



TEATRO DO OPRIMIDO: uma revolução crítica para a cidadania social

LINDOMAR DA SILVA ARAUJO

Mestre em Ensino das Artes Cênicas
pela UNIRIO, sob a orientação do Prof.
Dr. Adilson Florentino da Silva (UNIRIO).
Professor de Artes Cênicas na
Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
e Diretor do Núcleo de Arte Avenida
dos Desfiles (SMERJ).
E-mail: plindomar@hotmail.com

RESUMO

Este artigo é um recorte da pesquisa de Mestrado em Ensino das Artes Cênicas, que articula as concepções metodológicas do Teatro do Oprimido, do teatrólogo Augusto Boal, com as propostas epistemológicas de Boaventura de Souza Santos, que propõe romper com o paradigma da Modernidade, por se apresentar em crise diante da supremacia do princípio de mercado sobre os princípios de Estado e comunidade, gerando novas e diferentes lógicas de pensar e agir na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro do Oprimido;
Cidadania social;
Projeto de vida;
Teatro-Educação.

ABSTRAT

This article is a cross - section of the Master 's research in Teaching of the Performing Arts, which articulates the methodological conceptions of the Theater of the Oppressed, by the theatologist Augusto Boal, with the epistemological proposals of Boaventura de Souza Santos, who proposes to break with the paradigm of Modernity, to present itself in crisis before the supremacy of the market principle on the principles of State and community, generating new and different logics of thinking and acting in society.

KEYWORDS:

*Theater of the Oppressed;
Social citizenship;
Life project;
Theater-Education.*



INTRODUÇÃO



Este texto é resultado de estudos e reflexões da dissertação de Mestrado, intitulada “Teatro do Oprimido e Projeto de Vida: perspectivas emancipatórias”, que tem o foco na *práxis* pedagógica do ensino fundamental, em aulas eletivas, integrando as disciplinas de Arte e Projeto de Vida. Nesta junção disciplinar, o Teatro do Oprimido se apresentou como abordagem metodológica, tencionando os processos emancipatórios de aprendizagem, para encaminhar aos educandos os seus sonhos e prospecções de vida, pelo pensamento crítico da realidade e simulações perspectivas futuras.

Na intenção de potencializar o estudo da *práxis*, investigamos as teorias de Santos (2000, 2013), que abordam a crise do paradigma da Modernidade e propõem alternativas para escapar dos mecanismos de controle e manipulação do mercado sobre as estruturas e inter-relações do Estado e da sociedade. Suas epistemologias sociais nos possibilitam um olhar diferenciado sobre a realidade e nos levam a entender o papel do Teatro do Oprimido em sua trajetória histórica e função emancipatória.

Nesse sentido, o método teatral desenvolvido por Boal (1983, 2009) apresenta relevância e desenha caminhos de aplicabilidade no contexto escolar. Logo, para situar os estudos e as investigações, desenvolvemos um breve histórico do Teatro do Oprimido, da sua origem no Teatro de Arena, em São Paulo, até formação da sua Estética, nas escolas do Rio de Janeiro. Um percurso capaz de evidenciar a sua importância para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e igualitária.



O TEATRO DO OPRIMIDO NA CONTRA-HEGEMONIA



O Teatro do Oprimido vem se reconfigurando ao longo de sua existência, perseguindo estratégias e alternativas de libertação de oprimidos, que são afetados pelos mecanismos hegemônicos de dominação. Um processo de colonização social, que normalmente se impõe de forma velada e busca naturalizar os seus efeitos, atendendo ao capitalismo e a sua manutenção. O próprio teatro, num certo setor, assume também a posição de opressor, quando atende às demandas das ideologias dominantes, reproduzindo a naturalização das mazelas sociais, formas de marginalização, a estereotipia nas diferenças e o lucro como meio de ordenamento social.

Inicialmente, no Teatro de Arena, Augusto Boal (1931-2009) buscava estratégias de romper com a soberania do teatro burguês, que em parte até hoje se mantém. No entanto, o golpe militar de 1964, que implantou sua ditadura no país, lhe exigiu novos direcionamentos de ação, tornando o seu teatro ainda mais político, adentrando o território da “guerrilha social”, que resultou na perseguição política e exílio do seu criador.

Até o seu retorno ao Brasil, no início dos anos oitenta com a abertura política, o Teatro do Oprimido se transformou e cresceu, assumindo projeção mundial e outras configurações metodológicas, devido às reflexões e aos processos investigativos de seu criador.

Ao retornar do exílio, Boal arquiteta com seus pares uma nova estrutura de teatro sobre o próprio arcabouço do Teatro do Oprimido, que se desenvolvia desde o Teatro de Arena, com a criação do personagem “Coringa” e com raízes firmadas no ALFIN – Programa de Alfabetização Integral, quando em 1973 tem os primeiros contatos com a Pedagogia do Oprimido de Freire (1987), no Peru (TURLE, 2016). Neste momento de retorno ao Brasil, o teatrólogo reconfigura toda a sua dinâmica, agrega outras estratégias artístico-pedagógicas e apresenta o Teatro do Oprimido numa configuração multidimensional, que assume a denominação de Estética do Oprimido.



Hoje, o Teatro do Oprimido se caracteriza claramente em suas dimensões política, artística, estética e educativa, provocando os sentidos na estrutura cênica pela utilização formal de sons, palavras e imagens. A sua dimensão política se caracteriza por promover a luta contra sistemas vigentes de dominações opressivas e processos que viabilizam a libertação dos sujeitos para acesso à cidadania. O seu caráter educativo reside no ensaio de revoluções, pelas simulações instauradas em toda a sua dinâmica teatral, com a possibilidade de o espectador assumir o papel de protagonista na ação dramática.

Na perspectiva de Mattos (2016, p.33), o Teatro do Oprimido “é um teatro com forte característica política e social, tratando de questões de conflito entre oprimidos e opressores, onde a dramaturgia nasce de histórias reais contadas pelos próprios oprimidos”. Nesse contexto, o caráter político-estético da arte pode legitimar, embaralhar ou fazer desabar o arcabouço de um discurso, sistema e até mesmo singularidades ontológicas. Nesse sentido, Rancière (2009, p.17) acrescenta que as “práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”.

O Teatro do Oprimido existe como metodologia a ser modificada pelos sujeitos na prática. No entanto, Boal (2002, p.319) esclarece que existem dois pontos que são inalteráveis: “a) a transformação do espectador em protagonista da ação teatral; b) a tentativa de, através dessa transformação, modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la”.

A pretensão do Teatro do Oprimido é provocar o espectador, para que se torne *espect-ator*¹ e entre em cena, numa experimentação de jogos e técnicas. Assim, esse fazer teatral possibilita refletir questões do **passado**, jogar com opressões do **presente** e encontrar possibilidades libertadoras em **futuros** possíveis. O principal objetivo da Poética do Oprimido é “transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator (social), em transformador da ação dramática”. (BOAL, 1983, p. 138). Esse processo de conversão do espectador passivo em protagonismo da ação teatral é o “cerne do Teatro do Oprimido – como sujeito produtor do seu próprio discurso” (TURLE, 2016, p. 25).

O teatrólogo Augusto Boal se inspirou na Pedagogia do Oprimido, do educador Paulo Freire, para desenvolver o seu Teatro do Oprimido. De acordo com Freire (1987, p. 32), para que os oprimidos se libertem, é essencial uma “pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto da reflexão

¹ *Espect-ator* é um termo cunhado por Boal para identificar, em seu Teatro Fórum, uma forma dialógica de fruição teatral, que se processa na intervenção cênica do espectador sobre o modelo de realidade dramatizada. Essa atitude estético-teatral pretende redefinir mecanismos de libertação dos sujeitos em suas dinâmicas sociais.



dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e re fará”.

O Teatro do Oprimido e a sua Estética se alinham aos preceitos da Educação, quando apresentam uma metodologia de gestão do conhecimento horizontal e democrática, num fazer teatral dialógico e contextualizado. É um teatro eminentemente político e emancipatório, quando discute questões referentes às opressões sociais e elabora simulações de possíveis libertações. Uma estética que provoca, no curso das suas ações, retomadas de processos de asfixia aos direitos individuais e coletivos dos cidadãos.

A estrutura social (BOURDIER, 2014) apresenta demarcações, que configuram instituições próprias, constituindo processos de manutenção da cultura com determinados avanços, preservações e retrocessos. Um sistema complexo, que mantém a escola como uma de suas instituições responsável por desenvolver a educação formal dos sujeitos e atuar na construção, sistematização e transmissão do conhecimento, preparando inclusive os indivíduos para o exercício da cidadania. Essa relação entre educação e sociedade se evidencia na perspectiva de Durkheim (2010, p. 37), quando apresenta o seu caráter social, que é constituído como

Um sistema de ideias, sentimentos e hábitos que expressam em nós não a nossa personalidade, mas o grupo ou os diferentes grupos de que fazemos parte, tais como as crenças religiosas, as crenças e práticas morais, as tradições nacionais ou profissionais, as opiniões coletivas de toda sorte. Seu conjunto forma o ser social.

No território da educação formal, encontra-se a escola, onde se desenvolve redes de subjetividades e se tecem tramas de saberes e fazeres. Um lugar específico para produção de atividades “nucleares”, que Saviani (1995, p. 21) aponta como “atividades que constituem a razão de ser da escola”, ou seja, o currículo. Assim, a linguagem teatral, quando inserida no espaço escolar, tende a se redimensionar para atender às necessidades próprias desse contexto.

O Teatro do Oprimido, ao longo da sua (trans)formação, vem se apresentando como uma potente linguagem para encaminhamentos emancipatórios, que visa alcançar direitos individuais e coletivos para a cidadania. Uma metodologia teatral que contribui com prospecções à educação formal,





quando se alinha aos processos pedagógicos que integram currículo escolar. Essa investida na educação exige mudanças de paradigmas, tanto naqueles referentes às práticas pedagógicas quanto aos relacionados à forma de perceber a realidade.



A CRISE PARADIGMÁTICA DA MODERNIDADE EM BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS

Ao identificarmos o Teatro do Oprimido como meio de luta social e política, para além da sua função estética e artística, buscamos compreender os fenômenos sócio-históricos e políticos que mobilizam a dinâmica social e provocam inclusive diferentes níveis de opressões nos agentes sociais. Logo, adentramos as teorias de Boaventura de Sousa Santos (2000, 2003, 2013), que nos apresenta o paradigma da modernidade e a sua crise atual, propondo encaminhamentos à emancipação dos sujeitos e colaborando com novas perspectivas epistemológicas para uma cidadania social.

De acordo com Santos (2013, p.234), a cidadania social se refere “a conquista de significativos direitos sociais, no domínio das relações de trabalho, da segurança social, da saúde, da educação e da habitação por parte das classes trabalhadoras”. Um resultado de lutas coletivas, travadas mais intensamente após a Segunda Guerra Mundial, envolvendo as classes operárias e instituições representativas. A cidadania social marca a passagem do capitalismo cívico e político para o capitalismo organizado.



Ao longo dos últimos séculos, a dualidade da ciência moderna monitorou e transformou a realidade, de forma a naturalizar a polarização de diferentes relações, tais como: liberdade-servidão, conhecimento-ignorância, racionalidade-irracionalidade, moderno-tradicional, positivo-negativo, corpo-alma, céu-inferno, etc. Nessa lógica, o discurso moderno alocou a educação na centralidade desses opostos, exigindo a superação daqueles ditos negativos (barbárie, ignorância, servidão, etc.) para se chegar à cidadania. Desse modo, vem preservando um modelo de política com sobreposição dos opostos, desequilibrada e sem meio termo, inviabilizando mecanismos para a ascensão social das camadas populares.

E, nesse contorno de pensamento, Arroyo (1995, p.37) acrescenta que: “Somente será reconhecido apto a participar como sujeito social e político quem tiver vencido a barbárie, a ignorância, quem tiver aprendido a nova racionalidade, quem tiver sido feito homem moderno”. Uma demanda ancorada em pressupostos iluministas. Afinal, como se estruturou a racionalidade moderna e como superá-la para alcançar uma nova ordem social, que viabilize o acesso à cidadania?

Essa indagação requer a compreensão sobre a ordem estrutural do projeto sociocultural da modernidade, a qual recorreremos a Santos (2000, 2013), para nos posicionarmos diante de suas perspectivas epistemológicas e, evidentemente, contribuir com este estudo, que problematiza o Teatro do Oprimido como metodologia de emancipação social, no contexto da educação escolar.

Ao se relacionar com a dinâmica social, a escola desenvolve processos de transformação das racionalidades individuais e coletivas, que vão operar diretamente na estrutura da sociedade em que estão inseridas. Então, a ordem escolar tende a se alinhar às demandas sociais e políticas, para dialogar com a realidade e vislumbrar avanços.

A contemporaneidade tem provocado nos sujeitos um “desassossego”, que segundo Santos (2000), é fruto de um paradoxo experiencial formado, de um lado, por uma rotina acelerada causadora de um vertiginoso determinismo, contínuo e acelerado e, de outro lado, um indeterminismo excessivo proveniente de fenômenos inesperados. O autor entende, ainda, serem esses fenômenos resultado da transição paradigmática, que cria uma “sociedade intervalar” e torna a rotina cotidiana caótica. Isto, porque a “ocorrência de rupturas e de descontinuidades na vida e nos projectos (*sic*) de vida é o correlato da experiência de acumulação de riscos inseguráveis”. (p.41).





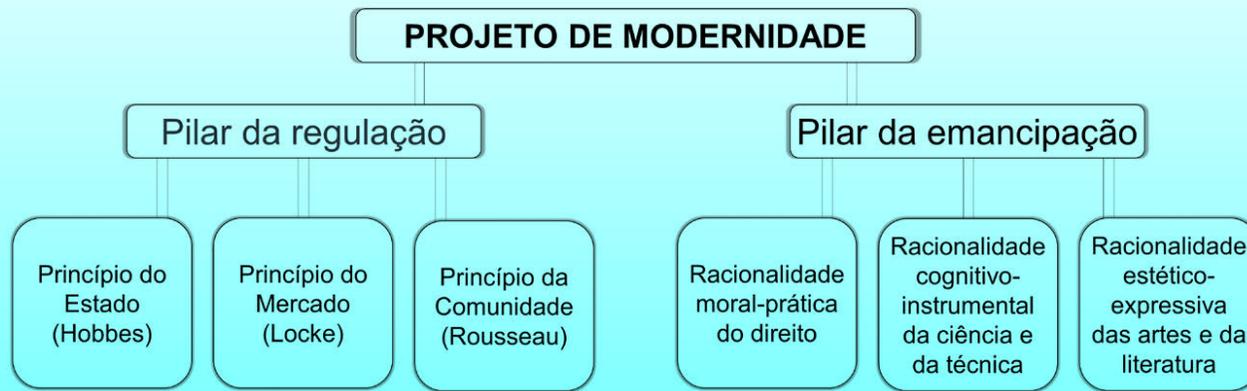
Essa desestabilização social já se mostrava presente nos séculos XVIII e XIX, quando a produção industrial se torna uma forma dominante e o capitalismo potencializa e redimensiona os processos científicos e socioculturais, estruturas da modernidade que já se desenvolviam por dois séculos. Esse movimento capitalista, segundo Santos (2003, p.17), “deixava perplexos os espíritos mais atentos e os fazia reflectir (*sic*) sobre os fundamentos da sociedade em que viviam e sobre o impacto das vibrações a que eles iam ser sujeitos por via da ordem científica emergente”.

Com efeitos, as mudanças provenientes da revolução francesa, da revolução industrial e das teorias liberais de Adam Smith (1723-1790), para a não intervenção estatal na economia, dentre outros, conjuntamente às transformações científicas, inauguraram um período sociocultural denominado Modernidade.

De acordo com Santos (2000, p.49-102), cabe considerar a existência de um “paradigma socio-cultural da modernidade”, surgido entre os séculos XVI e XVIII, antes da dominação do capitalismo industrial pelas organizações dos países centrais. Para o autor, a “modernidade ocidental” e o “capitalismo” são processos históricos autônomos e distintos, que só a partir do século XVIII, passam a interagir. Então, com a propagação e implementação do processo de industrialização, verdadeiramente, modernidade e capitalismo se aliaram, redimensionando o projeto de modernidade.

O projeto sociocultural da modernidade, ambicioso e rico, desenvolvido pelos países dominantes do hemisfério norte, instaurou uma crise (vazio) no mundo contemporâneo, que Santos (2013, p.100) considera ser uma transição paradigmática, cujo entendimento perpassa pela compreensão da estrutura dinâmica de sua matriz. Uma estrutura matricial de projeto, que se caracteriza pelo equilíbrio entre “regulação” e “emancipação”, cujos pilares se mantêm sustentados por **princípios e racionalidades**.

Assim, o pilar da regulação apoia-se em três princípios estruturais da modernidade, sendo eles: o princípio do Estado (Hobbes); o princípio do Mercado (Locke); e o princípio da Comunidade (Rousseau). E, o pilar da emancipação se sustenta em três dimensões da vida coletiva moderna, que articulam: a racionalidade moral-prática do direito; a racionalidade cognitivo-instrumental da ciência e da técnica; e a racionalidade da estético-expressiva das artes e da literatura. Como o quadro a seguir:



Fonte: O autor.

O equilíbrio entre regulação e emancipação exige harmonia dinâmica em cada um dos pilares, articulando seus princípios e racionalidades, considerando a manutenção das relações entre todos. No entanto, para Santos (2013), existe atualmente um desequilíbrio na estrutura do projeto, que vem ocorrendo da seguinte forma: no pilar da emancipação, a racionalidade cognitivo-instrumental da ciência e da técnica se desenvolveu em detrimento das demais racionalidades (moral-prática do direito e estético-expressiva das artes e da literatura); e, no pilar da regulação, o princípio do Mercado se desenvolveu em detrimento dos princípios do Estado e da comunidade. Assim, ocorre um desequilíbrio na organização e nos processos cotidianos da vida social.

Nessa perspectiva, para que os pilares do projeto de modernidade se equilibrem é necessário considerar algumas especificidades em suas articulações, tal como aponta Santos (2013, p.100):

A racionalidade estético-expressiva articula-se privilegiadamente com o princípio da comunidade, porque é nela que se condensam as ideias de identidade e de comunhão sem as quais não é possível a contemplação estética. A racionalidade moral-prática liga-se preferencialmente com o princípio do Estado na medida em que a este compete definir e fazer cumprir um mínimo



ético para o que é dotado do monopólio da produção e da distribuição do direito. Finalmente, a racionalidade cognitivo-instrumental tem uma correspondência específica com o princípio do mercado, não só porque nele se condensam as ideias da individualidade e da concorrência, centrais ao desenvolvimento da ciência e da técnica, como também porque já no século XVIII são visíveis os sinais da conversão da ciência numa forma produtiva.

Há tempos, a racionalidade cognitivo-instrumental se desenvolve, progressiva e excessivamente, em sobreposição às outras duas racionalidades, desequilibrando a dinâmica social. Esse processo de instabilidade gerou uma concepção hegemônica de sociedade, pautada pelo princípio de mercado, invadindo assim a regulação das políticas sociais. Nessa direção, o princípio de Estado perde sua potência, quando transfere poderes ao mercado e, conseqüentemente, enfraquece a legítima capacidade de atuação do princípio de comunidade. Logo, o que se apresentava como direitos sociais assegurados, passa a subjugar-se ao consumo e ao poder de compra, esfacelando a cidadania, que antes era emancipatória e que nesta perspectiva se posiciona num contexto neoliberal.

Os princípios e as lógicas que sustentam o projeto sociocultural da modernidade se articulam, para possibilitar harmonia e equilíbrio à estrutura social. No entanto, são autônomos e podem assumir certo extremismo, chegando a um desequilíbrio desacerbado. Numa ocorrência de desequilíbrio estrutural, é possível acontecer, inclusive, a esteticização, a juridificação ou a cientificação da vida social. Na medida em que se intensifica um princípio ou uma lógica sobre outros pares, ocorre um déficit nos mecanismos de manutenção. De acordo com Santos (2013, p.101), o projeto da modernidade é ambicioso e revolucionário, com infinitas possibilidades, que coloca para si mesmo excessos de promessas e deficiências nos compromissos.

Tal desequilíbrio se efetuou quando o projeto de modernidade se aliou ao capitalismo emergente no século XIX, assumindo outras perspectivas e dinâmicas e levando o princípio de mercado a se desenvolver e desintegrar a organização do pilar da regulação. Assim, se vive a atrofia dos outros dos princípios de Estado e de comunidade. Inclusive, as ciências passam a se tornar produto de mercado do capitalismo liberal e, conseqüentemente, toda a lógica do projeto de modernidade é desestruturada, causando também desequilíbrio entre as racionalidades da vida social, que compõem o pilar da emancipação.





Essa acentuação da regulação e o enaltecimento do princípio de mercado leva a racionalidade cognitivo-instrumental da ciência e da técnica assumir a liderança no pilar da emancipação e, inclusive, se sobrepor às outras racionalidades emancipatórias. Dessa forma, atrofia as racionalidades “estético-expressiva” e “moral-prática” do pilar da emancipação.

De acordo com Santos (2013, p.225-230), atualmente nos encontramos no período que ele denomina “capitalismo desorganizado”², que oculta alguns pressupostos para sustentar o liberalismo econômico atual. Assim, o capitalismo liberal tece teorias de ocultações e deslocamentos de ideias acerca do exercício da cidadania.

O princípio da cidadania é assegurado pelos direitos civis e políticos dos cidadãos, que devem exercê-los através do voto. No entanto, na atual conjuntura, existe um desencorajamento político de cunho liberal, para enfraquecer a democracia representativa e participativa, gerando uma passividade política pela naturalização da relação Estado-indivíduos.

A vontade geral, apresentada por Rousseau (2002, p. 99-100), em seu Contrato Social, estabelece a participação coletiva e o vínculo social, para proporcionar o bem comum e, ainda, fortalecer o Estado. Esta vontade é desvanecida pela teoria liberal, quando converte a sociedade civil em domínio privado, ignorando completamente a dimensão doméstica (relações familiares) e a direciona para a intimidade pessoal. Assim, todo o domínio doméstico é excluído de qualquer contrato social ou obrigação política, tornando este território desvinculado da relação Estado-indivíduo. Com isso, a relação de contrato social passa a ser “individual”.

Nesta perspectiva, se instaura uma sociedade liberal, que “é caracterizada por uma tensão entre a subjetividade individual dos agentes da sociedade civil e a subjetividade monumental do Estado” (SANTOS, 2013, p.229). Essa relação axial Estado-indivíduo é tensionada e regulada pelo princípio da cidadania, que consequentemente efetiva um controle social, pela limitação dos poderes do Estado e coordenação das atividades dos cidadãos.

Assim, se desenha o projeto da modernidade e suas transformações, inclusive os seus mecanismos de dominação, nos colocando diante de uma crise paradigmática, que atravessa todos os setores da estrutura social, que provoca nos indivíduos a necessidade de mudanças nos diferentes

2 De acordo com Santos (2013, p. 102-103), o capitalismo assume três configurações periódicas: o primeiro período do capitalismo se caracteriza como “capitalismo liberal” e se refere a todo o século XIX. O segundo período, denominado “capitalismo organizado”, inicia-se no final do século XIX e se acentua com as duas grandes guerras mundiais. O terceiro período do capitalismo é o “capitalismo desorganizado” (capitalismo financeiro), que percorre da década de sessenta aos dias atuais.



níveis da vida social. É nessa estrutura que buscamos identificar fissuras capazes de permitir a introdução do Teatro do Oprimido para a construção de conhecimentos no cotidiano escolar.

A pedagogia da Estética do Oprimido, de Boal (2009), reflexiona os mecanismos utilizados pelas “mídias”, que buscam incutir nos indivíduos ideias e ideologias dominantes. Todo o seu arsenal metodológico e abordagens epistemológicas reverberam em práticas teatrais e perseguem meios de libertar os sujeitos das suas amarras “estéticas”, que são elaboradas e difundidas potentemente pelo mercado, como forma de dominação social. Logo, o Teatro do Oprimido propõe aos seus praticantes a elaboração de uma estética específica, gerada pelos próprios espect-atores, com a intenção de promover o autoconhecimento e o poder sobre si mesmo.

Essa dinâmica teatral serve aos oprimidos, essencialmente, quando se encontram entrincheirados pelos bombardeios potentes e eficientes do mercado, que geram demandas insignificantes e desmedidas a todas as camadas da estrutura social, inviabilizando utopias e instaurando uma ordem de inferiorização e homogeneização, que ganha maiores dimensões nas camadas populares.

Tal processo de dominação capitalista, na crise paradigmática da modernidade, como vimos, ocorre quando o princípio de mercado se articula diretamente com a racionalidade cognitivo-instrumental da ciência e da técnica, em sobreposição aos demais princípios e racionalidades, inclusive, intensificando individualidade e concorrência.

Ao compreender o princípio de mercado como fator de tensão e desequilíbrio, na crise paradigmática, Santos (2013, p.100) observa, nas questões referentes às ideias de identidade e de comunhão, uma vinculação direta com a contemplação estética, que resulta da articulação entre a racionalidade estético-expressiva e o princípio da comunidade. Nessa perspectiva, identificamos na Estética do Oprimido meios de encaminhar processos de equilíbrio e harmonia aos vetores que articulam o paradigma da modernidade.

De acordo com Boal (2009), arte e estética são instrumentos de libertação e a Estética do Oprimido, enquanto método teatral, assume papel de dinamizador da transformação social, convertendo imagens, palavras e sons, que incorporam canais de opressão em processos de ação e rebeldia. Assim, o que antes era contemplação passiva, desatenta e indiferente, se transforma em apreciação sensível, conectada aos interesses dos próprios indivíduos e aos assuntos da sua



comunidade. “A Estética do Oprimido propõe a criação de espaços que promovam a libertação consciente das armadilhas da estética do opressor. [...] E estimula a reapropriação dos canais de comunicação e de interação com o mundo” (SANTOS, 2016, p.300).

O esvaziamento das potencialidades dos princípios de comunidade e de Estado, e das racionalidades estético-expressiva e moral-prática, nos leva a perseguir processos pedagógicos de emancipação social ancorados na ética, na solidariedade e na participação democrática. Sendo a ética e a solidariedade geradoras de um território híbrido, contendo um a essência do outro, em que ambos os campos atuam num domínio de (co)responsabilidade prospectiva.

Nessa demarcação, a ética se apresenta na contra hegemonia, eliminando o princípio de reciprocidade da ética liberal, e a solidariedade se manifesta no diálogo, rompendo com os silenciamentos que calam os sujeitos dos seus sonhos. De acordo com Santos (2007, p.55), “há nos oprimidos aspirações que não são proferidas, porque foram consideradas improferíveis depois de séculos de opressão”.

Nesse colapso social, o Teatro do Oprimido com sua Estética pode ocupar lugar relevante no enfrentamento da crise paradigmática moderna, por desenvolver estratégias teatrais emancipatórias. É uma pedagogia teatral que trabalha sobre os mecanismos da opressão e disponibiliza “um método artístico que pretende ajudar a restaurar a ideia original e humanística de democracia diminuindo as distâncias entre base e vértice” (BOAL, 2009, p.132).

Ao propor uma “Ecologia dos Saberes” (metonímica e proléptica), como recurso de reinvenção da emancipação social, para dilatar o presente e contrair o futuro, em oposição às hierarquias abstratas do conhecimento hegemônico, Boaventura Santos (2007) identifica o capitalismo como colonialismo e encaminha uma configuração de racionalidade que favoreça a emancipação social.

Nessa direção, é possível compreender uma tensão epistemológica na dinâmica do conhecimento, assim como retrata Santos (2000, p.78):

O paradigma da modernidade comporta duas formas principais de conhecimento: o conhecimento-emancipação e o conhecimento-regulação.
O conhecimento-emancipação é uma trajetória (*sic*) entre um estado de



ignorância que designo por *colonialismo* e um estado de saber que designo por *solidariedade*. O conhecimento-regulação é um trajectória entre o estado de ignorância que designo por *caos* e o estado de saber que designo por *ordem*. Se o primeiro modelo de conhecimento progride do colonialismo para a solidariedade, o segundo progride do caos a ordem.

Essas duas dinâmicas evolutivas do conhecimento passam a se desorganizar, com o conhecimento-regulação assumindo a supremacia diante do conhecimento-emancipação, quando o princípio de mercado, articulado à racionalidade técnico-instrumental, se sobrepõe aos demais princípios e racionalidades do paradigma da modernidade. Nesse desequilíbrio dinâmico, assistimos a um cenário de inversões, com a trajetória do conhecimento-solidariedade passando de colonialismo (caos) à solidariedade (ordem), do caos (solidariedade) à ordem (colonialismo).

Assim, no estado em que se encontra o conhecimento, no paradigma da modernidade, exige de quem vislumbra uma sociedade mais justa, solidária e humana, direcionar meios de devolver a primazia ao conhecimento-emancipação. Para Santos (2000, p.79), esse encaminhamento “implica, por um lado, que se transforme a solidariedade na forma hegemônica de saber e, por outro lado, que se aceite um certo nível de caos decorrente da negligência relativa do conhecimento-regulação”. Aliado a isso, é necessário que se adote a prudência como atitude epistemológica diante de inconsistente e precária capacidade de previsões diante da vida.

É nessa realidade social hegemônica, onde vem imperando a ordem do colonialismo, que o Teatro do Oprimido se coloca para gerar possibilidades de reinventar trajetórias emancipatórias. E, por ser uma linguagem de caráter crítico-social, ambiciona retomar a dinâmica da solidariedade, que foi substituída pelo caos a favor dos mecanismos regulatórios do mercado.





REFERÊNCIAS



- » ARROYIO, Miguel G. Educação e exclusão da cidadania. In: BUFFA, Ester. **Educação e cidadania**. São Paulo: Cortez, 1995.
- » BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- » _____. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- » _____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- » BOURDIEU, Pierre. PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- » DURKHEIM, Émile. **Educação e sociologia**. São Paulo: Hedra, 2010.
- » FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- » MATTOS, Cachalote. A estética do Oprimido: o jogo (de imagem) no teatro fórum. In: ____ et. al. **Teatro do oprimido e universidade: experimentos, ensaios e investigações**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.
- » RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.
- » SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido: Raízes e asas – uma teoria da práxis**. Rio de Janeiro Ibis Libris, 2016.
- » SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática**. São Paulo: Cortez, 2000.
- » _____. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2013.
- » _____. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- » _____. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2003.
- » SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações. Polêmicas do nosso tempo**. São Paulo: Autores Associados, 1995.
- » TURLE, Licko. Alfabetização teatral: O encontro do teatro popular com a Pedagogia do Oprimido. In: MATTOS, Cachalote et. al. **Teatro do oprimido e universidade: experimentos, ensaios e investigações**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.