



DO TEATRO ENGAJADO AO TEATRO DO OPRIMIDO: avanços na metodologia boaleana

FLAVIO DA CONCEIÇÃO

Curinga de Teatro do Oprimido e
professor do curso de Licenciatura
em Artes Cênicas da Universidade
Federal do Acre.

RESUMO

Esse artigo traz à luz o debate a partir das características do teatro engajado em confrontação aos procedimentos adotados pela metodologia do Teatro do Oprimido. Augusto Boal foi diretor do grupo paulista militante Teatro de Arena na década de 60, onde pôs em prática técnicas de *agit-prop* e teatro engajado. No decorrer de sua trajetória artística, Boal constrói uma metodologia que propõe o diálogo e a produção artística a partir do ponto de vista dos oprimidos. Esse texto oferece uma análise do avanço da prática de Boal do teatro engajado até chegar ao que viria a ser denominado Teatro do Oprimido.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro do Oprimido.

Teatro Político.

Teatro Engajado.

ABSTRACT

This article brings to light the debate from the characteristics of engaged theater in confrontation with the procedures adopted by the methodology of the Theater of the Oppressed. Augusto Boal was director of the militant theater group Teatro de Arena in the 60s, where he put into practice agit-prop techniques and engaged theater. In the course of his artistic career, Boal constructs a methodology that proposes dialogue and artistic production from the point of view of the oppressed. This text proposes an analysis of the advance of the practice of Boal of the engaged theater until arriving at what would come to be denominated Theater of the Oppressed.

KEYWORDS:

Theatre of the Oppressed.

Engaged Theatre.

Political Theatre.



Desde seu trabalho no Teatro de Arena, Boal foi um dos grandes defensores e praticantes do teatro popular no Brasil. A priori ele defende que todo teatro é político em si, portanto, seria impossível fazer teatro sem defender uma ideologia. Até quando não queremos falar de política, estamos fazendo política. Em seu livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, Boal discorre sobre as diferentes vertentes do Teatro Popular. Creio que Boal, com a escolha do termo Teatro Popular, ao invés de teatro político ou engajado, tivera a intenção de delimitar um teatro feito para ou pelo povo. Como ele considera toda ação cotidiana um ato político em sua essência e todo tipo de arte, ideológica, dizer teatro político seria um pleonasma. Com o termo Teatro Popular ele enfatiza o público para quem esse teatro é destinado: “O teatro para ser popular, deve ter sempre a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais. Porém, não é necessário, que se trate somente dos temas ‘políticos’” (1979, p.31). Podemos conceituar o Teatro Popular que Boal se refere como teatro militante ou engajado, pois, a maioria dessas atividades cênicas era elaborada a partir da agenda do Partido Comunista, inspirada em práticas teatrais de esquerda.

Avançando na explanação sobre o teatro popular/engajado, Boal exemplifica algumas práticas direcionadas ao povo. O Teatro de Agitação e Propaganda, também conhecido como *Agit-Prop*, que era muito praticado na União Soviética e países em processo de revolução, traz de forma rápida à plateia os problemas mais emergentes para serem discutidos ou resolvidos, sempre com um cunho político, defendendo uma posição anti-neoliberalista. Possui uma estética própria objetivando transmitir a informação direta ao público, sem rodeios ou subjetividades. As apresentações são ligeiras, com participação ativa do espectador nos debates e ocorrem, na maior parte das vezes, em espaços abertos. Frequentemente as peças de *Agit-Prop* são apresentadas antes de comícios ou manifestações para defender uma ideologia esquerdista. No Brasil temos os CPC (Centros Populares de Cultura) como um dos disseminadores deste tipo de teatro.

Era necessário explicar à plateia determinado fato, urgentemente pois, dependendo da sua consciência, ele votaria neste ou naquele candidato, participaria ou não de determinada greve, empreenderia esta ou aquela ação política. (BOAL, 1979, p.28)



Já o Teatro Didático traz ao público temas mais complexos, que deveriam ser refletidos e aprendidos. Peças um pouco mais elaboradas, muitas vezes adaptadas à realidade de determinada comunidade ou vilarejo para que os populares aprendessem lições importantes sobre relações de poder, lutas de classe, ou mesmo atividades cotidianas como agricultura ou leis de trânsito: “A arte é uma forma sensorial de conhecimento – portanto o teatro didático-popular procurava desenvolver estas ideias em forma concreta.” (BOAL, 1979, p.29). Nesse bloco podemos incluir peças de autores renomados como Bertolt Brecht, que tinha obras especialmente escritas com o objetivo de travar uma reflexão com a plateia, mesmo outros autores como Shakespeare, Lope de Vega ou Ionesco poderiam ter uma leitura popular e didática, tendo como base o objetivo ideológico e um público que assistisse. Nada mais didático que as Tragédias Gregas ou o Teatro Medieval realizado pela Igreja Católica. De acordo com Boal, a burguesia ou a classe dominante faz uso da arte a partir de sua necessidade de influenciar. O povo é quem deve se apropriar da arte para uso e bem próprio, pois “quando o conteúdo de um espetáculo não é suficientemente claro, ou quando se mostra bivalente, a burguesia procurará mostrar sua própria versão.” (1979, p.32).

E mesmo o teatro épico defendia uma ideia, uma verdade, que era do ponto de vista dos trabalhadores. Iná Camargo Costa o define brilhantemente e deixa claro que há uma ideologia por detrás desse campo teatral.

Podemos agora definir teatro épico como sendo a forma teatral encontrada, num processo de aproximadamente 40 anos, por dramaturgos e encenadores de alguma forma ligados às lutas dos trabalhadores, para expor o mundo segundo a experiência dos trabalhadores, que constitui o mais complexo dos focos narrativos até hoje experimentados pela cena contemporânea. (COSTA, 2012, p.91)

Inspirado nas diferentes manifestações de teatro engajado, Boal, junto com o Teatro de Arena, criou técnicas a partir da leitura de jornais, o que já era chamado de Teatro Jornal ou Teatro Vivo¹, mais uma prática de *Agit-Prop* reproduzida nos Estados Unidos e União Soviética. Tendo como base esse ponto, Boal tenta distinguir sua prática das outras vertentes do teatro popular,

¹ LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de Jornal no Teatro*. São Paulo: Editora Outras Expressões, 2014.



defendendo um teatro produzido segundo o ponto de vista do próprio povo. Para ele havia uma diferença intrínseca entre o teatro feito para o oprimido e aquele feito pelo oprimido. Boal indica o Teatro Jornal como “uma nova categoria de teatro popular. [...] Nela, o próprio povo faz o espetáculo [...] o povo fabrica e consome teatro.” (1979, p.42). Não só o Teatro Jornal, mas todo o trabalho de Boal sofre influência de outros grupos de teatro engajado, como o grupo norte americano *The Living News-paper* da década de 1930 (BOAL, 1967, p.25).

Vale ressaltar que todas essas práticas teatrais eram experimentadas no contexto de pré-ditadura e, após o golpe de 1964, da ditadura anunciada no Brasil. Entretanto, o mais importante é frisar que há um ponto de ruptura entre a prática desenvolvida por Boal e o teatro engajado dos grupos populares de sua época, e o próprio autor reconhece esse fato.

Boal, após a experiência com o teatro engajado, tentou se afastar do conceito por detrás dessa estética e criar novas formas artísticas de representar as ideias do povo. Não cabe aqui explicar toda a trajetória de Boal na criação do Teatro do Oprimido, nem o processo de amadurecimento da metodologia até chegar à Estética do Oprimido. Tais elementos estão disponíveis na ampla obra do dramaturgo, traduzida para mais de trinta idiomas, em dissertações e teses acadêmicas. No meu livro *A Estética de Boal – Odisseia Pelos Sentidos*², apresento um histórico do Teatro do Oprimido e considero importante a leitura desse material para aprofundarmos na reflexão.

Boal distingue o Teatro do Oprimido do teatro engajado a partir de algumas premissas. No Teatro do Oprimido não deve haver unidirecionalidade do discurso, mas sim a criação de um espaço dialógico e dialético entre atores e plateia; a arte não pode ser deslocada da política, arte é política; a fala e a representação da realidade devem se dar do ponto de vista do oprimido, por isso toda produção artística deve passar pela concepção do oprimido para não haver tradução/traição; o Teatro do Oprimido não tem uma verdade, mas sim a busca pela multiplicidade de ideias, sendo assim, não passa uma mensagem ao público.

2 CONCEIÇÃO, Flávio da. *A Estética de Boal – Odisseia Pelos Sentidos*. Rio de Janeiro: Editora Mundo Contemporâneo, 2018.



CRIAÇÃO DE ESPAÇOS DE DIÁLOGO NO TEATRO DO OPRIMIDO



Durante as experimentações com o Teatro Jornal, ainda no Teatro de Arena de São Paulo, e já no exílio, com o Teatro Imagem, Teatro-Fórum e Arco Íris do Desejo, a metodologia do Teatro do Oprimido foi se estruturando de acordo com as necessidades de um novo espectador, fortalecendo o diálogo entre público e artistas, criando um espaço de debate democrático e horizontal.

Augusto acreditava que o espectador mobilizado era o participante mais importante no teatro. Ele trabalhava incessantemente para levar a ação teatral do palco para a plateia e da plateia para a comunidade onde quer que ela se encontre. Augusto fazia questão que o espectador fosse o centro da experiência. Ele expandiu radicalmente a noção do coro grego de forma que a plateia ativa – *espect-ator* – era o participante mais importante do evento teatral. (SCHECHNER, 2013, p.12)

Ligiéro aponta que a contradição é um aspecto importante e positivo na obra criada por Boal, pois em cada momento ele se perguntava se o que estava fazendo era a ação mais conveniente, adequada (LIGIÉRO, 2013, p.18). A partir da necessidade do *espect-ator* Boal modificava e criava novas ações que fortalecessem a libertação do oprimido. E, no meu ponto de vista, para Boal ser artista não seria necessariamente um dom, mas uma instância humana, enquanto ser espectador não garantiria a participação ativa, por isso se fez necessário repensar esses conceitos e posições.

Contradição como matriz para conduzir o indivíduo ao processo de inovação e à superação da situação de opressão. [...] Ser um ator e não ser. Ser um



espectador e não ser, sendo um “artista” no palco e não necessariamente sendo um artista de fato na vida. Uma forma de encorajar a viver a vida como arte e vice-versa. (LIGIÉRO, 2013, p.18)

Para a real instauração desse espaço dialógico, faz-se necessário considerar alguns princípios apontados por Boal, descobertos em sua trajetória prática e teórica. Vale lembrar que tal fundamentação é baseada numa linha de atuação marxista e, como defendo nesse artigo, freireana e humanista.

Paulo Freire considerava que a educação e a escola deveriam ser os espaços de abertura e diálogo na sociedade. Que somente através da educação o ser humano pode se libertar da opressão e da injustiça. Boal desloca o espaço de libertação para o teatro e, posteriormente, para a arte, considerando as premissas propostas por Freire, estabelecendo um espaço de experimentação onde o ser humano, a partir de suas ações cotidianas teatralizadas, pode analisar a realidade para, concretamente, propor mudanças radicais.

Boal dá a palavra ao espectador; através do teatro viabiliza a possibilidade de relatarmos as próprias vivências, desenvolverem sua autonomia, seu juízo crítico e sua responsabilidade. Freire fornece ao educando a autonomia da construção da palavra, para que ele possa interferir no mundo, transformando-o, pois, ao dizer a própria palavra à pessoa, começa a construir conscientemente seus próprios caminhos. (BARAÚNA, 2013, p.199)

Esse espaço de fluidez e horizontalidade no discurso não deve ser instaurado somente numa apresentação de Teatro-Fórum com o público. Desde a construção de uma cena de Teatro do Oprimido, numa oficina de introdução ou ensaio de um grupo popular, é primordial que o Curinga estimule a composição desse espaço seguro de diálogo. “Falar, por exemplo, em democracia e silenciar o povo é uma farsa” (FREIRE, 1987, p.96).

Aqui seria interessante retomar o conceito de educador ou pedagogo fundamentado por Freire, que nos aponta a responsabilidade deste em problematizar os conteúdos trazidos pelos participantes. Sozinho, o grupo pode se perder em reflexões errôneas sobre a realidade, reforçando opressões e naturalizando condicionamentos sociais.





Para o educador-educando, dialógico, problematizador, o conteúdo programático da educação não é uma doação ou uma imposição – um conjunto de informes a ser depositado nos educandos, mas a devolução organizada, sistematizada e acrescentada ao povo, daqueles elementos que este lhe entregou de forma inestruturada. (FREIRE, 1987, p.98)



A questão do diálogo perpassa toda a metodologia do Teatro do Oprimido, sendo um dos pilares nesse tipo de teatro/ativismo. Concretamente o Curinga precisa criar um ambiente coletivo e tranquilo, de confiança, onde os participantes sintam-se acolhidos. Falar de opressão não é uma missão fácil, portanto, somente num local seguro e respeitoso, onde todas as ideias são levadas em consideração e a escuta seja priorizada, é que as histórias de opressão para a construção dos espetáculos poderão ser compartilhadas e a injustiça combatida.

Outro aspecto dialógico no Teatro do Oprimido acontece no momento das intervenções do Teatro-Fórum. Sem diálogo não há Fórum! Primordial lembrar que o Teatro-Fórum foi desenvolvido por Boal no Peru, tendo como ponto inicial o projeto de Dramaturgia Simultânea³ nos anos 1970. Nesse antigo projeto, os espectadores podiam falar desde o seu assento as ideias no sentido de os atores, no palco, desenvolverem soluções para o problema apresentado. O poder de ação permanecia isolado da plateia; no palco, os artistas que interpretavam traduziam o que a plateia dizia. No Teatro-Fórum, a plateia deve se levantar e tomar a ação cênica, transformando o espetáculo de acordo com suas ideias. Se não há intervenções da plateia, se a ação não é dividida com o espectador, que se torna *spect-ator*, se não há a promoção do diálogo fluido entre palco e plateia, se faz Teatro-Fórum? Bárbara Santos nos dá uma pista quando diz que “Curingar é mediar o diálogo entre palco e plateia” (2008, p.76). Assim, fica claro que o diálogo é um dos alicerces do Teatro do Oprimido e o Curinga é o responsável em democratizá-lo. Ele precisa criar esse espaço de confiança, de respeito e dinamismo com o público, peça mestra para o debate acontecer.

Um bom exemplo de extrapolação dos espaços de diálogo pode ser observado na prática do CTO Jana Sanskriti, na Índia. Durante o fórum há um componente do grupo anotando todas as intervenções feitas pelos *spect-atores*. As sugestões anotadas são organizadas na sede do grupo, digitadas no computador e analisadas coletivamente. Depois, são encaminhadas para um comitê de discussão permanente em cada vila onde o grupo atua. Esses comitês se encontram

³ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009.



uma vez por mês e são compostos por membros da comunidade, que discutem e opinam sobre as intervenções do Fórum, refletindo como podem concretizar na comunidade as sugestões criadas teatralmente, o que, para Boal, seria uma ação social concreta e continuada, destacada no topo da Árvore do Teatro do Oprimido.

Cada grupo de TO deve colaborar em alguma ação coletiva da comunidade onde se apresenta. Após um evento artístico, não devemos abandonar o local como uma companhia itinerante que deixa saudades, em trânsito para outra cidade: temos que manter contato, formando redes de apoio. Não podemos nem devemos tomar o lugar dos oprimidos; ajuda-los, sim, sempre. (BOAL, 2009, p. 213)

Nesse aspecto o Jana Sanskriti vai às últimas consequências do Teatro do Oprimido e mantém uma colaboração comunitária constante.

Nessas vilas o Jana Sanskriti tenta criar o que eles chamam de *MuktaMancha* – Palco Aberto, uma espécie de arena onde os grupos comunitários podem se encontrar para ensaios e apresentações. E esses espaços vão além da prática do TO, pois dificilmente nesses vilarejos há outros espaços sociais. Desta forma o *MuktaMancha* serve para inúmeros fins coletivos como casamentos, reuniões, festas, etc.

A partir desses comitês de discussão contínuos o Jana Sanskriti conseguiu fortalecer muitas comunidades, onde houve mudanças concretas.

Em uma atividade de Teatro do Oprimido o Curinga possui poder, é o foco, pois está coordenando a atividade. Porém, esse poder deve ser compartilhado. Deve ser democratizado entre todos os participantes, estimulando-os a experimentar a autonomia, a responsabilidade, a autocrítica. O mesmo se dá na sessão de Teatro-Fórum. O Curinga tem o poder em mãos para orquestrar a discussão, esse poder deve ser compartilhado entre o espetáculo, com os atores e, mais tarde, com o público. E volta para o Curinga novamente, numa dança de poderes.

De acordo com Boff o trabalho popular se dá a partir da práxis – ação e reflexão. As questões sociais se resolvem segundo a prática e a compreensão da mesma. O trabalho popular ocorre com as mãos e com a mente, o que podemos associar ao pensamento sensível e simbólico proposto





por Boal. Uma prática sem teoria pode levar ao puro ativismo ou reformismo, ao mesmo tempo em que uma teoria sem práticas não conduz à ação concreta e a mudanças, pois se investe em discussões inacabáveis. “E a teoria existe em função da prática. Esta deve sempre ter primazia sobre toda reflexão;” (1984, p.53). O importante é que as duas estejam interligadas a todo o processo de caminhada popular, juntas, numa dialética teoria-prática.

Por isso, após cada intervenção do espectador, o Curinga precisa desenvolver com a plateia a reflexão daquela ação. Desta forma há uma compreensão coletiva se aquela ação é possível ou não no contexto cultural e social em que a peça é apresentada. Pensando que o que é solução para um pode não ser para o outro, a partir da análise de cada fórum, podemos fazer o que Boal chama de ascese, pensando em como essa opressão reflete coletivamente na sociedade e não pontualmente. A análise de cada intervenção faz com que a plateia assuma a autonomia no debate geral sobre o tema apresentado no espetáculo e: “Cabe ao Curinga observar a natureza dessas intervenções e tentar estimular a ascese em direção ao segundo nível do Teatro-Fórum: alternativas de caráter estrutural.” (BOAL, 2009, p.212).

A falta de reflexão nas intervenções de um Teatro-Fórum é grave, pois revela uma compreensão diferente dos princípios defendidos por Boal. Richard Schechner considera a prática de Boal um avanço ao que Brecht propôs no teatro, pois este coloca os atores ao lado dos personagens, enquanto Boal faz com que a plateia protagonize as ações dos personagens transformando a cena proposta. E quando Brecht pôde escolher um teatro para apresentar suas peças, escolheu o espetacular e burguês *Theatre am Schiffbauerdamm*, com fosso de orquestra e um grande proscênio, onde estreou a “Ópera dos Três Vinténs”. Boal sentia-se mais à vontade quando o palco era a rua e podia interagir com a plateia. A proximidade com o espectador é primordial no seu teatro. Sendo assim: “Brecht via no teatro um lugar para analisar e criticar a vida social. Mas foi o Augusto que viu o teatro como instrumento de mudança” (SCHECHNER, 2012, p.12).

Se essa reflexão fica somente no palco e não é devolvida maieuticamente para a plateia, a intransitividade do discurso se amplia. Ficamos no lugar do Teatro Didático, onde somente o grupo fala seu ponto de vista sobre o que aconteceu em cena e corremos o risco de passar mensagens para a plateia.



O Curinga [...] deve questionar sempre as próprias conclusões e enunciá-las em forma de pergunta, e não afirmativamente, de forma que os espectadores tenham que responder sim ou não, foi isso que dissemos ou não foi, em vez de serem confrontados com uma interpretação pessoal do Curinga. (BOAL, 2015, p.303)

Desta forma o poder não é democratizado pelo Curinga, mas retido e devolvido em forma doutrinária para a plateia, que não aprende coletivamente os caminhos para se libertar de determinada opressão. Somente a participação na cena não garante a reflexão e a mudança da realidade.

A ARTE SEM TRADUÇÕES

No Teatro do Oprimido, partindo das histórias reais de opressão compartilhadas coletivamente, um grupo encena a situação que considera a mais urgente de ser denunciada. Para a construção cênica são realizados diferentes procedimentos teatrais como jogos corporais, de interpretação, de criação de cenários, figurinos e músicas. Nessas atividades o grupo se expressa artisticamente, colocando impressões pessoais sobre a situação ocorrida. Cores, imagens, formas, tudo o que é incorporado à encenação precisa ter um significado, objetivo ou não, que fortaleça a história contada. O coletivo interpreta a cena com elementos criados, imaginados e discutidos em conjunto. A peça deverá representar os sentimentos e a ideologia daquele grupo social. O objetivo é que a encenação seja a “fala” de determinado grupo social e uma contestação da realidade mitificada, de acordo com Barthes (2001).

Para o sociólogo e filósofo francês Roland Barthes (2001), o mito é a resignificação de uma ideologia popular ou da classe subalterna, esvaziada de seu conteúdo político. Seria uma “fala” que representa os oprimidos, transposto aos interesses da classe dominante, que é devolvido às classes populares como algo novo. Tais elementos, acontecimentos, manifestações culturais são





dissociados dos fatos históricos que o acompanham e que referendam sua importância política para determinada classe social.

Essa fala é uma mensagem. Pode, portanto, **não ser oral; pode ser formada por escritas** ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica. (BARTHES, 2001, p.132)

No meu ponto de vista, o Teatro do Oprimido propõe uma resistência aos mitos construídos pela grande mídia, pela indústria cultural. No processo de construção coletiva o oprimido é estimulado pelo Curinga a criar suas imagens, palavras e sons, representar sua realidade segundo o seu ponto de vista, desconstruindo uma leitura pré-estabelecida que possa reforçar segregação e opressão.

Em sua fase pós-exílio, Boal vai além: passou a acreditar que, uma vez assumindo sua própria arte, o ser humano estaria mais preparado para enfrentar os desafios do mundo, assumindo um papel de transformador da sociedade [...] a experiência e o conhecimento sensível [...] opressão passa pelo que vemos, ouvimos e lemos. (LIGIÉRO, 2013, p.18)

No procedimento criativo de um espetáculo de Teatro-Fórum, o grupo necessita se apoderar de elementos artísticos para reler sua realidade mitificada e apresentar à sociedade seu ponto de vista desta mesma realidade. Assim, essa ressignificação ou representação do real não será indicada pela classe dominante, mas sim pelos oprimidos, que, com base em sua vivência, podem representar suas opressões através do teatro ou de outra manifestação artística. Os oprimidos resistem e assumem sua própria fala antes roubada e mitificada pelos opressores, e através do Teatro do Oprimido criam todos os elementos do espetáculo. Todo esse processo é mediado e estimulado pelo Curinga.

Já assisti a alguns grupos populares de Teatro do Oprimido onde o processo de desconstrução mítica não ocorre. Acompanhei o grupo Jana Sanskriti da cidade de Calcutá na Índia. Eles se apresentam com um lindo espetáculo chamado *Shonar Maye* (Menina de Ouro) que mistura danças tradicionais, elementos folclóricos e cantigas populares da Índia e já se apresentou em vários países.



A peça é utilizada como carro chefe do Jana Sanskriti que, em todos os novos espaços de trabalho, ensinam as músicas, as danças e marcas cênicas para os novos atores, que reproduzem todos os movimentos e trejeitos criados pelo elenco principal. Esse tipo de ação já foi realizado enquanto estratégia dos grupos de teatro engajado, tanto no Brasil com os CPC e o próprio Teatro de Arena, mas também na Índia nas primeiras atividades do Jana Sanskriti.

Nenhum elemento é criado pelo grupo de jovens. O figurino, que poderia chamar de uniforme, é o mesmo utilizado por todos os grupos populares coordenados pelo Jana Sanskriti. A forma de interpretar e até de falar de alguns personagens é basicamente cópia do elenco principal, que é responsável por dirigir nos mínimos detalhes as peças dos novos grupos.

O pesquisador de Teatro do Oprimido Julian Boal trabalhou diretamente com o CTO Jana Sanskriti durante alguns anos. Acompanhou de perto a produção do grupo e viajou pelas vilas do interior da Índia colaborando e refletindo sobre o trabalho. Ele justifica esse processo do Jana Sanskriti enquanto estratégia política, pois, em sua opinião, as vilas não estariam preparadas para criar suas próprias peças, falando de sua história. A própria comunidade poderia não apoiar a prática teatral, caso falasse abertamente dos temas tabus. Ele considera a tradição hinduísta muito arraigada no interior do país e temas mais polêmicos, como a liberdade das mulheres, poderiam criar desacordos entre os moradores. Ele comenta:

Shonar Meye é sempre a primeira peça representada pelo JS quando estão tentando se estabelecer em uma aldeia. Isso, por duas razões. Primeiro, o JS acredita firmemente que quando as mulheres estão autorizadas a falar livremente de sua condição, então, e só em seguida, a aldeia como um todo pode iniciar-se num processo mais amplo para a sua emancipação. Divisões de gênero minam as alianças mais amplas nas aldeias e as lutas. Em segundo lugar, o patriarcado não é identificado por déspotas locais como uma ameaça a seus privilégios e, portanto, eles não proíbem as performances. A estratégia da Jana Sanskriti de se infiltrar em uma aldeia sempre desenrola no mesmo caminho.
(BOAL, J., 2012, p.114)

Creio absolutamente que a estratégia do Jana Sanskriti tenha uma boa intenção, porém, não podemos deixar de admitir que o processo que os participantes dos grupos deixam de vivenciar



pode comprometer a razão pela qual se faz Teatro do Oprimido. Quem avalia se uma vila está preparada ou não para uma discussão? Como podemos escolher sobre o que o oprimido deseja falar? A eleição dos temas abordados em uma peça não deveria partir dos oprimidos, já que priorizamos por sua autonomia?

Na Índia os adolescentes aprendiam todas as músicas, marcações, danças criadas pelos coordenadores e Curingas do Jana Sanskriti. Pode-se afirmar que, neste caso, *Shonar Meye* torna-se um mito, produzido pelo próprio CTO indiano. Quem garante que o problema urgente sobre o qual aqueles jovens querem falar é o patriarcado? Sem desmerecer a importância do tema, pois muitas mulheres sofrem agressões violentas na Índia.

Não leva a cultura ao povo, mas oferece meios estéticos necessários para o desenvolvimento de sua própria cultura, com seus próprios meios e metas. Não apenas educa nos elementos essenciais de como se pode fazer, mas, pedagogicamente, estimula os participantes a buscarem seus caminhos. (BOAL, 2009, p.166)

O processo de aprendizado no Teatro do Oprimido precisa ser algo coletivo e processual. Se o Curinga diz qual o tema que os oprimidos precisam discutir, voltamos ao equívoco cometido por Boal nos anos 1970, no nordeste brasileiro, com o camponês Virgílio. Voltamos ao teatro engajado do qual Boal tanto tentou se afastar. A fala dos oprimidos é assim calada pela voz dos Curingas.

A conscientização é um processo de autoconscientização, ou melhor, de interconscientização. Não é inculcação doutrinária ou matracagem ideológica. Ela se dá no diálogo entre todos, agenciado pelo agente. Por isso mesmo a palavra do povo deve ser dita e ouvida com plena liberdade. (BOFF, 1984, p.48)

No caso dos grupos indianos, não é só a peça que é reproduzida, mas todo material de cena, cenários e figurinos. Todos os grupos têm a mesma indumentária. Um sári amarelo e vermelho para as mulheres, uma camisa e calça brancas com cinturão vermelho para os homens. Quem não é da cultura indiana fica impressionado com a beleza das vestimentas, porém para os indianos não há metáfora nesses elementos. É como um uniforme, onde todos se vestem iguais, com objetivo de rápida identificação da plateia. Remetemo-nos mais uma vez



ao *Agit-Prop* que, de forma rápida, queria que a plateia reconhecesse os personagens ou a identidade do grupo político.

Desta forma, baseado na teoria de Roland Barthes, sugiro que o Teatro do Oprimido sirva de facilitador na desmistificação cultural do oprimido a partir da sensibilidade e da criatividade. Ao criar seu espetáculo, suas imagens, palavras e sons, os oprimidos podem reelaborar simbólica e sensivelmente sua realidade, refletindo sobre o que não os contenta e quais os caminhos de transformação dessa realidade opressora e desigual: “A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível.” (BARTHES, 2001, p.163). Por isso é tão importante que os oprimidos sejam sujeitos nesse processo de criação, se não estaremos reproduzindo o que o Teatro do Oprimido combate!

Uma Estética democrática, ao tornar seus participantes capazes de produzir suas obras, vai ajudá-los a expelir os produtos pseudoculturais que são obrigados a tragar no dia-a-dia (*sic*) dos meios de comunicação, propriedade dos opressores. Democracia estética contra a monarquia da arte. [...] Devemos pensar a arte do ponto de vista de quem a produz e pratica, não a partir de uma perspectiva contrária à nossa. (BOAL, 2009, p.167)

Quando Boal arrisca se distinguir do teatro engajado, o faz por não achar justo ensinar algo à plateia, sem assumir os mesmos riscos. Sendo assim, as mensagens deveriam ser evitadas. A partir do momento em que são os oprimidos a falarem de sua realidade e produzirem o espetáculo, as imagens dos cenários e figurinos, os sons das músicas, as palavras dos textos, a fala será dos oprimidos para os oprimidos, em linha direta, sem interlocutores.

Assim, não deve haver nenhuma mensagem explicitada em uma peça de Teatro do Oprimido, pois ouvimos as diferentes ideias da plateia, buscando a multiplicidade de argumentos: “O debate, o conflito de ideias, a dialética, a argumentação e a contra argumentação – tudo isso estimula, aquece, enriquece, prepara o espectador para agir na vida real.” (BOAL, 2015, p.301). Ela deve servir como antídoto ao véu invisível da realidade, que esconde a verdadeira tendência do ser humano em ser livre e feliz, sem injustiças e opressões (VANNUCCI, 2013). Mas essa verdade é





escamoteada pelas classes dominantes. O Curinga do Teatro do Oprimido tenta estimular a descoberta dessa verdade pelos *espect-atores*.

Desde a tragédia grega a arte é utilizada para instigar a plateia a se imobilizar, com receio de que aquela representação, que imita a vida, possa de fato acontecer com eles. “A palavra ficção torna-se a única ficção que realmente existe.” (BOAL, 2009, p.88). E combatendo a catarse, Boal cria em seu teatro uma instância de real não estática, onde o espectador pode influenciar a experiência artística, não aceitando a verdade cênica como absoluta.

É importante reforçar mais uma vez que o Teatro do Oprimido é uma metodologia teatral com bases marxistas e humanistas. Com essa fundamentação acredita-se que a revolução e a transformação da realidade só acontecerão se os oprimidos compreenderem sua condição social, sua alienação corporal e intelectual e, juntos, tentarem superar a contradição opressor/oprimido. Nesse processo, o oprimido é o sujeito e não o objeto. Se os oprimidos não se movimentarem para lutar contra a opressão e a injustiça, nada mudará. E a opressão não é um problema individual ou espiritual de um oprimido contra um opressor ou contra o diabo, mas um conflito coletivo, social! Boal cria um processo teatral de ensaio para a revolução coletiva, e os personagens opressores podem ser modificados, mas tendo como ponto de partida o empenho e as estratégias criadas pelos oprimidos, segundo a sua autonomia. O Teatro do Oprimido é para fortalecer o oprimido e não o opressor! Para que os oprimidos percebam coletivamente como podem desconstruir a rede de opressão que se repete em várias culturas e países: “Tal liberdade requer que o indivíduo seja ativo e responsável, não um escravo em uma peça bem alimentada da máquina” (FREIRE, 1987, p.59-60).

Há vários grupos de Teatro do Oprimido no mundo que fazem trabalhos potentes e essenciais para a quebra das opressões. São muitos coletivos que multiplicam o Teatro do Oprimido, discutem temas importantes para a transformação das injustiças no mundo, dão espaço para que mulheres e jovens possam ter sua representatividade e atuem. Criam os comitês comunitários passando da ação teatral para a ação social concreta e continuada, tão recomendada por Boal.

Porém, ainda há um ranço gigantesco do teatro engajado, teatro catequese e doutrinário. São lacunas práticas e filosóficas que podem ser mais bem desenvolvidas para que os grupos atinjam toda a potencialidade da metodologia criada por Boal. A fusão entre o Teatro Didático, ora





manipulando as ideias da plateia, sem garantir o debate autônomo, com um Curinga professoral e diretivo, ora com um Curinga neutro e anódino que se abstém da coordenação do grupo, ainda configura a prática de muitos grupos de Teatro do Oprimido no Brasil, na Índia e no mundo.

Realmente foi emocionante estar em uma aldeia onde não tinha nada além de plantações e o *MuktaMancha* com crianças pintadas que nos recebiam com flores, cantando músicas tradicionais, dançando ao som da Tabla e do Harmônio indiano. Milhares de pessoas assistindo às peças e, pelo menos, presenciando uma discussão no palco. Em algumas dessas vilas as pessoas nunca tinham visto pessoalmente um estrangeiro, mas conheciam o Teatro do Oprimido.

Boal dizia que o Teatro do Oprimido foi feito para as pessoas, dentro de suas realidades. Seria lindo se todas as premissas políticas e artísticas propostas pelo teatrólogo e outros teóricos que corroboram suas ideias fossem respeitadas, mas creio que isso também é um processo de cada região onde o Teatro do Oprimido é experimentado. O importante é que a base humanista está presente. Há o desejo de transformação da realidade opressora em direção a um mundo ideal, feliz, justo para todos: “Nós mudamos o método por viver a natureza das pessoas e do contexto de humanização.” (GANGULY, 2014, p.150).

REFERÊNCIAS

- » ARAÚJO, Fernando A. S. O Programa do Partido Comunista da Índia. In: Revista Mensal de Cultura Política, nº 49, set de 1953. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/49/programa.htm>. Acesso em 06 de Maio de 2015.
- » ANDRADE, Clara de. **O exílio de Augusto Boal** – Reflexões sobre um teatro sem fronteiras. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- » AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido. Produção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 2011. 1 DVD



- » BARAÚNA, Tânia. Considerações sobre a Pedagogia do Oprimido de Paulo freire e a metodologia do Oprimido de Augusto Boal. In: **Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.
- » BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- » BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.
- » BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Nayf, 2015.
- » _____. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- » _____. Entrevista. In: LIGIERO, Zeca; TELLES, Narciso; PEREIRA, Victor Hugo (Orgs.). **Teatro e Dança como Experiência Comunitária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- » _____. Imperdoáveis desvios Heresias Criativas. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 2. Rio de Janeiro: CTO, 2002.
- » _____. **O Arco-Íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- » _____. **Teatro Legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- » _____. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.
- » _____. **STOP! C'est Magique**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- » _____. **Técnicas Latino Americanas de um Teatro Popular**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- » _____. Teatro Jornal Primeira Edição. In: **Latin American Theatre Review**, vol 4, nº 2, Spring – Kansas, U.S.A: The Center of Latin American Studies – The University of Kansas, 1971.
- » _____. Rascunho esquemático de um novo sistema de espetáculo e dramaturgia denominado Sistema Coringa. In: **Revista Teatro Paulista**. São Paulo: Publicação da Comissão Estadual de Teatro (Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo), 1967.
- » BOAL, Julian. Elementos de Reflexão a respeito do “Curinga”. Disponível em: <<http://www.institutoaugustoboal.org/2011/11/23/442/>>. Acesso em 30 de Abril de 2013.
- » _____. It's When theatre is over that ur work begin's: the exemple of Jana Sanskriti. In: **Scripting Power**. Jana Sanskriti On and Offstage. Kolkata: CAMP, 2010.
- » BOFF, Clodovis. **Como trabalhar com o povo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.





- » CENTRO de Teatro do Oprimido. Disponível em: <<http://www.cto.org.br>>. Acesso em 20 de Maio de 2013
- » CONCEIÇÃO, Flavio da. **A Estética de Boal** – Odisseia pelos sentidos. Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2018.
- » COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima:** teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- » COSTA, Iná Camargo. O momento Boal. Disponível em: <http://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/07/o_momento_boa_inaccosta.pdf>. Acesso em 19 de Janeiro 2014.
- » COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas Histórias, Memórias Futuras** – Sentido da Tradição em Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- » _____. Gramsci: a comunicação como política. In: **Mídia e Poder:** Ideologia, Discurso e Subjetividade. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.
- » _____. A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade e contra-hegemonia. In: **Comunidade e contra-hegemonia:** rotas de comunicação alternativa. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- » FREIRE, Paulo. **Política e Educação:** Ensaios. São Paulo: Cortez Editora, 2001.
- » _____. **Professora sim, tia não.** Cartas a quem ousa ensinar. São Paulo: Olho D'água, 1997.
- » _____. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- » GANGULY, Sanjoy. Aprendendo com as pessoas. In: **Metaxis** – A Revista do Teatro do Oprimido, nº 6. Rio de Janeiro: J Sholna, 2010.
- » _____. **Jana Sanskriti** – Forum Theatre and Democracy in India. London: Routledge, 2010.
- » _____. **Where we Stand:** Five plays from the repertoire of Jana Sanskriti. CAMP: Kolkata, 2009.
- » _____. Theatre – a space for empowerment: celebrating Jana Sanskriti's experience in India. In: **Theatre and Empowerment:** Community Drama on the World Stage. UK: Cambridge University, 2004.
- » JANA Sanskriti. Um Teatro em Campanha. (A Theatre on the Field). Produção de Jeanne Dosse. Calcutá: Produção Independente, 2005. 1 DVD





- » JANASANSKRITI – Centre for Theatre os the Opressed. From the directors desk. Disponível em: <<http://janasanskriti.org/index.html>>. Acesso em 19 de Junho de 2013
- » LIGIÉRO, Zeca. Ser e não Ser, o artista e o espectador: questões da arte, pedagogia e política de Augusto Boal. In: LIGIÉRO, Zeca. **Augusto Boal – Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.
- » _____. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- » LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de Jornal no Teatro**. São Paulo: Outras Expressões, 2014.
- » ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- » SANCTUM, Flavio. Teatro do Oprimido e Homossexualidade – Um arco-íris em Construção. In: **Teatro do Oprimido e outros Babados**. Rio de Janeiro: Metanoia Editora, 2015.
- » _____. Curinga O Investigador de Alternativas. In: **De Freire a Boal**. Espanha: Ñaque, 2009.
- » SANTOS, Bárbara. Teatro Essencial: Essência Comunitária. (Uma Reflexão sobre o Teatro do Oprimido). In: **Arte e Comunidade**. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- » _____. O Curinga e a Arte de Curingar. In: **Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido**, nº 5. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2008.
- » SCHECHNER, Richard. Dialogando com Augusto Boal. In: **Augusto Boal**. Arte, Pedagogia e Política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.
- » _____. Ritual. In: LIGIERO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- » VANNUCCI, Alessandra. Boal Filósofo: para uma civilização teatral solidária. In: **Augusto Boal. Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

