do Arena e de Boal. Com isso, o oprimido é representado ora na figura do camponês sem terra, ora na figura do operário explorado. Nesse sentido, a maioria dos trabalhos teatrais de esquerda parte da premissa de que a opressão sobre os indivíduos vem do mundo exterior e é determinada por forças socioeconômicas. Algumas peças, mesmo tendo como horizonte a clássica premissa marxista das forças socioeconômicas, não ignoram a vida subjetiva do oprimido; entretanto, essas variações são muito vastas para se discutir aqui. O que se quer mostrar é que, de maneira geral, a visão político-teórica que influencia a construção teatral de Boal nesse período privilegia a identificação da opressão nas bases objetivas da ordem social para, a partir disso, analisar seus efeitos sobre os indivíduos.

Tal observação não pretende fazer qualquer restrição aos trabalhos de Boal nesse período. Pelo contrário, entende-se que os trabalhos do teatrólogo, no período, estão ligados a um contexto histórico no qual essa visão de crítica social predomina; aliás, muito em função daquilo que o Partido Comunista do Brasil prega como bandeira de luta. Contudo, nem os intelectuais nem os artistas brasileiros ficam dependentes por muito tempo dessa visão e nisso, evidentemente, se inclui Augusto Boal. Parte dos intelectuais e artistas da época rompe com o PC e vão pesquisar autonomamente as idéias de Marx. Boal não chega a declarar que também traça esse caminho, mas basta olharmos para seu percurso que veremos essa autonomia refletida nas obras e técnicas teatrais por ele elaboradas. Um primeiro passo importante nesse sentido é o contato que Boal tem com o Movimento de Cultura Popular (MCP), de Pernambuco, e com Paulo

Freire. O teatrólogo percebe que mais do que levar peças teatrais ao oprimido, para que esse tome consciência de sua situação opressiva, o teatro deve inserir o oprimido no processo de construção teatral para que ele assuma os meios de produção dessa construção e, assim, faça seu próprio teatro. Depois desse contato, é no exílio na América Latina e na Europa que Boal vai lapidar o que chama de “arsenal” do Teatro do Oprimido.

Não podemos dizer que a poética de Boal constitui um sistema teatral acabado, posto que este fazer artístico, quando assumido pelo oprimido, o que é seu objetivo máximo, torna-se um organismo sempre em movimento e transformação, uma vez que o oprimido não se mantém o mesmo dentro da história. Com efeito, dada a existência de um tempo de prática do Teatro do Oprimido (são mais de 30 anos), podemos abstrair uma idéia de totalidade da poética teatral do oprimido.

Essa totalidade da poética teatral se pauta num processo de equiparação entre a subjetividade do oprimido e a objetividade do seu meio exterior. Quer dizer, depois de ter passado por um período no qual a visão da opressão exercida pela sociedade é privilegiada e, depois, quando a opressão da vida psicológica destaca-se, percebemos que as últimas abordagens da poética teatral do oprimido não colocam nenhum dos dois pólos como determinante do outro, mas que é do conflito entre eles que se obtém idéias mais precisas sobre a origem da opressão, tanto na esfera do mundo objetivo quanto na esfera da vida psicológica do oprimido.

Como consequência dessas observações, chama-se à baila Herbert Marcuse no interesse de realizar um diálogo (não realizado de fato) entre o filósofo frankfurtiano e o teatrólogo brasileiro. Em alguns momentos, quando Marcuse fala do potencial libertador da arte frente ao mundo repressor (opressivo) do capitalismo pós-industrial, é como se ele falasse de algo muito próximo daquilo que o Teatro do Oprimido vem

fazendo desde sua criação; principalmente quando Marcuse põe como foco de sua visão crítica a ambivalência das forças psíquicas em contraste com as forças da civilização. Essa é a noção da totalidade da poética teatral do oprimido: trabalhar para a libertação das opressões no âmbito psíquico e no social.

É oportuno esclarecer alguns aspectos teóricos e conceituais do paralelo proposto entre os dois autores, por conta não apenas da discussão que está sendo feita neste momento, mas porque o que se extrair disso servirá como guia até o final da última parte da pesquisa. Para começar, é preciso dizer que Marcuse não faz distinção, em *Eros e Civilização*, do que seja cultura, sociedade e civilização. Por essa obra se tratar “de uma interpretação filosófica do pensamento de Freud”, Marcuse opta por manter o mesmo tratamento de generalização que Freud, dá em *O Futuro de uma Ilusão* e o *Mal-estar na civilização*, aos conceitos de cultura, sociedade e civilização. Para Freud, civilização é todo conhecimento que elevou o homem acima da condição dos outros animais, com o fim de dominar a natureza e, ao mesmo tempo, a criação de todas as normas e regulamentos sociais que se estabelece entre os indivíduos.

A civilização humana, expressão pela qual quero significar tudo aquilo em que a vida humana se elevou acima de sua condição animal e difere da vida dos animais – e desprezo ter que distinguir entre cultura e civilização - , apresenta, como sabemos, dois aspectos ao observador. Por um lado, inclui todo conhecimento e capacidade que o homem adquiriu com o fim de controlar as forças da natureza e extrair a riqueza desta para a satisfação das necessidades humanas; por outro, inclui todos os regulamentos necessários para ajustar as relações dos homens uns com os outros e, especialmente, a distribuição da riqueza disponível. As duas tendências da civilização não são independentes uma da outra; em primeiro lugar, porque as relações mútuas entre os homens são profundamente influenciadas pela quantidade de satisfação instintiva que a riqueza existente torna possível; em segundo, porque, individualmente, um homem pode, ele próprio, vir a funcionar como riqueza em relação a outro homem, na medida em que a pessoa faz uso de sua capacidade de trabalho ou o escolha como objeto sexual (FREUD, 2001, p. 10-11).

Nessa passagem o que chama a atenção não é apenas a definição de civilização de Freud, mas aquilo que ele considera “as duas tendências da civilização que são dependentes”; quais sejam, o controle do homem sobre as forças da natureza e o controle do homem sobre as normas e regulamentos de convivência. Quer dizer, por um lado o homem produz a civilização, na medida em que transforma a natureza com seu trabalho, a fim de que a partir dessa transformação sejam criados objetos e meios que facilitem sua vida e que, conseqüentemente, satisfaça seus instintos, posto que a satisfação dos instintos ocorre com maior facilidade na proporção em que o homem passa a ser menos subjugado pelas forças da natureza, fazendo, assim, prevalecer sua natureza sobre o mundo. Por outro lado, do mesmo modo que a relação do homem com a natureza se estabelece a partir de seus interesses instintivos, a relação dos homens uns com os outros também acontece a partir desses mesmos interesses. Portanto, há na base desse argumento a premissa de que a racionalidade para controlar as forças da natureza é a mesma que cria e controla as normas e regulamentos sociais. Dessa maneira, não há como negar que o conhecimento que o homem cria não seja para controlar o próprio homem.

Na estrutura mental dos conjuntos instintivos do indivíduo, um instinto extremamente importante é o princípio de prazer. Durante muito tempo, Freud acredita que o princípio de prazer é o agente mental que rege a vida humana. Contudo, em outro de seus estudos metapsicológicos, *Além do princípio de prazer*, Freud discute a possibilidade de existência de um instinto anterior e mais primitivo que esse. Tal princípio primeiro seria o princípio de morte, ou *Thanatos*, que leva as especulações de Freud até o momento de formação da vida, isto é, a passagem do estado inorgânico para o estado orgânico. A partir da hipótese desse instinto primeiro, Freud repensa o *status*

do princípio de prazer sobre a vida mental, admitindo que, no máximo, há uma forte *tendência* no sentido do princípio de prazer:

(...) é incorreto falar na dominância do princípio de prazer sobre nossos processos mentais. Se tal dominância existisse, a imensa maioria de nossos processos mentais teria de ser acompanhado pelo prazer ou conduzir a ele, ao passo que a experiência geral contradiz completamente uma conclusão desse tipo. O máximo que se pode dizer, portanto, é que existe na mente uma forte tendência no sentido do princípio de prazer, embora essa tendência seja contrariada por certas outras forças ou circunstâncias, de maneira que o resultado final talvez nem sempre se mostre em harmonia com a tendência no sentido do prazer (FREUD, 2003, p. 11-12).

O papel traçado por Freud ao princípio de prazer, dessa forma, será o de agir em favor de uma constância harmoniosa no estado dos fenômenos mentais do indivíduo. O princípio de prazer, assim, é dissociado da idéia de que ele procuraria o prazer através de estímulos exteriores, posto que quanto mais estímulos o aparelho mental receber, mais ele eleva seu nível de tensão psíquica. Por outro lado, isso não significa que princípio de prazer trabalhe para manter baixa a quantidade de excitação, mas, antes disso, o que ele faz é tentar manter constante o fluxo de entrada e saída de excitação no aparelho mental, sendo que a sensação de desprazer corresponderia ao aumento de estímulos provocados pelo meio exterior, e a sensação de prazer à liberação desses estímulos por meio de alguma atividade humana. No caso, o trabalho pode ser uma dessas atividades. Com efeito, esse trabalho deve promover uma “economia” favorável em relação ao princípio de prazer. Isso quer dizer que na “economia” dos instintos o trabalho deve promover mais satisfação do que insatisfação, uma vez que se o trabalho for mais fonte de desprazer do que de prazer, ele irá colaborar para uma destruição mais rápida do organismo, distanciando-se, assim, das finalidades do princípio de prazer. Agora, mesmo quando o trabalho satisfaz o homem, ele não o faz de maneira imediata.

Para transformar a natureza o homem depende de muita labuta, a matéria oferece resistência e isso leva o homem a obter apenas um “prazer adiado”.

Essa forma de “prazer adiado”, na realidade, também ajuda na “economia” dos instintos, uma vez que a satisfação imediata dos instintos pressupõe a intolerância do ego em relação à resistência dos objetos exteriores, o que ocasionaria imediatamente a destruição do indivíduo em tais resistências. Dessa maneira, Freud nos fala que aquela inclinação natural do homem à agressividade trabalha contra a civilização. Portanto, voltando ao momento de formação do superego, veremos que esse momento é crucial para a definição da relação que o indivíduo estabelecerá com o meio. Por outro lado, o próprio Freud admite ser praticamente impossível assinalar qual é o fator determinante na formação do superego; quer dizer, se ele será extremamente cruel ou não com seu ego, isso não dependerá apenas do nível de repressão empregado na educação do indivíduo, mas também de suas predisposições instintivas pessoais. Assim, alguns indivíduos apresentarão mais indisposição para com a civilização e outros menos.

O que chama a atenção nesses estudos de Freud em relação à interação do indivíduo com o meio são as analogias entre o processo de desenvolvimento psíquico do homem e o processo de desenvolvimento da civilização. Nesse sentido, em *O Mal-Estar na Civilização*, Freud chega a mencionar a presença de um “superego da comunidade”.

A analogia entre o processo civilizatório e o caminho do desenvolvimento individual é passível de ser ampliada sob um aspecto importante. Pode-se afirmar que também a comunidade desenvolve um superego sob cuja influência se produz a evolução cultural. Constituiria tarefa tentadora para todo aquele que tenha um conhecimento das civilizações humanas, acompanhar pormenorizadamente essa analogia (FREUD, 2006, p. 144).

O “superego da comunidade” tende a aparecer na medida em que a célula familiar convencional passa a se diluir. Com as rápidas transformações que a civilização contemporânea vem promovendo na vida das pessoas, o indivíduo, no seu processo de educação infantil, perde o referencial paterno ou materno no que diz respeito aos limites que formarão o seu superego e passa à comunidade esse papel. Todavia, uma coisa é certa: dificilmente a comunidade irá dispor do mesmo tempo e atenção que os pais dispunham em relação aos filhos. E, mais do que isso, aquele amor protetor que o pai oferece em troca das suas repreensões ficará nas mãos da comunidade muito mais distante e frio das pessoas. Freud chega a mencionar que a comunidade ou, no caso, a civilização, poderia até desempenhar esse papel educativo em relação às pessoas, e isso seria até mais amplo e benéfico para os seres humanos, uma vez que seria uma educação voltada para o desenvolvimento do amor pela humanidade; contudo, diante das falhas a serem corrigidas, a tendência é que surjam indivíduos cada vez mais neuróticos, posto que a civilização ainda não encontrou meios de medir o quanto cada pessoa pode sacrificar seus instintos primitivos em favor desta mesma civilização. Em relação a essa exigência irrestrita da civilização sobre os sacrifícios instintivos do indivíduo, vejamos o que Freud diz acerca do superego cultural:

Ele [o superego cultural] também não se preocupa de modo suficiente com os fatos da constituição mental dos seres humanos. Emite uma ordem e não pergunta se é possível às pessoas obedecê-la. Pelo contrário, presume que o ego de um homem é psicologicamente capaz de tudo que lhe é exigido, que o ego desse homem dispõe de um domínio ilimitado sobre seu id. (FREUD, 2006, p. 145 – colchetes nossos).

A abordagem de Freud a esse respeito concentra-se mais no campo moral do que em outro campo da civilização. Nessas especulações o psicanalista chega a citar um

mandamento moral bem conhecido na civilização ocidental: “Ama a teu próximo como a ti mesmo”. Freud faz um longo discurso para demonstrar o irracionalismo de tal mandamento e o quanto a civilização cobra dos indivíduos o cumprimento dele, alegando que, quanto maior é a dificuldade, maior é o mérito do sacrifício.

Em *Eros e civilização*, Marcuse presta atenção a toda essa abordagem de Freud, apropriando-se, inclusive, dos principais conceitos da teoria dos instintos. Dessa forma, a idéia de um superego da civilização aparece como um contraponto para que Marcuse apure o conceito de ‘mais-repressão’, fundamental para o entendimento dos objetivos do filósofo alemão em sua “interpretação filosófica do pensamento de Freud” e da ponte estabelecida com a crítica marxista. Marcuse distingue essa mais-repressão da repressão básica freudiana, aquela necessária e adequada à perpetuação da humanidade, que pressupõe uma cota de sacrifício instintivo em nome da civilização. A mais-repressão, para Marcuse, deriva das formas de controle que o princípio de realidade estabelece através de suas instituições sociais que, na realidade, não se atêm somente aos controles necessários à saúde da ordem social, mas adicionam mais repressão do que o necessário. Com isso, constata-se que há uma grande familiaridade entre o que Freud diz caracterizar o ‘superego cultural’ e o que Marcuse define como ‘mais-repressão’.

(...) Embora qualquer forma de princípio de realidade exija um considerável grau e âmbito de controle repressivo sobre os instintos, as instituições históricas específicas do princípio de realidade e os interesses específicos de dominação introduzem controles *adicionais* acima e além dos indispensáveis à associação civilizada humana. Esses controles adicionais, gerados pelas instituições específicas de dominação, receberam de nós o nome de *mais-repressão* (MARCUSE, 1981, p. 53).

A diferença elementar na abordagem desses “controles adicionais” da mais-repressão em relação ao superego cultural de Freud ocorre porque Marcuse opta por

enfocar a questão econômica da distribuição da carência estabelecida pelo princípio de realidade (MARCUSE, 1981, p. 51) e não por um enfoque moral, como é o do mandamento analisado por Freud. Nesse sentido, Marcuse analisa, primeiro, o pressuposto freudiano segundo o qual na luta pela existência o homem se depara com um mundo demasiadamente pobre para satisfazer de modo irrestrito os instintos humanos; portanto, para que o mundo seja capaz de realizar o máximo possível tais anseios, é preciso que o homem trabalhe duro para transformá-lo. Com efeito, Marcuse acrescenta uma observação importante em relação a esse argumento, que irá direcionar um pouco o sentido da discussão para a crítica econômica característica do marxismo. Para Marcuse, é razoável considerar o fato de que o homem precise sublimar seus instintos no trabalho para ‘enriquecer’ o mundo de significados que possam contribuir para a realização do homem nesse mundo. Contudo, Marcuse diz que é preciso considerar o fato concreto da carência, “que na realidade é a consequência de uma *organização* específica de carência e de uma igualmente específica atitude existencial, imposta por essa organização” (MARCUSE, 1981, p. 52). O filósofo quer dizer com isso que o modo como a carência, ou escassez, vem sendo distribuída na história pelo princípio de realidade segue uma organização que não distribui igualmente tal escassez. Essa organização, na verdade, é reflexo da racionalidade de dominação que o homem desenvolve para controlar a natureza e que se estende ao controle do próprio homem. Com isso, pressupõe-se que aqueles indivíduos que primeiro controlam seus instintos em nome do trabalho constitutivo da civilização, logo depois criam um modo de organização que os favorecem e que, portanto, aboli o quanto possível a escassez de suas vidas. Por outro lado, tal organização provoca, conseqüentemente, o aumento de escassez ao grupo social que fica subjugado a essa organização.¹³

¹³ É preciso chamar a atenção para um aspecto neste momento. O fato de se citar a hipótese de um “primeiro grupo” ter controlado seus instintos e em virtude disso estabelecido um modo de organização

Dentro dessa linha traçada por Freud e Marcuse, sempre existirá a necessidade de uma organização social que limite a realização individual irrestrita dos instintos primitivos de cada um, em nome da civilização e a isso, inclusive, será dado o nome de princípio de realidade. Com efeito, o modo predominante desse princípio de realidade na história cria uma organização social injusta, que sacrifica mais a uns do que a outros. A esse modo de organização predominante na história Marcuse dará o nome de princípio de desempenho (MARCUSE, 1981, p. 51).

No texto *Trabalho alienado*, Karl Marx explica como essa organização social causa a exploração. Mesmo tendo como referencia o capitalismo do século XIX, alguns pontos desse trabalho são providenciais para esclarecer algumas questões aqui abordadas. Na visão de Marx, esse é o nome da organização social predominante historicamente no princípio de realidade: sistema capitalista. E a característica elementar desse sistema é justamente a distribuição desigual de escassez entre os membros da sociedade. Ao grupo privilegiado, Marx dá o nome de burguesia, aqueles que detêm os meios de produção e criaram a organização social do princípio de desempenho. O outro grupo é chamado de proletariado, composto por aqueles que vendem sua força de trabalho em troca do mínimo necessário para a sobrevivência. É claro que não se pretende aqui traçar todas as características desse sistema e da divisão de classe marxista. Isso é um assunto extremamente vasto e seu desenvolvimento na história é cheio de complexidades. O que interessa nesse assunto é o aspecto do trabalho apontado por Marx (entendido como alienado), uma vez que é nele que o homem passa a não se reconhecer mais como ser humano e, portanto, não consegue satisfazer nem de forma sublimada os seus instintos primitivos. É compreensível que Freud tenha entendido que é através do trabalho que se constrói a civilização, pois na 'economia dos

social não dá a esse grupo qualquer legitimidade para subjugar os outros. O processo de subjugação do modo de organização criado, na verdade, acaba por privilegiar a satisfação irrestrita dos instintos reprimidos num primeiro momento pelo grupo que subjugou outras pessoas.

instintos' o homem destina parte de sua libido para a atividade laboriosa. Contudo, essa atividade deve proporcionar ao homem o mínimo reconhecimento de si naquilo que ele produz, posto que se não ocorrer isso, o trabalho será apenas fonte de desprazer e não compensará o sacrifício feito pelo deslocamento da energia da libido. Essa é, na realidade, a característica mais premente do trabalho alienado discutido por Marx, quer dizer, o estranhamento do homem sobre si e sobre o produto de sua atividade no sistema capitalista.

(...) Consideramos até aqui a alienação, a desintegração do operário sob um único aspecto, o de sua relação com os produtos de seu trabalho. Contudo a alienação não aparece somente no resultado, mas no *ato da produção*, no interior da própria *atividade produtiva*. Como o operário poderia encarar como estranho o produto de sua atividade, se, no próprio ato da produção, ele não se tornasse estranho a si próprio: o produto nada mais é, na realidade, que o resumo da atividade, a produção. Se, então, o produto do trabalho é alienação, a própria produção deve sê-lo em ato, a alienação da atividade, a atividade da alienação. A alienação do objeto do trabalho nada mais é que o resumo da alienação, da desapropriação, da própria atividade do trabalho (MARX, 2001, p. 154-155).

Essa explicação de Marx do processo de alienação no trabalho é largamente conhecida e utilizada por inúmeros estudos de diversas áreas das ciências humanas, o que, em parte, dispensa qualquer tipo de metaexplicação. Contudo, não podemos deixar de chamar a atenção para um aspecto claro e importante para nosso debate: a ausência da criatividade e, portanto, da capacidade de imaginação do homem no processo da sua atividade de trabalho. No trabalho alienado, o operário passa a fazer na fábrica uma atividade sem muito sentido; ele não sabe, ao certo, qual será o produto final do seu esforço. Em sua atividade, o operário vê parte da natureza ainda como matéria-prima e não vê a natureza toda. Com isso, a própria matéria-prima é estranha ao trabalhador. Acabada a ação do operário sobre a matéria-prima, que ainda não fornece o produto

final, o operário recomeça o mesmo processo de produção sobre outra matéria-prima e, assim, mecaniza e animaliza sua atividade. No processo de produção em série do capitalismo, praticamente fica nula a possibilidade de se ter uma atividade criativa em que o trabalhador, que está se sacrificando instintivamente, veja todo o processo de transformação da matéria-prima no seu produto final e participe dele, o que implicaria o uso de um maior número de suas potencialidade corpóreas e mentais e, conseqüentemente, sublimaria com maior eficácia seus instintos primitivos. O que o trabalhador vê é parte da natureza, parte do mundo. O trabalho alienado fragmenta o homem em várias partes, provocando o atrofiamento daquelas que não serão usadas em determinada etapa produtiva do trabalho capitalista e superexplorando aquela que será usada nesse processo. O trabalho alienado é o mundo regido pelo princípio de desempenho que Marcuse analisa em *Eros e civilização*, trabalho no qual o filósofo enxerga a necessidade urgente da supressão do princípio de realidade estabelecido por um outro que destrone o princípio de desempenho e eleve a humanidade a uma civilização não-repressiva.

Nesse interesse, no nono capítulo dessa obra, Marcuse reavalia o conceito de *estética* dentro da tradição filosófica ocidental, para demonstrar que a mesma racionalidade teórica e prática constitutiva do mundo do princípio de desempenho pretende invalidar a *dimensão estética* do homem como forma de conhecimento do mundo e, dessa forma, subjugar a imaginação e todas as esferas humanas ligadas a ela.

Perante o tribunal da razão teórica e prática, que modelou o mundo do princípio de desempenho, a existência estética está condenada. Contudo, tentaremos mostrar que essa noção da estética resulta de uma “repressão cultural” de conteúdos e verdades que são inimigos do princípio de desempenho. Tentaremos desfazer, teoricamente, essa repressão – recordando o significado e função originais da *estética*. Essa tarefa envolve a demonstração da associação íntima entre prazer, sensualidade, beleza, verdade, arte e liberdade – uma

associação revelada na história filosófica do termo *estético* (MARCUSE, 1981, p. 156).

Apesar de ser breve, esse nono capítulo de *Eros e civilização* é bastante denso e preciso. Marcuse retoma o sentido do conceito estético a partir da filosofia de Kant. Não achamos conveniente expor aqui passo a passo a análise, posto que o próprio autor admite que o que ele faz nesse capítulo é uma breve explanação dos principais conceitos de Kant (MARCUSE, 1981, p. 157). Portanto, vamos apenas apontar quais são esses conceitos e qual a relação deles com a dimensão estética que Marcuse procura.

Razão prática e razão teórica são os dois conceitos da obra *Crítica do juízo*, de Kant, que Marcuse aponta como pólos donde emergem a dimensão estética kantiana. Grosso modo, Marcuse define a razão prática como aquilo que “constitui a liberdade sob leis morais auto-outorgadas, para fins morais”, e a razão teórica seria aquilo que “constitui a natureza sob as leis da causalidade” (MARCUSE, 1981, p. 157). É interessante ressaltar que essa visão kantiana estabelece uma dicotomia entre o sujeito e o objeto, posto que a autonomia subjetiva do sujeito não pode modificar as leis causais da natureza e, por outro lado, os dados sensoriais desta também não podem subtrair a autonomia do sujeito. Portanto, são as faculdades mentais ligadas à razão prática e à razão teórica que apontam o caminho para a superação dessa dicotomia. A primeira faculdade é a sensibilidade, que está ligada aos sentidos e ao modo como a cognição humana recebe as informações dos dados do meio exterior. A outra faculdade é o intelecto (entendimento), que está ligada à capacidade mental do homem de ‘traduzir’ as informações sensoriais em leis causais, estabelecendo os conhecimentos da razão humana. Como condição para a superação da dicotomia entre sujeito e objeto, entre essas duas faculdades, haveria, assim, uma terceira faculdade mental, que seria a

responsável em mediar a sensibilidade e o intelecto, a razão prática e a razão teórica, e tal faculdade, então, seria a do julgamento que, combinado com o sentimento de prazer, é um julgamento estético. Vejamos:

Para Kant, a dimensão estética é o meio onde os sentidos e o intelecto se encontram. A mediação realiza-se pela imaginação, que é a terceira faculdade mental. Além disso, a dimensão estética também é o meio onde a natureza e a liberdade se encontram. Essa dupla mediação é requerida pelo conflito geral entre as faculdades superiores e inferiores do homem, o qual é gerado pelo progresso da civilização – um progresso obtido através de sua subjugação das faculdades sensuais à razão e através de sua utilização repressiva para as necessidades sociais (MARCUSE, 1981, p. 161).

O que Marcuse pretende com essa explanação sobre a tradição da estética na filosofia ocidental moderna, a começar por Kant, é mostrar como em determinado momento da história do pensamento, a faculdade ligada à sensibilidade é subjugada à razão, que passa a predominar na construção do conhecimento para a dominação do mundo do princípio de realidade. Em Kant, Marcuse identifica o papel da estética como uma porta que se abre para se iniciar um processo de revalorização da sensibilidade criadora, abandonada pela razão; não que tenha sido essa a intenção de Kant, mas o filósofo da escola de Frankfurt nos mostra o caminho aberto pelo autor da *Crítica do Juízo*, o que, por exemplo, influencia Schiller, nas *Cartas sobre a educação estética do homem*. Ao estudá-las, Marcuse, então, aponta um caráter mais radical do que em Kant, posto que, para Marcuse, em Schiller a faculdade da sensibilidade criadora assume um lugar protagônico na reconstrução de uma civilização não-repressiva. Na realidade, Marcuse mostra que, em Schiller, a Estética deixa de ser uma disciplina da

sensibilidade, como a iniciada por Kant e apurada por Alexandre Baumgarten, e passa a ser a ciência da arte, transformando a ordem da sensibilidade em ordem artística (MARCUSE, 1981, p. 164). Nesse sentido, não é difícil identificar que Marcuse está traçando as bases teóricas para colocar a arte no posto central da sua civilização não-repressiva. A obra de arte e o processo artístico passam a ser os agentes embrionários da revolução social.

Essa é a asserção pressuposta na construção teatral de Augusto Boal, isto é, fazer da arte o principal instrumento de revolução social, para se superar uma realidade opressiva e construir uma sociedade mais justa e igualitária, conduzida pelo fazer artístico e o potencial criador da dimensão estética do teatro.¹⁴ Nos últimos escritos teóricos de Boal, como *O teatro como arte marcial* (2003), o teatrólogo discute não só a natureza libertadora das artes cênicas, mas o caráter libertador da arte de modo geral. Nessa obra, ao mesmo tempo em que traça um “plano” de uma *educação estética do oprimido* Boal coloca o teatro em sintonia e co-dependência com todo o universo da arte, desenvolvendo a idéia de um *teatro subjuntivo*:

Temos que ampliar nosso método de trabalho, que tem sido predominantemente teatral: temos que imaginar um projeto de *Educação Estética do Oprimido* que inclua a ativação de neurônios sensoriais por meio do ensino subjuntivo das artes plásticas –olhar e ver- e da música – ouvir e escutar. E da palavra: dizer! (...) Os neurônios do cérebro nervoso e de todas as células humanas, segundo a hipótese de que, neles, acontece a coexistência dos sentidos com a

¹⁴ Gostaríamos de destacar algo que julgamos importante neste breve paralelo entre a dimensão estética de Marcuse e a poética teatral de Augusto Boal. A ressalva refere-se aos conceitos de repressão e opressão. Se considerarmos o termo repressão para ler apenas os fenômenos do psiquismo humano, a partir de Freud, não devemos equiparar repressão e opressão, posto que repressão seria, basicamente, o controle necessário dos instintos primitivos que põem em risco a relação entre o indivíduo e o meio exterior. Contudo, com a inserção de Marcuse dos conceitos de mais-repressão e princípio de desempenho, consideramos que todos os indivíduos estão inseridos num meio que não apenas “contêm” os instintos primitivos do homem, mas que toda repressão acarreta numa opressão humana, posto que a repressão no mundo do princípio de desempenho nunca exige do indivíduo somente o necessário ao seu convívio sadio com o meio social, mas, como destacamos outrora, sacrifica os instintos dos indivíduos muito mais do que aquilo que eles possam suportar. Portanto, no nível da análise que propomos aqui, que não se atém apenas ao âmbito do psiquismo individual, mas também ao social, trataremos os termos repressão e opressão de modo similar.

razão, das sensações com o pensamento, do concreto com o abstrato: são dialógicos e dialéticos. São neurônios estéticos, no sentido de que a percepção estética incorpora a razão e a emoção, e não apenas as sensações! (BOAL, 2003, p. 168).

As idéias estéticas de Boal seguem o mesmo esteio dos pressupostos de Marcuse acerca de uma possível equiparação entre sensibilidade e razão. Para que a arte seja libertadora, ela não pode ser nem predominantemente razão, nem predominantemente emoção, a sensibilidade tem que ser racional e a razão tem que ser sensível. A *educação estética do oprimido*, pensada por Boal, é, na verdade, a projeção de uma sociedade construída pela arte e pelo fazer artístico, tal como pensou Schiller. Boal não titubeia ao pensar que o teatro não pode ser o único fazer artístico na construção de uma sociedade mais livre. Por isso, nos festivais de Teatro do Oprimido que são realizados por todo o mundo, o que ocorre, na realidade, é um festival das artes em geral. Por alguns dias, todos os envolvidos no festival “vivem a sociedade como obra de arte” e vêem o tempo social do mundo do princípio de desempenho ser desmontado pela arte, para provar o tempo perene do ver e do fazer artístico. Se for muito dizer que o Teatro do Oprimido constitui literalmente as aspirações estético-revolucionárias de Marcuse, não é demais dizer que esse teatro idealizado e criado por Boal encarna a essência do anseio marcusiano de se estabelecer a arte como um princípio criador do princípio de realidade.

Uma primeira objeção poderia ser levantada sobre essa afirmação: a idéia do caráter libertador da arte no Marcuse, de *A Dimensão estética*, não seria compatível com a poética teatral do oprimido porque Marcuse não restringe o caráter libertador da arte a apenas um grupo ou classe social, mas vê esse caráter na arte em si mesma. Dessa forma, como o Teatro do Oprimido é destinado a um público específico, o oprimido, as duas visões sobre a arte são incompatíveis.

Primeiro, devemos argumentar que no mundo do princípio de desempenho não é apenas o oprimido que perde sua humanidade ao ser subjugado, mas também o opressor se desumaniza ao sacrificar o que é humano no outro e, portanto, no plano do gênero humano, desumaniza a si mesmo.¹⁵ Com isso, lembramos o papel protagônico que o oprimido desempenha na transformação do princípio de realidade, que, para a visão clássica marxista, é o proletariado. Dentro dessa visão, lembramos Georg Lukács, quando afirma, em *Marxismo e teoria da literatura* (1968), que na prática da atividade revolucionária, não é apenas e exclusivamente o oprimido (proletariado) que pode encarnar o espírito revolucionário, mas um indivíduo da classe burguesa, que insatisfeito com sua própria classe, pode assumir esse espírito revolucionário das massas e defender a revolução porque esta não é para a sua classe ou para a do oprimido, mas para a humanidade.¹⁶ Nessa perspectiva, portanto, Lukács alerta para a questão de que na prática revolucionária os indivíduos não seguem necessariamente uma imobilidade social. Claro que no processo de engajamento político-revolucionário surge a prerrogativa de que é preciso haver uma conscientização acerca da opressão imposta pelo capitalismo, e a arte entra como uma das atividades destinadas a isso. Contudo, nas contradições do sistema capitalista, o princípio de desempenho através dos avanços tecnológicos mostra as faces da opressão e da libertação do homem. A parte que cabe à opressão fica por conta dos sacrifícios instintivos impostos aos indivíduos tanto das classes abastadas quanto aos das classes oprimidas, uma vez que no plano social as cobranças do “superego cultural” tornam-se irracionais e ignoram as limitações individuais. Por outro lado, a possibilidade de abundância material provocada pelo princípio de desempenho abre a perspectiva de libertar o homem do trabalho alienado e,

¹⁵ Sobre isso recordemos de algumas idéias de caráter dialético expostas por Paulo Freire em *Pedagogia do oprimido*, que discutimos na primeira seção do segundo capítulo.

¹⁶ Ver Lukács, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968, p. 81-82.

assim, promovê-lo a uma sociedade não-repressiva. Com isso, nessa luta árdua contra o princípio de desempenho a arte tende a superar as divisões de classes outrora estabelecidas como condição necessária para a realização de uma revolução social. Isso ocorre porque apenas as aquisições materiais mostram-se insuficientes para manter mesmo aqueles que estão no topo na pirâmide social na condição de seres humanos. O sistema criado pela burguesia está chegando ao momento de consumir a própria burguesia e, introjetado no psiquismo de seus membros, tende a desenvolver uma sociedade neurótica. É por isso que na prática teatral revolucionária do teatro do oprimido, Boal descobre que a opressão social criada pelo princípio de desempenho estende-se para o interior dos indivíduos, independentemente de suas posições de classes, posto que, se assim não fosse, o Teatro do Oprimido não existiria em países como a Alemanha, a Dinamarca, a Inglaterra, e muitos outros considerados de Primeiro Mundo. Nesse sentido, a prática teatral do Teatro do Oprimido descobre o caráter revolucionário que a arte contém em si mesma e, conseqüentemente, seu potencial libertador da subjetividade desprezada pela outrora autodenominada arte engajada. Assim, no Teatro do Oprimido, a subjetividade torna-se *subjetividade rebelde* para roer os pilares opressivos do princípio de desempenho, que em seus desdobramentos desumaniza o gênero humano por meio do consumo e da animalidade mecanizada do trabalho alienado, que sacrifica as potencialidades corporais e cognitivas do homem.

Libertar a subjetividade faz parte da história íntima dos indivíduos – da sua própria história, que não é idêntica a sua existência social (...) Sem dúvida, as manifestações concretas da sua história são determinadas pela sua situação de classe, mas esta situação não é a causa do seu destino – do que lhes acontece na vida. Especialmente nos seus aspectos não materiais, o contexto de classe é ultrapassado (...) Mesmo nos seus representantes mais notáveis, a estética marxista preconizou a desvalorização da subjetividade. (...) A tese que defendo é a seguinte: as qualidades radicais da arte, ou seja, a sua acusação da realidade estabelecida e sua invocação da bela imagem (*schoner Schein*) da libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que

a arte *transcende* a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, sua presença esmagadora. Assim, a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte é reconhecida como realidade suprimida e distorcida na realidade existente (MARCUSE, 1977, p. 21/22).

Nas montagens do Teatro do Oprimido, as chamadas situações de classes aparecem com nitidez. Mas, como Marcuse diz, “as manifestações concretas da história do oprimido são determinadas pela sua situação de classe, mas esta situação não é a causa do seu destino”; quer dizer, no plano social o oprimido objetiva sua opressão por meio da posição que ele ocupa na sociedade, assim, um trabalhador assalariado identifica nas suas condições de trabalho a opressão de sua existência. Contudo, levando em conta alguns aspectos da psicanálise freudiana vista por Marcuse, no psiquismo do indivíduo essa opressão existe em duas esferas: na filogenética, que é a base da sociedade repressiva, e na ontogenética, que é a origem do indivíduo reprimido.

A análise de Freud do aparelho mental repressivo é levada a efeito em dois planos: a) Ontogenético: a evolução do indivíduo reprimido, desde a mais remota infância até a sua existência social consciente; b) Filogenético: a evolução da civilização repressiva, desde a horda primordial até o estado civilizado plenamente constituído (MARCUSE, 1981, p. 39).

Dessa forma, Marcuse mostra a noção freudiana do retorno do reprimido na história através da inter-relação desses dois planos, o filogenético e o ontogenético. Isso quer dizer que a repressão sofrida pelo indivíduo em sua infância manifesta-se na fase adulta através das suas relações sociais. Como o desenvolvimento do superego do indivíduo reflete não só seu material orgânico, mas também sua inter-relação com o

meio que na infância o educava (o pai), na fase adulta como o pai já não é mais “esse meio educador”, tal papel é assumido pelo próprio meio social que representa a realidade. Com isso, o contato do ego com a realidade leva ao superego a tarefa de mediar essa relação, refletindo a relação entre pai e filho; portanto, uma formação insuficiente do superego é fator determinante para a preservação do indivíduo frente ao meio exterior. Se ocorrer tal insuficiência na formação do superego, seja pelo predomínio de fatores do material orgânico da pessoa, ou por um autoritarismo do pai, na fase adulta o indivíduo apresentará dificuldades ao se relacionar com o meio exterior podendo sucumbir, assim, a este. No plano filogenético, a formação do superego social dos indivíduos ocorre pela culpa que os filhos sentem ao matar o pai primordial; dessa forma, ao distribuírem o poder entre si, os filhos criam uma representação simbólica do pai morto por meio de seu totem, para que, a partir disso, surja uma figura onipresente e onisciente que olhe e proteja os membros da comunidade. No caso, então, a criação da organização social e de suas instituições é feita a partir do sentimento de culpa por se ter desafiado a autoridade do pai, e isso acarreta que desafiando a autoridade da organização social e de suas instituições, os membros da sociedade estarão repetindo o crime primeiro.

A hipótese de Freud sobre a origem e a perpetuação do sentimento de culpa elucidada, em termos psicológicos, essa dinâmica sociológica: explica a “identificação” dos que se revoltam com o poder contra o qual se revoltam (...) A revolta contra o pai primordial eliminou uma pessoa individual que podia ser (e foi) substituída por outras pessoas; mas quando o domínio do pai se expandiu, tornando-se o domínio da sociedade, tal substituição não parece ser possível, e a culpa torna-se fatal. A racionalização do sentimento de culpa foi completada. O pai, limitado na família e na sua autoridade biológica individual, ressurgiu, muito mais poderoso, na administração que preserva a vida da sociedade e nas leis que salvaguardam a administração (MARCUSE, 1981, p. 93).

Dessa maneira, combatendo a opressão no âmbito do psiquismo individual e ao mesmo tempo da ordem social, o Teatro do Oprimido é arte para libertação do homem enquanto gênero humano, tornando-se revelação de uma culpa irracional que deve ser superada no decorrer da existência humana. A poética teatral do oprimido assume um caráter ambivalente para atuar no plano filogenético e ontogenético, para atuar contra a opressão social e a opressão psicológica, para trazer à luz do oprimido o material reprimido do gênero e o material reprimido da sua vida individual, os quais habitam seu inconsciente e torturam sua permanência no mundo. Sobre isso, Augusto Boal diz algo semelhante:

Os grandes temas gerais encontram-se inscritos nos pequenos assuntos pessoais. Quando se fala de um caso estritamente individual, fala-se também da generalidade de casos semelhantes, bem como da sociedade onde esse caso particular pode acontecer (BOAL, 1996, p.53-54).

Em *O arco-íris do desejo*, Boal relata uma experiência teatral que mostra como uma mulher oprimida individual e socialmente não tem consciência da opressão que sofre. Em uma oficina de teatro ministrada em Norköping, na Suécia, uma jovem participante propõe o seguinte tema: a *opressão da mulher*. De imediato, outra participante, uma senhora, opõe-se ao tema e disse:

- “Porque vamos falar da opressão das mulheres, se aqui na Suécia isso não existe? Só porque está na moda? Se o teatro do oprimido é o teatro da primeira pessoa do plural, se devemos falar de nós mesmos, então não estaremos fazendo teatro do oprimido quando estivermos falando das opressões alheias! É verdade que as mulheres são oprimidas na África, no Sudão, onde se pratica até mesmo a infibulação, é verdade que são oprimidas mesmo em países industrializados, até mesmo na França...mas aqui na Suécia somos

iguais aos homens, temos os mesmos direitos, igualzinhos! (BOAL, 1996, 137- ao relatar a fala da participante).

Boal relata que outros participantes da oficina ficam impressionados com a ênfase da senhora em descartar o tema proposto. Todavia, Boal pergunta a mulher se na Suécia as mulheres ganham o mesmo que os homens. A senhora, então, hesita por um momento e diz:

- Bem... Também não é assim. Não é bem assim. É o seguinte: na França, as mulheres ganham menos do que os homens pelo mesmo tipo de trabalho. Mas aqui na Suécia é diferente – aqui são os homens que ganham um pouco mais que nós (1996, p. 137).

Ao que Augusto Boal pondera: “Ela, sinceramente, não percebia que, do ponto de vista financeiro, era a mesma coisa e que de nada valia sua sutileza vocabular. Sinceramente, ela não via sua opressão” (1996, p.137). O teatrólogo, com isso, resolve montar uma cena com seis participantes da oficina, três homens e três mulheres. Os participantes formam três casais que vão ilustrar cenicamente um fato cotidiano. Boal pede que se monte um apartamento, com tudo o que se tem em um: sala, cozinha, quarto, cama, televisão, móveis, banheiro, e demais utensílios. Em seguida, pede que todos saiam do apartamento, menos uma mulher. Pede que essa mulher mostre rapidamente, coisa de três minutos, todos os movimentos e ações que faz quando chega a sua casa, depois do trabalho, até a hora de ir dormir. A mulher mostra a seguinte seqüência: 1) entra com sacolas de compras do supermercado; 2) dirige-se à cozinha e guarda os mantimentos; 3) faz a comida; 4) serve a mesa; 5) come em companhia de outras pessoas imaginárias (marido, filhos, etc.); 6) tira a mesa, volta à cozinha e lava os pratos; 7) cuida do cachorro e do gato; 8) rega as plantas; 9) vai dormir. Boal conta que depois da primeira participante, as outras duas montam cenas não muito diferente da

cena da primeira. Depois é a vez dos homens, que mostram a seguinte seqüência: 1) entra com o jornal debaixo do braço; 2) tira os sapatos; 3) vai à cozinha buscar um copo com uísque (os outros dois variaram um pouco e, em lugar de uísque, buscam uma cerveja ou um sanduíche); 4) senta-se diante da televisão; 5) senta-se à mesa e come a comida, que já o espera; 6) cochila; 7) levanta-se, vai ao banheiro, depois se dirige para o quarto e dorme¹⁷. Segundo Boal, só depois de ver os três casais demonstrarem cenicamente as mesmas situações é que a senhora toma consciência da opressão a qual está submetida, “só então a senhora conseguiu *ver* aquilo que *olhava* sem compreender” (1996, p. 139). Quer dizer, a opressão social sofrida pela senhora tinha sido interiorizada de forma tão eficaz em sua individualidade que tudo aquilo lhe parecia “normal”.

¹⁷ Ver: *O arco-íris do desejo*, 1996 p. 137, 138 e 139. Nesse livro Boal conta detalhadamente os passos dessa oficina teatral.

3.2 Maria e o luzir estético no princípio de prazer.

No mundo do princípio de desempenho, o crescente desenvolvimento tecnológico, ao mesmo tempo em que traz a possibilidade de tempo livre para o homem, escraviza o tempo deste e o deixa cada vez mais longe da vida real. A mesma tecnologia que tem a potencialidade de libertar o homem do domínio da natureza e do trabalho material, cria mundos virtuais que se apoderam desse tempo livre para continuar reafirmando a racionalidade da dominação.

Antes mesmo de o homem tomar consciência das dificuldades impostas pelo mundo real e tentar um ajuste entre suas necessidades instintivas e este, a tecnologia vem “queimando” essa possível etapa de reconciliação entre a subjetividade e a objetividade na luta contra a opressão do princípio de desempenho, na medida em que recria através da tecnologia o mundo real, agora, com a promessa de perfeição. Com efeito, tal “perfeição” não deriva de uma transformação do mundo atual e de sua essência de dominação e competitividade desenfreada, mas da anulação das dificuldades que se tem para dominar e competir.

O distanciamento do contato do homem com seu meio externo e, ao mesmo tempo, a supervalorização do desenvolvimento da racionalidade intelectual por meio de tecnologias podem fazer com que os indivíduos deixem de buscar na diversidade do mundo sensível o significado de sua existência e das coisas, reduzindo tudo a uma única forma de conhecimento que é a propiciada pelo mundo tecnológico.

Entre algumas formas de resistência a esse processo de alienação do mundo tecnológico, destacamos o papel da poética teatral do oprimido como revitalização do princípio de prazer. Por trabalhar os sentidos de forma vicária, o princípio de realidade produzido pela tecnologia não é capaz de satisfazer o princípio de prazer por muito

tempo, uma vez que as tensões dos sentidos não são realmente exteriorizadas. Logo, o indivíduo passa a consumir o mundo tecnológico de maneira cada vez mais intensa, dada a necessidade que o princípio de prazer tem em se sentir satisfeito e estável. Como no mundo da tecnologia, em última instância, tudo pode ser desfeito num piscar de olhos, para que um outro mundo seja construído rapidamente, o princípio de prazer percebe essa facilidade e desenvolve seu lado destrutivo como forma de obtenção de novos *mundos* (ilusórios). O ritmo de destruição e construção de novos *mundos* segue uma escala cada vez mais acelerada, de forma que o consumidor não perca seu interesse pelos entretenimentos. É isso que sustenta o desenvolvimento de novos jogos virtuais, por exemplo. Contudo, a falta de obstáculos verdadeiros ao princípio de prazer tira-lhe um importante parceiro na preservação de sua existência, qual seja, o prazer adiado. Já no Teatro do Oprimido isso não acontece.

Ao se deixar entrar no mundo cênico da poética teatral do oprimido, o participante não está fugindo de sua realidade, mas tentando se aproximar e ser sujeito dela. Na verdade, o Teatro do Oprimido é a porta de entrada para o mundo real através do mundo teatral. Ao praticar teatro, o oprimido aguça sua percepção para a realidade na qual vive. A forma não-real do mundo cênico revela verdades da realidade que o oprimido não consegue enxergar. É quando o oprimido representa a realidade através da arte que a realidade passa a lhe ser conhecida. Enquanto está submerso na realidade, o oprimido não tem tempo para enxergar a vida sob diversos ângulos. A capacidade de percepção de mundo do oprimido fica limitada às formas de controle que a tecnologia exerce sobre a vida. Dessa maneira, muitos sentidos simplesmente deixam de se desenvolver¹⁸. Um exemplo disso é a crescente inclinação da produção de formas de

¹⁸ Esse potencial libertador não é exclusividade do *Teatro do Oprimido*. Na realidade, Marcuse, em *Eros e civilização* e *A Dimensão estética*, considera que a arte em geral possui potencial libertador. O que pretendemos, então, é “ver de perto” como uma forma de arte, o *Teatro do Oprimido*, desenvolve e põe em prática o potencial libertador da arte.

percepção de mundo cada vez mais homogêneas. Quer dizer, dentro de uma realidade na qual prevalece a racionalidade da dominação, uma cultura hegemônica impõe tudo que é seu sobre outras culturas, fazendo prevalecer seu hábito alimentar, sua forma de educar e sua forma de entreter. Assim, a tecnologia no mundo da racionalidade da dominação trabalha para a redução da diversidade das coisas e seres no mundo real, uma vez que, com isso, a produção de uma mesma coisa ou ser fica facilitada. Mas, ao recriar o mundo real no teatro, o oprimido enxerga a verdade opressiva contida nas coisas e nos seres com os quais ele se relaciona. A racionalidade da dominação embutida nas coisas e no seres é revelada pela arte. O jogo cênico, na montagem de uma situação opressiva, ilustra as coisas e seres contidos na cena e mostra, por exemplo, como num objeto como um tênis, uma roupa e um determinado tipo de alimento, está simbolizada a opressão. Dessa maneira, na esfera das relações interpessoais, aquele que usa um tênis de marca cara se coloca numa posição social mais elevada do que aquele que não possui o mesmo objeto de uso. Na realidade, as pessoas, em muitos casos, mesmo quando pobres, procuram em objetos de uso um valor que as coloque acima de outras. Está é uma característica elementar da lógica da sociedade de consumo: impor-se acima dos outros através daquilo que se tem e não daquilo que se é.

A arte, por outro lado, coloca o artista, e aquele que a aprecia, em contato com o ser, de modo que isso desautorize o *status* de verdade do ter em nome de relações mais profundas e duradouras entre os seres. Um objeto de uso é temporal e pode refletir tanto a liberdade quanto a opressão de uma época. Posto na arte, a temporalidade e as características desse objeto são reveladas à consciência do artista e do apreciador de sua obra. Dessa maneira, tem-se um fator importante para se mudar uma realidade opressiva. No livro *O teatro como arte marcial*, Augusto Boal conta a história de uma

participante da peça *Marias do Brasil* que pode ilustrar o que estamos querendo dizer com essas reflexões.

O nome da participante-atriz é Maria e é a primeira vez que ela está fazendo teatro. Maria trabalha como empregada doméstica e entrou em contato com o teatro nas oficinas do Teatro do Oprimido. Em 1999 o Teatro do Oprimido realiza um festival no Teatro Glória, contando com a participação de seis de seus grupos. Um desses grupos é justamente o grupo de Maria, que subiu ao palco para contar a história de luta da categoria das empregadas domésticas na busca por direitos trabalhistas no Brasil. Boal conta que o teatro está cheio, e os atores principiantes estão ansiosos por sentirem o gosto de apresentar uma peça teatral e ouvir os aplausos do público ao final do espetáculo. Quando termina a peça, vista com grande entusiasmo pelos presentes, um dos organizadores do festival vem até Boal e diz que uma das atrizes da peça *Marias do Brasil* está chorando no camarim. Boal chega com cuidado até Maria e pergunta-lhe o motivo do choro, ao que Maria responde:

- “Uma boa empregada doméstica deve ser invisível. Quanto menos ela seja vista, melhor. Põe e tira a mesa, faz a comida e a cama, lava e passa, varre a varanda, limpa o banheiro, banha as crianças e as leva pra escola: faz tudo e não tem horário. Mas, sobretudo, uma empregada doméstica não deve ser vista nunca (...) Hoje, ensaiando no palco, reparei que um técnico cuidava para que eu estivesse bem iluminada, com a cor dos holofotes adequada ao meu vestido: ele queria que todos me vissem, queria ressaltar minha figura (...) Hoje a tarde, outro técnico colocou um microfone no meu peito, para que eu fosse ouvida (...) Agora há pouco, durante o espetáculo, a família para a qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na platéia, no escuro, vendo o meu corpo e ouvindo minha voz (...) Eu trabalho para eles há mais de dez anos e acho que esta foi a primeira vez que me viram de verdade, eles me viram como eu sou e me ouviram dizendo o que penso (...)”.(BOAL, 2003, p. 12-13.).

No seu relato, ao refletir sobre o que presencia, Augusto Boal percebe que aquele é um dos raros momentos em que, até então, Maria havia se visto como mulher. Boal diz que “no espelho dos olhos dos seus patrões, dos amigos dos patrões, dos porteiros” e de todos aqueles que se relacionam com ela a partir do seu trabalho, o que Maria vê refletido é apenas seu avental de empregada doméstica (2003, p. 14).

Ao produzir a obra de arte através do teatro, Maria reproduz a si mesma no mundo que a tinha reduzido a um avental. Com efeito, as “luzes” do teatro “iluminam” as dimensões de Maria que estão adormecidas, atrofiadas pelo princípio de desempenho atuante na figura da doméstica. Mas, quando Maria se mostra, se *exibe*, explora sua dimensão estética, ela não se vê mais como um avental, mas vê a mulher que o veste, que o tira, que tem um corpo e que tem uma vida cujos limites lhe são desconhecidos e estão infinitamente para além daquele uniforme de trabalho.

Maria quebra com a racionalidade de dominação e a primeira coisa que faz é se despir dos representantes materiais dessa racionalidade, tal como é o caso de seu avental. É interessante ressaltar o poder libertador da arte, pois mesmo representando uma empregada doméstica, ocupação que lhe causa opressão, Maria se vê e faz ver o ser humano que ela é. Na realidade, a liberdade que a arte proporciona, neste caso, está na liberdade de movimentação cênica da atriz Maria e no seu reflexo na imaginação do espectador. Quer dizer, ora Maria se distância de sua ocupação na vida real, ora ela se identifica com ela, o que também acontece com os espectadores. O que ocorre é um movimento de ida-e-vinda incessante, pois Maria sai de si mesma e vê aquilo que ela é, e depois volta a si mesma e sente como é ser o que ela é.

É nesse sentido que a prática do Teatro do Oprimido promove a busca de uma unificação entre o objetivo e o subjetivo naqueles que o pratica. Ao tomar distanciamento da empregada doméstica que é, Maria tem uma visão objetiva disso e

tem a oportunidade de observar racionalmente a opressão que sofre. Por outro lado, voltando a sentir a si mesma, na identificação de representar aquilo que ela é, Maria traz um novo material produzido pela racionalidade estética que o jogo cênico lhe provoca e vai atuar de forma mais ativa e autônoma sobre sua vida.

Esse processo também faz com que o princípio de prazer seja revitalizado em Maria. No reconhecimento da vida corporal, provocado pela prática teatral, o princípio de prazer vê a possibilidade de resgatar as satisfações que o corpo pode dar e tende a preferir essa situação em vez de buscar satisfações em formas de realidades vicárias, como ocorre no caso do vício em jogos virtuais, ou em formas de realidades sociais opressivas, como é o caso da ocupação de Maria.

Na verdade, a racionalidade estética provocada pela arte, no caso do teatro, dá ao princípio de prazer a possibilidade dele se libertar de meios alienantes como os dos jogos virtuais e os das profissões que provocam opressão. Com isso, o princípio de prazer rompe com a esfera puramente intelectual dos meios alienantes, que resumem a vida ao âmbito dos fenômenos cognitivos e se integra nas realizações entre o psiquismo e o orgânico, a mente e o corpo, o objetivo e o subjetivo, isto é, na unidade da dualidade do ser unificado pela racionalidade estética da arte.

Embora apenas algumas pessoas sejam *nomeadas* com o adjetivo de *artistas*, todo o ser humano é, substantivamente, artista. Todos possuímos, em maior ou menor grau, a capacidade de penetrar em unicidades, fazendo arte ou amor. Siamo capazes de encontrar o Uno (BOAL, 2003, p. 162).

No processo de revitalização através do Teatro do Oprimido, poderíamos dizer que o princípio de prazer migra de uma situação alienada, que é aquela que ignora totalmente a existência do corpo, e passa para outra situação de alienação menos

hermética, que é aquela na qual a criação estética revigora o elo entre o psiquismo e o organismo. A partir do desenvolvimento da racionalidade humana, o princípio de prazer passa a existir sempre alienado a um princípio de realidade. Por outro lado, se esse princípio de realidade é extremamente opressivo, como é o caso daquele construído pelo princípio de desempenho, a saída mais viável para que o princípio de prazer exista de forma mais duradoura é ele se alienar a um princípio de realidade construído pela arte, que é o que pode levar a sociedade a uma realidade não opressiva, posto que seu caráter é essencialmente libertador.

Da mesma forma que os viciados em jogos virtuais abandonam seu corpo para assumirem uma satisfação puramente cognitiva, Maria fica numa situação semelhante ao não extrair prazer orgânico da realidade na qual está inserida. No caso, à medida que a ignorância sobre o corpo aumenta, resta ao princípio de prazer procurar satisfação nas fantasias que o inconsciente produz. Se não houver um meio dessas fantasias se transformarem também em realizações concretas, o que se tem é o ciclo narcísico, no qual o princípio de prazer se alimentará do seu próprio material, que vem do inconsciente; isso o levará à completa exaustão e, conseqüentemente, à extinção.

É somente se alimentando do meio exterior, através da união entre psiquismo e organismo, que Maria se reassume como ser humano. Bebendo da diversidade do mundo, o princípio de prazer encontra uma nova fonte da vida no olhar da platéia, na interação dos corpos, na construção cênica do corpo e do espaço. Alienando-se a essa forma libertadora de existir, que é o fazer artístico, o princípio de prazer em Maria encontra uma forma duradoura de preservação e desenvolvimento, capaz de adiar o prazer e ir construindo um princípio de realidade cada vez menos opressivo. Ao realizar-se como ser humano, Maria transforma a si mesma e ao mundo.

Considerações finais

Ao estudar a construção da poética teatral do oprimido, desponta a necessidade de se iniciar a análise a partir do percurso teatral de Augusto Boal. Tomada a decisão, logo as dificuldades aparecem. O contexto sob o qual Boal inicia no teatro é amplamente rico de complexidades. No Brasil, ocorrem inúmeras e importantes transformações que atingem e alteram a esfera política e cultural. As influências de “fora” alteram tanto a vida urbana como a do campo. Por um lado, as idéias de esquerda entram no país através do Partido Comunista Brasileiro e se espalham por meio de sindicatos e organizações estudantis; por outro, o imperialismo norte-americano fecha acordos com o governo brasileiro de modo a coibir a ação de intercâmbio entre os comunistas brasileiros e os soviéticos, ao mesmo tempo em que fixa seus tentáculos sobre a economia brasileira.

A vida cultural do país reflete de modo direto essas contradições. Os setores da burguesia nacional importam a arte burguesa do primeiro mundo e patrocinam sua reprodução em solo nacional, ao passo que a classe intelectual se une a alguns grupos de artistas engajados politicamente para combaterem toda a avalanche imperialista em nome de uma arte e identidade nacionais.

No começo de sua carreira, Augusto Boal está no centro dessas contradições. Ele estuda teatro na Columbia University, nos Estados Unidos, e depois, de volta ao Brasil, entra para o Teatro de Arena, que defende uma arte nacional. Ironicamente, o teatrólogo brasileiro inicia seus estudos teatrais em solo imperialista, para depois, de certo modo, combater a arte imperialista. Quer dizer, as contradições do tempo em que Boal inicia

seus trabalhos são tão arraigadas que a própria história da vida do teatrólogo se mistura a tais contradições. Isso sem contar que antes de ir para os Estados Unidos, Boal fez amizade com Nelson Rodrigues, cuja arte o próprio Boal diz ser grande admirador. Ou seja, o criador do Teatro do Oprimido tem como um de seus maiores ídolos o maior dramaturgo do teatro burguês no Brasil.

Diante de tantos dilemas, ao vasculhar essas referências biográficas de Boal, não resta alternativa se não a de seguir a idéia de que a própria construção da poética teatral do oprimido abarca inúmeras contradições, que antes de descaracterizá-la, é sua marca fundamental. A produção teórica de Augusto Boal apresenta paradoxos que são superados pela sua prática teatral, o que faz com que o autor reveja a todo o momento sua fundamentação poética. Posto em prática, o Teatro do Oprimido não apenas supera as contradições da sua poética, mas a reorienta. A relação entre teoria e prática teatral dá à poética do oprimido um sentido orgânico, cujo esforço do próprio organismo é capaz de superar suas limitações internas para alterar fatores limitadores de seu meio externo. Os paradoxos do meio exterior, no qual as montagens do Teatro do Oprimido são realizadas, inserem-se no interior da poética, superando as antigas contradições e estabelecendo outras novas a serem superadas. Dessa maneira, a poética teatral do oprimido é uma poética da prática porque é a realidade que a supera e é a realidade que ela quer superar.

Por conta da aplicação prática da poética teatral do oprimido, a pesquisa oferece exemplos de experiências realizadas por Boal, com vistas a elucidar o elo entre teoria e prática. Como tais experiências não ocorrem num único espaço e tempo histórico-sociais, é necessário distinguir alguns estágios da poética do Teatro do Oprimido, que

culminam no que hoje vem sendo praticado em mais de 30 países do mundo, incluindo o Brasil.

Dois momentos da poética teatral do oprimido são distinguidos: as experiências teatrais da América Latina e as da Europa. Esses dois períodos acontecem logo após Augusto Boal ter se exilado do Brasil e ter se aprofundado nas últimas técnicas teatrais aqui desenvolvidas, sobretudo as de *Teatro Jornal*. Esses são momentos marcantes da poética teatral do oprimido. Na América Latina, Boal se aprofunda na luta política e na aproximação do seu teatro com o oprimido enquanto classe social; na Europa, o teatrólogo soma estas experiências às novas que ali se desenvolvem (que se caracterizam pela opressão psicológica). Desses dois estágios resulta a fusão que expressa as mais recentes características da estética do Teatro do Oprimido, pautada na luta e resistência contra todo tipo de opressão exercida pelo e contra o ser humano.

Destacar esses dois momentos não implica em dizer que eles determinam o que hoje é praticado nos Centros de Teatro do Oprimido (CTOS) do Brasil e do mundo. A discussão desses dois estágios é uma observação e uma análise daquilo que passou e do que ficou como influência marcante na poética de Boal, uma vez que ela atua sob diferentes tempos históricos e condições sociais. Atualmente, o Teatro do Oprimido se modifica enquanto prática e também como poética.

O Teatro do Oprimido (através dos CTOS) está se difundindo e estabelecendo ligações com os mais diversos segmentos da sociedade, como ONGS, movimentos populares e até setores do governo. Na coordenação e apoio aos diversos CTOS, o CTO-Rio agrega grupos de profissionais especializados em dirigir, atuar, formar atores e diretores, divulgar, estabelecer novos contatos, capitalizar recursos e orientar as novas

e as parcerias já estabelecidas. Cada CTO gera tanto novos trabalhos como novas modalidades de Teatro do Oprimido. Além disso, os grupos de especialistas pesquisam e fundamentam teoricamente as experiências realizadas. Augusto Boal participa ativamente desses projetos como coordenador e diretor geral. Todavia, tamanha é a difusão do teatro criado por ele, que é difícil identificar até que ponto o que se pratica nos CTOS correspondem às idéias primordiais da poética teatral do oprimido. Na realidade, todas essas complexidades constituem materiais para outras propostas de pesquisas. Com efeito, é válido ressaltar o papel importante que o CTO-Rio realiza como local de prática, de difusão e de centro de estudos do Teatro do Oprimido, pois isso pode contribuir muito para pesquisas acadêmicas que se proponham a discutir as manifestações mais recentes do teatro criado por Boal.

Sobre os trabalhos do CTO-Rio, uma modalidade que se destaca nos anos 90 (e desde então vem atuando com sucesso) é o *Teatro Legislativo*. Eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro para cumprir mandato de 1993 a 1996, Augusto Boal leva à Câmara Municipal suas experiências com o Teatro do Oprimido e encaminha propostas de leis que surgem a partir de apresentações de *Teatro-Fórum*. Durante todo o mandato, o projeto é intensificado e transforma-se numa forma sólida de atuação dos oprimidos na vida política. No *Teatro Legislativo*, ao término de cada apresentação, os participantes se reúnem e escrevem propostas de leis que visam sanar os problemas apresentados na peça. Depois, as propostas são levadas a um grupo que se chama Célula Metabolizadora, constituído por especialistas do tema, de assessoria legislativa e jurídica, que analisam e sistematizam as propostas. Feito isso (o que se denomina de metabolização), as propostas voltam ao público que novamente discute e em seguida faz

a votação para decidir o que encaminhar. Segundo o CTO-Rio, a prática de *Teatro Legislativo* no Estado do Rio de Janeiro já produziu 35 projetos de lei, dos quais 3 tornaram-se leis municipais e 2 leis estaduais¹⁹.

Esse é apenas um exemplo dos vários projetos que Boal e os CTOS estão colocando em prática atualmente. Na verdade, pode-se considerar que dadas às perspectivas abertas pelo Teatro do Oprimido, cada modalidade teatral como, por exemplo, a de *Teatro Legislativo*, comporta uma possibilidade de pesquisa.

Com relação aos escritos teóricos de Augusto Boal, cabe ressaltar que o teatrólogo não segue uma linha acadêmica no que diz respeito aos autores que influenciaram e influenciam seu pensamento, ou seja, não é de seu costume fazer notas de rodapé e citações dando “créditos” a este ou aquele teórico (é um dos motivos pelos quais é dito acima que “ora o marxismo e a psicanálise são explícitos, ora são implícitos”). O fato é que Boal tem como característica primordial ser um “interprete agudo” de seu tempo. Os anos 50, 60 e 70 apresentam uma expansão globalizada do capitalismo moderno, bem como dos meios de resistência a este sistema. Nesse sentido, nada mais pujante do que uma filosofia que o próprio capitalismo engendra, qual seja, a de Marx. O espírito de Boal é de rebeldia e protesto. Assim, não é difícil ligar seus pensamentos e suas realizações artísticas ao marxismo. Este se apresenta ao teatrólogo por todos os meios possíveis, isto é, acadêmico, político, artístico e social. A identificação de Boal com o movimento de esquerda brasileiro é imediata, é um processo “natural” de quem se propõe a combater os malefícios gerados pelo

¹⁹ Sobre essas informações ver o site do CTO-Rio: HYPERLINK
"http://www.ctorio.org.br/teatrolegislativo.htm" <http://www.ctorio.org.br/teatrolegislativo.htm>.

capitalismo. De acordo com Sartre, enquanto o sistema capitalista imperar em todos os sentidos, a filosofia a ser seu maior oponente é a de Marx. Veja-se a passagem:

Assim sendo, essa pluralidade de filosofias implica que o destino da filosofia de Marx, a exemplo do de todas as demais, é duplo. De um lado, não será jamais superada enquanto o regime e os homens que a fizeram não se tenham modificado. Encontramo-nos em período de capitalismo e pouco importa declarar – que há uma evolução constante do capitalismo, que ele nunca é o mesmo, que se modifica. Isso o próprio Marx e Lênin já disseram. De nada vale dizê-lo, pois o princípio mesmo do capitalismo e o tipo de homem da época capitalista permanecem constantes. Nessas condições, a filosofia de Marx não pode ser superada (SARTRE, 1987, p. 35).

O trecho é da primeira parte da *conferência (Filosofia e Ideologia)*, na qual o filósofo francês expõe ao público brasileiro suas idéias acerca de algumas filosofias modernas, como a de Descartes, Kant e Hegel, e a superação de cada uma delas dentro da história. Sartre chama a atenção para o fato de que, com Marx, a filosofia torna-se *prática*²⁰. No século XIX o filósofo ganha um novo sentido, assume um novo papel na realidade, o de exercer *ação* sobre o mundo que o engendra e não o de seguir e construir conhecimentos dogmáticos como aqueles combatidos, por exemplo, em *A ideologia alemã* (1999). Quer dizer, agora não é mais a filosofia no sentido abstrato que faz nascer o filósofo, mas é a ação do mundo sobre o homem que faz nascer o novo filósofo, o *filósofo da prática*, comprometido com sua existência no mundo e com o próprio mundo que sustenta sua existência.

²⁰ Sartre diz que a filosofia torna-se prática não por que antes ela nunca tenha sido prática, mas é com Marx que a filosofia toma consciência de seu caráter prático dentro da história; vejamos a passagem: “Não que a filosofia não fosse prática anteriormente, mas embora o fosse, não se conhecia como tal. Não resta dúvida de que podemos ver o sentido prático do racionalismo cartesiano ou do racionalismo kantiano, bem como o de certas formas de irracionalismo. Podemos ver a quem servem essas filosofias, podemos ver o que exprimem e o que permitem que se faça. Mas, pode-se ver isto, hoje, depois de Marx e com técnicas de restituição; isto é, nas história não foram vividas como tais, não foram conscientes como tais, embora fossem isso” (1987, p. 25).

É essa característica elementar apontada por Sartre a respeito da filosofia de Marx que faz com que rebeldes e resistentes ao sistema capitalista, como Augusto Boal, estabeleçam de imediato um diálogo com o marxismo. Se “até o filósofo é prático”, o teatrólogo haveria de não sê-lo? A filosofia de Marx se torna, assim, a filosofia dos intelectuais, ativistas sociais e artistas que contestam o sistema capitalista e suas opressões. Sartre diz que o marxismo assume um caráter de ideologia para os filósofos que estão no interior do próprio marxismo. Todavia, não é ideologia no sentido de *falsa consciência*, usada pela classe dominante para disseminar suas idéias, como Marx alerta, mas ideologia como construção de um ideário acerca daquilo que está por vir e que é previsto pelo próprio marxismo. Sartre lança mão dessa distinção para balizar o que é o filósofo e o que é o ideólogo dentro da nova realidade discutida pelo marxismo. No caso, então, o exemplo usado pelo filósofo francês é o de Lênin:

De minha parte, chamo de ideologia simplesmente ao fato de que, no interior da filosofia reinante – no interior, pois, do marxismo -, outros trabalhadores surgem depois do desaparecimento dos primeiros grandes filósofos e estão obrigados a ir adaptando perpetuamente o pensamento às mudanças cotidianas, dando um balanço nos acontecimentos na medida mesma em que se processam. Neste sentido, direi que Lênin é um ideólogo e que a teoria do imperialismo por ele desenvolvida e formulada é uma teoria de ideólogo em relação à de Marx. Ele trabalhou, em suma, sobre terras virgens, sobre pontos que o próprio Marx deixara em aberto, visto que o capitalismo imperialista, tendo a pouco deixado de ser um capitalismo familiar para começar a ser um capitalismo de sociedades anônimas. Direi, pois, neste sentido, que Lênin não pode ser considerado um filósofo, mas um ideólogo (1987, p. 45).

Ao dar um sentido “um pouco particular à palavra ideologia”, como Sartre mesmo admite (1986, p. 43), o filósofo francês não ignora a verdade do termo ideologia usado por Marx, pois em relação ao sistema capitalista e às classes dominantes o

conceito de ideologia, na acepção do filósofo alemão, continua valendo. Mas o interessante nessas questões levantadas por Sartre é que ele identifica aí um sentido de ideologia no interior do marxismo.²¹ A idéia defendida por Sartre é a de que, tomada nesse sentido particular, a palavra ideologia não comporta os perigos apontados por Marx, pois a ideologia interior ao marxismo assumida pelos ideólogos da existência está prevendo um momento posterior ao próprio marxismo, que seria o de superação do capitalismo; e isso, segundo Sartre, indicaria um outro estágio do marxismo, qual seja, a sua transformação de filosofia da alienação para filosofia da liberdade:

Marx disse, certa feita: *ou o socialismo ou a barbárie* ou o homem será capaz de dominar as próprias contradições de sua realidade e de sua economia e, neste caso, não será mais constringido a trabalhar por exploração, podendo encarar a produção de sua vida como um elemento secundário entre suas atividades, pois a fartura o permitirá. Como sabem, ainda não chegamos até aí e falamos em uma coisa puramente hipotética. Se assim for, a filosofia da alienação, com todos os seus conceitos, desaparecerá. O que não quer dizer que não tenha sido verdadeira. Estava perfeitamente adaptada ao período anterior, mas nesta fase será preciso uma filosofia da liberdade. De maneira que a próxima etapa da Filosofia – se formos otimistas – há de ser constituída pelo aparecimento de uma filosofia da liberdade (...). Se, ao contrário, essas contradições não forem ultrapassadas – *barbárie*, como dizia Marx – haverá então a anemia e o empobrecimento do marxismo – perigo que o ameaça constantemente como doutrina filosófica – e, a partir disso, o popular de filosofias retardatárias do tipo liberal, pseudo-liberal ou fascista (1987, p. 37).

Sartre fala aos brasileiros e sabe que existe de fato, em 1960, quatro anos antes do golpe militar, um *frisson* por parte do seu público-alvo (os intelectuais e estudantes universitários) em relação ao marxismo, assim como também há um otimismo de sua

²¹ Sartre diz que não só Lênin é um ideólogo, mas também os chamados filósofos da existência deveriam, na verdade, ser denominados ideólogos da existência (1986, p. 45).

parte. A *conferência* traduz as expectativas daquele momento histórico. Há uma parte dos intelectuais que se engajam ao marxismo por opção política, ou ideológica nesse sentido que Sartre oferece (e nisso se incluir ele próprio), sem deixar de se preocupar em entender a filosofia de Marx, principalmente o movimento de superação dialética dentro da história. Esses intelectuais são aqueles que percebem uma outra “tendência do marxismo” e que procuram outros meios de contato com Marx, sem se ater àqueles indicados pelo Partido Comunista Brasileiro.

O PCB traz ao Brasil aquilo que a União Soviética põe em prática com Stalin. O marxismo prático soviético tem efeitos funestos sobre homem, que em nada traduzem o otimismo do filósofo francês e de grande parte dos brasileiros daquele ano de 60. No caso de Boal, por exemplo, não se pode dizer que ele teve uma ligação intensa com o PCB, mas se houve mesmo que uma pequena influência, esta fica ainda menor quando ocorre um cisão no Arena, que faz com que alguns integrantes atrelados ao Partido deixem o grupo. Com isso, Boal e Guarnieri assumem a frente dos trabalhos do Arena e se afastam das “instruções” do PCB. Agora o grupo paulistano realiza peças de teatro em sindicatos, escolas e organizações sociais diversas, de forma autônoma, travando um diálogo político e artístico a partir dos estudos que o próprio grupo realiza em sua sede.

Por outro lado, usando o próprio raciocínio sartreano, não é porque o marxismo visto por ele não tenha plenamente se realizado, que esse marxismo não existiu ou não exista; ele está dentro do contexto de superação histórica do sistema capitalista, e essa superação continua valendo enquanto houver trabalho alienado. Para se fazer um breve parêntese a respeito, não é preciso se ater somente ao cenário econômico-social dos

anos 60. Atualizando a reflexão, veja-se como exemplo (gritante) a situação da produção capitalista chinesa. O raciocínio da abundância permanece. Com efeito, como o crescimento da economia desse sistema é desigual, a abundância é concentrada e também desigual, há abundância de produção na China, para haver abundância de consumo em outros países; e na medida em que as pessoas desses países consomem produtos chineses, elas colaboram para a permanência do trabalho alienado do operário chinês. Isso é válido não só para China, mas para todos os países de economia capitalista; quer dizer, é válido para todo o globo. O oprimido agora está situado no que se chama de “grande aldeia global”, o que vale dizer, inspirando-se nas idéias bradadas por Marx no *Manifesto do partido comunista* (2001), que a opressão de um operário da China ou do Brasil, diz respeito à opressão de todos os operários do mundo, uma vez que a essência da opressão continua sendo a exploração do trabalho. Talvez o processo histórico da consciência do oprimido (proletário, à maneira de Marx) esteja passando por um período de anemia, como vê Sartre em 60, mas tal sintoma não indica a morte, mas o cansaço na tentativa de ajustamento da consciência rebelde à nova realidade, como forma de entendê-la, fazer parte e, posteriormente, negá-la para superá-la. Não se pode dizer que os oprimidos estejam aquém de preocupações de combate às opressões geradas pelo capitalismo atual. Um oprimido que vive em um país com um nível econômico superior ao de outro tem um poder de consumo maior do que este. Isso dificulta a identificação da opressão. Aquele que está em um país um pouco mais privilegiado ainda se vê distante daquele que está num menos privilegiado. Mas isso indica, na verdade, mais um obstáculo a ser superado. Por um lado, tal obstáculo está sendo diluído por outro problema que surge, que é a imigração constante de pessoas de

países pobre para países ricos, o que na melhor das hipóteses, força a tomada de consciência do oprimido que está no país rico e recebe o imigrante-oprimido que estava no país pobre. Num certo sentido, existe uma face não tão *falsa* da idéia de “grande aldeia global”, que é aquela que está promovendo movimentos como o Fórum Social Mundial, iniciado em Porto Alegre, no Brasil, que discute a opressão de todos os oprimidos do globo.

Esse também é o lado mais bem sucedido do Teatro do Oprimido. Espalhado pelo mundo, cada CTO trabalha com as opressões locais que se ligam às opressões gerais. Então, aquele Centro de Teatro do Oprimido que está instalado em Paris, por exemplo, inevitavelmente, trabalha com problemas advindos da violência gerada em virtude da resistência dos franceses em aceitar os imigrantes africanos, ao passo que o CTO instalado em países africanos, discute os problemas da pobreza, da exploração dos países ricos e da emigração a outros países.

O desafio é grande, mas o Teatro do Oprimido, junto com outras formas de resistência, mantém-se na linha de frente da “grande aldeia global” no combate à opressão. Na medida em que Augusto Boal cria uma poética teatral calcada na prática, seu teatro se afasta cada vez mais da concepção de ideologia marxista difundida pelo PCB.

Isso não significa que a poética teatral do oprimido seja vazia de qualquer sentido ideológico. Pertencendo à realidade do sistema capitalista, não tem como o Teatro do Oprimido não refletir aquilo que continua sendo a filosofia de seu tempo.

Assumida como ideologia, a filosofia de Marx seria, como salienta Sartre na *conferência*, uma prática, a prática do proletariado sobre o mundo ao assumir tanto a produção dos meios materiais que ele lhe fornece, como o de assumir os instrumentos conceituais da filosofia que essa realidade cria. Essas idéias aparecem de forma semelhante na obra *Marxismo soviético* (1969), de Herbert Marcuse. Na verdade, muitas são as semelhanças entre Sartre da *conferência* e Marcuse a respeito da ideologia. Como o propósito aqui não é o de se estender sobre esse assunto, cabe encerrar a semelhança dos dois filósofos no que diz respeito ao sentido da prática da filosofia posta como ideologia marxista, uma vez que isso ajuda a se entender como Augusto Boal “escapa” da concepção de ideologia marxista herdada da interpretação soviética, para se aproximar do sentido de ideologia marxista como a negação das idéias da classe opressora.

Como Sartre, Marcuse também “resgata” um sentido de ideologia no interior das idéias de Marx que se contrapõe às concepções ideológicas do marxismo soviético. Marcuse salienta que, para Marx e Engels, a ideologia é uma ilusão, “mas uma ilusão necessária” (1969, p.116). Quer dizer, a ideologia tem como referência bases sociais reais e, de certa forma, esse é o traço de verdade contido nas suas representações. Isso significa que a ideologia mostra em suas manifestações o mundo das relações de produção capitalista (existente de fato na realidade), mas não mostra a verdade desse sistema. A classe dominante se utiliza da ideologia para forjar a idéia de que no mundo da produção capitalista todos os indivíduos são livres para desfrutar de seus benefícios, inclusive o produtor imediato, que é o operário. Isso é feito através da venda de mais

uma invenção que se torna produto do capitalista, qual seja, a propaganda, que vende falsas imagens de um modo de vida que não existe para a grande massa de pessoas. É por esse viés que a classe dominante cria uma falsa consciência de seu sistema. Por outro lado, Marcuse ressalta que a ideologia não representa apenas o sentido que a classe dominante lhe confere. A ideologia não traz apenas a afirmação das idéias da classe dominante, mas também sua negação. Quanto a isso, vale acompanhar Marcuse:

As idéias da classe dominante tornam-se idéias dominantes, e se arrogam uma validade universal. Mas essa pretensão se baseia numa “falsa conscientização” – falsa porque a conexão real das idéias com sua base econômica e, conseqüentemente, com suas limitações e negações reais não são abrangidas pela conscientização. Um conteúdo histórico específico parece como universalmente válido e é utilizado como ponto de apoio de um sistema social específico. Todavia, a função da ideologia ultrapassa essa utilização, pois dentro dela acabaram ingressando certos dados que, transmitidos de geração em geração, contêm as eternas esperanças, aspirações e sofrimentos do homem; suas potencialidades reprimidas; as imagens de justiça, felicidade e liberdade (1969, p.17).

Na história, o proletariado é o sujeito encarregado de transformar a negação da ideologia da classe dominante em realidade. Marcuse salienta que Marx, quando começa a escrever sua teoria, encontra-se “motivado pela convicção de que a História havia finalmente alcançado um estágio onde a Razão e a Liberdade poderiam ser transsubstanciadas de idéias filosóficas para objetivos políticos” (1969, p. 117). O proletariado, ao assumir os meios de produção material e os meios conceituais que criam seu mundo, põe fim à ideologia da classe dominante ao realizar sua própria ideologia. Essa realização (que é a realização da filosofia) dá cabo da própria ideologia, uma vez que sua realização é a concretização das verdades aspiradas e superação da

falsa consciência burguesa. É o momento da história em que o proletariado transforma em realidade aquilo que era vir-a-ser na negação da ideologia dominante, isto é, todos os desejos, anseios por justiça, igualdade e liberdade, tornam-se realidade.

No marxismo soviético, o Estado assume a configuração de uma superestrutura que deixa de refletir as contradições de sua base material. Ele se lança, assim, como uma instância hierárquica que força, de cima para baixo, as mudanças no âmbito infra-estrutural, como um impulso que tende a planificar os antagonismos, não por meio de seu desenvolvimento histórico, mas pela implantação “em saltos” de estágios futuros. Não há mais contradições a serem superadas: o Estado se coloca como a concretização do próprio fim dos antagonismos. Nesse sentido, o Estado soviético inverte o “esquema marxista clássico”²² de que é a base (infra-estrutura) que determina a superestrutura.

Como instância superestrutural que coordena a base material de existência, o Estado vê, com isso, a necessidade de se criar uma ideologia oficial. Essa ideologia do Estado soviético ganha um sentido avesso, mas funciona igual à ideologia burguesa, isto é, cria uma *falsa* consciência. Como *falsa* consciência, a ideologia oficial do Estado soviético se torna um forte instrumento de coerção social. O conflito entre o crescimento das forças produtivas e as relações de produção, “provoca na população, a necessidade de transcendência ideológica para além da realidade repressiva” (1969, p. 119). Com isso, Marcuse identifica que o embate no plano ideológico é crucial para a sobrevivência e manutenção do Estado soviético. Depois de combater a filosofia e a tradição metafísica, o marxismo soviético concentra suas forças no confronto com a

²² Seguimos a terminologia usada por Marcuse em *Marxismo soviético* (1969, p. 116).

arte, por meio da literatura, da música, da pintura, do teatro e das demais formas artísticas. O Estado soviético se transforma num regime totalitário, criando uma nova tensão entre totalidade objetiva e subjetividade rebelde da individualidade oprimida²³.

É na transição entre as experiências teatrais da América Latina e as da Europa, que Boal equipara, no interior da poética, as forças antagônicas da objetividade opressora e da subjetividade oprimida. Boal não “leva” um método de teatro pronto para seu exílio, pois é no exílio que o método é construído, em conjunto com o oprimido. No plano ideológico, “são os desejos, anseios e sofrimento” dos oprimidos que apontam para um vir-a-ser possível, uma vez que tais aspirações representam as contradições enfrentadas na base da vida material. Quanto ao oprimido europeu, os antagonismos da base material continuam existindo; no entanto, agora estão internalizados e levam os indivíduos para uma existência neurótica. Na proposta de combate à opressão, Boal chega a “sacrificar” seu teatro. Os resultados acabam refletindo de modo construtivo na sua poética. Na medida em que esta se ajusta às novas informações trazidas dos conflitos enfrentados pela prática teatral, a figura do oprimido ganha novos acabamentos, que revelam uma subjetividade rebelde objetivada pela arte na luta contra a opressão.

Em relação aos escritos de Marcuse, estes são pouco conhecidos entre os brasileiros de 60, pois passam a ser difundidos depois da primeira metade dessa década.

Por esse motivo, e talvez por conta do exílio, Boal parece não ter entrado em contato

²³ Dadas as complexidades abordadas por Marcuse em *Marxismo soviético* (1969), procuramos aqui apenas levantar algumas questões relevantes a nossa explanação acerca do sentido de ideologia marxista que chega ao Brasil pelas mãos do PCB, qual seja, a concepção da ideologia oficial implantada na União Soviética de Stalin. No mais, vale a pena conferir toda a obra de Marcuse, inclusive, sua análise sobre o Realismo soviético (sic).

com o filósofo frankfurtiano. Na verdade, muitas são as complexidades da situação dos intelectuais de esquerda do país e a própria maneira como estes recebem os escritos de Marcuse no período. Em virtude disso, cabe ressaltar uma característica da recepção dos brasileiros em relação ao frankfurtiano:

Já conhecido internacionalmente como uma das fontes ideológicas das rebeliões estudantis européias e norte-americanas, Marcuse chegava ao Brasil no momento em que um amplo setor da intelectualidade de esquerda não julgava mais encontrar nas posições do Partido Comunista Brasileiro (e da cultura marxista que lhe era próxima) uma resposta adequada aos desafios da realidade. A “Grande Recusa” proposta por Marcuse parecia contribuir para o encontro de tal resposta, naquele clima de “impaciência revolucionária” em que estava imersa boa parte da nossa intelectualidade (COUTINHO, 2000, p. 85).

Ao analisar a chegada de Marcuse entre os intelectuais de esquerda do Brasil, Carlos Nelson Coutinho resalta tantos os aspectos de uma interpretação marcusiana que, para ele, enriquecem e esclarecem a leitura do marxismo (principalmente os escritos influenciados por uma interpretação hegeliana), quanto às características de uma “concepção de mundo essencialmente romântica e irracionalista” (2000, p. 85). Quanto à última crítica, Coutinho faz referência aos trabalhos que Marcuse desenvolve sob forte influência da psicanálise freudiana, *Eros e civilização* (1981) e *O homem unidimensional* (traduzido no Brasil em 1964 sob título *Ideologia da sociedade industrial*). Mas como o interesse de Coutinho é o de se discutir a recepção de Marcuse no Brasil dentro de um prisma da história da formação da cultura intelectual brasileira de esquerda (o que é importante), conceitos como os de Orfeu e Narciso são rapidamente mencionados, assim como sua ligação com a idéia marcusiana de repressão

da racionalidade da dominação. Salvo a importância de Coutinho para se entender o Marcuse que chega ao Brasil, as obras mencionadas por ele abrem perspectivas que não se encerram numa “concepção de mundo essencialmente romântica e irracionalista”. Em muitos momentos, *Eros e civilização* e *O homem unidimensional* deixam-se conduzir por certo entusiasmo por parte de Marcuse. Mais importante do que esse aspecto são as categorias conceituais que o filósofo alemão funde a partir do diálogo estabelecido entre Marx e Freud. A leitura marcusiana sobre o capitalismo desenvolvido, antes de ser irracionalista, desvela o caráter político da subjetividade e, na verdade, quebra com o “mito” de que Freud é um teórico fadado a ser encerrado no mundo que descreve, isto é, o burguês. O pensamento de Freud nasce no mundo burguês, analisa os dilemas advindos dessa realidade, mas abre perspectivas que vão para além dele. Marcuse mostra isso quando põe Freud dentro de uma visão de superação histórica:

O caráter “não-histórico” dos conceitos freudianos contém, pois, o seu oposto: sua substância histórica deve ser retomada, não somando-se-lhe alguns fatores sociológicos (como o fazem as escolas “culturais” neofreudianas), mas revelando o seu próprio conteúdo. Neste sentido, o nosso exame subsequente constitui uma “extrapolação” que deriva das noções e proposições de Freud, nesta implícitas tão-só numa forma coisificada, em que os processos se apresentam como processos naturais (1981, 51).

Ap interpretar a psicanálise de Freud por um viés não apenas psicológico e biológico, Marcuse ressalta que é preciso haver um “emparelhamento” de conceitos que ilustrem a teoria freudiana no contexto histórico-social da civilização. Então, continua:

Terminologicamente, essa extrapolação requer uma duplicidade de conceitos: os termos freudianos, que não diferenciam adequadamente entre as vicissitudes biológicas e as histórico-sociais dos instintos, devem ser emparelhados com os termos correspondentes que assinalam o componente histórico-social específico. Apresentaremos agora dois desses termos: a) **mais-repressão**: as restrições requeridas pela dominação social. Distingue-se da repressão (básica): as “modificações” dos instintos necessários à perpetuação da raça humana em civilização (...). b) **princípio de desempenho**: a forma histórica predominantemente do princípio de realidade (1981, p. 51, grifos nossos).

Lendo-se com atenção as interpretações filosóficas de Marcuse acerca de Freud, percebe-se que suas idéias não se limitam ao irracionalismo, mas abrangem a face objetiva do caráter racionalista de Freud. Não há irracionalismo desvinculado de racionalismo nem na base do inconsciente, nem na do consciente, o que equivale dizer que não existe subjetividade vazia de objetividade, tampouco objetividade sem subjetividade. Marcuse identifica ao longo da história os processos que transformam a dominação irracional em dominação racional institucionalizada. Ele demonstra como a subjetividade reprimida pela violência do pai primordial encontra formas de repressão que vão sendo racionalizadas pela civilização através do trabalho. No capítulo quatro de *Eros e civilização (A dialética da civilização)*, Marcuse traça um percurso dos desdobramentos e do *progresso* da repressão e da dominação:

Vimos que a teoria de Freud concentra-se no ciclo recorrente de “dominação-rebelião-dominação”. Mas a segunda dominação não é, simplesmente, uma repetição da primeira; o movimento cíclico é *progresso* em dominação. Desde o pai primordial, através do clã fraterno, até o sistema de autoridade institucionalizada que é a característica da civilização madura, a dominação torna-se cada vez mais impessoal, objetiva, universal, e também cada vez mais racional, eficaz e produtiva. Por fim, sob o domínio do princípio de desempenho plenamente desenvolvido, a subordinação apresenta-se como que efetivada através da divisão social do próprio trabalho (embora a força física e pessoal continue sendo um instrumento indispensável). A sociedade emerge como um sistema duradouro e em expansão de desempenhos úteis; a hierarquia de funções e

relações adquire a forma de razão objetiva: a lei e a ordem identificam-se com a própria vida da sociedade (1981, p. 91).

O indivíduo sente culpa por ter matado o pai primordial e, por isso, aceita a repressão institucionalizada, posto que o conteúdo latente do crime primevo o impedirá de repetir tal ato bárbaro. Toda vez que se tentar uma rebelião contra a nova ordem repressora, aparecerá um sentimento de culpa que agora é racionalizado, uma vez que a rebelião contra o sistema social estabelecido representará um perigo iminente à perpetuação da vida em sociedade. Com efeito, na análise dialética proposta por Marcuse, a racionalização do sentimento de culpa ao mesmo tempo em que indica uma maior eficácia da repressão institucionalizada, representa também o progresso da negação da repressão. Os “avanços” das novas formas de repressão dentro da história indicam os avanços das formas de resistência a estas. Se não é tanto pela força bruta que se reprime o indivíduo dentro da civilização madura, os reprimidos também não têm como único recurso a barbárie primitiva. A consciência oprimida pelas instituições repressoras encontra nelas o caminho para uma liberdade sem culpa.

O desafio agora, segundo Marcuse, consiste em se identificar os mecanismos repressores calcados nas instituições da civilização madura. O fato de se ter um avanço na forma de resistência à repressão não implica numa saída fácil de tal ciclo. Move a nova ordem social, a força de conservação da realidade estabelecida. As regiões pobres espalhadas pelo globo continuam sendo pobres, não por que haja uma escassez material (a tecnologia tem recursos para por fim nisso), mas porque a realidade continua seguindo a razão da dominação. A dominação se encontra diluída nas instituições e no modo de vida da civilização madura; os relacionamentos sociais seguem uma ordem

hierárquica que trabalha para concentrar o poder na mão da minoria privilegiada, em detrimento da maioria oprimida.

Na tarefa de identificar e romper com a opressão (repressão) estabelecida pela nova ordem social, a rebelião exige um alto grau de conscientização dos oprimidos, isto é, a civilização madura exige “um oprimido maduro”. Ao conseguir trabalhar com o Teatro do Oprimido em países europeus e identificar a opressão nesse âmbito de “sofisticação” da sociedade industrial moderna, Boal realiza uma “atualização” da figura e da consciência do oprimido em sua poética teatral. Com a preocupação de se identificar as opressões individuais e transpô-las para a esfera dos conflitos sociais, o teatrólogo brasileiro tece uma estética que mostra uma subjetividade rebelde do oprimido frente aos novos mecanismos de opressão social.

O novo desafio consiste agora em não se reproduzir um sistema hierárquico de funcionamento e concentração de poder. Boal é o criador da poética do Teatro do Oprimido e dos CTOS, e cabe entender como isso é assumido pelos seus sucessores. Para ser praticante desse teatro é preciso ser, ao mesmo tempo, seu construtor teórico. Surge, então, a necessidade de se entender a poética teatral do oprimido para que cada partícipe se transforme no próprio Augusto Boal, no catalisador dos problemas e opressões de seu tempo, capaz de incorporá-los como matéria a ser entendida e superada no plano poético e teatral. Para assumir os meios do fazer teatral, o oprimido, além de ser protagonista da ação dramática, deve ser um leitor atento dos escritos de Boal. O oprimido, portanto, deve tanto dominar as técnicas teatrais como os conhecimentos poéticos de seu teatro. Boal é um ideólogo no sentido sartriano da *conferência*: ele produz uma poética de resistência, mergulhado, num primeiro momento, na filosofia da prática marxista, depois, na fusão com outra visão paradigmática de seu tempo, qual seja, a psicanalítica. O teatrólogo brasileiro, então, é ideólogo da liberdade na medida

em que vislumbra as possibilidades de concretização de uma vida mais livre; é também revolucionário na medida em que põe em prática meios que combatem a resistência da razão da dominação, em busca de um mundo mais livre. No que confere aos meios práticos da realização do Teatro do Oprimido, o processo de tomada dos meios teatrais encontra-se avançado e difundido. Por outro lado, a evolução de tal prática está ligada à evolução da poética e todo avanço de uma parte pressupõe o avanço de outra. A evolução histórica do Teatro do Oprimido mostra que ele passa do seu “estado-primitivo-pessoal”, transforma-se em instituição (com os CTOS), e agora enfrenta o desafio de transformar-se em liberdade sem culpa, em cada artista-participante. O oprimido, por fim, será plenamente autônomo quando for capaz de construir sua poética teatral sem ter culpa de “ter matado o pai primevo”. Se isso ocorrer, o Teatro do Oprimido deixará de ser o que é: ele evoluirá para um teatro da liberdade e sua função histórica terá se concluído. O oprimido não mais faz teatro para se libertar, mas o teatro é o reflexo de sua liberdade.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail; **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1995.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1977.

_____; **O Teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2003.

_____; **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro. São Paulo: Ed. Record, 2000.

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

_____; **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.

_____; **O Arco-Íris do Desejo – método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1996.

_____; **Revolução na América do Sul**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1986.

_____; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Ed. Sagarana, 1967.

_____; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Zumbi**. São Paulo: Ed. Mimeografada, 1966.

_____; **Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

_____; **Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1984.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1978.

- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes – e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.
- _____; **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1996.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil – ensaios sobre idéias e formas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2000.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- FREUD; Sigmund. **O Mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2006.
- _____; **O Futuro de uma ilusão**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2001.
- _____; **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2003.
- GEORG, Lukács. **Marxismo e teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.
- _____; **Historia y consciencia de clase**. Barcelona: Ed. Grijalbo S.A, 1975.
- MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: O Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1984.
- _____; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar Editores, 1981.
- _____; **A Dimensão estética**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar Editores, 1977.
- _____; **Marxismo soviético – uma análise crítica**. Rio de Janeiro: Ed. Saga, 1969.
- _____; **Ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1967.
- MARX, Karl. **Trabalho alienado**. Col. Metodologia das ciências humanas. Paulo de

Salles Oliveira (org). São Paulo: Ed. Unesp/HICITEC, 2001.

_____; ENGELS, F. **Sobre literatura e Arte**. São Paulo: Global Editora, 1979.

_____; **Manifesto do Partido Comunista**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.

_____; **A ideologia alemã**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1999.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Ed. Proposta Editorial, 1982.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

_____. **Teatro épico**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

_____. **Teatro moderno**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. **A conferência de Araraquara**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Paz e Terra/Ed. Unesp, 1987.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

SITE

<http://www.ctorio.org.br/teatrolegislativo.htm>.