

## APRESENTAÇÃO

Tendo como conhecimento a existência de diferentes segmentos artísticos fundamentados nas relações e imbricações com o contexto sociocultural, destacaremos aqui um segmento de suma importância para o indivíduo e a sociedade em geral. Trata-se da interpretação da arte inserida e influenciada diretamente pelo seu ambiente político e social. O objetivo é realizar um diálogo com as algumas teorias sobre o teatro político e a dramaturgias contemporâneas atualmente chamadas de formas pós-dramáticas para compor uma dramaturgia inédita.

A pesquisa intitulada de “*Arbitrio: O Teatro Político e o Teatro Pós-dramático como inspiração para uma prática dramatúrgica*” se subdivide em três (03) capítulos definidos nos seguintes assuntos: a condição humana e arte como questionamento a partir de uma breve reflexão sobre as opressões sociais; teatro político por meio de algumas reflexões acerca das teorias do teatro épico de Bertolt Brecht e do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, e por último o capítulo três sobre o Teatro Pós-Dramático, e como resultado da investigação desta pesquisa, criou-se uma dramaturgia inspirada nos temas e técnicas teatrais que pautam o Teatro Político e o Teatro Pós-dramático, chamada de *Arbitrio*.

Partindo deste princípio, esta pesquisa vem acrescentar reflexões importantes sobre a relevância do macro ambiente social na obra teatral, tendo em vista que o teatro como ferramenta política acompanha a dinâmica da sociedade em seus conflitos e complicitades.

O mundo todo está interligado, sofrendo influências diretas ou indiretas dos acontecimentos. No entanto, cada cidade, país ou continente tem sua história e suas peculiaridades que diferem de outras, criando uma identidade para si. Mesmo diante das peculiaridades de cada espaço, há algo em comum na condição humana, que são as opressões sociais. Estas por sua vez, podem ser objeto de estudo da arte, especificamente do teatro, para fazer refletir ou mesmo modificar parcialmente o cenário em que o indivíduo se encontra, motivando reflexões sobre uma mudança alinhada à ética e à justiça dos direitos humanos.

Para compor o primeiro capítulo desenvolvem-se considerações sobre o contexto de violência e terror que foram marcantes na história mundial, como por exemplo, o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), cuja ideologia nazista vigorava na Alemanha. Reflexões que permeiam a realidade do pós-guerra, isto é, as expectativas, frustrações e condições da miséria humana diante das opressões da guerra e do próprio sistema político e

social construído a partir desta experiência, isto é, a condição humana em virtude das opressões sociais e a reação do ser humano a este contexto político-cultural pós-guerra que se forma em resposta a desejos urgentes de justiça e de paz.

Este capítulo também procura demonstrar os mecanismos de opressão do julgamento do gosto artístico a partir da distinção social, segundo Pierre Bourdieu (2008). De como a composição da nossa sociedade se dividiu em classes distintas e assim julgando de forma diferenciada o que pode ser certo ou errado nas formas artísticas de interpretação do mundo. Adicionalmente, considerando a contribuição teórica de Nestor Garcia Canclini (2008), é problematizado como podemos considerar legítimos os processos de aquisição cultural pelos indivíduos, pois entendemos haver dois estados fundamentais, sendo eles o estado de guerra ou o estado de hibridação. Entenda-se estado de guerra como a classificação do gosto do indivíduo segundo os paradigmas de ‘certo’ ou ‘errado’, ‘legítimo’ ou ‘ilegítimo’. E em estado de guerra pode-se correr o risco a constantes contradições e intolerâncias, como por exemplo a opressão às manifestações artísticas que contradizem sistemas opressores, e podemos também citar as consequências das guerras mundiais e da luta armada. O estado de hibridação, por sua vez, nos permite compreender não a totalidade, mas partes do todo que se formam e mudam constantemente em relação às formas de como demonstramos por meio da arte nossas expectativas em relação ao micro e macro ambientes em que vivemos.

Quando compreendemos que o contexto econômico, histórico e cultural tem influência direta na composição da sociedade, além dos constantes movimentos de globalização, adverte-se que estes não só integram e geram mestiçagens, também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadas, acrescentam para sociedade, fazem-na evoluir e continuar o movimento em busca do progresso. A partir da opressão cultural, a opressão social enquanto objeto da dramaturgia *Arbitrio* pode ser conscientizada e até mesmo amenizada no campo artístico. Parece um projeto ambicioso, mas pelo menos a sua motivação precisa ser ambiciosa no sentido de querer a mudança. A prática da encenação e suas reflexões por parte dos espectadores vão depender da interpretação de cada um (atores e espectadores que se misturam no fazer artístico), considerando o indivíduo como um ser pensante, ativo e composto por sua bagagem individual sobre suas relações sociais. Neste aspecto, a dramaturgia *Arbitrio* como produto final desta dissertação encontra um cenário mais flexível em relação à narrativa e a possibilidade de nela abordarmos questões sociais e culturais de forma crítica e reflexiva.

O capítulo segundo reflete acerca do teatro como ferramenta política, e tem o objetivo principal de demonstrar as vertentes que são consideradas paradigmáticas enquanto mudanças estruturais e ideológicas no fazer teatral, como por exemplo, as pesquisas realizadas pelo alemão Bertolt Brecht e pelo brasileiro Augusto Boal. No contexto teatral anterior a Bertolt Brecht (1898-1956), o fazer teatral era marcado pela ideia contemplativa do teatro, do ator como foco da estrutura teatral. Após a Segunda Guerra Mundial, evento assistido por Brecht, os questionamentos sobre a sociedade nazista e suas atrocidades tiveram a necessidade de serem denunciados por todas as linguagens teatrais. Era necessário fazer o espectador refletir sobre a sua realidade, e não somente contemplá-la. Por isso, com Brecht, o foco do fazer teatral torna-se político, no sentido de democratizar esta linguagem, na medida em que o espectador é tão importante quanto o ator, aliás, o espectador é causa e consequência do fazer teatral que pensa na mudança da sociedade e, portanto, é político. Neste aspecto, Brecht inaugura o teatro épico, narrativo e denunciador da opressão social. No Brasil, a ditadura militar vivenciada pelo então dramaturgo e pesquisador de teatro Augusto Boal é foco de questionamento sobre a realidade brasileira cujo contexto político era marcado por opressões. Neste sentido, Boal influenciado por Bertolt Brecht, inaugura a teoria e a prática de um teatro denominado Teatro do Oprimido, cujas regras se fundamentam no espectador como agente ativo de mudança, isto é, ele entra na cena e modifica-a, repensando novas formas de enfrentar as opressões. No contexto da teoria de Brecht e Boal, pretende-se ressaltar nesta seção a importância do teatro como ferramenta política.

O terceiro e último momento desta pesquisa ressalta-se a importância da dramaturgia *Arbitrio* no contexto atual em que a pesquisadora em questão está inserida, isto é, em um cenário marcado pela hibridação cultural, cujas formas pós-dramáticas do fazer teatral ganham espaço repensando sua forma e conteúdo. Procura-se demonstrar por meio das reflexões recentes introduzidas pelo teórico da estética pós-dramática teatral, Hans-Thies Lehmann, a importância dos conflitos e cumplicidades que a contemporaneidade traz à tona no campo artístico, como por exemplo, as mudanças recorrentes ao texto teatral e a forma dramática de encenar uma obra teatral. O pós-drama procura potencializar os demais elementos do teatro como a sonoplastia, o a iluminação, o texto, a autonomia do ator-encenador, a maquiagem e o figurino como dramaturgia da cena.

Em seguida, a pesquisa apresenta o seu produto final, a dramaturgia inédita chamada de *Arbítrio* inspirada nas teorias discutidas. Trata-se de um roteiro inspirado e totalmente vinculado à prática da encenação com a contribuição direta de todos os envolvidos no projeto de encenação teatral, isto é, o roteiro introduz cenas com temas e formatos que se pretende discutir, porém, é somente no processo de ensaio com os atores, e em seguida no processo de interação com os espectadores que a dramaturgia se define e se consolida finalmente. Espera-se que este estudo teórico a partir das teorias de Augusto Boal e Bertolt Brecht, bem como as discussões suscitadas sobre o teatro pós-dramático possa acrescentar reflexões e informações importantes para futuras pesquisas no que diz respeito ao que é político na contemporaneidade e como colocar estas questões em prática no formato da encenação teatral. Não se pretende formular um método ou sistema, apenas indicar caminhos para reflexões e práticas futuras por meio de um experimento da escrita de um roteiro base para sua prática futura.

## CAPÍTULO I

### A CONDIÇÃO HUMANA E A ARTE COMO QUESTIONAMENTO

#### 1.1 AS OPRESSÕES SOCIAIS: UMA BREVE REFLEXÃO

OPRESSÃO. *sf.* 1. Ato ou efeito de oprimir. 2. Exercício exagerado do poder, ou de violência, sobre indivíduos ou grupos; tirania. 3. Dificuldade de respirar, sufocação.

OPRIMIDO. *adj.* Que sofre opressão, humilhado, vexado, atormentado, molestado, sentir vergonha. (AURÉLIO, 2008, p. 594)

As pessoas vivem em constante cenário de opressão. Desde que o homem é homem, e descobriu o seu poder sobre o outro a fim de favorecer os seus interesses particulares e ao seu egoísmo propriamente dito, as opressões de todos os tipos vão se aprimorando, e a luta contra elas também. Onde há seres humanos, há hibridação, isto é, uma mistura de muitas bagagens repleta de referenciais. As opressões estão por toda parte e se manifestam em muitos contextos, algumas em potenciais, outras não, dependendo da interpretação que cada um dá para determinada opressão.

Entretanto, existe um tipo de opressão que não há como julgar ou interpretar como sendo menos ou mais, que pode ou não ser potencializada. Existe um tipo de opressão que leva homens a perderem identidades sobre o próprio gênero humano, e que são despidos fisicamente e arrebatados na alma. Trata-se, neste tipo de opressão, de um viver já morto, na qual o homem se assume uma espécie de zumbi humano que luta por migalhas, até o fim, até onde resistir. Trata-se de ter um cidadão em uma líquida sociedade moderna, onde nem mesmo sua cidadania é reconhecida de forma completa. Trata-se de um indivíduo imerso nas fragilidades dos laços humanos. Se não se passa por elas ou as sentem, são vistas todos os dias.

A misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos é o estudo que Zygmunt Bauman realiza na obra *Amor Líquido* (2004), sobre a fragilidade dos laços humanos. Para Bauman (2004), nenhuma das conexões que venham preencher a lacuna deixada pelos vínculos ausentes ou obsoletos tem garantia de permanência. São vínculos frouxamente atados. Neste estudo específico de Bauman, o principal objeto de estudo da opressão social é o relacionamento humano:

A invocação de amar ao próximo como a si mesmo, diz Freud (em *O mal estar da civilização*), é um dos preceitos fundamentais da vida civilizada. É também o que mais contraria o tipo de razão que a civilização promove: a razão do interesse próprio e da busca da felicidade. (BAUMAN, 2004, p. 97)

A pergunta que se faz na lógica do egoísmo da sociedade é: por que devo amar o próximo, que benefício isso me trará? Esta pergunta pode ser interpretada como um absurdo da exigência do preceito de amar o próximo, qualquer próximo, só porque é próximo. Parece algo incômodo e vazio diante do individualismo em que se vive, sem fundamento. Amar o próximo é o salto decisivo do instinto de sobrevivência para a moralidade, ou seja, de acordo com seus instintos, o ser humano pode tirar a vida de alguém a fim de sobreviver, suprir a sua fome ou satisfazer qualquer sentimento primitivo.

Quando o indivíduo tenta se depurar, ele passa a abrir mão do instinto e a seguir determinados valores morais, onde o direito do próximo é respeitado. Desta forma, pensar no outro é uma habilidade para poucos no mundo em que se vive. Sutilmente, ainda se digladia com o outro, como nos campos de concentração da Alemanha nazista, embora com uma nova roupagem contemporânea. De acordo com Bauman, “amar o próximo como a si mesmo torna a sobrevivência humana diferente daquela de qualquer outra criatura viva” (2004, p. 99).

É verdade que o amor-próprio ajuda a agarrar a vida, a enfrentar a fome, a sede, a opressão, o terror e todas as atrocidades humanas, a permanecer vivo e a não desistir. Resiste-se até o fim. Para Bauman e para mim, em suma, para se ter amor-próprio, precisa-se ser amado:

Amar o próximo como amamos a nós mesmos significaria então respeitar a singularidade de cada um – o valor de nossas diferenças, que enriquecem o mundo que habitamos em conjunto e assim o tornam um lugar mais fascinante e agradável, aumentando a cornucópia de suas promessas (2004, p. 101).

Tende-se a medir o mal, a crueldade, a repugnância e a infâmia da vitimização pelo número de vítimas. Contudo, faz-se desnecessário relembrar os fatos e as vítimas do Holocausto, por exemplo, para que se torne espectador de eventos que evidenciam a decadência humana. Considere-se, por exemplo, que no ambiente urbano de um morador de rua ou mendigo, como são chamados, comporte-se apenas como um acessório urbano:

ele se torna um ser banal o qual não se pode ajudar muito. A partir disto, provoca-se um questionamento das motivações de mudança que podem estar ao nosso alcance.

Para Bauman (2004), é uma grande e estúpida desculpa dos grandes líderes das nações que organizaram guerras e outros conflitos quando dizem que “para se fazer um omelete é necessário quebrar os ovos”, ou seja, para limpar uma área ou uma ideologia e ajustá-la conforme o interesse dominante e muitas vezes opressor, faz-se necessário matar e morrer. Portanto, aquele que busca a sobrevivência assassinando a humanidade de outros seres humanos sobrevive à morte de sua própria humanidade:

A este nosso mundo não se pode impor legalmente a perfeição. Não se pode forçá-lo a adotar a virtude, mas tampouco persuadi-lo a se comportar de modo virtuoso. Não se pode fazer com que seja terno e atencioso para com os seres humanos que o habitam, ao mesmo tempo tão adaptado aos seus sonhos de dignidade quando idealmente se desejaria que fosse. Mas você deve tentar. Você vai tentar. (BAUMAN, 2004, p. 104)

Hannah Arendt (2008) pontua que os tempos sombrios não são novos e nem raridade na história da humanidade, vivenciam-se todos os dias quando a opressão se instala sutilmente ou explicitamente na vida de cada indivíduo. Em *Os Afogados e os Sobreviventes*, Primo Levi (2004) consegue esclarecer alguns pontos importantes sobre os processos de opressão nos campos de concentração, isto é, o que passou enquanto prisioneiro do *Lager*,<sup>1</sup> em que poucos testemunharam os horrores que lá experimentaram: seja por medo, vergonha ou pelo desespero de não querer mais acessar o trauma na memória, o campo Auschwitz, lugar que Primo Levi chama de “Fábrica da Morte”.

Nesta pesquisa, enquanto recorte sobre o que é opressão, procura-se ressaltar alguma prática particular de opressão, um registro legítimo, e que tenha afetado de forma palpável e explícita a humanidade. Por isso, a escolha por um depoimento reflexivo sobre um dos maiores eventos opressores do século XX, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e especificamente o Holocausto, evento conhecido pelo massacre de milhões de judeus nos campos de concentração da Alemanha nazista.

Primo Levi (1919-1987), nascido na Itália, em uma família de judeus, se tornou químico e escritor de contos, poemas e memórias. Destaque-se o seu trabalho sobre o Holocausto, em particular, por ter sido um prisioneiro em Auschwitz-Birkenau, registrado

---

<sup>1</sup> Nome dado ao campo de concentração nazista durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

em seus livros *Os Afogados e os Sobreviventes* e *É isso um Homem?*, que são considerados importantes trabalhos memorialísticos do século XX. Ambos são utilizados nesta pesquisa para que se reflita sobre o processo de opressão física, moral e social. Todos os campos da opressão, em seus mais diversos níveis puderam ser constatados nos campos de concentração da Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Por meio de sua memória como testemunha ocular, Primo Levi (2004) relata a completa ausência de liberdade de ser quem é em Auschwitz. Os princípios do gênero humano foram-lhe todos retirados:

Não por vontade, não por pulsilamidade, nem por culpa, vivêramos durante meses ou anos num nível animalesco: nossos dias tinham sido assolados, desde a madrugada até a noite, pela fome, pelo cansaço, pelo frio, pelo medo, e o espaço para pensar, para raciocinar, para ter afeto, tinha sido anulado. Suportáramos a sujeira, a promiscuidade e a destituição, sofrendo com elas muito menos do que sofreríamos na vida normal, porque nosso metro moral havia mudado. Além disso, todos roubáramos: na cozinha, na fábrica, no campo, roubáramos dos outros, da contraparte, mas era fruto do mesmo modo; alguns (poucos) se rebaixaram até o ponto de roubar o pão do próprio companheiro. Esquecêramos não só do país, nossa cultura, mas a família, o passado, o futuro que nos havíamos proposto, porque como os animais, estávamos restritos ao momento presente. (LEVI, 2004, p. 65)

A memória da ofensa praticada pelo poderio nazista ainda faz o narrador pensar que não sabe por que escreve, mas somente sabe da necessidade de relatar esta memória e desafiar o destino que os nazistas haviam previsto: o de que, seja qual for o fim da guerra, não restaria ninguém para dar testemunho, e mesmo que alguém sobrevivesse, o mundo não acreditaria em tamanhas atrocidades, em virtude do teor do testemunho ser absurdamente desumano. Todos os arquivos do *Lager* foram queimados, e isso representa uma grande perda enquanto registro. Para Levi (2004), no contexto de poder e destruição humana, vítima e opressor estão na mesma armadilha.

O opressor continua como tal, tanto quanto a vítima: não são intercambiáveis, o primeiro deve ser punido e execrado (mas, se possível, compreendidos), a segunda deve ser lamentada e ajudada; mas ambos, em face da incidência do fato que foi irrevogavelmente cometido, têm necessidade de refúgio e de defesa, indo instintivamente em busca disso. Não todos, mas a maioria; e com frequência por toda a sua vida. (LEVI, 2004, p. 21)



Para se justificar ou fugir de suas responsabilidades, o opressor acaba por culpar o meio em que viveu, afinal, ele é apenas uma consequência, ele também já fora um oprimido. Segundo o autor, dizem os opressores: “me mandaram fazer, se não o fizesse seria punido ou outras pessoas o fariam pior no meu lugar. Os meus superiores cometeram as mesmas barbaridades que eu, só que de forma mais cruel” (LEVI, 2004, p. 78). As justificativas de Eichmann e Rudolf Hoss (penúltimo comandante de Auschwitz) se baseiam nas seguintes afirmações: “fomos educados para obediência absoluta, a hierarquia e o nacionalismo, fomos manipulados e ensinaram-nos que a única justiça e verdade era aquela” (LEVI, 2004, p. 23).

Para o autor, o tempo desbotou um pouco a sua memória, mas a essência dos acontecimentos ficou de forma marcante, e o que tenta descrever é a capacidade dos sobreviventes de compreender e de fazer compreender as suas experiências. A desumanização e o deslocamento do mundo real começavam já na chegada ao *Lager*, pois o recém-chegado não era acolhido por nenhum companheiro. Raras eram as vezes em que o acolhimento acontecia, pois ao contrário, ele era invejado por ainda trazer consigo a memória de uma realidade aconchegante, o cheiro da sua casa e de sua família. O ritual de ingresso e colapso moral era realizado através de chutes e murros desferidos contra o rosto em muitas das vezes. Havia uma orgia de ordens gritadas com cólera autêntica ou simulada, desnudamento total; com raspagem dos cabelos e a vestimenta de farrapos (cf. LEVI, 2004, p. 33). E mesmo depois das grandes guerras, constata-se que o ser humano em diferentes partes do mundo ainda tem grande dificuldade de acolher o outro, por medo, covardia, ignorância ou hipocrisia. Independente dos fatores internos ou externos que o levam a ser indiferente ao outro e, portanto, à melhoria de sua comunidade, as opressões no mundo continuam a ocorrer, com outras roupagens, com novas concepções ainda mais imorais que nos campos de concentração.

Para esquecer ou maquiar parte desse desnudamento, alguns prisioneiros do campo se tornavam prisioneiros funcionários, colaborando para potencializar e fazerem cumpridas as regras do *Lager*. Segundo Levi, quanto mais feroz a opressão, tanto mais se difundia entre os oprimidos a disponibilidade de colaboração com o poder, e para ele é imprudente emitir qualquer juízo moral sobre os que se tornaram prisioneiros funcionários. Lá dentro, o código moral era outro.

Pode-se dizer que o poder não é nocivo à sociedade, ele existe de formas variadas na organização social, e é mais ou menos controlado, atribuído por mérito ou por

imposição. Não se trata aqui, diante do exemplo de Auschwitz, de concluir que o grande culpado pelas opressões sociais é o poder, que ele não deveria existir. Pode-se refletir sim, sobre a inexistência do autoritarismo exacerbado que inflama o ego e diminui os demais nas suas mais diferentes formas.

No *Larger*, segundo Levi, alguns funcionários do regime, os que mandavam as ordens rotineiras, eram os verdadeiros tiranos, sentiam-se como se fossem Hitler em seu pequeno feudo. Entretanto, para Hitler ou qualquer outro superior, não passavam de soldados que deveriam cumprir a ordem e acreditar naquela ideologia ou, ao contrário, eram assassinados. Eram chamados de *kapo*, e qualquer um dentro do campo poderia se tornar um, “mais tarde, até judeus, que viam na migalha de autoridade que se lhes oferecia o único modo de escapar da ‘solução final’” (LEVI, 2004, p. 41).

Os funcionários prisioneiros, em sua maioria judeus, faziam parte também dos chamados Esquadrões Especiais que atuavam nos fornos crematórios. E quem fazia parte dos esquadrões como opressor não escapou do destino final de todos, isto é, também se tornou vítima. De acordo com Primo Levi, em Auschwitz sucederam-se doze esquadrões, que atuavam pelo período de alguns meses e logo sumiam, sendo renovados pelos novos que queimavam os cadáveres de seus predecessores. No universo contemporâneo, não se queima, até onde se sabe, os predecessores em fornos, mas sabe-se que a renovação do poder ocorre continuamente, independente do que o outro fez quando se ocupou o seu lugar. De certa forma, nota-se a frieza e a indiferença quando o assunto não lhe diz respeito. O que importa, na verdade, é onde se está. E quem estava antes, não faz mais parte agora.

A opressão massacra, mas mesmo assim pode-se pensar: por que os oprimidos não se rebelaram, por que aceitaram tudo isso? Segundo Levi, os prisioneiros revoltaram-se e morreram, o último esquadrão especial explodiu um dos crematórios, e como consequência da rebelião, todos foram imediatamente assassinados. Na qualidade de sobrevivente, um sentimento muito característico surgiu em Levi, e este sentimento também é relatado por outros sobreviventes: a vergonha. Ao sair do campo e do domínio das barbáries sofridas, após o final da guerra, não era alegria que sentia, nem o alívio, a calma, ou o prazer de estar livre, e sim a vergonha de ser um oprimido, uma verdadeira angústia. Na maior parte dos casos, a hora da libertação não foi nem alegre nem despreocupada: soava em geral num contexto trágico de destruição, massacre e sofrimento.

Após a libertação, o autor ressalta que existiram muitos casos de suicídio, e ele tenta explicar por que não havia suicídios com a mesma frequência dentro do *Larger*, o que seria mais lógico, diante das circunstâncias. O suicídio, segundo Levi, é próprio do homem, trata-se de uma escolha, de um ato meditado, e no *Larger* havia poucas oportunidades de escolher. O dia estava ocupado demais para se pensar em morrer, era preciso pensar em satisfazer o cansaço, o frio, a sede, a fome, em escapar dos golpes, não havia tempo para se dedicar a pensar na morte. O suicídio também vem de um sentimento de culpa, e a consequência é uma punição. No *Larger*, o suicídio não era necessário para se sentir culpa, a própria dureza do cativo era percebida como uma punição. A culpa e a vergonha vieram depois da libertação.

A culpa de não ter criado uma resistência pessoal e coletiva em massa é um dos sentimentos que mais assola Levi, quando o mesmo se apropria desta memória. Mas em outros momentos da sua descrição, ele a justifica pela opressão extrema e diversas impossibilidades de fuga. Em Auschwitz, cada um cuidava de si como podia, e não era fácil. A única forma de sobreviver, segundo Levi, era pensar em si mesmo em primeiro lugar, em segundo e em terceiro, depois, em si mesmo de novo, e depois nos outros.

Mas isso não significa que não houve momentos de solidariedade e generosidade entre os prisioneiros, porém, sempre os mais generosos morriam. Levi, enquanto narrador destas opressões no *Larger*, lembra-se de um fato que exemplifica esta solidariedade, quando encontrou um cano que pingava algumas gotas de água. Ainda que sua razão e emoção estivessem a favor de ajudar aos demais, também famintos e com muita sede, ele conseguiu dividir apenas com seu amigo Alberto.

Nesta memória, o sentimento de vergonha é por estar vivo no lugar de outro, no lugar de outro mais sábio, mais generoso, mais digno de viver. Ele afirma que é impossível evitar este sentimento, mas que quem passou pelo *Larger* não é mais capaz de julgar o seu comportamento ou o alheio, pois lá havia outro código moral.

Para Levi, sobreviviam os piores, isto é, os mais adaptados, que acabavam por ser, afinal, melhores. Entende-se aqui que os piores prisioneiros eram os menos generosos, piores em relação aos valores morais de solidariedade em que se procura ter no cotidiano, mas melhores dentro da perspectiva e estratégia de sobrevivência: “Nós, os sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo” (LEVI, 2004, p. 72).

Somente quem “tocou no fundo” daria o depoimento com maior significado. Levi, enquanto narrador, desabafa que os rotulavam de privilegiados, mas ninguém e nenhum homem que se proponha a estudar os sobreviventes compreenderiam a dimensão do que passaram, nenhuma neurose ou psicose que venham a atribuir-lhes após a libertação é capaz de sanar ou explicar um pouco a dilaceração da alma pela qual passaram.

Para o autor, a comunicação foi fator fundamental para sobrevivência. Quem dominava a língua alemã poderia sobreviver por mais tempo. Quem não sabia, notadamente ficava perdido, e demorava mais para saber o que os soldados gritavam e mandavam, e acabava morto. Ou seja, a morte também ocorria não somente por sede, fome, frio e cansaço, mas pela insuficiência da informação e da dificuldade de comunicabilidade.

Mas o domínio do idioma alemão era insuficiente e não tinha quase nenhuma equivalência com o que era dito dentro do *Lager*. Tratava-se da língua do Terceiro Reich, uma linguagem própria. E era necessária destreza para acompanhar, assimilar e sobreviver. Os judeus representavam quase 95% da população do *Lager*, porém, além do pouco entendimento da língua alemã específica do *Lager*, eram privados de qualquer comunicação:

Aos judeus, inimigos por antonomásia, impuros, semeadores de impureza, destruidores do mundo, estava vedada a comunicação mais preciosa, aquela com a região de origem e com a família: quem experimentou o exílio, em uma qualquer de suas tantas formas, sabe quanto se sofre com esse corte vital. Daí nasce uma impressão mortal de abandono e também um ressentimento injusto: por que não me escrevem, por que não me ajudam, eles que estão livres? Tivemos a oportunidade de entender bem, então, que do grande continente de liberdade a liberdade de comunicar é uma província importante. (LEVI, 2004, p. 90)

Percebe-se, dessa forma, a violência inútil dos campos de concentração fundamentados pelas ideologias nazistas. A violência por si só já é questionável em muitos contextos, porém a violência do *Lager* não visava um objetivo, como nas grandes guerras, mas via um fim em si mesma, “voltada unicamente para a criação de dor” (LEVI, 2004, p. 91). A questão da opressão é sempre interrogada em vários aspectos. Na lógica da justiça, acredita-se ser possível que o oprimido saia do lugar de oprimido, se rebelde contra o opressor e seja vitorioso. Para Levi, entretanto, trata-se de um equívoco que não contempla a memória das experiências que ele viveu e viu ocorrer com milhares de judeus. E ressalta

as perguntas que perseguem os sobreviventes: Por que não fugiram? Por que não se rebelaram antes? Por que não escaparam da captura antes? Para respondê-las, ele mais uma vez tenta explicar a crueldade do *Lager*. A ideia de liberdade vivenciada por pessoas em países em que as necessidades elementares são satisfeitas é um bem que nunca deve ser renunciado, é um direito gratuito, assim como ar que respiramos, no sentido de ser tão essencial como um condicionamento biológico. A condição de prisioneiro é vivenciada como anormal ou indevida, devendo ser sanada com a rebelião ou revolta. Esse estereótipo do oprimido-herói se desfez por completo nos campos nazistas:

O caso particular (mas numericamente imponente) dos judeus era o mais trágico. Mesmo admitindo que conseguissem superar a barreira do arame farpado e a cerca eletrificada, evitar as patrulhas, a vigilância das sentinelas armadas de metralhadoras nas torres de guarda, os cães adestrados na caça aos homens, para onde poderiam se dirigir? A quem pedir refúgio? Estavam fora do mundo, homens e mulheres de vento. Não mais tinham uma pátria (havia sido privados da cidadania de origem) nem uma casa, desapropriada em favor dos cidadãos a título pleno. Salvo exceções, não mais tinham família, ou se ainda viviam alguns parentes, não sabiam onde encontrá-los ou para onde lhes escrever sem pôr a polícia em seu encalço. (LEVI, 2004, p. 131)

A organização militar e ideológica dos nazistas era impecável. A ameaça era constante. O fato de algum prisioneiro fugir era considerado uma falta gravíssima de todo o pessoal da vigilância, e se acontecesse, o campo inteiro era mobilizado e muitos morriam sendo interrogados. De acordo com Levi, o que justifica o não-planejamento de uma fuga em massa por parte dos prisioneiros é que seriam milhares de indivíduos moribundos e exaustos, famintos, coberto de doenças, que se arrastariam para terras inimigas e não saberiam onde se refugiar. E para se refugiar antes de ser levado para os campos de concentração, fugir antes era custoso, somente alguns conseguiram. Segundo o autor, a Europa de 1930-40 não era a Europa atual, pois a emigração era sempre dolorosa, era preciso muito dinheiro, parentes e amigos dispostos a oferecer hospedagem. Outro fator importante que o autor relata era a descrença em uma ideia fundamentada e disseminada por Hitler, que havia sido claro ao dizer que os judeus eram os parasitas da humanidade e deviam ser eliminados como se eliminam os insetos nocivos (cf. LEVI, 2004, p. 139):

Os judeus alemães eram quase todos burgueses e eram alemães: como seus quase compatriotas “arianos”, amavam a lei e a ordem, e não só previam como também eram organicamente incapazes de conceber um

terrorismo do Estado, mesmo quando já o tinham ao redor. (LEVI, 2004, p. 139)

Mais uma vez, a violência inútil da opressão era inconcebível, e Levi descreve que os judeus, como qualquer outro ser humano, estavam concebendo o autoengano, só não imaginavam que lhes custaria a vida. O estereótipo que mais chama atenção, na descrição de Levi, neste caso extremo de condição humana no *Larger*, é a ideia de revolução. Para o autor, toda revolução é válida e deve ser tentada, e acrescenta que os prisioneiros do *Larger* tiveram muitas tentativas de fuga, tentativas ousadas e admiráveis, entretanto, nenhuma obteve sucesso. Nem as individuais, nem as de massa. Todos foram mortos, pois a eficiência alemã não deixou ninguém escapar. Portanto, justifica-se a visão do autor, de que o problema não estava em planejar a fuga em massa, mas sim, o estado de total exceção dos prisioneiros que, dentro ou fora do *Larger*, seriam oprimidos e perderiam sua dignidade.

Com isso, verifica-se que o ser humano, para continuar a sobreviver, precisa de um elemento básico chamado dignidade. Devemos considerar ainda que acerca da dignidade humana talvez seja mais fácil teorizá-la do que praticá-la. Quando somos enquadrados em “estado de exceção”, ou seja, de total desamparo, desconforto, humilhação, perdemos o bem mais precioso dos valores, a dignidade. Uma vez privados desse valor, qual a vantagem de se permanecer vivo? O valor, o mais precioso valor humano, atributo *sine qua non* de humanidade, é uma vida de dignidade, não a sobrevivência a qualquer custo. O direito do mais forte, astuto, engenhoso ou artiloso de fazer o possível para sobreviver ao mais fraco e desafortunado é uma das lições mais marcantes do Holocausto (cf. BAUMAN, 2004, p. 106).

Levi (2004) ressalta que os líderes da libertação, em qualquer caso de opressão, geralmente são os que não passam pelo extremo da opressão, não são os verdadeiros oprimidos, estando à frente do movimento ou por generosidade ou por ambição, mesmo tendo a possibilidade de viver pessoalmente uma vida tranquila e segura:

[...] como bem já sabia Marx, as revoluções não se fazem no mundo real mas somente no da retórica literária ou cinematográfica. Todas as revoluções, tanto as que mudaram a história do mundo quanto às minúsculas, de que nos ocupamos aqui, foram guiadas por personagens que conheciam bem a opressão, mas não na própria pele. (LEVI, 2004, p. 136)

Levi, na conclusão da obra *Os Afogados e os Sobreviventes*, relata o quanto é difícil falar aos jovens sobre sua experiência em um mundo que possui tantas outras regras, mas ressalta que acima de sua experiência individual, ele fora coletivamente testemunha de um evento fundamental e inesperado. Acrescenta ainda que a violência útil e inútil continua a se propagar em vários episódios espalhados pelo mundo, por meio da ilegalidade do Estado, ou em circunstâncias privadas. A destruição de um povo como instrumento de dominação se revelou possível e palpável, com consequências drásticas. Sabe-se, para algum alívio dos que sentiram injustiçados com tamanhas opressões, que os poderosos da era de Hitler terminaram seus dias na forca ou no suicídio. Já os soldados que participaram dos campos não eram monstros ou degenerados por completo, eram seres humanos medianamente inteligentes, medianamente maus, eram feitos da mesma matéria que qualquer outro ser humano, mas foram educados de outra forma e aderiram a esta educação pelo prestígio, onipotência ou fuga das dificuldades, por escolha.

Esteja claro que responsáveis, em maior ou menor grau, todos eram, mas deve ficar igualmente claro que, por trás dessa responsabilidade, está a da grande maioria dos alemães, que aceitaram no início, por preguiça mental, por cálculo míope, por estupidez, por orgulho nacional, as “belas palavras” do cabo Hitler, seguiram-se enquanto a sorte e a falta de escrúpulos o favoreceram, foram atingidos por sua ruína, enlutados com a morte, a miséria, os remorsos, e reabilitados poucos anos depois de um leviano jogo político. (LEVI, 2004, p. 175)

Diante da lembrança descrita por Primo Levi, em situação de extrema opressão em Auschwitz, pode-se questionar sobre a representação que ela tem em um mundo ainda cheio de opressões e com certo repúdio sobre a necessidade do poder para o ser humano. Por meio do depoimento de Levi como testemunha ocular deste episódio marcante que foi o Holocausto, percebe-se que a questão entre oprimidos e opressores é bem mais complexa e subjetiva do que se pode imaginar nos dias de hoje.

Giorgio Agamben, em sua obra *Estado de Exceção* (2004), sustenta que o poder sempre se fundou sobre a cisão entre o *fato* da vida e as *formas* de vida, ao isolar algo como a “vida nua”. A politização da vida nua aparece como o evento decisivo da modernidade. Agamben (2004) toma como ponto de partida a figura do *homo sacer* (homem sacro), que é aquele que, julgado por um delito, pode ser morto sem que isso constitua um homicídio, ou uma execução. Subtrai-se, portanto, a esfera do direito humano. Agamben (2004) pretende mostrar que os regimes políticos contemporâneos,

também o nazismo, mas igualmente a democracia, apoia-se sobre o mesmo conceito de vida: a vida nua. A biopolítica do totalitarismo moderno, por um lado, e a sociedade de consumo e de hedonismo de massa, por outro, constituem duas modalidades que se comunicam. Para o autor, trata-se de valores invertidos, sistemas hipócritas que levam o ser humano a se alienar e nem notar a retirada de seus direitos fundamentais. Passado o Holocausto e mesmo com o mundo “reconstruído”, as certezas da modernidade sólida se foram, e, com isso, a utopia do controle sobre os mundos social, econômico e natural desmoronaram. O ser humano vive hoje em meio a uma ansiedade constante. O medo é uma das marcas do tempo atual.

Segundo Bauman (2004), o medo e o mal são irmãos siameses, pois o que é mau se teme. A pergunta que se motiva a partir das reflexões de Bauman é: o que é o mal? O mal é aquilo que desafia e explode a inteligibilidade que torna o mundo suportável. Pode-se dizer o que é crime, porque há um código jurídico infringido pelo ato criminoso. Sabe-se também o que é pecado, porque há uma lista de mandamentos. Mas o mal não está regulamentado em lugar algum. Recorre-se à ideia de mal quando não se pode apontar que regra foi quebrada. Alguns filósofos, segundo o autor, relegam o mal ao espaço obscuro, ao desconhecido, ao incognoscível, um espaço que se esquia à investigação, pois o mal tende a ser invocado quando se insiste em explicar o inexplicável. O autor também retrata a emoção e a razão para explicar a banalidade do mal:

As emoções são muitas e falam línguas diferentes, às vezes discordantes; a razão é uma só e tem apenas uma língua. O que distingue o mal burocraticamente administrado e realizado não é tanto a sua banalidade, mas a sua racionalidade. (BAUMAN, 2004, p. 85)

A humanidade enfrenta males produzidos pelo homem, que são tão cruéis, insensíveis, aleatórios e impossíveis de prever quanto o são terremotos, incêndios, *tsunamis* ou furacões. O testemunho de Primo Levi expressa que o nosso lado perverso e egoísta pode se manifestar a qualquer momento, e este pode ser regulamentado e normatizado. Este mal está instalado na sociedade atual em diversos países e localidades, ao nosso lado. Muitas vezes, espera-se solidariedade ou não se espera nenhuma solidariedade, pois manter-se à distância parece a única forma razoável de proceder. Os extremos convivem harmonicamente em um eterno conflito.



De modo geral, as relações humanas não são mais espaços de certeza, tranquilidade e conforto espiritual. Em vez disso, transformaram-se numa fonte prolífica de ansiedade. Em lugar de oferecerem o ambicionado repouso, prometem uma ansiedade perpétua e uma vida em estado de alerta. (BAUMAN, 2004, p. 93)

A vida em estado de alerta pode requerer muito cuidado, conhecimento, comunicabilidade, força intelectual e consciência de como o homem pode se revelar por um lado, oprimido socialmente, por outro, opressor, e por muitos lados, alienado, temeroso e inseguro. Como Primo Levi ressaltou diversas vezes em *Os Afogados e os Sobreviventes*, o julgamento moral é relativo, de acordo com a circunstância em que se passa. Mas enquanto se está vivo e em estado de consciência, pode-se transformar algo, ou pelo menos tentar, seja para o mundo em opressão, seja para o próprio indivíduo.

Todo ser humano possui uma reserva de forças cuja medida lhe é desconhecida: pode ser grande, pequena ou nula, e só a adversidade extrema lhe permite avaliá-la [...]. Cada indivíduo é um objeto de tal modo complexo que é vão querer prever seu comportamento, ainda mais em situações extremas; nem mesmo é possível antever o próprio comportamento. (LEVI, 2004, p. 51)

*Os Afogados e os Sobreviventes* e *O Diário de Anne Frank* são obras que encontram terreno fértil no cenário líquido em que vive o século XXI. De um lado, o testemunho sobre o terror e a opressão sofrido por Primo Levi, enquanto participante dos campos de concentração; de outro, o relato de Anne Frank, a adolescente judia que fugiu para a Holanda e permaneceu escondida com a família num anexo secreto de uma casa. São alguns dos testemunhos que descreveram e publicaram as atrocidades experimentadas durante o nazismo. Mas também são obras desgastadas pela sociedade de consumo, que vê no mal e em relatos como de Primo Levi ou histórias de Anne Frank uma oportunidade de vendas e lucros imediatos. O poder do *marketing* sobre essas obras, muitas vezes, pode ultrapassar a importância do seu conteúdo. Por isso, a capacidade e o esforço individual de desalienação e reflexão sóbria sobre o recorte que se faz para compreender em partes o Holocausto e um pouco sobre opressão física, moral e social.

É importante pontuar também que os meios de comunicação em massa se desenvolveram rapidamente desde o século XIX, e junto com esse desenvolvimento, veio o elemento da alienação na interpretação e o controle sobre a quantidade de informação a que temos acesso. Por isso, estes testemunhos publicados podem, muitas vezes, enxergar o

terror e a opressão como formas de relações normais ou banais, afinal, a comodidade em adquirir a obra e lê-la no ambiente confortável da casa é de fato algo questionável. O difícil é mostrar na prática uma reflexão sólida sobre a intensidade do terror e opressão que as testemunhas vivenciaram e que até hoje encontram reflexos na sociedade.

## 1.2 A ARTE COMO NECESSIDADE E QUESTIONAMENTO

O teatro deve ser considerado uma ferramenta política para reflexão e mudança efetiva, seja na mentalidade do espectador ativo ou na ação concreta que este poderá realizar, e é fundamental para se enxergar algum rumo no que diz respeito a solidificar mais os laços humanos e promover uma sociedade mais justa. Acredita-se antes na mudança mental e pessoal, em seguida a transformação local, e mais adiante a mudança global.

Neste sentido, os processos de distinção estética e hibridação cultural são importantes para se refletir sobre o papel que o teatro pode exercer por meio de uma dramaturgia voltada ao contexto político e com o foco no espectador. Já se falou brevemente a respeito da quantidade de opressões que nos cercam, e questiona-se até que ponto e até quando se é opressor ou oprimido. E quais ferramentas podem ajudar a desfazer o nó apertado que a sociedade impõe, ou que os homens mesmos se têm dado.

Sabe-se que o contexto de questionamentos acerca da sociedade por meio da arte não é recente. Tem-se uma história repleta de contestações acerca da alienação do homem e seus processos sociais e políticos. Neste contexto de inquietações sociais, o fazer artístico, até os dias atuais, encontra diversos obstáculos, e estes são, sem dúvida, sua motivação e o seu desafio. Por isso, com auxílio de alguns estudos sobre o julgamento do gosto e como ele acaba se tornando uma ferramenta de opressão, pode-se compreender de forma mais clara os processos de distinção e opressão artística. Chega-se, assim, ao objetivo desta pesquisa, que é o experimento de uma prática dramatúrgica pautada no espectador e influenciada pelo contexto social e político, considerando as inquietações latentes do homem em relação à sua sociedade. A arte pode ser libertadora e esclarecedora, mas em contextos opressores e determinantes, ela pode recriminar e oprimir ao invés de unir.

Neste contexto, a obra de Pierre Bourdieu, *A distinção*, escrita em 1979, representa uma grande contribuição para os atuais debates na área de teoria da cultura e é um desafio

às principais escolas teóricas da sociologia contemporânea. O autor embasa seu estudo no que classifica como a dissimulação presente nos diversos mecanismos de dominação que atravessam as relações sociais, o que interessa à pesquisa, pois os mecanismos de dominação interferem diretamente na crise das relações humanas e sociais e em se vive.

As relações de poder (dominante ou não) podem influenciar a arte e sua interferência na mudança da sociedade. A história das artes informa que o pós-guerra transformou a Europa em um continente, cujos processos criativos, na música, dança, artes visuais, arquitetura e na prática teatral, foram consequências do pensamento questionador e crítico sobre a decadência humana ou o enaltecimento do ser humano, que poderia ser capaz de se reconstruir e reconstituir a sua sociedade. Muitos países europeus, no diz respeito ao desenvolvimento artístico, tornaram-se modelos ou referências para os demais continentes. A América Latina, e especificamente o Brasil, recebem continuamente informações e referências da Europa e da América do Norte. Estes continentes têm trajetórias sociais e políticas vivenciadas e apreendidas antes e depois de duas guerras mundiais, nas quais se envolveram direta ou indiretamente nas causas e nas consequências.

O trabalho de Bourdieu (2008), desenvolvido na França, espalhou-se pelo mundo e tornou-se referência sobre o que é visto como certo ou errado na arte, sobre como julgá-la. E isto traz para um mundo híbrido, detectado e iniciado inclusive pela maior parte dos países europeus, certo grau de opressão. Por isso a necessidade de falar sobre este estudo e compará-lo com a situação da América Latina, e, mais tarde, justificar a importância do Teatro Político e do Teatro Pós-Dramático em qualquer lugar que se possa vir a habitar no mundo.

Bourdieu (2008) desenvolve uma pesquisa na qual investiga a aquisição do capital simbólico e realiza uma crítica social do julgamento do gosto. Para o autor, a sociedade funciona de duas formas fundamentais: como um sistema de relações de poder e como um sistema simbólico em que as distinções minuciosas do gosto se transformam em base para o julgamento social. A partir da reflexão do autor, pode-se compreender que o indivíduo possui suas preferências estéticas que são, na verdade, distinções. Estas, por sua vez, são escolhas feitas em oposição àquelas feitas por membros de outras classes. Portanto, o gosto não pode ser puro e o julgamento do gosto está repleto de influências fundamentadas. Sabemos que pode parecer conclusivo o pensamento do autor, e talvez o seja. Mas é por meio deste recorte através de Bordieu que esta pesquisa procura cada vez mais ressaltar processos de julgamento mais flexíveis, tendo em vista a dinâmica da nossa sociedade.

O autor ainda ressalta, que os bens culturais possuem uma economia e uma lógica específicas de apropriação que fazem com que esses bens, em determinado momento, sejam ou não valorados como obras de arte. A pesquisa de Bourdieu (2008) aponta para diferentes modos hierarquizados de aquisição da cultura ligados às classes de indivíduos. Trata-se de uma hierarquia social – presente em cada uma das artes, de seus gêneros, suas escolas ou suas épocas – associada à hierarquia social dos consumidores. Os gostos funcionariam, então, como marcadores privilegiados de classe e o gosto pela arte pressupõe um ato de conhecimento, uma operação de decifração e decodificação decorrente do acionamento de um patrimônio cognitivo e de uma competência cultural. Segundo o teórico,

A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo a qual ela é codificada [...] O espectador desprovido do código específico sente-se submerso, “afogado”, diante do que lhe parece ser um caos de sons e ritmos, de cores e linhas, sem tom, nem som. (BOURDIEU, 2008, p. 10)

Portanto, o território do sentido do significado só é percorrido por aqueles que empreendem o aprendizado das características propriamente estilísticas dessa obra. Bourdieu (2008) analisa e relaciona os gostos de cada classe com seu capital escolar (determinado pelos diplomas) e com sua origem. O primeiro gosto analisado é o gosto musical. O autor chega à conclusão de que o gosto considerado popular é inversamente proporcional ao acúmulo de capital escolar, isto é, quanto mais anos de estudo e mais acesso à escola, mais uma pessoa se distancia do gosto popular, para adquirir um gosto legítimo<sup>2</sup> em relação à música. O indivíduo, portanto, passa a apreciar os compositores menos populares e passa a conhecer melhor o nome de compositores. Bourdieu declara que

A música é arte pura por excelência: ela nada diz, nem nada tem pra dizer, como nunca teve uma verdadeira função expressiva, ela opõe-se ao teatro que, até mesmo, em suas formas mais depuradas, continua sendo portador de uma mensagem social e só pode ser “aceito” com base em um acordo imediato e profundo com os valores e expectativas do público [...].

---

<sup>2</sup> Neste caso, Bourdieu (2008) apresenta o conceito de “legítimo” como sendo algo fundamentado em sua pesquisa, ou seja, quanto mais se tem conhecimento intelectual ou se faz parte de um núcleo social com mais acesso ao poder, mais legítimo e reconhecido pela sociedade se é. E exatamente esta definição de o que é legítimo ou não, canonizado e apresentado como certo ou errado, que é a motivação para explicitar-se a opressão artística. No próprio julgamento em si do que é legítimo ou não legítimo apresentado pelo autor já se enxerga a opressão em si. A opressão, neste caso, compreendida como algo que exclui e define verticalmente como se deve ser ou agir nos diversos aspectos da sociedade.

Nada disso se passa com a música: a música representa a forma mais radical, mais absoluta, da denegação do mundo e, em especial, do mundo social que, segundo o *ethos* burguês, deve ser obtida de todas as formas de arte. (BOURDIEU, 2008, p. 24)

Esta legitimidade se dá pelo próprio autor ao validar as obras clássicas e eruditas como sendo legítimas. Em sua obra, Bourdieu classifica o conhecimento de música clássica e de pintura como um conhecimento legítimo e o conhecimento sobre *jazz* e quadrinhos, em vias de legitimação. No entanto, esta legitimidade não encontra na teoria do autor fundamento essencial para justificá-la. O purismo no caso da avaliação da obra artística e estética deve ser questionado sempre diante das diversidades instauradas no mundo moderno.

Para Bourdieu (2008), os indivíduos aprendem por meio da natureza dos bens consumidos e do modo pelo qual se dá esse consumo à disposição culta e à competência cultural, e estes variam de acordo com as categorias de agentes e os terrenos aos quais elas se aplicam. E as formas de adquirir o *status* social sobrevivem na maneira de utilizar as aquisições no estabelecimento social de uma nobreza cultural com títulos discernidos pela escola e pela ascendência dos indivíduos, pela qual é avaliada a antiguidade do acesso à nobreza. Partindo dessa premissa, os gostos ou as preferências manifestadas são a afirmação prática de uma diferença inevitável, isto é, são a expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se objetivamente na relação com expressões produzidas a partir de condições diferentes:

Diferentemente dos detentores de um capital cultural desprovido da certificação escolar que, a todo momento, podem ser intimados a apresentar seus comprovantes, por serem identificados apenas pelo que fazem, simples filhos de suas obras culturais, os detentores de títulos de nobreza cultural – neste aspecto, semelhantes aos detentores de títulos nobiliárquicos, cujo ser, definido pela fidelidade a um sangue, solo, raça, passado, pátria e tradição, é irreduzível a um fazer, competência ou função – basta-lhes ser o que são porque todas as suas práticas valem o que valem seu autor, sendo a afirmação e a perpetuação da essência em virtude da qual são realizadas. (BOURDIEU, 2008, p. 28)

Prosseguindo, o sociólogo analisa esse senso estético como senso da distinção. O gosto é algo que faz com que os membros de uma mesma classe se identifiquem devido à unidade ou semelhança de seus interesses. Simultaneamente, ele afasta os membros de outras classes, que não compartilham dos mesmos interesses. E esse gosto passa a ser visto

como algo natural daquela classe, uma diferença natural e intransponível. É como se tivéssemos nascido com determinados gostos, ou que eles fossem algo que surgisse espontaneamente em cada um. Eles jamais são vistos como fruto de uma construção social.

Os processos ideológicos que levaram ao Holocausto, por exemplo, fundamentam-se nesses aspectos determinantes. Ou seja, o indivíduo que não pertencia à raça ariana, considerada pura pelo então líder Adolf Hitler, deveria ser oprimida, exterminada, excluída em sua totalidade. Mais tarde, como se verá nesta pesquisa, também se questiona se o teatro não puramente dramático, e adere a formas pós-dramáticas, deve ser excluído ou minimizado.

Para Bourdieu (2008), há, portanto, um ciclo que se instala: as classes se identificam por seus gostos em comum, e, então, esses gostos passam a ser marca daquela classe, de forma que aqueles que a ela pertencem ou nela ingressem posteriormente valorizam esse gosto e passam a detê-lo. De modo geral, as classes altas são as detentoras da cultura que se diz legítima, as médias aspiram possuir o gosto da classe alta, mas encontram barreiras, e as classes baixas opõem-se ao gosto das altas. Essa oposição entre os gostos das classes alta e baixa é fruto de uma intenção clara de distinção entre elas.

Após analisar o senso de distinção, o autor investiga as diferenças culturais nos casos de pessoas de capital escolar equivalente. Nesse caso, passa a contar um segundo fator: a origem social da pessoa. Dentro da classe alta, a fração de classe mais alta é aquela que já nasceu em berço burguês, que possui familiaridade com a cultura legítima. Essas pessoas se opõem àquelas que adquiriram o conhecimento da cultura legítima apenas por meio da escola e, portanto, são detentoras de um saber mais livresco e tendem a fazer investimentos culturais mais clássicos. Ou seja, respeitam mais o conhecimento clássico, escolar, ao invés da cultura livre, experimental. Bourdieu (2008) declara que

a definição tácita do diploma, ao assegurar formalmente uma competência específica (por exemplo, um diploma de engenheiro), está inscrito que lhe garante realmente a posse de uma “cultura geral”, tanto mais ampla e extensa quanto mais prestigioso for este documento. (BOURDIEU, 2008, p. 29)

Dessa maneira, pode-se dizer que, no caso de capital escolar equivalente, a marca de distinção passa a ser o modo de como essa cultura é adquirida. Segundo o autor, há alguns gostos que são inclusive mais ligados à origem social do que ao capital escolar,

como o caso de mobília e vestuário, muito mais relacionados a percepções vindas desde a infância do que à aprendizagem nos livros escolares.

Como dito anteriormente, a escola tende a referendar o capital já herdado pela classe alta. Portanto, parte do capital de pessoas da classe média ou de frações mais baixas da classe alta nunca vem a ser aprovado pela cultura legítima, segundo Bourdieu (2008). Nesse contexto, muitos buscam domínios diferentes de investimento cultural, domínios menos legítimos, como o *jazz*. Bourdieu afirma que esses autodidatas da nova geração são bem diferentes dos autodidatas clássicos. Ao passo que estes reverenciavam e buscavam sempre a aprovação da cultura legítima, aqueles que se desiludiram dela mantêm uma posição de liberdade em relação a ela, buscando outros domínios de aplicação do seu capital cultural.

Além do acúmulo de capital, fator relevante de distinção é o senso de aplicação desse mesmo capital. Esse senso de aplicação constitui-se de modo quase inconsciente, que leva a pessoa a agir da maneira mais legítima, quase como se isso fosse sua segunda natureza. Justamente por isso as pesquisas feitas por Bourdieu, na obra *A Distinção*, analisavam não somente os dados objetivos de conhecimento dos entrevistados, mas também o modo de fala, de vestimenta, o sotaque, as estratégias usadas para simular um conhecimento maior do que aquele que se tem. Pequenos detalhes que determinam não somente o capital acumulado, mas a relação que a pessoa estabelece com ele.

Em seguida, o autor elucida sobre a economia das práticas, abordando o espaço social e suas transformações de acordo com o tipo e o volume de capitais adquiridos – econômico, social, cultural e simbólico. O autor analisa qual a relação entre esse capital escolar e o capital familiar herdado. Ele chega à conclusão de que os títulos escolares servem para referendar o capital cultural herdado. Ou seja, os diplomas escolares asseguram a nobreza cultural, valorizando o capital cultural de uma classe mais alta e estigmatizando aquele de uma classe mais baixa. Dessa forma, a escola não influencia somente os gostos diretamente ligados ao mundo escolar, mas toda a vida cultural de uma pessoa. E não só influencia como também garante competências culturais muito maiores do que as ensinadas na escola. Esse mecanismo funciona da seguinte forma: um título de graduação em Direito confere a alguém não somente a habilidade de lidar com os meandros da lei e da justiça, mas também uma aptidão cultural (chamada pelo autor de “disposição estética”) específica, compatível com sua classe. A pessoa, então, sente-se obrigada a realmente corresponder a essa aptidão que, pressupõe-se, o título lhe garante.

Dessa forma, a escola influencia e certifica determinadas características culturais não somente ligadas às matérias escolares, mas também à música, ao teatro, à literatura, dentre outras manifestações culturais.

Bourdieu (2008) pontua ainda que as classes populares veem a arte como continuação da vida, ao passo que as classes mais altas apreciam a experimentação formal, e essa é, segundo ele, uma clara forma de distanciamento em relação às classes populares. Estas, por sua vez, afirmam não compreender as experimentações formais.

Como para a classe burguesa (“classe mais alta” – termo usado por Bourdieu), o importante é a forma, e não o conteúdo ou a função da obra de arte, conclui-se que, para a classe burguesa, não há nada universalmente belo. O mesmo elemento pode gerar uma obra de arte (no caso, fotografia) feia ou bela, a depender da forma como a foto foi feita. Bourdieu afirma que tal disposição estética depende de alguns fatores. Um deles é a competência artística adquirida pela aprendizagem ou pelo contato direto com as obras. O outro é certo distanciamento das necessidades mundanas, típico das classes burguesas, mais abastadas. A disposição estética pressupõe um distanciamento do mundo material, possível somente para quem não possui (ou possui poucas) necessidades urgentes, de ordem prática.

Portanto, o gosto, como capacidade e aptidão para a apropriação material ou simbólica de determinada classe de objetos ou de práticas, é a expressão causadora que se encontra na origem do estilo de vida. Entretanto, na sociedade contemporânea, a ideia de gosto é tão estreitamente coligada à ideia de liberdade que encontramos dificuldades em conceber os paradoxos do gosto da necessidade, transformando a prática em um produto direto da necessidade econômica. Para Bourdieu, o gosto é, na verdade, escolha do destino, que deixa como única opção o gosto pelo necessário.

A apreensão e apreciação da obra dependem, também, da intenção do espectador a qual, por sua vez, é função das normas convencionais que regulam a relação com a obra de arte em determinada situação histórica e social; e ao mesmo tempo, da aptidão do espectador para conformar-se a essas normas, portanto, de sua formação artística. (BOURDIEU, 2008, p. 33)

Esta dominação cultural tem fortes consequências na esfera política: os agentes mais “legítimos” culturalmente são tidos como os mais competentes para opinar sobre as



questões que interessam à sociedade.<sup>3</sup> Segundo Bourdieu, observa-se o silêncio daqueles que se julgam incompetentes estatutariamente para exercer seus direitos políticos. Estes admitem que a política não lhes diz respeito e que, por serem desprovidos dos meios reais de exercê-los, abdicam dos direitos formais que lhes são reconhecidos. Acabam que por delegar a sua voz àqueles que julgam os mais competentes: as mulheres em favor dos homens, os menos instruídos em favor dos mais instruídos, daqueles “que não sabem falar” em favor daqueles “que falam bem”. Neste aspecto, é exatamente esse silêncio que o teatro pode remexer e se tornar democrático no universo contemporâneo.

E após a análise contextual e empírica que Bourdieu realiza no decorrer de sua obra, ele conclui que o gosto é uma disposição adquirida para diferenciar e apreciar ou para estabelecer ou marcar diferenças por uma operação de distinção que não é um conhecimento distinto. As estruturas cognitivas utilizadas pelos agentes sociais para conhecer o mundo social são estruturas sociais incorporadas, com formas de classificação, estruturas mentais, formas simbólicas. E, por serem o produto da incorporação das estruturas fundamentais de uma sociedade, os princípios de divisão são comuns aos agentes dessa sociedade e tornam possível a produção de um mundo comum a todos os seus membros. Assim, a ordem social se inscreve, progressivamente, por intermédio dos condicionamentos associados às diferentes condições de existência, de todas as hierarquias na origem da estrutura social e de todas as classificações presentes na linguagem. Dessa maneira, para Bourdieu, nada se encontra mais afastado de um ato de conhecimento que a designação da palavra “gosto” como a faculdade de perceber sabores e a capacidade de julgar valores estéticos. E, nesse sentido, gosto se discute, e se comprova pelo conhecimento das práticas formais.

Percebe-se cada vez mais nos ambientes de discussão sobre a dinâmica do fazer artístico, que a questão binária de julgamento do gosto artístico e estético é questionada continuamente, pois se percebem opressões de todas as origens que se formam a partir deste contexto. É importante ressaltar que o contexto em que se vive é diferenciado pela própria formação histórica. E para ampliar as formas de enxergar o fazer artístico, em seus mais diversos aspectos, sem distingui-los ou classificá-los como certo ou errado, bom ou ruim, belo ou feio, é que a hibridação cultural se coloca como uma das explicações plausíveis para que se possa sair da opressão social, não totalmente, mas como

---

<sup>3</sup> Dentre os operários, na pesquisa de campo do autor, verificou-se um índice elevado de não-resposta.

possibilidade de uma nova relação como o entendimento da arte, enquanto processo flexível e não fixo, opressor.

A Estética não é a ciência do Belo, como se costuma dizer, mas sim a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade. É a organização sensível do caos em que vivemos, solitários e gregários, tentando construir uma sociedade menos antropofágica (disse um filósofo que somos porcos-espinhos gregários: necessitamos ficar juntos, aconchegados, mas ao fazê-lo, nós nos espetamos [...]). Belo não é só o que nos alegra e agrada, mas também o que nos assusta e consterna, como a beleza de uma catástrofe natural, como um tsunami, ou a bomba atômica, que explode em cogumelo. (BOAL, 2009, p. 31)

Para Augusto Boal (2009), o belo está na coisa e no olhar. Nem todos os olhares veem a mesma coisa. E o dono do olhar é um indivíduo-cidadão que vive em sociedade de classes, isto é, em uma sociedade de opressões. E o olhar puro não existe, pontua o autor, já que é impossível se desfazer da carga social e cultural impregnada no corpo e no ato de pensar e agir, esta carga é o filtro através do qual se vê o mundo. Potencializá-lo ou não, faz parte de uma escolha, pois tudo pode ser mudado, depende de como se vê e como se sente o mundo dentro de si e ao seu redor. Dessa maneira, com a mudança de mentalidade e o experimento de novas possibilidades, é possível ver o mundo de outras formas, como verdadeiros cidadãos que detêm o poder dos direitos e deveres em sua sociedade.

O estudioso argentino Nestor Garcia Canclini, em seu ensaio *Culturas Híbridas* (2008), propõe uma reflexão sobre os processos de aquisição cultural nos países latino-americanos, processos os quais denomina como hibridação. Para se compreender melhor tais práticas culturais, o autor ressalta que a cultura na América Latina se dá sob uma intensa complexidade, pois coexistem as tradições culturais e a modernidade em curso, são muitas as peculiaridades latino-americanas. Na introdução da edição brasileira de *Culturas Híbridas*, o autor anuncia o objetivo de seu estudo:

Vou ocupar-me de como os estudos sobre hibridação modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre paises organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global. (CANCLINI, 2008, p. XVII)

Para o autor, a questão do híbrido adquiriu muito peso ultimamente, mesmo sendo uma característica antiga no desenvolvimento histórico. Para Canclini, hibridação consiste

na fusão de cumplicidades com contradições que pode dar conta de formas particulares de conflitos “gerados na interculturalidade recente em meio aos projetos nacionais de modernização da América-Latina” (2008, p. XVIII). Neste contexto, a América Latina está imersa em um processo de multiculturalidade criativa, isto é, a cultura de massa, a erudita e a popular encontram-se constantemente, misturam-se. Assim declara Canclini:

Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. (2008, p. XIX)

Segundo o autor, a hibridação surge da criatividade individual e coletiva, e não somente nas artes, mas na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico, por isso há uma constante dificuldade em interpretar as relações de sentido que se reconstruem nas misturas, compreendendo as identidades como conceitos que não são fixos. Como exemplo desta mistura, Canclini afirma que a oscilação entre a identidade de origem e a de destino às vezes leva o migrante a “falar com espontaneidade a partir de vários lugares.” (2008, p. 24).

Para elucidar o ensaio produzido por Canclini, ressaltar-se-ão primeiramente os processos de modernização da América Latina e a fluidez das comunicações, e a partir destes pressupostos, questionar-se-á se a modernização é possível e acessível para a maioria da população. Neste contexto, estão em jogo grandes dilemas políticos e históricos que envolvem a América Latina. Ainda que o Liberalismo e seu regime de representatividade parlamentar tenham chegado às constituições, precisa-se de uma coesão social e de uma cultura política modernas e suficientemente fortes para que as sociedades latino-americanas sejam governáveis.

A modernidade é vista então como uma máscara. [...] As oligarquias liberais do final século XIX e início do século XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente; fizeram de conta que formaram culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas [...]. (CANCLINI, 2008, p. 25)

Estas populações, por sua vez, dirigiam-se para a cidade. Para Canclini (2008), a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural e, neste

cenário, todos se isolam em espaço próprio, ou seja, houve uma perda de sentido das cidades, da esfera pública em que Jürgen Habermas<sup>4</sup> propunha: “É o mercado que reorganiza o mundo público como palco de consumo e signo de *status*” (2008, p. 288), mas da mesma forma que fragmenta o espaço público, ele mistura e se faz sentir. Portanto, é certo que o mercado é fundamental para se compreender as aquisições simbólicas e culturais.

Neste contexto, encontram-se os artistas, os intermediários e o público. Os processos de recepção, para Canclini (2008), dão-se em meio a desencontros, pois nenhum sentido e significado são fixos quando se analisa o cenário político-cultural latino-americano. Ao se considerar que o sentido dos bens culturais é uma constante construção do campo, ver-se-á que os emissores e receptores se desencontram. Isto é, nas interações entre os artistas, o mercado, os museus e os críticos, as obras não contêm significados fixos, estabelecidos de uma vez e para sempre (cf. CANCLINI, 2008, p. 150), tendo em vista que existem diversas interpretações da mesma obra.

Para Canclini (2008), a noção de público não é homogênea e este não possui comportamentos constantes. Este estudo mostra um pouco a perspectiva em que vive o espectador de hoje, como um ser híbrido, ora passivo, ora ativo em seus questionamentos sociais e políticos.

O que se denomina público, a rigor, é uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferente para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado. Sobretudo nas sociedades complexas, em que a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens precedentes de tradições cultas, populares e massivas. Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas. (CANCLINI, 2008, p. 150)

A América Latina, portanto, é composta por uma estética contemporânea no que diz respeito à arte, e partindo deste pressuposto, não é possível analisar somente as obras e sua forma, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação

---

<sup>4</sup> Jürgen Habermas é considerado um dos maiores pensadores alemães e um dos últimos representantes da escola de Frankfurt. Suas ideias, amplamente disseminadas em várias disciplinas, fazem com que o pensamento habermasiano se destaque em torno de grandes eixos teóricos, destacando, na literatura, a teoria da ação comunicativa e a esfera pública. Para Habermas, a esfera pública (numa primeira definição) seria a dimensão de manifestação de um público (informado, voltado para o coletivo) que se faz construtor/enunciador de uma Opinião Pública.

entre os indivíduos gera e renova o sentido. Na história da América Latina, os emissores e receptores estão sempre à mercê do desequilíbrio entre a modernização cultural e a modernização econômica, a qual não se efetiva da mesma maneira como nos países europeus. É como se, no contexto latino-americano, se estivesse sempre correndo atrás do prejuízo. A democratização da cultura é pensada, segundo Canclini, como se tratasse de anular a distância e a diferença entre artista e público.

Em vários momentos de seu ensaio, Canclini questiona por que perseguir uma correspondência entre artistas e receptores, se democracia é pluralidade cultural, podendo considerar uma polissemia interpretativa constante. Um dos principais destaques que o autor faz quando aborda a questão dos emissores e receptores é como os mesmos recebem e interpretam os bens culturais. Canclini considera que não basta dar oportunidades iguais a todos no que diz respeito ao oferecimento de uma obra de arte em um museu, se cada setor chega ao consumo, se insere no museu ou livraria com capitais culturais distintos. Canclini defende o relativismo cultural como sendo uma conquista da modernidade.

É neste cenário de relativismos que a América Latina é tomada pelos processos de hibridação, os quais ocorrem de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Por estas razões, o autor sustenta que o objeto de estudo não é a hibridez, mas sim os processos de hibridação (cf. CANCLINI, 2008, p. XXII). Tudo isso leva a relativizar a questão da identidade.

Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas as maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política. (CANCLINI, 2008, p. XVIII)

Dessa forma, para o autor, não tem como falar de identidade como um conjunto de traços fixos, nem assegurá-las como essência de um povo ou de uma nação. Estamos imersos em um mundo “fluidamente interconectado”, as sedimentações identitárias se reorganizam constantemente. E nestas heterogeneidades de identidades, é que se produzem as hibridações.

Se se fala da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou a qual nos podem subordinar, finalmente se compreenderão as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais. Importante lembrar que este processo de hibridação não somente funde, mistura, coexiste, mas também confronta, desigual, contrária. A hibridação, segundo Canclini, é um processo de interseção e transações, e somente isso torna possível a multiculturalidade.

É certo que, quando se fala de processos de hibridação, desafia-se concretamente o pensamento binário, o qual quer ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples. Canclini (2008) aponta para uma não-generalização dos processos de hibridação, pois a fluidez das comunicações e fusões tecnológicas promove a assimilação de elementos de muitas culturas, mas isso não implica que elas sejam aceitas indiscriminadamente.

Como dizia Gustavo Lins Ribeiro, referindo-se à fascinação branca pelo afro-americano, alguns pensam: “incorporo sua música, mas que não se case com minha filha”. De todo modo, a intensificação da interculturalidade favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos, gente que é brasileira por nacionalidade, portuguesa pela língua, russa ou japonesa pela origem, e católica ou afro-americana pela religião [...]. (CANCLINI, 2008, p. XXXIII)

Canclini destaca que os processos de hibridação se realizam em diversos aspectos da sociedade latino-americana. A inovação estética interessa cada vez menos aos museus, às editoras e ao cinema, pois houve um deslocamento dessa inovação para as tecnologias eletrônicas, para o entretenimento musical e para moda. Onde outrora havia pintores ou músicos, hoje há designers e DJ's. A habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas é tão comum que nem se dá conta.

A música é um dos exemplos mais explícitos do processo de hibridação e representa a quebra do paradigma de legitimar somente a música clássica ou erudita. Segundo Canclini, vivemos em um presente agitado consigo mesmo, fragmentos de clássicos barrocos, românticos e do *jazz* são convocados no rock e na música *tecno*.

O ideal seria se os processos interculturais provenientes dos processos de hibridação latino-americanos pudessem democratizar não somente o acesso aos bens, mas o acesso aos direitos dos cidadãos. Para o autor, o grande resultado dos processos de hibridação seria alcançar o patamar de globalizar a cidadania, em que estas hibridações

multinacionais derivadas de migrações em massa fossem “reconhecidas em uma concepção mais aberta da cidadania, capaz de abranger múltiplas pertenças”. Canclini considera

atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e mais fecundo, mas sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio as suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se. (CANCLINI, 2008, p. XXXIX)

Para falarmos de democratização cultural, segundo os argumentos de Bourdieu (2004) e Canclini (2008), é importante compreender que se está imerso tanto no campo intelectual quanto prático, na ordem de uma sociedade em meio às crises sociais. A democratização dos bens culturais é para muitos impossível, utópica, pois ainda se têm os parâmetros binários de divisão de classes e sociedade do espetáculo. No entanto, não se quer dizer aqui nesta breve reflexão que a divisão de classes não ocorra, pois seria bastante pretensioso, há, porém, a existência de interpretações mais plausíveis que leva a pensar que a assimilação dos bens culturais e artísticos é tão possível quanto provável para este século.

Por exemplo: para Morin (2001), vive-se sob a ótica da cultura de massa, em meio a uma sociedade do espetáculo, na qual se cumprem papéis definidos e pré-determinados. Os homens são, em muitos aspectos, verdadeiros personagens no meio, submetendo-se à realização de um bom espetáculo, com o bônus dos aplausos no final do mesmo. O autor ressalta ainda que sorte da sociedade estar entregue à casualidade, pois está necrosada e neurótica. Necrosada e neurótica são os termos usados por Morin (2011) para explicar a dramaticidade da decadência humana. Para o autor, ela se encontra em estado crítico de enfermidades do próprio ser, e para isso seria necessário ocorrer uma profunda reforma em cada sociedade, levando-se em consideração os aspectos gerativos e fenomenais (nesse caso a cultura aparece como um conjunto gerativo indispensável à autoprodução permanente da sociedade).

Morin (2011) afirma ainda que a exploração e a dominação vão continuar a ocorrer enquanto não se revolucionarem as estruturas gerativas de uma sociedade. Seguindo essa lógica, há duas possibilidades para o destino da humanidade: a primeira é que a constante busca pela ordem e pelo progresso gere incertezas, desordens, contradições, censuras, agressão, desaparecimento da liberdade, opressão, tortura e morte. A segunda seria um

progresso decisivo, a constituição de uma metassociedade, um novo nascimento da humanidade. Para Morin, isso não seria provável para este século, “pois a esperança é sempre o improvável” (MORIN, 2001, p. 205).

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência, seu próprio desejo. (DEBORD, 1997, p. 24)

No entanto, diante deste cenário de desilusões sociais, existem brechas culturais, tendo em vista que toda “hegemonia pode ser negociada”, conforme proposto por Antonio Gramsci.<sup>5</sup> Gramsci pressupõe que todos os grupos formados por pessoas interessadas em tornarem-se sujeitos da própria realidade podem interferir em qualquer processo de relação de poder, tornando-se sujeito desta, por meio de questionamentos e argumentos fundamentados. Dessa forma, é possível a abertura de “brechas” para que esses sujeitos possam ser ouvidos e vistos. E neste cenário de esperanças, Brandão (2007) afirma que se está diante de um novo cenário social e político. Este cenário estabelece o poder dos cidadãos na nova configuração da sociedade civil. Consequentemente, constata-se o crescimento de novas possibilidades de manifestação do cidadão. Segundo Brandão,

o que se constata é o crescimento das possibilidades de manifestação do cidadão que, apesar de ainda não ter aumentado tanto assim a conquista de seus direitos, está obtendo a cada dia mais voz no novo espaço público, e isto é uma conquista valorosa. (BRANDÃO, 2007, p. 30)

A partir deste contexto, em que surgem novas possibilidades de manifestação do cidadão em um cenário confuso para muitos e híbrido para outros, a democratização cultural encontra possibilidades, e já é vista como possível, mesmo inserida em um cenário de divergências, contradições, cumplicidades e diálogos, tudo ao mesmo tempo. A pesquisa realizada por Bourdieu na França levou em consideração uma população enraizada no ensino da leitura e das práticas intelectuais, isto é, a crítica social ao

---

<sup>5</sup> Antonio Gramsci foi “um filósofo, político, cientista político, comunista e antifascista italiano. Gramsci considerava que, para impor uma mudança ideológica, era necessária a modificação do modo de pensar da sociedade civil (povo ou habitantes de um determinado país) por meio de pequenas mudanças realizadas ao longo do tempo no campo da cultura, as chamadas brechas culturais, que se inserem dentro do conceito de hegemonia cultural”. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Gramsci](http://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci)>.



juízo do gosto, que se dá de forma binária. Segundo a pesquisa, o referencial para tal conclusão é a quantidade do capital escolar e cultural que o indivíduo possui.

Mas será que se poderia aplicar a teoria de Pierre Bourdieu ao contexto latino-americano? E mesmo diante dos processos de hibridação tão discutidos atualmente, não somente na América Latina, mas nos demais continentes, este processo não se aplicaria à França e aos indivíduos entrevistados durante a pesquisa de Pierre Bourdieu? Imagine-se, por exemplo, uma criança ou adolescente proveniente de uma comunidade menos favorecida de bens estruturais básicos no contexto latino-americano, que não possui a nobreza cultural, e cujo capital escolar e cultural não seriam suficientes para uma eficácia na assimilação simbólica de bens culturais. Como explicar que este indivíduo possa apreciar tocar violino ou saber falar sobre Mozart ou Picasso? Se ele teve acesso de alguma forma a esta apreciação – a cultura legítima, conforme Bourdieu –, como ele se encaixa na referida pesquisa, tendo em vista a premissa de que o acesso a obras de arte somente é possível se houver um grau elevado de capital escolar e cultural por parte do indivíduo? Para Bourdieu (2008),

o juízo do gosto é a manifestação suprema do discernimento que, pela reconciliação do entendimento com a sensibilidade – ora, o pedante compreende sem sentimento profundo, enquanto o mundano usufrui sem compreender. (2008, p. 17)

É neste contexto que as brechas culturais são lembradas e explicam este breve exemplo supracitado. São nas brechas culturais que se pode averiguar a dimensão dos processos de hibridação cultural, e como eles ajudam a explicar essa aparente confusão social. As classes sociais e seus gostos, classificados por Bourdieu, na visão de Canclini misturam-se, tanto as classes, quanto os gostos, tomando como base o contexto latino-americano.

De acordo com Bourdieu, para apreciar uma obra de arte moderna, por exemplo, é necessário conhecer a história do campo de produção dessa obra, ter competência para julgá-la e distinguir seus traços formais, como por exemplo, uma paisagem renascentista de outra impressionista ou hiper-realista.

Essa disposição estética que se adquire por pertencer a uma classe social, ou seja, por possuir recursos econômicos e educativos que também são escassos, aparece como um “dom”, não como algo que se tem, mas ao que se é. (CANCLINI, 2008, p. 37)

A obra de Bourdieu nos ajuda a compreender que os processos de distinção de fato existem e que o gosto fundamentado em um conhecimento formal ajuda a diferenciar o indivíduo dos demais, tornando-o mais superior, dando-lhe mais *status*. No entanto, o estudo de Bourdieu faz considerar que a possibilidade de democratização cultural é remota. Diferentemente do estudo de Canclini que, por meio da elucidação dos processos de hibridação dos países latino-americanos, faz considerar que esta democratização não somente é possível, como já está em curso de forma heterogênea, informal e depreendida dos valores estéticos tradicionais. Canclini declara que

A obra de Bourdieu, pouco atraída pelas indústrias culturais, não nos ajuda a entender o que ocorre quando até os signos e os espaços das elites se massificam e se misturam com os populares. Teremos que partir de Bourdieu, mas ir além dele para explicar como se reorganiza a dialética entre divulgação e distinção quando os museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos. (CANCLINI, 2008, p. 37).

A reprodução das obras também faz pensar a dimensão do mercado e o acesso aos bens culturais por diferentes indivíduos que possuem diferentes capitais culturais e escolares. No campo da música, por exemplo, não se considera mais a singularidade de criadores excepcionais, mas o que valem são os acordos gerados entre muitos participantes: o engenheiro de som, que efetua as montagens de instrumentos gravados em locais separados, manipulando e hierarquizando sons eletronicamente produzidos por músicos de diferentes épocas; o produtor musical, que divulga, emite, produz por meio de diversas mensagens e constrói o artista. O purismo, na prática, impede o mercado de difundir determinada obra artística.

Não se quer dizer aqui que as práticas culturais são completamente voláteis, flexíveis e descartáveis, pois as práticas artísticas necessitam efetivamente de paradigmas consistentes, de bases para se apoiar, mas não ficam estagnadas nestes, elas evoluem e se renovam. Neste sentido, Canclini declara:

Não vejo nesses pintores, escultores e artistas gráficos a vontade teológica de inventar ou impor um sentido ao mundo. Mas também não há neles um niilismo abissal de Andy Warhol, Rauchschenberg e tantos praticantes do *bad painting* e da transvanguarda. [...] a crítica ao gênio artístico, em alguns ao subjetivismo elitista, não os impede de perceber que estão surgindo outras formas de subjetividade a cargo de novos

agentes sociais (ou não tão novos), que já não são exclusivamente brancos, ocidentais e homens. (CANCLINI, 2008, p. 331)

As fronteiras culturais e artísticas são móveis, portanto, a democratização é possível enquanto possibilidade de fuga da opressão. Contudo, ela ainda encontra inúmeras dificuldades, como a ordem econômica de manipulação dos bens culturais, em que, aparentemente, os grandes grupos concentradores de poder são os que subordinam a arte e a cultura ao mercado e disciplinam o trabalho e a vida cotidiana.

Para Bourdieu, os paradigmas clássicos e legítimos dão conta de explicar a sociedade e seu juízo de gosto a partir de uma percepção restrita. No entanto, esses paradigmas não dão conta da disseminação dos centros, da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências com que os artesãos, os meios massivos e os artistas montam suas obras. Para Canclini,

As hibridações descritas ao longo deste livro, nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (CANCLINI, 2008, p. 348).

É neste sentido, isto é, em um cenário de referências fechadas sobre o modo de julgar a arte e ao mesmo tempo em um ambiente constituído por hibridações culturais, que o teatro se encontra como objeto de questionamento, enaltecendo os sujeitos da história, os seres humanos que o constituem. Nesse contexto, pode-se perceber que o fazer teatral acompanha de forma dinâmica as mudanças sociais e políticas, e vai se renovando pouco a pouco. O teatro, portanto, como ferramenta e por si mesmo, é capaz de trazer ora a representação da sociedade, ora a sugestão para a mudança dela.

## CAPÍTULO II

### O TEATRO COMO FERRAMENTA POLÍTICA: BERTOLT BRECHT E AUGUSTO BOAL

#### 2.1 O TEATRO POLÍTICO COMO INFLUÊNCIA PARA BERTOLT BRECHT

Como água do mesmo pote, políticas e teatro estão, historicamente, misturados. Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis, em última análise, fundem-se num corpo só. O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. O mundo da política também é habitado por todos nós, queiramos ou não, quando mais não seja porque toda e qualquer relação social implica, inescapavelmente, relações de poder, tenham estas o sentido de dominação ou não. (PARANHOS, 2012, p. 35)

Desde o período renascentista, caracterizado pelo surgimento da classe burguesa e o crescimento das cidades, o fazer teatral viu-se sujeito a grandes mudanças, e uma das mais relevantes foi o pensamento voltado ao antropocentrismo, isto é, o homem como centro do universo. A Idade Média, que compreende o período de instalação da Inquisição da Igreja, enquanto período anterior, é vista como contrária à evolução artística do homem. Mas quando se considera, por exemplo, a riqueza cultural das cantigas trovadorescas e do teatro vicentino, percebe-se que a noção de Idade das Trevas é um equívoco. A partir da visão antropocêntrica, tem-se a noção de que era necessário libertar-se, e tornar o homem sujeito de sua própria história. É neste aspecto que o fazer teatral ganha as primeiras conotações políticas, quando se insere ao meio em que vive, representando-o e questionando suas práticas sociais. Em Portugal, o Teatral Humanista destaca Gil Vicente (1465-1536). Poeta, encenador e dramaturgo, este empreende na prática a visão do teatro como ferramenta de crítica, questionando as regras inflexíveis da ordem social e satirizando a sociedade portuguesa.

Segundo Berthold (2004), o Teatro Popular representado pela *Commedia Del'Arte*, teve seu primeiro momento na Itália, na segunda metade do século XVI, mas sua maior popularidade aconteceu entre os séculos XVII e XVIII. Era um teatro feito pelo povo, para o povo, por atores profissionais que viajavam em trupes e apresentavam-se em praças públicas. Representavam tipos fixos, divididos em três grupos: os enamorados

(encarregados do romance da história), os bufões (são os criados cômicos e atrapalhados) e os velhos (responsáveis pelo conflito da história). Trata-se de um momento de grande relevância para democratização do fazer teatral, tendo em vista que a *Commedia Del'Arte* potencializou a relação do ator com o espectador, e neste aspecto democrático, a relação que se faz é política.

POLÍTICA. Conjunto dos fenômenos e das práticas relativas ao Estado ou a uma sociedade. 2. Arte, ciência de bem governar, de cuidar dos negócios públicos. 3. Qualquer modalidade de exercício da política. 4. Habilidade no trato das relações humanas. (AURÉLIO, 2008, p. 640)

E para consolidar esta nova visão que tomava conta de todos os aspectos da sociedade, os Teatros Nacionais na Espanha e na Inglaterra ganham força, quando retratam de forma explícita aspectos políticos e sociais de suas localidades, enaltecendo e valorizando seu contexto. A Espanha, depois de oito séculos de invasão dos mouros, percebe no Teatro uma das ferramentas para sair da opressão e valorizar o seu território nacional. É quando o teatro ganha determinada proporção, quebrando as regras eruditas, e as formas originárias das apresentações populares são incorporadas em ritmos mais rápidos, com ações que se entrecruzam. Lope de Rueda, Lope de Vega e Calderon de La Barca representam essa fase.

De acordo com Berthold (2004), o auge do teatro nacional inglês ocorre entre 1562 e 1642, quando um grupo de jovens intelectuais se reúne para discuti-lo e começam a se preocupar com uma renovação desse teatro (como o texto, cenário, interpretação, etc.). Nesse contexto, cria-se o drama (fusão de tragédias e comédias) para valorizar a língua inglesa e ter uma preocupação social. Dentre esses jovens, o maior nome é o de William Shakespeare (1564-1616). Outros também possuem grande importância, como Thomas Kyd, Benjamim Jonson, Christopher Marlowe e John Lyly. No Romantismo Alemão, a força nacionalista e política também se mostram no fazer teatral e no drama romântico, mais político e idealista. Destaca-se como dramaturgo Goethe (1749-1832), autor de *Fausto* e *Torquato Tasso*. Já a chegada do Realismo/Naturalismo, predominante na segunda metade do século XIX, revela novas atitudes diante da realidade: o cientificismo e o materialismo:

Compreender os tempos atuais e sua realidade significa também ver o homem em sua vida cotidiana, em seu meio ambiente e seus

compromissos sociais. Como afirmou Alexandre Dumas Filho, era tarefa do teatro realista desnudar o abuso social, discutir o relacionamento entre o indivíduo e a sociedade e, [...] mostrar-se um teatro útil. (BERTHOLD, 2004, p. 441)

O Realismo/Naturalismo vem para reafirmar o cientificismo, tendo em vista que a ciência empreendeu a tarefa de interpretar o homem como produto de sua origem social, segundo o movimento. Realistas franceses como Balzac, Flaubert e Stendhal levavam ao palco o comportamento humano e a denúncia da ordem social. Marco desta fase foi a abertura do *Théâtre Libre* – Teatro Livre de André Antoine, na França, que acolheu Ibsen, Strindberg, Tolstoi e Hauptmann, entre outros. Na Rússia, o marco importante foi a fundação do Teatro de Moscou por Vladimir Ivanovitch e Constantin Stanislávski. O empreendimento privado levou todas as obras do dramaturgo Anton Tchekhov, e logo se tornou local de referência.

O Teatro Político, do modo pelo qual se saiu em todos os meus empreendimentos, não foi um “achado pessoal”, nem tampouco resultado da reviravolta social de 1918. As suas raízes chegam ao fim do século precedente, ocasião em que irrompem na situação espiritual da sociedade burguesa forças que, conscientemente, ou apenas pela sua própria existência, mudam tal situação e em parte suprimem. Essas forças vêm de dois lados: da literatura e do proletariado. Em seu ponto de intersecção surge, na arte, um novo conceito, o naturalismo, e no teatro uma nova forma, o teatro popular. (PISCATOR, 1968, p. 41)

A Revolução Russa de 1917 impôs a queda do então absolutista Czar Nicolau II, o qual impedia a implantação de um sistema mais democrático. Lênin e os bolcheviques assumem o poder em outubro de 1917, com objetivos de implantar o socialismo. Em 1918, Lênin retira os soldados russos da Primeira Guerra Mundial e prossegue com a implantação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), modificando o contexto político. Era urgente a comunicação sobre as relações humanas, e o teatro não poderia estar alheio aos problemas reais da sociedade.

No decorrer do século XIX, o drama alcançou um grau de hegemonia de tamanha proporção que passou a significar Teatro. Quando se falava em drama, se falava, portanto, em Teatro. Até os dias atuais, envereda-se por uma batalha na defesa de novas formas teatrais, que vão além do drama, chamadas formas Pós-Dramáticas. Isso não quer dizer que se quer exterminar a maneira dramática de fazer teatro, porém, pretende-se acompanhar as

mudanças constantes da sociedade e do tempo, agregando ao drama, mas para agregar, é necessário questionar a forma e o conteúdo.

O naturalismo já questionava a chamada peça bem-feita,<sup>6</sup> a qual vigorou na França como fórmula teatral e em seguida serviu de modelo para os estúdios de Hollywood, e desde então, com a propagação do cinema pelo mundo, o roteiro nos moldes dramáticos se tornou um sistema, como um manual. Com Henrik Ibsen (1828-1906) e Anton Tchekhov (1860-1904), o drama, de certa forma, entrou em crise, no que diz respeito a tentar esvaziar o diálogo e a ação, e colocando o futuro como inexistente.

Em meio às transformações sociais e políticas que aconteciam na Rússia e a consciência sobre o naturalismo, destaca-se, no campo teatral, o encenador e ator Constantin Stanislavski (1863-1938). Diretamente influenciado pelas mudanças, Stanislavski modificou o contexto teatral de forma tão marcante, que o século XX e todas as demais teorias teatrais não teriam sentido sem a sua base, fundamentada na disciplina do ator, a consciência sobre a realidade e a construção de personagem, aliadas à criação de uma ética profissional. Seu método passou por várias perspectivas, mas o que ficou como embasamento foi a criação da personagem por meio da emoção real que o ator se aprofunda para construir o seu personagem (memória emotiva) e da necessidade de um gesto psicológico bem formulado, isto é, a ação de levantar um braço por exemplo deve ser minuciosamente estudada e experimentada e não mecânica, se este gesto significar o nervosismo do personagem ou alegria dele. Para o Stanislavski (2010), a má teatralidade não se encaixa mais, movimentos mecânicos ou puramente operacionais não devem mais fazer parte da encenação, há portanto, uma constante busca pela sinceridade do ator para a construção da personagem. Dessa forma, legitimando cada vez mais a profissão do ator e um pensamento sobre uma encenação pautada na realidade do ser humano, envolvido em misérias, dúvidas e angústias. Em 1897, junto a Vladimir Dântchenko, funda o Teatro de Arte de Moscou, onde se torna dramaturgo profissional, e em 1912, funda seu *Primeiro Estúdio* para o treinamento disciplinado do ator.

O método de Stanislavski, como é chamado, ressalta a importância da realidade no palco e a intersubjetividade das relações humanas. É nesta fase que o ator, enquanto

---

<sup>6</sup> Peça bem-feita: “nome dado, no século XIX, a certo tipo de peça que se caracteriza pela perfeita disposição lógica de sua ação. Atribui-se a E. Scribe (1791-1861) a paternidade da expressão e da coisa. Outros autores, como Sardou, Labiche, Feydeau, até Ibsen) construíram suas peças de acordo com esta mesma receita. Porém, além dessa “escola de composição” historicamente situada, a peça bem-feita descreve um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica que leva o drama de volta à estrutura fechada, torna-se sinônima de peça, cujos cordéis são suficientemente grossos e numerosos para serem repertoriados” (PAVIS, 2011, p. 281).

profissional do teatro, se coloca enquanto tal, a partir de um treinamento intenso e do processo de pesquisa aprofundada sobre a encenação teatral. O Teatro Político e o Teatro Pós-Dramático devem muito a Stanislavski, o qual construiu as bases de fundamento do Teatro do século XX.

Stanislavski (2013), em sua obra *A preparação do Ator*, enfatiza a “ação”, e ressalta uma situação: em um dos momentos de explicação que o diretor Tórstov realiza, uma das alunas fala que talvez a representação fosse melhor se o palco não estivesse tão nu, se nele houvesse mais apetrechos, mais móveis. O diretor, por sua vez, na aula seguinte colocou um grande cenário e pediu para os alunos representarem naquele espaço. A maior parte deles não soube usar o que havia de cenário, o que comprovou não ser a colocação de apetrechos no palco, como sugeriu a aluna, que melhoraria a representação, e sim a vontade interior do ator e a concentração em sua personagem. Portanto, se ele não possui o propósito de sua ação, o tédio aparece, e o ator é incapaz de prender a atenção do público.

O segredo de sua maestria reside na descoberta de um princípio essencial do espetáculo realista criativo, qual seja a habilidade do ator em submergir sua individualidade em seu papel. A interpretação deve seguir a lei da justificativa interna e o ator deve criar seu papel como se fosse algo que está unido à sua própria personalidade (GASSNER, 2003, p.192).

Quando Stanislavski (2012) observou os grandes atores e atrizes de seus dias, ele reparou como eram fluidos e naturais seus movimentos, parecidos com os da vida cotidiana. Eles pareciam estar num estado de completa liberdade e relaxamento, o que fazia com que o comportamento do personagem fluísse sem esforço. Concluiu, então, que toda tensão não desejada tem de ser eliminada, e todo o tempo o artista tem de estar relaxado física e vocalmente. Stanislavski descobriu ainda que aqueles grandes artistas pareciam estar concentrados completamente num só objeto, pessoa ou evento enquanto estavam em cena, no palco. Ele definiu esta extensão ou área de concentração como “círculo de atenção”. Este círculo de atenção pode ser comparado a um círculo de luz num palco às escuras. O artista deve começar com a ideia de que este círculo é pequeno e apertado, contendo apenas a si próprio, ou talvez uma outra pessoa ou uma peça de mobília do cenário. Uma vez estabelecido o forte círculo de atenção, o artista então deve criar o grande círculo externo, que pode incluir todo o palco. Deste modo, o artista deixará de se preocupar com a assistência, chegando mesmo a perder a consciência de sua existência.



Perder a consciência de sua existência, enquanto construção categórica da personagem, e manter a ilusão sobre a cena foram os principais questionamentos de todos os encenadores posteriores a Stanislavski (Meyerhold, Artaud, Brecht, Grotowski, Barba, etc) em relação ao método Stanislavski, em virtude principalmente da sociedade europeia vivenciar cada vez mais mudanças radicais em seu contexto político, as causas e consequências da Primeira e Segunda Guerras Mundiais, que interferiam diretamente em todos os aspectos da realidade do século XX. Era necessário de forma urgente falar diretamente ao espectador, quebrar a ilusão da “quarta parede”:<sup>7</sup>

Todavia está longe o naturalismo de dar expressão às exigências da massa. Registra condições, estabelece a congruência entre a literatura e a condições da sociedade. O naturalismo não é, seguramente, revolucionário, não é marxista no sentido moderno. Como o seu grande pioneiro, Ibsen nunca superou esse problema. No lugar de uma resposta, o que há são explorações de desespero. Mas por um momento histórico, o naturalismo transformou o teatro em tribuna política. Não é por acaso que na mesma época, na qual o proletariado, tanto ideológica como organicamente, atrai o teatro para o seu campo, se inicia igualmente a revolução técnica da cena, [...] introduz-se a luz elétrica nos palcos, e pelo fim do século, inventa-se o palco giratório. Assim tudo age numa só direção, para criar um novo conceito de teatro (PISCATOR, 1968, p. 45)

Como consequência da Primeira Guerra Mundial, o mapa político mundial foi significativamente alterado. Países como Rússia e Alemanha ficaram devastados pela fome, epidemias, violência e desorganização social e política. O que gerou no discurso político de Adolf Hitler (1889-1945), militar, político e líder do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores da Alemanha, também conhecido como Partido Nazista, uma grande motivação para o reerguer da nação por meio de seus objetivos expansionistas econômico-políticos e da teoria da eliminação das raças que não fossem puras ou arianas. Portanto, grupos minoritários considerados inadequados, como os judeus, poloneses, homossexuais, deficientes físicos e mentais, eslavos e Testemunhas de Jeová, por exemplo, deveriam ser eliminados, caracterizando o Holocausto.

Percebe-se então, aos poucos, que este processo de encenação não dava conta do contexto em que a Europa estava vivendo, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945),

---

<sup>7</sup> Quarta Parede: “parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro ilusionista (ou naturalista), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyer*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como se protegidas por uma quarta parede. O realismo e o naturalismo levam ao extremo a exigência de separação entre palco e plateia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente essa ilusão, e força o público à participação (PAVIS, 2011, p. 315).

conflito que envolveu as grandes potências mundiais da época, e estas dedicaram toda sua capacidade econômica, industrial e científica a serviço da guerra. Fatores históricos de opressão social se destacaram, como bombas nucleares e o Holocausto, mencionado e brevemente refletido no capítulo primeiro desta pesquisa.

Este cenário de tamanha opressão em todos os aspectos, que interferem na dignidade do ser humano, influenciou lutas e reivindicações por meio das diversas linguagens artísticas na Alemanha. O teatro, sempre presente nos tempos de crise de qualquer sociedade, tornou-se ferramenta de contestação, era urgente a reflexão sobre a decadência social e a denúncia sobre a condição humana nas opressões sociais. Fundamental era refletir sobre como a divisão por classe, cor, raça pudesse eliminar, literalmente, o ser humano.

A primeira reação explícita contra o naturalismo foi o expressionismo. Diante da guerra, é preciso mudar o homem, e uma nova proposta de ser humano, de mundo é pensada. Trata-se, portanto, de mostrar no palco a expressão da alma e do espírito humano, e assim os expressionistas aspiravam por um espectador novo, sonhavam com um ator novo, que transcendesse numa espécie de loucura santa, e delineasse seu personagem aspirando a uma vida espiritual.

Com o expressionismo vem à tona a consciência de que a cena, com todos os seus elementos – ator e jogo de cena, figurino, adereços, maquiagem, cenário, iluminação, sonoplastia –, tem tanto peso na definição do que é a obra quanto o texto, que a partir de agora deixa de ser soberano, podendo inclusive nem existir anteriormente ao espetáculo. A partir de agora, texto é apenas um elemento entre outros do teatro. (COSTA, 2010, p. 21).

De acordo com Aslan (1994), o expressionismo não chegou a ser uma escola, um movimento artístico ou literário, mas sim uma tomada de atitude urgente diante das opressões que ocorriam. Trata-se de uma fase de transição para a sistematização de uma nova teoria teatral que vem à tona com Bertolt Brecht na Alemanha. O legado do expressionismo se destaca com um direito reivindicado desde o Naturalismo, mas não efetivado nele, e realizado de forma insuficiente no expressionismo. O direito “de falar diretamente da luta de classes e de expor as classes em suas diversas formas de luta, diretas ou indiretas, como foi o caso de Ernst Toller, que escreveu mais de uma peça sobre a revolução e contrarrevolução na Alemanha” (COSTA, 2010, p. 21).

O teatro moderno então se configurava na mudança da relação entre palco e plateia, a relação do espectador com a obra teatral, e esta, por sua vez, precisava falar sobre a realidade de forma crítica. Mostravam-se alterações significativas no modo de vida contemporâneo, portanto, a arte e especificamente a linguagem teatral, destacada nesta pesquisa, precisava rever suas propostas para manter um diálogo profícuo com a sociedade. A pedagogia do espectador, isto é, a participação ativa, reflexiva, crítica do público que assistia ao espetáculo teatral, tornou-se um pensamento constante nas teorias teatrais, uma vez que

todo o teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. O Teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso as classes dominantes tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo modificam o próprio conceito do que seja “teatro”. Mas o Teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (BOAL, 1983, p. 13)

## 2.2 O TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT

O destaque sobre os aspectos de composição e pesquisa teórica está no dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), cujo contexto foi profundamente marcado pelas duas grandes guerras, e que passou parte da sua vida lutando contra o nazismo, e outra, criando um teatro de contundência social e política. Brecht traz à reflexão problemas vitais da sociedade em que vivia, tais como: as injustiças sociais, a luta contra o capitalismo e o imperialismo. Homem de prática e não de gabinete, realizava o que chamava de “experimentos sociológicos” sua simplicidade e impulso quase infantil de mudar o mundo, aliados à sua inteligência e conhecimentos críticos, são fonte inspiradora de inúmeros outros teóricos e encenadores do fazer teatral, como Pirandello, Ionesco, Beckett, O’Neill, Barba, Brook e Grotowski por exemplo, seja para aperfeiçoar a sua teoria, seja para questioná-la. E ambas as formas, segundo Lehmann (2009), estão de acordo, já que o fazer teatral não esquece o passado e ao mesmo tempo acompanha a dinâmica das mudanças e oposições, conflitos e cumplicidades do meio em que o indivíduo está imerso.

Brecht nasceu em 10 de dezembro de 1898 em Augsburg, no centro da Baviera. No mesmo ano, na Rússia czarista, Constantin Stanislavski dava início, ao lado de Nemirovitch Dantchenko, às atividades do Teatro

Artístico de Moscou. Brecht nasceu no bairro operário, mas era filho do próspero diretor de uma florescente fábrica de papel: o senhor Berthold Brecht, preocupado com sua reputação e negócios, com a ordem e a disciplina de seus empregados, católico e, segundo Arnolt Baronen, que viveu algum tempo com a família em 1920, avarento, exigente e autoritário. Sua mãe, era filha de alto funcionário da Floresta Negra e fez o filho ser batizado em sua religião, protestante, com o nome Eugen Friedrich Berthold Brecht. Mais tarde ele modificaria seu nome, deixando de lado, por estarem impregnados de lembranças patrióticas, Eugen e Friedrich, transformando Berthold em Bertolt, às vezes assinando apenas Bert Brecht. Palavras que serão arma contra sua própria classe, tendo optado pelo lado dos operários, tornando-se o mais expressivo poeta revolucionário deste século:

Eu era filho de pessoas que tinham posses.

Meus pais puseram um colarinho engomado ao  
[ redor do meu pescoço

E me educaram no hábito de ser servido

E me ensinaram a arte de dar ordens.

Mais, mais tarde, quando

Olhei ao redor de mim,

Não gostei das pessoas de minha classe

Nem de dar ordens, muito menos de ser servido.

E abandonei as pessoas de minha classe

Para viver ao lado dos humildes. (PEIXOTO, 1974, p.18-19).

De acordo com Peixoto (1974), Brecht, em 1949, após o exílio nos Estados Unidos e o término da Segunda Guerra, retorna a Berlim, e funda a sua companhia de teatro *Berliner Ensemble*. Nela, colocou em prática as teorias sobre o teatro épico com a colaboração direta de sua equipe fixa, composta por sua esposa Helene Weigel, a dramaturga Elisabeth Hauptmann, os compositores Paul Dessau e Hanns Eisler e os cenógrafos Caspar Neher e Karl Von Appen, entre outros membros colaboradores e atores da companhia.

Antes e depois da fundação de *Berliner Ensemble*, Brecht faz uma constante reflexão da sociedade dividida em classes sociais, e dessa forma critica e rejeita a ordem tradicional, com privilégios para poucos e pobreza e falta de liberdade para a massa. Ele postula as premissas de um teatro questionador, ativo e político o qual se formava com toda a força naquele momento.

O palco assumia o ritmo de nossa época, o “tempo” do século XX. Enquanto a reformulação com fins de agitação e propaganda ainda estavam em andamento, o novo drama encontrou um autor em Bertolt Brecht. Este, em sua colaboração com Piscator, veio a perceber que o teatro revolucionário dependia não apenas da peça, mas também da direção. [...] Não desejava provocar emoções, mas apelar para a

inteligência crítica do espectador. Seu teatro devia transmitir conhecimento, e não vivências. (BERTHOLD, 2005, p. 505)

Os ideais marxistas repercutiriam, então, de forma decisiva na teoria teatral do século XX. Primeiro Erwin Piscator, com a demonstração prática de um teatro político na década de 20, e, em seguida, toda a obra de Bertolt Brecht consolidariam uma concepção de teatro engajado nas lutas de classes sociais.

A relação entre Teatro e Política tem sido tensa há dois mil e quinhentos anos. Aristófanes investiu, a partir do palco, contra os demagogos e advogados da Guerra do Peloponeso. [...] O drama da era científica, como o via Brecht, entende o homem como parte daquele mecanismo inteiramente calculável que mantém em funcionamento a história mundial; trata o homem como um instrumento dos órgãos executivos que o manipulam ao seu bel prazer. (BERTHOLD, 2005, p. 502, p. 504)

O teatro de Erwin Piscator (1893-1966) influenciou fortemente as teorias de Bertolt Brecht. A sua contribuição para o teatro é altamente relevante, quando falamos em Teatro Político e no desenvolvimento do Teatro Épico. O Teatro Épico é o gênero que privilegia o contexto sociopolítico do drama, cuja efervescência iniciou-se com Piscator.

O teatro do proletariado foi o foco de Piscator na década de 20. Este serviu como combatente na Primeira Guerra Mundial, e de lá obteve experiências marcantes com a opressão. Notou que o proletariado precisava se reunir e discutir a suas condições, para isso, o Teatro foi a ferramenta para a acentuação e a propagação consciente da luta de classes. De acordo com Rosenfeld (1985), o Teatro Épico encontra neste artista um de seus primeiros representantes conscientes. Ele funda o Teatro Tribunal ou Teatro Proletário, cujas representações “são manifestos, reuniões, os atores são anônimos, fundidos no coletivo de trabalho” (ASLAN, 2010, p. 158). Uma de suas preocupações na encenação é documentar a realidade, trazendo à tona dados reais sobre determinada opressão, seja através de projeções, cena de atores, canções, cartazes e etc. Mais tarde, essas técnicas vão se transformar em técnicas de “efeito de distanciamento” de Bertolt Brecht, a ser explicada neste capítulo. Dessa forma, o drama documental político e atualmente chamado de Teatro Documentário encontra suas bases em Piscator. Todas as linguagens capazes de ampliar e potencializar a cena, para ele, eram importantes.

Todos os recursos de “agitação” foram empregados: músicas, *chansons*, acrobacia, projeções, um caricaturista-relâmpago, alocações e etc. [...]

Piscator usava as projeções não apenas como comentários e elementos didáticos, mas também como ampliação cênica e plano de fundo, logo, geográfico, logo, histórico, para relacionar o palco com a realidade contemporânea da peça. (ROSENFELD, 2012, p. 45)

A linguagem cinematográfica também é utilizada: o filme ilustra a passagem do tempo, de forma a ampliar cada vez mais a relação entre ator e plateia, isto é, na prática da encenação pensa-se cada vez mais a participação do público na ação cênica, com o objetivo de destruir o ilusionismo “burguês” do teatro tradicional. Por isso, o tempo e o espaço cênico eram de fato experimentados pelo espectador, cuja consciência de estar no ambiente teatral assistindo a uma peça, afastando-o do teatro ilusionista, era primordial.

O público deveria ser formado pelo máximo possível de espectadores pertencentes às classes operárias. Piscator pontuava a necessidade de facilitar o acesso ao teatro de forma democrática, pautado na ideia central do teatro como instituição político-didática. E para instruir de forma didática por meio do teatro, não haveria necessidade de uma encenação teatral possuir cenários ou qualquer elemento cênico que iludisse o espectador. Pelo contrário, fazia-se urgente mostrar todos os recursos técnicos e estéticos da “caixa cênica”,<sup>8</sup> bem como fazer dos mesmos instrumentos do aspecto político do teatro. A caixa cênica, dessa maneira, acaba por se transformar. Não por imposição ou pesquisa de uma teoria teatral, mas pelo fato de qualquer mudança ou renovação ser bem-vinda, na medida em que esta mudança aumente a relação entre espectador e ator, e, como consequência, a mensagem sobre os problemas da luta de classes. O “palco italiano”<sup>9</sup> migrou para o formato de “palco semiarena” ou “arena”.<sup>10</sup> E neste cenário, todos os recursos da comunicação audiovisual deveriam ser mobilizados para a encenação teatral. O que

---

<sup>8</sup> Caixa cênica: Formato de caixa quadrada ou retangular com quatro lados que o palco reflete, sendo que um dos lados, o de frente para a plateia é imaginário.

<sup>9</sup> Palco Italiano: No palco italiano, a ação e os atores ficam confinados numa caixa aberta frontal ao olhar do público e do príncipe, cuja posição de audição e de observação é privilegiada. Este tipo de palco organiza o espaço de acordo com o princípio da distância, da simetria e da redução do universo a um cubo que significa o universo inteiro pelo jogo combinado da representação direta e da ilusão. (PAVIS, 2011, p. 133).

<sup>10</sup> Palco semiarena ou arena: Palco arena ou semiarena: Palco em que o espectador fica disposto em semicírculo (ao redor da cena – semiarena, em formato de um semicírculo) ou em círculo, isto é, rodeando por completo a cena onde estão localizados os atores, que se apresenta aos espectadores sob diversos ângulos, e não somente de forma frontal como no formato do palco italiano. Segundo Pavis (2011), Teatro no qual os espectadores são dispostos em torno da área de atuação, como no circo ou numa manifestação esportiva. Já usado na Idade Média para a representação dos Mistérios, est tipo de cenografia é novamente privilegiado no século XX. Não só para unificar a visão do público, mas sobretudo para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos (P. 280).

interessava para Piscator não era propriamente a criação de uma estética definida, e sim a mensagem a ser passada, a repercussão e interação desta com o espectador.

Em nenhum dos meus espetáculos me deixei jamais guiar por um estilo qualquer, no sentido da rígida conceituação de arte. Em cada momento, o estilo era para mim coisa inteiramente secundária. O que me preocupava sempre era a extrema intensificação do efeito, e verdadeiramente do efeito real. Tal qual nasce do assunto. (Efeito esse que, na escolha certa do material, é idêntico ao efeito político.) Para conseguir o efeito, tirei os meios de onde quer que os encontrasse, melhorei meios teatrais, aproveitei meios estranhos ao teatro. Mas, com o tempo, nasceu um “estilo”. Muita gente confundiu esse estilo com os meios, chamando-o “técnico”. Muita gente percebeu corretamente que esse estilo se ligava inseparavelmente ao princípio político, já que a ideia faz o estilo adequado... (PISCATOR, 1968, p. 244.)

Enquanto Piscator renovava a arquitetura teatral, Brecht, que fora dramaturgo dele, assimilava a revolução do teatro e propunha algo mais sistematizado e radical. Bertolt Brecht apareceu na fase crepuscular da burguesia, em plena ascensão do movimento operário, e por isso ele tinha em suas mãos um material rico de questionamentos sobre as opressões vividas pelos operários. A desilusão com a urbanização e a descrença nas promessas de uma vida melhor proporcionada pela industrialização fazem o teatro realista-naturalista entrar no século XX cada vez mais próximo das questões sociopolíticas.

Dessa forma, Brecht reflete em suas obras sobre os problemas fundamentais do mundo atual: a luta pela emancipação social da humanidade e de uma arte comprometida com as mudanças sociais. Segundo Steven Mullaney (1988), o teatro sempre apresenta essa característica dúbia entre o poder hegemônico e as forças de contestação. Além disso, o autor coloca que a práxis teatral de Brecht não se limita à função de mostrar os conflitos, dada a ênfase no papel dos espectadores enquanto tomadores de decisões, mas também se faz presente o caráter de agente transformador ativo, que estaria prioritariamente entregue ao artista teatral. O artista, enquanto agente transformador, teria o compromisso de explicar as contradições sociais, no intuito de fazer o espectador refletir, reagir e interferir no estado das coisas. O essencial, para Bertolt Brecht, não é a alienação em si, mas o esforço histórico para a desalienação do homem, dessa forma, ele nutria o ideal marxista (visão socialista), mas ia além, colocando em prática um instrumento capaz de motivar alguma transformação: o Teatro Político.

No contexto teatral anterior a Bertolt Brecht, o fazer teatral era marcado pela ideia contemplativa do teatro, do ator como foco da estrutura teatral. Contemplar no sentido de

admirar e apreciar o que estava sendo feito no palco. Após a Segunda Guerra Mundial, evento assistido por Brecht, surgiu a necessidade de questionar e denunciar a sociedade nazista e suas atrocidades por meio de todas as linguagens teatrais. Era necessário fazer o espectador refletir sobre a sua realidade, e não somente contemplá-la. Por isso, com Brecht, sob influência de Piscator, o foco do fazer teatral torna-se amplamente político, no sentido de democratizar esta linguagem. Nessa medida, o espectador é tão importante quanto o ator, aliás, o espectador é causa e consequência do fazer teatral que pensa na mudança da sociedade e, portanto, é político. Neste aspecto, Brecht inaugura o Teatro Épico, isto é, teatro narrativo e denunciador da opressão social.

As duas razões principais, aparentemente contrárias, devem-se à expansão do elemento épico no teatro do nosso século, ao ponto de alguns considerarem “antiquado” o drama aristotélico, cujo rigor formal ainda se manifestou, durante todo o século XIX na chamada “peça bem-feita”. Uma das razões é o excessivo subjetivismo e individualismo. A exaltação unilateral do protagonista, a quem já não se opõem antagonistas reais, rompe a relação inter-humana e, com isso, o diálogo-base do gênero dramático na sua pureza clássica. (ROSENFELD, 2012, p.36)

Desde a década de 1920, o termo “épico” é usado após a introdução de Erwin Piscator e Bertolt Brecht. Para Rosenfeld (2012), “épico” significa, no teatro, narração, narrativa e sugere-se confundir com o significado popular da palavra, que faz referência a epopeia, a qual tradicionalmente se trata de um poema heroico extenso e com grandes acontecimentos:

ÉPICO, adj. Que diz respeito a epopeia e aos heróis; digno de epopeia; que implica em alguma mudança histórica ou foi um fato de grande relevância. (AURÉLIO, 2008, p.357 ).

O termo épico se contrapõe ao chamado teatro dramático, ao teatro tradicional ou aristotélico. O teatro tradicional se caracteriza pela interlocução de falas entre personagens de forma interindividual e tudo que acontece, ou seja, o que não pode ser mostrado através do diálogo interindividual, não se adéqua ao Teatro Dramático ou Tradicional. Este, por sua vez, pressupõe um drama que acontece agora, em que as personagens vivem o seu destino no momento presente, no mesmo tempo do espectador. Não há narração, e no palco, os personagens são os principais interlocutores quando falam entre si sobre a sua própria história.



A palavra “drama” significa “ação”, “ação atual” e não relato ou narração de uma ação passada. No drama aristotélico não há ninguém que possa narrar a ação: o autor está ausente, os atores se transformaram totalmente nas personagens que vivem, agora, o seu destino. [...] A ação deve mover-se sozinha, sem a interferência exterior de um narrador. (ROSENFELD, 2012, p. 28).

O drama aristotélico também suscita o maior grau de verossimilhança possível, ou seja, tem que haver uma lógica interna que permita uma total ilusão da realidade mostrada no palco. Dessa forma, garante-se que o espectador se identifique de imediato com as personagens e acabe por vivenciar “da sua poltrona” todas as emoções que o personagem vivencia. Isto caracteriza o processo de catarse ou libertação, isto é, o espectador sairá do teatro aliviado, pois lá mesmo eliminou as paixões ou emoções que sentiu por meio do personagem.

No Teatro Épico, o sistema definido não se adéqua por completo, pois ele irá romper as regras de unidade de tempo, espaço e ação (a ser suscitado no capítulo terceiro, como objeto de comparação das formas pós-dramáticas). O épico de Brecht coloca a visualização junto à reflexão inerente à cena, à variedade de tempos, lugares e ações. Os diálogos interindividuais são ultrapassados pelo imaginário do espectador, que é estimulado por meio de objetos cênicos e elementos visuais, ao invés de somente grandes cenários ou o diálogo somente entre os personagens. Neste aspecto, o teatro épico sempre esteve presente em diferentes momentos da história do teatro. Rosenfeld pontua que “tais recursos foram conscientemente usados por Paul Claudel, Thornton Wilder, ambos inspirados, em parte, pelo teatro asiático de forte tendência narrativa, e pelo teatro medieval por certas correntes pós-medievais” (2012, p. 30). Entretanto, a sistematização e a teoria sobre esse teatro épico, narrativo, crítico foi realizada por Bertolt Brecht, enfatizando “as razões antropológicas das razões ocidentais” (2012, p. 31).

O épico surge como necessidade de explicar claramente a situação das opressões sociais, de falar enquanto denúncia e desabafo sobre a verdadeira realidade social. Por isso a necessidade de narrar, garantindo-se um fim didático, eliminando a ilusão e qualquer impacto mágico do teatro dramático ou tradicional, pois estes elementos convencem de imediato o espectador que acredita de forma fixa no destino das personagens.

As tendências épicas já apareciam no Teatro desde a Grécia Antiga, onde o teatro ocidental ganha força e notoriedade em relação aos fatos históricos que ali se delinearam. A tragédia grega traz como um dos elementos principais da encenação o coro, formado por

um grupo de atores que tem a função de explicar a cena ou potencializar determinada fala ou ação do personagem, comentando-a. Ele interrompe a cena e narra a história, realizando certo distanciamento da mesma e transformando-a em um fato de grande relevância para o entendimento do espectador sobre o espetáculo.

No coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o “autor”, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão. (ROSENFELD, 1985, p. 40)

Foi desde 1926 que Brecht começou a falar de Teatro Épico. A primeira peça de Brecht, *Ball* (1918), tem fortes traços épicos, mas é com a peça *O Homem é um Homem* (1926) que o gênero épico, no sentido da narrativa que se mistura ao drama, se estabelece. O tema é a descaracterização do homem, de um indivíduo, a sua reconfiguração em outra personalidade, tudo isso determinado pelo meio em que se encontra. A peça narra a transformação do estivador irlandês na Índia chamado Galy Gay numa máquina de guerra. No caminho, Galy Gay encontra um grupo de soldados do exército colonial inglês que se perderam do companheiro. Os soldados, então, necessitando substituir o soldado perdido, descaracterizam Galy Gay e transformam o pacífico irlandês em um soldado feroz e uma máquina de guerra. Um alerta sobre o poder da manipulação e os perigos que corre aquele que não sabe dizer “não”. Um homem que se adequa à engrenagem da guerra, sem pensamento crítico ou mesmo se pergunta sobre o porquê de tudo aquilo. É atraído pela ideia de um negócio, e acaba por se aventurar de forma alienada na experiência opressora da guerra.

É precisamente por isso que Brecht começa a se empenhar por um novo teatro, o “teatro épico”, capaz de ultrapassar pelo comentário e pela narração objetivos, o diálogo subjetivo, interindividual, dos “grandes caracteres”, para poder demonstrar, com “objetividade científica”, a relação do indivíduo despotencializado com as forças anônimas da engrenagem. (ROSENFELD, 2012, p. 117)

Era necessário, portanto, explicar aos espectadores por meio da cena e da narração as ações de causa e efeito de um homem que, embora produto do meio, é também formador do meio em que vive e escolhe se adequar à engrenagem. Brecht procurava causar a todo o

momento a reflexão crítica sobre a realidade, desfazendo, portanto, o rigoroso encadeamento da dramaturgia tradicional. Mas isso não quer dizer que o sentimento de emoção não fazia parte da dramaturgia e da encenação das peças de Brecht, ou que o espectador não se emocionava por meio do processo de identificação com os personagens ou por pura compaixão. O que ele sempre defendeu foi não permanecer passivo aos acontecimentos no palco, e que a fábula apresentada alcançasse um novo sentido no pensamento individual e coletivo. Dessa forma, transformaria o espectador em observador ativo e não somente contemplativo, despertando sua atividade, e as sensações motivariam a sua tomada de consciência e decisões sobre a sua realidade, sobre a situação dos oprimidos e opressores. E para que isso ocorresse, era necessário trabalhar com argumentos, e possibilitar não somente emoções, mas reflexões críticas, e que o espectador fosse não somente transportado para dentro da ação, mas quando lá estivesse, fosse contraposto a ela. O Teatro Épico de Brecht pretendia levar conhecimentos e não somente emoções, e mostrar a capacidade de o ser social determinar o pensamento, e não somente o pensamento determinar o ser.

Os personagens de Brecht não tinham um perfil definido como bons ou maus, que terminavam tristes ou felizes ao final da fábula. Eram personagens que se mostravam híbridos motivando o não-julgamento do espectador não em relação ao personagem, mas sim à sociedade em que esse personagem e o espectador vivenciam. Mostrava-o como um ser humano que erra e acerta, escolhe e seleciona a sua trajetória de acordo com o coletivo e as circunstâncias sociais em que se encontra. Importante ressaltar que Brecht não era contra ou abominava o sentido da emoção e catarse por parte do espectador do teatro tradicional ou dramático, mas que seu objetivo era ir além disso.

É evidente, contudo, que Brecht não se dirige contra a emoção, como erradamente se afirma muitas vezes. Nenhum homem de teatro jamais chegaria a uma concepção tão absurda. O que importa é não permanecer na mera efusão irracional, é elevar a emoção ao raciocínio, canalizá-la num sentido inteligente, lúcido. (ROSENFELD, 2012, p. 32)

Neste aspecto, o homem que se delineava no ator-cidadão no palco da encenação brechtiana era um ser humano, o qual não podia ser simplesmente exposto com uma natureza fixa e definitiva, como ocorriam nas tragédias gregas, cujo destino era elemento determinante do drama. O objetivo era mostrar um ser em processo, que tem dúvidas, que escolhe, capaz de se transformar e de transformar o mundo. E dessa maneira, o teatro épico

se configura como um gênero concebido por Brecht para desmistificar o homem, revelando ao espectador que a miséria e as desgraças humanas não são eternas e necessárias para todo o sempre, mas sim históricas, podendo ser mudadas, alteradas e superadas.

### 2.2.1 O efeito de Estranhamento – O efeito V (*Verfremdungseffect*) e o ator brechtiano

Na prática, a encenação épica ou narrativa se destacava por seus resultados fundamentais, como, por exemplo, a superação do diálogo interindividual, ampliando-o através de cartazes, projeções, canções, música, coro, pantomima, comentários de diferentes formas e etc. Bem como interrompe em parte a ilusão totalitária que determinava a passividade do espectador, a narração é objetiva e geralmente o narrador, em geral, narra no passado, não se envolvendo completamente com a cena. O narrador interrompe a cena, fazendo com o espectador se distancie dela e ouça-o, ou interaja de forma sensitiva com qualquer outro elemento de distanciamento (música, cartaz, projeção, coro, etc), revelando o comportamento dos personagens, sua historicidade e o condicionamento social em que elas se encontram na cena.

Esta técnica é sistematizada por Brecht e chamada de “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento”, o famoso *Verfremdungseffect*, que, segundo Pavis, é “o contrário de efeito real. O efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o desconstrói, coloca-o à disposição por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico” (2011, p. 119). Trata-se da prática desilusionista do seu teatro, tendo em vista que o objetivo é tornar os espectadores conscientes da alienação em que viviam em face do poder social, “isto é, a sua própria força produtiva multiplicada que se lhes apresenta como potência externa, alheia e opressiva” (ROSENFELD, 2012, p. 62).

Rosenfeld (2012) ressalta que o efeito de distanciamento ou estranhamento procura produzir aquele estado de surpresa que, para os gregos, se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento, ou seja, é como se o espectador, por meio da reflexão do ator distanciado da cena, dissesse: *eureka*, descobri, é isso, inacreditável!

Brecht, neste sentido, pretendia embrenhar-se por uma estrutura narrativa que implicaria o *gestus*<sup>11</sup> da placidez e objetividade distante do narrador defronte ao mundo

---

<sup>11</sup> *Gestus* “é o termo latino para gesto. Esta forma é encontrada em alemão até o século XVIII. Lessing trata, por exemplo, de “*gestus* individualizantes (quer dizer, característicos) ou do *gestus* de advertência paterna.

narrado. O teatro dramático não mantém esta atitude distante, pois o mundo objetivo apresenta-se no momento presente e com subjetividade exaltada do gênero lírico, sem dar folga para o espectador observar, criticar ou estudar.

E para obter esse feito, alguns recursos literários são utilizados, como a ironia e a paródia, o que transformam a fábula em forma cômica de encenação. Para Brecht, é necessário apresentar um jogo consciente de inadequação entre forma e conteúdo e esta forma cômica tem um objetivo claro de produzir certa anestesia momentânea no coração. Ou melhor, uma paralisação da emoção, exigindo do espectador certa indiferença emocional, pois para rir da desgraça alheia é impositivo que não se identifique diretamente com o ocorrido. Por meio da ironia e da paródia distancia-se dos personagens e de seus desastres, e surge o riso.

A combinação entre o elemento cômico e o didático da peça de Brecht resulta em sátira, e entre os recursos satíricos encontra-se o grotesco e o burlesco. Para Peixoto (1974), não é preciso dizer que a própria essência do grotesco é tornar estranho pela associação do incoerente, pela fusão do que não se casa de forma lógica, tornando o mundo desconhecido a fim de chamar a atenção, orientar e explicar.

Brecht procurava literalizar a cena, por meio de ações escritas em cartazes e projeções de textos que não pertenciam diretamente à ação, que se distanciavam dela e comentavam epicamente a ação e esboçando o pano de fundo social. Dessa forma, o espectador não ficaria alienado na cena presente, mas teria a atenção compartilhada entre o contexto social e a cena propriamente dita, compreendendo a opressão, julgando sem binarismos. Na encenação de Brecht, os momentos grotescos se potencializam na prática com o uso de máscaras, e o estilo de movimentação inspirado em Meyerhold (biomecânica), no teatro asiático e na *Commedia Del'Art*.

Na encenação de um *Homem é um Homem* (1931), do Grupo Galpão<sup>12</sup> encenada durante o Festival de Curitiba em 2005, os soldados apareciam como monstros enormes, equilibrados em pernas de pau e cabides de arame, acrescentadas de máscaras parciais tal como a montagem original de Brecht em 1931.<sup>13</sup> Estas máscaras parciais, segundo Peixoto (1974), não apresentam feições determinadas, como ocorre com as máscaras da *Commedia*

---

*Gestus* tem aqui o sentido de maneira característica de usar o corpo, tomando, já, a conotação social de atitude para com o outro, conceito que Brecht retomará em sua teoria do *gestus*” (PAVIS, 2011, p. 187).

<sup>12</sup> Grupo Galpão: Criado em 1982, é um grupo de teatro de rua originário de Belo Horizonte-MG. Fundado por Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio Edson. O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro. Fonte: <http://www.grupogalpao.com.br/>.

<sup>13</sup> É o que afirma Rosenfeld (cf. 2012).

*Del'Art*. Esta mostra expressões de susto, desespero, riso ou ira, enquanto as de Brecht mostram somente distorções, e esta deformação só atinge as classes superiores das personagens de sua fábula. Acredita-se, conforme o marxismo, que a classe superior, a qual detém o poder, oprime e distorce a realidade a seu favor, aliena ou ameaça as demais classes sociais, motivando as injustiças sociais.

Diferentemente do teatro dramático ou tradicional na qual, na concepção de Brecht, o objetivo é a ilusão, o Teatro Épico procura diferentes meios para abrir espaço ao diálogo com o espectador, daí a necessidade de se utilizar um cenário que não apoie totalmente a ação, ou seja, que apenas venha a comentá-la. Não há necessidade da utilização de um teatro que demonstre, na íntegra, a realidade da cena. Os objetos cênicos, junto aos efeitos de distanciamento, já são suficientes para metaforizar e fazer com que o espectador possa por ele mesmo construir o ambiente. Para Rosenfeld, “é estilizado e reduzido ao indispensável; O palco deve ser claramente iluminado e nunca criar ambientes de lusco fusco que poderiam perturbar os intuitos didáticos da obra” (1985, p. 159). O figurino também se apropria da estética da síntese que Brecht preconizava para o cenário.

Viana (2010) pontua que Brecht tinha uma preferência pelo sistema representacional oriental, particularmente o chinês. Esta arte milenar, por sua vez, pressupõe a consciência de que o público está ali assistindo sem a quarta parede. Deseja-se, portanto, que o ator mostre que está mostrando. E esta inspiração do ator oriental lhe serve de forma direta, pois o ator chinês “não entra em transe ou busca uma metamorfose completa, para ‘encarnar’ a personagem” (VIANA, 2010, p. 186). Inspirando-se ainda neste ator que dialoga entre palco e plateia, o cenário das peças chinesas é comumente fixo, mudando-se alguns móveis ao longo do espetáculo. A ideia é, portanto, criar uma síntese, mostrando o essencial no palco. Cria-se uma unidade entre cores e disposição no palco, do figurino à maquiagem e ao cenário. No caso de Brecht, Viana (2010) ressalta que os trajes e cenários carregam um clima europeu, mais adequado para aquelas encenações que não têm sua localização nos países do Oriente. Mas é como se a presença filosófica do Oriente estivesse sempre presente (cf. VIANA, 2010, p. 188).

O descolorido na superfície brechtiana (que significa a destruição da cor) mostra a preparação prévia dos objetos. Percebe-se que em Brecht nunca se tem um meio tom. Sabe-se pelas notas de trabalho que ele publicou no *Theaterbeit* o rigoroso tratamento que Brecht e seu grupo faziam de seus objetos, para dar aparência de uso, sujeira, etc. Mas é necessário entender bem: não mais do que na pintura, os objetos não são verdadeiros apenas

por serem; o dramaturgo pede por eles, não são uma ilusão, eles são significantes (não pelo que são, mas pelo seu uso); o que se deve ler neles é uma história, que se relaciona com os homens. O traje de um personagem brechtiano não é um traje literalmente falando. Nem um símbolo de vestimenta. É uma linguagem em que a roupa fala com o homem, as memórias, as misérias, e as lutas que caíram sobre ele; ideia plena, mas também questionamento pleno, a substância brechtiana é verdadeiramente dialética. Não concorda em existir com aquele nome, não do discurso humano, mas pelo fazer humano; significa que o homem faz o mundo e o mundo resiste a ele, e é por causa disso que a história deve ser o mais clara possível aos olhos do espectador, que o dramaturgo não pode iludir. (BARTHES *apud* VIANA, 2010, p. 212)

A dramaturgia vai além da fábula propriamente dita. Para Brecht, portanto, há dialética em tudo que se põe no palco, ou seja, nas falas das personagens, entre elas e com a plateia, e sua indumentária junto à iluminação, sonoplastia e cenário explicam, orientam e ensinam. Deve-se ser o mais didático possível, no sentido de suscitar a reflexão sobre a mostra factual da realidade e suas opressões sociais.

Outro elemento de suma importância para o efeito de distanciamento ou estranhamento, e que pode-se chamar de “efeito de reflexão”, é o autor Brecht, com suas mensagens por meio de personagens ora “encarnados”, ora “desencarnados” de seus atores cidadãos durante a cena, dirigindo-se ao público por meio de coros e cantores. A música, para Brecht, não é um instrumento de interpretação psicológica ou que ambienta o espaço da ação da cena. Segundo Rosenfeld (1985), Brecht se inspira em Stravinski,<sup>14</sup> ou mais especificamente, em sua ópera *História de um Soldado* (1918), na qual o narrador conta os eventos que ao mesmo tempo são ilustrados por dança ou pantomima.

A orquestra, localizada ao lado do palco e não no fosso, toca uma composição autônoma que transmite impulsos coreográficos ao invés de apoiar ou interpretar o texto (cf. ROSENFELD, 1985, p. 160). Dessa forma, a música assume nas obras brechtianas a função de comentar o texto, de tomar posição e de acrescentar-lhe novas perspectivas. A música possui quebras contínuas de ritmo e melodia, sempre reflexiva, irônica, satírica ou cômica. Dessa forma, percebe-se que a música não tem uma função embaladora, o *song*, como é chamado, deve ser cantado contra a música, de forma metálica, áspera e mesmo errada (ROSENFELD, 1985, p. 62). Os *songs* destacam-se também pela integração com a iluminação, por cartazes com título do *song* e subida do ator em um plano mais alto, ida do mesmo ao proscênio ou pelo seu isolamento próximo às cortinas, e tem a função de

---

<sup>14</sup> Ígor Fiódorovitch Stravinsky ( 1882 - 1971) foi um compositor, pianista e maestro russo, considerado por muitos um dos compositores mais importantes e influentes do século XX.

distanciar-se da cena para refletir sobre determinado acontecimento. É o ator cidadão-narrador de Brecht. O ator épico deve narrar seu papel com o *gestus* de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele (cf. ROSENFELD, 2012, p. 161).

O ator de Brecht é motivado desde os ensaios a se reencontrar enquanto cidadão, em um indivíduo crítico que vai além da profissão teatral, que não suba no palco para brilhar e exibir suas técnicas de interpretação, mas sim para denunciar uma sociedade que precisa de urgentes transformações. O ator trabalha com recursos como a ironia, a paródia, o estilo caricato e grotesco, e um estilo específico que o transforma em narrador da personagem, traçando um diálogo intenso com o público e a cena composta pelos demais personagens. Portanto, quebrando a chamada quarta parede, o ilusionismo proposto pelo sistema de Stanislavski exige um domínio artístico eficiente de um ator que dialoga com mais possibilidades, ou seja, de forma igualitária com o público. Para que este ator possa criticar a própria personagem, saindo dele, é de suma importância para Brecht que este tenha uma vivência crítica e uma amplitude de pensamentos que vão além da composição da personagem. Trata-se, portanto, de uma linguagem dialética e didática, e neste aspecto, conforme Pavis, é didático todo o teatro que visa instruir o seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou adotar certa atitude moral e política (cf. 2011, p. 386).

O ator brechtiano faz parte de um conjunto, de uma companhia teatral que tem um objetivo político. Adere a ela por afinidade ideológica: pretende servir-se do teatro para ajudar a transformar o mundo de acordo com uma perspectiva progressista, interpreta um repertório escolhido em função desse intuito. É investido de uma missão com respeito aos espectadores para cuja educação deve contribuir. Está integrado num coletivo de trabalho cuja disciplina aceita livremente. Não se fecha em uma pesquisa estética que o isole da vida real, deve conhecer o melhor possível os problemas da sociedade na qual vive, ter uma visão pessoal do mundo, uma concepção de vida. (ASLAN, 2010, p. 163)

Enquanto o teatro se desenvolvia com uma disciplina rigorosa por meio do método Stanislavski, Brecht percebeu que, diante de todo o contexto político-social vivenciado naquele momento (Segunda Guerra Mundial), não seria possível o ator exercitar horas de ensaio exaustivo sem vivenciar as transformações que ocorriam fora da sala de ensaio. Este ator poderia iniciar o processo sem técnicas de voz ou corpo, mas não podia ser alheio ao seu meio social, não poderia ser alienado, desinformado, desinteressado de uma visão política e social. Deveria, portanto, estar determinado a contribuir de forma coletiva e



construtiva, por meio do teatro, à transformação de seu meio. E claro, horas de ensaio para discussão teórica e prática sobre a encenação se tornava um processo natural para Brecht. O ator brechtiano é versátil no sentido de atuar com a personagem que lhe cabe, de contracenar com as demais personagens, de dialogar como narrador, com o público, e de voltar à personagem.

Não se metamorfoseia por completo, ou melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento. Em cada momento deve-se estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para entrar plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (o ator). (ROSENFELD, 2012, p. 161)

Dessa maneira, o ator brechtiano ou ator-narrador, ao se distanciar do personagem, divide-se entre ele e a sua pessoa, cuja revelação da opinião crítica sobre o personagem é fundamental. O ator finalmente toma uma posição crítica, nem sempre a favor do personagem. Entretanto, a forma natural de agir, sob o efeito da memória emotiva segundo Stanislavski, não é abominada por Brecht, pelo contrário, ele a utiliza, mas agrega a crítica social, como pontua Willet:<sup>15</sup>

The alienation effect does not in any way demand an unnatural way of acting. It has nothing whatever to do with ordinary stylization. On the contrary, the achievement of an A-effect absolutely depends on lightness and naturalness of performance. But when the actor checks the truth of his performance (a necessary operation, wich Stanislavski is much concerned with his system) he is not just thrown back on his 'natural sensibilities', but can always be corrected by a comparison with reality (is that how an angry man really speaks? is that how an offended man sits down?), and so from outside, by other people. (WILLET, 1964, p. 95)<sup>16</sup>

Para potencializar o efeito de distanciamento ou estranhamento, além das técnicas utilizadas, Brecht se apropria do conceito *gestus*. Para Willet,

---

<sup>15</sup> O efeito de alienação não é contra a forma natural de agir. Não tem nada a ver com a estilização comum. Pelo contrário, a realização de um efeito de alienação depende absolutamente de leveza e naturalidade do desempenho do ator. Mas quando o ator constata a veracidade de seu desempenho (uma operação necessária, tal como Stanislavski realizava em seu sistema), ele não pode descartar suas “sensibilidades naturais”, e sempre pode comparar com a realidade, como Stanislavski questionava seus atores (como um homem irritado realmente fala? como um homem senta-se ofendido?).

<sup>16</sup> Tradução nossa: “O efeito de alienação não é contra a forma natural de agir. Não tem nada a ver com a estilização comum. Pelo contrário, a realização de um efeito de alienação depende absolutamente de leveza e naturalidade do desempenho do ator. Mas quando o ator constata a veracidade de seu desempenho (uma operação necessária, tal como Stanislavski realizava em seu sistema), ele não pode descartar suas “sensibilidades naturais”, e sempre pode comparar com a realidade, como Stanislavski questionava seus atores (como um homem irritado realmente fala? como um homem senta-se ofendido?)”.

Gest is not supposed to mean gesticulation: it is not a matter of explanatory or emphatic movement of the hands, but of overall attitudes. A language is gestic when it is grounded in a gest and conveys particular attitudes adopted by the speaker towards other men. (WILLET, 1964, p. 104)<sup>17</sup>

Podemos dizer que o *gestus* social é um complexo de gestos, jogos fisionômicos, de atitudes corporais, de entonações, de mímica e de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais pessoas. É um movimento corporal controlado pelo ator com muita influência social discutida, refletida e analisada durante os ensaios, situada entre ação e caráter, diferindo das concepções aristotélicas (teatro dramático). Enquanto ação, a personagem está envolvida com uma prática social, enquanto o caráter representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo. Tudo o que o indivíduo faz em seu cotidiano, para Brecht, está atrelado ao universo social e político, definindo-o com os papéis que exerce na sociedade. Portanto, a dor, a alegria, a tristeza, a angústia revestem-se de um *gestus* sobrepessoal, visto que se relacionam enquanto causa e efeito com outro ser humano. De acordo com Brecht, o *gestus* social é aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação social.

Devem ser elaborados distintamente os traços que se situam no âmbito do poder da sociedade para, em seguida, serem distanciados, recorrendo-se, quando necessário, mesmo a elementos coreográficos e circenses. Assim, o advogado principal de *O Círculo de Giz Caucásiano* é ironizado pela maneira acrobática de se comportar; na cena do tribunal, antes de iniciar sua arenga, aproxima-se do juiz com saltos elegantes, graciosamente grotescos, executando uma mesura que por si só é um espetáculo e cuja retórica é uma paródia à retórica barata do seu discurso. (ROSENFELD, 1985, p. 163)

Verifica-se, portanto, que Brecht exigia uma perfeição extraordinária do ator. A perfeição era fundamentada em técnicas de interpretação (cuja fonte, embora não mencionada diretamente, é Stanislavski, pela essência da busca da personagem) e na função social que o ator exerce, assimilando os seus papéis sociais na luta pela transformação da sociedade. Peixoto (1974) elucida que, durante os ensaios da companhia *Berliner Ensemble*, em Berlim, Brecht fazia os atores recitarem os seus papéis na forma

---

<sup>17</sup> Tradução nossa: “O gesto não significa somente a gesticulação: não é uma questão de movimento explicativo ou enfático das mãos, mas de atitudes gerais do corpo social do indivíduo que se apresenta na personagem. A linguagem gestual é baseada em um gesto de atitudes particulares e estas são como se fossem adotadas pelo alto-falante para o público, isto é, elas são veemente expressivas”.

narrativa, isto é, na terceira pessoa do pretérito, para que eles pudessem refletir de forma esclarecedora quem era aquele personagem e como o ator o veria no contexto social. O diálogo, dessa forma, é transformado em narração. Para se compreender melhor as diferenças inovadoras que Bertolt Brecht trouxe à cena do teatro, revolucionando o próprio pensar e fazer teatral, Margot Berthold (2004) elabora um quadro comparativo entre o teatro épico e o teatro dramático.

**Tabela II: Quadro comparativo entre o Teatro Épico e o Teatro Dramático.**

**Fonte: BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 507.**

<b>FORMA DRAMÁTICA DE TEATRO</b>	<b>FORMA ÉPICA DE TEATRO</b>
O palco corporifica uma ação	O palco relata a ação
Compromete o espectador na ação e consome sua atividade	Transforma o espectador em observador e desperta sua atividade
Possibilita sentimentos	Obriga o espectador a tomar decisões
Proporciona emoções, vivências	Proporciona conhecimentos
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é contraposto a ela
Trabalha-se com a sugestão	Trabalha-se com argumentos
Conservam-se as sensações	As sensações levam a uma tomada de consciência
O homem se apresenta como algo conhecido previamente	O homem é objeto de investigação
O homem é imutável	O homem se transforma e transforma
A tensão em relação ao desenlace da peça	A tensão em relação ao andamento
Uma cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curvas
Natureza não dá saltos – <i>Natura non facit saltus</i>	Natureza dá saltos – <i>Facit saltus</i>
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

Brecht criou personagens marcantes, como Galy Gay (*Um Homem é Um Homem*), Senhor Puntila (*O Senhor Puntila e o seu criado Matti*), Chen-Té e Chui-Tá (*A Alma Boa de Setsuan*) Jenny e Polly (*A Ópera dos Três Vinténs*), entre outros. Tece argumentos contra o antipsicologismo, pois o fundamental são as vicissitudes sociais em que estes personagens se veem envolvidos. Para falar de personagens, naturalmente Brecht se

apropriada da fábula, que para ele é a essência do empreendimento teatral. Concordando, neste ponto, com Aristóteles e o Teatro Dramático, atribui esta importância à fábula em um plano mais largo, flexível e cheio de novidades, como explica a tabela anterior.

Essencial é que o público tenha clara noção de que os mesmos personagens poderiam ter agido de outra forma, ressaltando seu livre arbítrio, o poder que cada indivíduo tem para mudar a sua história e a história de seu povo. Pois o homem, embora muitas vezes condicionado pelas circunstâncias do sistema, é capaz de repensá-lo e refazê-lo. Não é só vítima da história, é propulsor dela. E esta visão mais amplificada é facilitada ao público pela forma épica do fazer teatral, abrindo caminhos mais vastos para se pensar a respeito dos personagens e suas possibilidades do que a estrutura teatral dramática. Dessa maneira, a plateia é solicitada a resolver os problemas propostos pela encenação, de forma reflexiva e crítica, já que todo conhecimento inicia-se a partir da perplexidade diante do fenômeno.

## 2.3 O TEATRO DO OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL

### 2.3.1 Panorama do Teatro Político no Brasil

De acordo com Prado (2002), a história do teatro brasileiro está intimamente ligada ao desenvolvimento específico da história do país. O teatro que nasceu no século XVI como instrumento de catequese dos jesuítas aos índios passou, no século seguinte, por um período de silêncio. Entre as peças de teatro da época, destaca-se o *Auto de São Lourenço*, escrita pelo padre José de Anchieta. No século XVII, as manifestações culturais no Brasil ainda são precárias e refletem uma estrutura social e econômica de pré-colônia. Apenas na Bahia e em Pernambuco havia alguma atividade de natureza cultural. No mundo, ocorria o movimento Barroco e o declínio do teocentrismo. No final desse mesmo século e no começo do século XVIII, o gosto pela cultura no Brasil começa a se acentuar, decorrente da riqueza da nova situação econômica – o ciclo do ouro. Começa a se formar um público leitor e um grupo organizado de escritores (Arcadismo). Mesmo que pequeno, este período possui grande importância. Pode-se chamá-lo de ponto de partida para uma vivência cultural no Brasil.

De acordo com Magaldi (2001), no início do século XIX, a vinda da família real portuguesa desencadeou a emancipação política e social (em comparação com a fase

colonial). Com o surto do café, o sentimento anticolonialista do povo brasileiro se intensificou, gerando a independência política em 1822. O movimento artístico que destaca essa fase é o Romantismo, e pela primeira vez, dá-se início a uma vivência teatral com um cunho mais nacionalista, feita por dramaturgos brasileiros que estudavam na Europa, a qual passava pela mesma fase com a ascensão da burguesia e do liberalismo. Gonçalves Dias é o maior representante da poesia indianista no Brasil, e Álvares de Azevedo, o mais importante poeta do Ultrarromantismo brasileiro, com peças como *Brasil e a Oceania* e *Macário*, respectivamente.

Em 1838, começa a trajetória de comédias no Brasil com Martins Penna (1815-1848), considerado fundador da comédia de costumes brasileira, desenvolvendo o modelo da farsa burguesa. Um pouco antes, Gonçalves de Magalhães faz a estreia da peça *Leonor de Mendonça*, um drama romântico bastante criticado. Lança, também, João Caetano, considerado o primeiro ator brasileiro. De importância apenas relativa foram as incursões teatrais de alguns romancistas de talento, como Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar, que já possuem pontilhados realistas em suas peças. Considera-se 1855 o ano de nascimento do teatro realista brasileiro, em que o artista representa sua obra quase que de maneira fotográfica, e os mesmos exigiam uma função social para a arte. O tripé que sustentava o Realismo era o apego à objetividade, a crença na razão e a preocupação social. No entanto, de acordo com Cacciaglia, “é preciso dizer que esse teatro frequentemente tinha o novo apenas nas roupas dos atores, sob as quais ainda permanecia o velho drama servido com outros molhos” (1986, p. 56).

Artur de Azevedo (1855-1908), de acordo com Cacciaglia (1986), foi a personalidade mais popular do teatro brasileiro da segunda metade do século XIX, autor de revistas, operetas e paródias, e que também realizava com sucesso uma produção de cunho social. No que diz respeito ao cenário e à indumentária no teatro brasileiro, o Realismo provocou verdadeira revolução, tendo em vista a reconstrução cuidadosa da atmosfera da ação.

Os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX caracterizaram-se pelo isolamento do Brasil no que se refere à revolução levada às cenas europeias por Stanislavski, Craig, Copeau. Dessa forma, o drama volta às origens, recuperando o ambiente de Martins Penna, de Joaquim Manuel de Macedo e Artur de Azevedo. Os temas básicos são relacionados ao nacionalismo e a uma tímida polêmica social da média burguesia contra a alta burguesia. As peças eram criadas sob medida para determinados

atores, preferidos pelo público, como Procópio Ferreira, Leopoldo Fróes e Apolônia Fausta.

A Semana de Arte Moderna de 1922 agitou o cenário cultural, pois corresponde a um período entre as duas guerras mundiais, e às tentativas de renovação de Oswald de Andrade, que retratou os problemas da sociedade capitalista, e de Álvaro Moreyra, preocupado em criar um teatro de cunho popular. Entretanto, o movimento surgido com a Semana de Arte Moderna chegou ao teatro com vinte anos de atraso, às vésperas da década de quarenta, de acordo com Cacciaglia (1986). Houve a fundação da companhia carioca Os Comediantes (1939), que se propunha a um teatro mais sério, longe das regras tradicionais e do estrelismo dos atores. Ainda no Rio de Janeiro, há o Teatro de Estudante (1938), com Pascoal Carlos Magno. Em São Paulo, com Alfredo Mesquita, a criação do Grupo de Teatro Experimental (1939), a qual dá origem, mais tarde, à Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo. E, por fim, em Recife, com Waldemar de Oliveira, a criação do Teatro de Amadores de Pernambuco.

Nelson Rodrigues surge no cenário cultural e marca uma fase de transição, quando escandaliza o público da época com *Vestido de Noiva*, sob a direção do polonês Ziembinski. Segundo Prado (2002), ele foi o primeiro a sair da trama teatral fundamentada no social e começou a explorar o subconsciente e os abstratos da natureza humana.

Em 1948, foi o criado o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), pelo italiano radicado no Brasil Franco Zampari, o qual se apoiava sobre dois pilares sólidos: textos consagrados e encenadores estrangeiros. Em 1953, juntaram-se a José Renato, recém-formado na Escola de Arte Dramática, três jovens destinados a revolucionar a dramaturgia brasileira, clamando para si a tarefa de nacionalizar o teatro brasileiro: Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal. Estava fundado o Teatro de Arena. A peça *Eles não Usam Black Tie*, de Guarnieri, representou o início do sucesso do Arena, dentre muitos outros.

Em 1960, surgem autores como Dias Gomes (*O Pagador de Promessas*), Chico Buarque de Holanda (*Roda Viva*, *Ópera do Malandro*), Lúcio Cardoso, Millôr Fernandes (*Uma Mulher em Três Atos*) e Jorge Andrade. Outra personalidade importante é o dramaturgo Plínio Marcos (*Barrela*, *Navalha na Carne*), que escreve retratando temas baseados na marginalidade brasileira, com uma linguagem impactante e violenta. Ariano Suassuna também surge neste cenário, em que se colocam questões sociais, com a diferença de que o mesmo elucidava sobre o Nordeste brasileiro, o cangaço, a fome, a vida

no sertão. Todos eles tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista. De forma geral sobre este breve panorama, de acordo com Décio de Almeida Prado:

Na prática não podemos dizer que o mundo tenha vindo abaixo: quase tudo na verdade continua como antes. Mas no plano da consciência estética o choque foi tremendo, abalando, não se sabe se para sempre, a confiança que todos depositavam no teatro tal como se fora constituído através dos séculos. [...] Com isso, chegamos às frustrações do presente. A crise, é bom que se repita, não se explica pela penúria de talentos individuais, por um súbito e incompreensível esmorecimento da inspiração. [...] Quatro decênios não decorreram em vão e os que iniciam no teatro em 1980 fazem-no em outro nível de conhecimento, em comparação com o zero quase absoluto de 1940. (2003, p. 138)

Este panorama se faz necessário para compreender a chegada, enquanto influência, das questões práticas e teóricas do fazer teatral no Brasil. Conforme Canclini (2008), o processo de hibridação cultural nos países latino-americanos monta a base de pensamento para o panorama político-social no Brasil. Um dos processos mais marcantes para a nossa história e que fundamenta as características do Teatro Político brasileiro é período da Ditadura Militar (1964-1985), de caráter nacionalista e pertinentemente autoritário, iniciando-se com o Golpe Militar. De acordo com Koshiba (1996), o movimento militar de 1964 foi um momento culminante e, ao mesmo tempo, o desfecho de uma longa crise. De fato, o regime populista cuja origem remonta à revolução de 1930 e à ascensão de Vargas, foi um sistema político marcado pela instabilidade institucional, e

com a deposição de João Goulart (Jango), já no dia 1º de abril a presidência foi assumida por Rannieri Mazzili, presidente da Câmara dos Deputados. Cerca de uma semana depois, o alto comando da revolução decretou o Ato Institucional nº 1, conferindo ao congresso o poder de eleger um novo presidente. Dessa maneira, em 15 de abril de 1964, tornou-se presidente o chefe do estado-maior do Exército, general Humberto Alencar Castelo Branco. (KOSHIBA, 1996, p. 332)

A partir de então, começava no país o chamado Regime Militar (1964-1985), no qual houve cinco generais-presidentes, cuja imposição dos atos institucionais limitou e oprimiu qualquer manifestação popular a favor de um regime baseado no diálogo com o povo. Perseguições, guerrilha urbana, torturas e muita repressão foram marcantes para História do Brasil.

Este acontecimento não se compara de forma direta com o período nazista e o Holocausto ocorrido na Segunda Guerra Mundial, cuja influência foi direta e fundamental

para a formação do Teatro Político e Épico com Bertolt Brecht, transformando as bases teórico-práticas de pensamento do fazer teatral no mundo. Entretanto, o período do Regime Militar no Brasil coloca-se como fase essencialmente opressora dos processos artísticos, cuja censura sobre os mesmos se destaca como o principal mecanismo de controle do teatro brasileiro.

O problema da censura não está solto no espaço. Ele localiza-se no contexto amplo e geral da falta de liberdade. A censura é uma proibição. Uma violação. Uma violação de direitos. E ela predomina e se destaca quando ao seu lado florescem as meias verdades, as meias liberdades, as falsas garantias, a marginalização material e cultural de um povo, a ausência do Estado de Direito. (VIEIRA, 1981, p. 16)

Neste período, esclarece Vieira (1981), a censura no teatro se faz sentir de forma implacável, rígida para com a liberdade de expressão artística. E destaca duas formas de censura. A primeira forma é a oficial, que exerce a análise e o poder de juízo e decisão sobre o texto e o espetáculo. O Estado também reserva a si o direito de estabelecer faixas etárias de público de acordo com o conteúdo moral e político-social do espetáculo que os censores determinavam como certos ou errados. Suas sentenças, sem possibilidades de recorrência na maior parte das vezes, decidem sempre pela proibição total ou liberação com cortes (cf. VIEIRA, 1981, p. 15).

A segunda forma de censura e opressão destacada é a autocensura, pois vai de encontro à expressão individual do criador ou criadores, é a situação de autotolimento ou autopunição sobre algo que se defende e acredita, mas não deve ser enfrentado, para evitar a crítica e a punição propriamente ditas. Portanto, trata-se de uma situação em que o oprimido assume que é oprimido, e, conforme Vieira (1981), é a mais profunda e a mais maléfica das censuras.

É algo assim como o medo que se apossa das coletividades, um medo de um não sei que, que vem não sei de onde. Um receio que faz a gente olhar para o chão em vez de encarar e murmurar em vez de falar. É a injunção, a força que obriga os oprimidos a carregar, dentro de si mesmos, o opressor. Essa autocensura tolhe o autor desde o momento da escolha do tema, segue e persegue-o, castra as suas ideias, segura sua mão durante todo o tempo da criação. (VIEIRA, 1981, p. 15)

Para combater esta censura/opressão, mesmo que de forma oprimida, era necessário, portanto, e de forma urgente, utilizar explicitamente o teatro como ferramenta



política, expressando as opressões e travando uma batalha contra as instituições de controle das escolhas artísticas. Nesta fase, manifesta-se fundamentalmente uma reflexão crítica acerca da realidade social brasileira, dando base para esta mesma tentativa de reflexão que se faz até os dias de hoje.

Mesmo diante dos entraves de acesso geográfico, influências do teatro político de Bertolt Brecht chegam ao Brasil. Portanto, novas perspectivas provenientes dessa nova realidade cultural e teatral no mundo pós-guerra se abrem, e então, a pesquisa em teatro no Brasil passa a enveredar por novos desafios. Tentativas começam a ocorrer, e a primeira delas se realiza em 1945, na cidade de São Paulo, quando um grupo de teatro amador encena a peça *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht. Mas, segundo Rosenfeld (1985), configurou-se mais como um protesto político contra o nazismo do que propriamente uma encenação calcada no teatro político.

Estas novas perspectivas consolidam-se de fato no ano de 1958, quando ocorre a primeira montagem profissional de Brecht no Brasil, com a encenação de *Alma Boa de Setsuan*. Segundo Rosenfeld (1985), o teatro épico-narrativo sempre esteve presente no contexto brasileiro, desde o teatro jesuíta, de forma diferenciada do épico de Brecht. Épico no sentido da narração do “efeito de distanciamento”, não com o objetivo de relatar ou explicar as opressões, mas de evangelizar e mecanizar um pensamento. É fato que, conforme Vieira, “no Brasil, como e qualquer outro país subdesenvolvido, não se pode separar a situação da arte, da cultura e conseqüentemente do teatro do restante da sociedade” (1981, p. 11), isto é, o teatro se fundamenta na história social em que vivemos.

O ano de 1958 também foi o ano de estreia da peça *Eles Não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri no Teatro Arena, com a produção de um teatro voltado ao popular e às críticas sociais. Também dava início o Teatro Oficina<sup>18</sup> e toda a evolução do teatro brasileiro. A prática de um teatro reformador, questionador e crítico agora ganhava espaço.

---

<sup>18</sup> O Teatro Oficina, sediado em São Paulo, completa 52 anos em 2010. Liderado por José Celso Martinez Corrêa que foi amplamente influenciado pelas propostas de Brecht (Alemanha) e do Living Theater (Nova Iorque). Surgido em 1958, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco o grupo passou por diversas fases. A profissionalização, a partir de 1961 (os Anos Dourados) até o fim da década de 60, quando foram encenadas obras que revolucionaram a moderna dramaturgia brasileira, como *Pequenos Burgueses*, de Gorki e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade; o exílio durante os anos de chumbo da ditadura militar, entre 1974 e 1979, trabalhando em Portugal, Moçambique, França e Inglaterra. O Teatro Oficina apresentara-se a princípio como um continuador do Teatro de Arena e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Do primeiro, junto ao qual se iniciara no profissionalismo, recebeu a preocupação política, o desejo de exprimir o país e o momento histórico, a intenção de não isolar o palco de seu contexto social. Do segundo herdara, ainda que sem o admitir, o empenho estético, o cuidado com o lado material do espetáculo, a preferência pelo repertório estrangeiro e a abertura do elenco a elementos vindos de fora (cf. PRADO, 2003, p. 112). Fonte: <http://www.teatroficina.com.br/>.

Neste aspecto, é perceptível o aparecimento de novas técnicas teatrais que surgem a partir das dramaturgias de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Dias Gomes e Plínio Marcos na década de 60. O Centro Popular de Cultura (CPC) privilegiava os preceitos de Brecht voltados para o teatro didático e encabeçados, no Brasil, por Oduvaldo Vianna Filho.

É importante destacar que o teatro brasileiro, com essas novas influências acerca do teatro político, passa da etapa do teatro dito conservador (TBC) para a busca de um teatro político-identitário (Teatro de Arena, Teatro Oficina e CPC). Jacobbi Rugero, encenador italiano, vindo para o Brasil e tornando-se colaborador do TBC, como se fez com outros diretores e encenadores, vinculou-se à disseminação de Brecht no Brasil, quando, em 1950, surge a Ronda dos Malandros, de John Gay.

Segundo Rugero, “a montagem do texto de John Gay nasceu da vontade que sentia de fazer no Brasil sua adaptação recente e famosa, a *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht e Weill”. Compreendendo que seria difícil conseguir sua liberação pela censura, opta-se pela encenação do original. (ROSENFELD, 2012, p. 15)

Mas isto acabou por gerar uma crise no TBC, tendo em vista que os sócios fundadores representavam a classe alta da burguesia paulista, e não interessava a eles o tipo de encenação que questionava as condições sociais. Dessa forma, de acordo com Rosenfeld (2012), Rugero foi afastado do TBC por motivos ideológicos. Prado (2003) destaca que, por consequência de um processo natural de crescimento, os encenadores nacionais já principiavam a substituir os estrangeiros, sem desvantagem.

E como no caso do TBC, uma companhia paulista que compreendeu e expressou melhor do que as outras os imperativos da década, chamando para si a tarefa de nacionalizar os nossos palcos. O elenco de Franco Zampari havia influenciado mais pelo exemplo, pela prática, ao contrário do Teatro de Arena, que não só teorizou com abundância, através de notas de programas, entrevistas, prefácios de livro, como procurou sempre reescrever em benefício próprio a história recente. Para isso, concorreram à vocação ensaística e o espírito polêmico de Augusto Boal a fase em que entrava o Brasil, de agudo questionamento político, e a necessidade de estabelecer novas bases estéticas e sociais para a renascente dramaturgia nacional. (PRADO, 2003, p. 62)

### 2.3.2 O Teatro de Arena e as bases de Augusto Boal

Fundado em 1953 até o ano de 1956, o Arena não tinha por objetivo ser um teatro alternativo, mas desde o princípio, o formato arena da disposição do palco e da plateia já causava uma grande diferenciação, pois a relação entre espectador e ator tornava-se cada vez mais íntima, tendo em vista que ambos ficavam cara a cara. Foi fundado por José Renato ao sair da Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo. Ambicionava um teatro de forma e conteúdo diferenciados, cuja disposição cênica se propunha a colocar os atores no centro e os espectadores ao redor atuando diretamente sobre os problemas e desafios da realidade nacional social e política. Dessa forma, inicia-se um teatro cujo formato arena se fundamenta, de forma a reduzir o espaço teatral e dispensando cenários elaborados.

Embora já apresentasse uma completa reformulação na relação entre atores em cena e atores e espectadores, a projeção do Teatro de Arena só se efetiva quando “se juntaram a José Renato três jovens homens de teatro destinados a revolucionar a dramaturgia brasileira” (PRADO, 2003, p. 63). São eles: Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri. Originais por não privilegiar o estético, por baratear os ingressos e dar possibilidades e acessibilidade ao público em geral. E, neste aspecto, consolidando-se como público-alvo o público estudantil, mais aberto às reivindicações sociais que o grupo propunha. Originais também por escapar do formalismo cênico, adotando uma linguagem mais coloquial, “aproximando-se tanto quanto possível da maneira como de fato o povo fala” (AUTOR, ano, p. 66).

O sucesso do Teatro de Arena quanto à sua posição nacionalista efetiva-se com a encenação do texto de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não Usam Black-Tie* (1958), ao que consta, sucesso de imprensa e bilheteria. Isso contribuiu, segundo Prado (2003), para restaurar a crença no valor das peças nacionais e restituir aos brasileiros o lugar que lhes competia, isto é, o lugar de cidadãos, ávidos pelo conhecimento de seus direitos e deveres.

A peça explica, por meio da relação entre pai e filho operários de uma mesma fábrica, a consolidação de uma greve liderada pelo pai, e supostamente sabotada pelo filho. Ambos vivem em condições precárias em uma favela, revelando o retrato do contexto social brasileiro, em micro e macro ambiente (família e fábrica), e todos lutando ao seu jeito pelo pão de cada dia.

Em 1956, ao regressar de um curso de dramaturgo realizado na Columbia University, Augusto Boal, ao chegar no Teatro Arena, colocou em prática sua influência

pelo método de Stanislavski. Mas é somente a partir de 1965 que a influência de Brecht, muita absorvida por Augusto Boal, começava a imprimir determinada identidade ao Arena como um teatro político. O texto *A Revolução na América do Sul*, de sua autoria, modificava a fórmula do teatro dramático, abandonando os processos naturalistas e colocando as influências do Teatro Épico de Brecht em cena. As peças *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), escritas de forma colaborativa por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, também se destacaram para o sucesso do Teatro de Arena. Evocavam rebeliões vividas no Brasil em tempos remotos, suscitando, assim, a reflexão sobre a alienação do povo em relação à sua própria história, marcada por processos de opressão política.

Fundou-se no Arena o Laboratório de Interpretação. Stanislavski foi estudado em cada palavra e praticado desde as nove da manhã até a hora de entrar em cena. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Nelson Xavier – são alguns dos atores que fundamentaram esse período. [...] A Arena toma consciência de ser forma autônoma e elege o despojamento absoluto – algumas palhas no chão dão ideia de celeiro, um tijolo é uma parede, e o espetáculo se concentra na interpretação do ator. (BOAL, 1983, p. 189-190)

O Teatro de Arena, além de causar uma nova motivação para o teatro brasileiro que se delineava em meio à Ditadura Militar, promoveu “um dos eventos mais relevantes de sua história” (ROSENFELD, p. 18): o Seminário de Dramaturgia (1958-1961). Ele foi um foro de discussões, em que os jovens dramaturgos se apresentavam com uma visão crítica da realidade nacional, e os temas mais suscitados e discutidos semanalmente foram Stanislavski, Bertolt Brecht e o Teatro Épico.

A novidade histórica do Seminário de Dramaturgia se relaciona a um deslocamento da função e do trabalho da dramaturgia, esta totalmente influenciada pela prática política e pedagógica e agora focada na escrita teatral coletiva. A experiência era, até então, impensável pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a referência do modelo nacional do fazer teatral até então, a qual se fundamentava em textos clássicos europeus e no formato fechado do drama. A forma épica de Brecht começava a ganhar espaço e discussão no Brasil, e indo além no que diz respeito ao processo de criação coletiva<sup>19</sup> que interligava o

---

<sup>19</sup> Criação coletiva: De acordo com Pavis, trata-se de “um método artístico reivindicado como tal desde os anos sessenta e setenta. Está intimamente ligada a um clima sociológico que estimula a criatividade e autonomia do indivíduo em um grupo, com o objetivo de vencer a tirania do encenador ou autor do texto. O resultado é um espetáculo que não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado

nascimento do texto e da cena. Neste sentido, o dramaturgo estava imerso em um processo de reelaboração contínua e coletiva de sua função, podendo este atuar em outras frentes de trabalho, sendo este diretor, produtor, ator ou técnico de seu espetáculo. Democratizando as funções do processo ao resultado do espetáculo, o Seminário de Dramaturgia mostrou-se uma base sólida que o Teatro de Arena propiciava ao debate metodológico sobre uma possível dramaturgia brasileira, com cunho nacional e popular, bem como uma base para Augusto Boal na elaboração do Teatro do Oprimido.

Augusto Boal é o único diretor brasileiro que a partir do seu trabalho com um elenco permanente, elaborou uma poética, expressa especialmente no seu livro *Teatro do Oprimido*. Toda a teorização elaborada com base na preparação, nos ensaios e montagem dos espetáculos do Arena convergiram para a elaboração do único sistema criado no Brasil a partir das ideias brechtianas, qual seja, o Sistema Coringa, poética estruturada por Boal na preparação e escritura de *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes* – ambas as peças escritas por ele em parceria com Gianfrancesco Guarnieri. (ROSENFELD, 2012. p. 17-18)

### 2.3.3 Boal e a *Poética* de Aristóteles

Para Boal, “as relações entre teatro e política são tão velhas como o teatro... ou como a política. Desde Aristóteles e desde muito antes, já se colocavam os mesmo temas e argumentos que ainda hoje se discutem” (1983, p. 18). O autor provoca alguns questionamentos quanto aos objetivos da arte. De um lado, afirma que a arte é pura contemplação, e de outro, afirma que a arte tem um papel fundamental na visão de mundo em transformação e, dessa forma, ela é inevitavelmente política quando apresenta ferramentas para transformação, para a reflexão ou a ação do espectador. Ele destaca o comediógrafo grego Aristófanes, que desde os primórdios da organização do teatro na Grécia, se mostrou como incitador do objetivo a que Boal se propôs: deve a arte educar, informar, organizar, influenciar, incitar, atuar e oferecer prazer, a arte deveria ser, portanto, uma conselheira política.

Boal (1983), em sua obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, tece uma crítica profunda ao sistema aristotélico, o mesmo que fundamenta o teatro dramático ou teatro tradicional, como é chamado. O autor realiza a crítica a fim de explicar e

---

pelo grupo envolvido na prática teatral. Com frequência, o texto foi escrito após as improvisações durante os ensaios, com cada participante propondo modificações. Acontece de o ator começar por uma abordagem puramente física e experimental da personagem construindo a sua porção da fábula em função do *gestus* que teria sabido encontrar” (2012, p. 79).

justificar a grande mudança de objetivo da arte em questão: o foco no espectador e na realidade social. Dessa maneira, o teatro e sua função contemplativa não suprem mais as necessidades de uma sociedade enclausurada em si mesma por sistemas opressores.

Aristóteles constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação ao espectador, de eliminação das “más” tendências ou tendências “ilegais” do público espectador. Este sistema é amplamente utilizado até o dia de hoje, não somente no teatro convencional, como também nos dramalhões em série de TV e nos filmes de *Far West*: cinema, teatro e TV, aristotelicamente unidos para reprimir o povo. Felizmente, o teatro aristotélico não é a única maneira de se fazer teatro (cf. BOAL, 1983, p. 18).

Para Aristóteles em sua *Poética*, a arte é a imitação da natureza, isto é, a arte seria, dessa forma, uma cópia das coisas criadas. Imitar se refere à *mimesis* e *mimesis* diz respeito à recriação. De maneira geral, a *Poética* de Aristóteles pressupõe que o artista deve imitar os homens como deviam ser e não como são, ou seja, como imitar algo que deveria ser se ainda não o é? Boal afirma que seria impossível, pois nada é tão perfeito. Tendemos à perfeição, mas não somos perfeitos. Para Aristóteles, portanto, a realidade não é cópia das ideias, mas, ao contrário, tende à perfeição expressa por essas ideias, contém a motivação que levará a essa perfeição. Para Boal, a arte, e especificamente o teatro, deve mostrar a realidade como é, pois somente através dos fatos, mesmo que estes sejam sujos e apresentem a decadência da forma humana, somente assim seria possível a mudança da mentalidade humana. O teatro teria a função de “acordar” o espectador, de mostrar a ele o seu potencial para a mudança.

Para Aristóteles, a natureza tende à perfeição; para Boal, não quer dizer que a alcance, pois o corpo humano tende à saúde, mas pode ficar doente, os homens se organizam para ter um Estado perfeito, mas ocorrem guerras. Então, se a natureza tende à perfeição, mas às vezes fracassa, a arte e a ciência têm funções muito úteis, servem para corrigir a natureza naquilo em que havia fracassado. Boal destaca que as artes e a ciência não existem isoladamente, estão todas inter-relacionadas segundo a atividade própria de cada uma. O autor destaca que as artes maiores se subdividem em artes menores, e todas têm a sua devida importância. Portanto,

criar cavalos é uma arte; também o é a arte do ferreiro; estas duas artes, conjuntamente com a do homem que prepara artefatos de couro, e outras mais, constituem a arte maior da equitação. Esta arte, por sua vez, em companhia de outras, como a arte da topografia, a arte da estratégia, etc,

constituem a arte da guerra. E assim sucessivamente, sempre um conjunto de artes afins se constitui em uma arte maior, mais ampla, mais complexa. (BOAL, 1983, p. 28)

E se assim o é, para Boal, existe uma arte soberana que contempla todas as demais artes e ciências, e esta arte soberana rege as relações de todos os homens, incluindo todas as suas atividades: trata-se da política. Nada fica alheio à política. As artes e as ciências estão imersas neste conceito.

Aristóteles ressalta o conceito de tragédia como imitação das ações da alma racional do homem. E esta alma se divide em três partes: faculdades, paixões e hábitos. A faculdade é algo inato ao homem, ou seja, o homem, ainda que não ame, é capaz de amar; ainda que seja mau, é capaz de ser bom. Mas algumas faculdades chegam a se realizar, e estas são as paixões, “o amor é uma paixão desde que seja exercida como tal, uma paixão é uma faculdade que se transforma em fato concreto” (BOAL, 1983, p. 30). Nem todas as paixões servem de matéria-prima para a tragédia, é necessário que essa paixão seja constante para ser representada, ou seja, que esta paixão seja convertida em um hábito. Portanto, para Aristóteles, a tragédia deve imitar as paixões humanas que são produzidas pelos hábitos da alma racional do homem. E qual a razão de se exercer uma paixão, um hábito, qual a finalidade do homem? O bem é o fim de todas as ações do homem e o bem supremo é a felicidade, que se subdivide em três tipos: os prazeres materiais, a glória e a virtude, responde Aristóteles.

Para algumas pessoas, o importante é ter e não ser, é possuir bens materiais e desfrutá-los, e se isso é felicidade, para o filósofo grego essa felicidade não merece ser estudada pela tragédia. A felicidade relativa à glória se faz presente quando o homem precisa do reconhecimento e aprovação dos demais para ser feliz, sua virtude se converte na aprovação pelos demais. E o homem alcança o nível mais elevado da felicidade quando age de forma virtuosa sem precisar de reconhecimento, e isso o faz feliz. Trata-se do exercício virtuoso da alma racional. Partindo deste princípio, Boal (1983) esclarece que Aristóteles pressupõe a imitação das ações da alma racional por parte da tragédia. Paixões transformadas em hábitos, do homem que busca a felicidade por meio do comportamento verdadeiramente virtuoso. E para se ter virtude, é necessário que haja voluntariedade, liberdade, conhecimento e constância.

A voluntariedade exclui o acidente, o homem atua porque decide atuar, por livre escolha, de forma voluntária. A liberdade, por sua vez, exclui a violência exterior, ou seja,

não há pressões exteriores de nenhuma índole, mais uma vez, o livre arbítrio é fundamental. Para ser virtuoso, é necessário também ter conhecimento, segundo Aristóteles, pois se se tem conhecimento de que algo possa trazer consequências ruins, o homem procura não praticar a ação. Mas se ele tem conhecimento de que beber e dirigir pode matar alguém, e mesmo assim o pratica, torna-se culpado. E por fim, a virtude depende de disciplina e constância, o hábito do comportamento virtuoso depende de continuidade e determinação.

Personagens como Otelo (Shakespeare) e Édipo (Sófocles), segundo Boal, apresentam falhas trágicas, pois agiram em nome de seu orgulho e ciúme. No caso de Otelo, que demonstrou um comportamento vicioso e não virtuoso, e Édipo, que, da mesma forma, por conta de seu orgulho, soberba e arrogância, ignorou os deuses.

Não é a Moira (o Destino) que faz com que ele caminhe para o seu fim trágico; ele mesmo, por decisão própria, caminha para a sua desgraça. É a sua intolerância que o leva a matar um velho (que descobre, posteriormente, ser seu pai), porque este não o tratou com o devido respeito numa encruzilhada. E, quando decifrou o enigma da Esfinge, foi uma vez mais por orgulho que aceitou o trono de Tebas, e a mão da Rainha, uma senhora com idade suficiente para ser sua mãe. Para infelicidade sua, era! (BOAL, 1983, p. 35)

Portanto, “o maior bem, cuja obtenção significará a maior virtude, é o Bem Político” (BOAL, 1983, p. 367). Assim, a tragédia imita as ações cujo fim é o fim superior, o bem político, e para Aristóteles, o maior bem político é a justiça. Este propõe que ser justo é o igual e o injusto é o desigual. Mas Boal entra em um questionamento pertinente contra Aristóteles, afirmando que os critérios de desigualdade estabelecidos por ele em sua teoria não são justos, pois Aristóteles afirma que a justiça já estaria contida na realidade tal qual é. E afirma que o filósofo “não considera a possibilidade de transformação das desigualdades já existentes: ele as aceita como justas, porque são empiricamente constatáveis” (1983, p. 38). E por fim, Boal constata que, neste caso, a justiça não é a igualdade, é a proporcionalidade. Os critérios de desigualdade são conhecidos através das leis, porém, quem elabora as leis são os seres superiores da camada social que se encontra no poder. Dessa forma, a Constituição sistematiza o conjunto de leis de uma localidade, e esta é a expressão do bem político, da justiça.

Podemos chegar a uma conclusão clara do que é, para Aristóteles, a Tragédia. Sua definição mais ampla e mais completa seria a seguinte: “A



Tragédia imita as ações da alma racional do homem, suas paixões tornadas hábitos, em busca da felicidade, que consiste no comportamento virtuoso, que é aquele que se afasta dos extremos possíveis em cada situação dada e concreta, cujo bem supremo é a Justiça, cuja expressão máxima é a Constituição”. Ufa! Em última instância, a felicidade consiste em obedecer às leis! Ora veja! Aristóteles não diz nem mais nem menos do que isso, e o declara com todas as letras! (BOAL, 1983, p. 39)

Boal destaca que, para quem elabora as leis, tudo parece entrar em conformidade e sintonia, mas para quem não acha justas as leis que protegem uns e desamparam outros, precisa questionar, tendo em vista que os critérios de desigualdade e igualdade são modificáveis, como modificável é a própria realidade. Portanto, a população de determinado local não está de forma unânime satisfeita com as próprias leis ou desigualdades existentes.

Por isso é necessário fazer com que todos fiquem, senão uniformemente contentes, pelo menos uniformemente passivos, diante das desigualdades e seus critérios. Como consegui-lo: através de muitas formas de repressão: política, burocracia, polícia, hábitos, costumes, tragédia grega e etc. Esta afirmação pode parecer um tanto arriscada, mas nada mais é do que a verdade. (BOAL, 1983, p. 40)

Para Boal, a função repressiva é o aspecto fundamental da tragédia grega definida por Aristóteles, e esta repressão ou opressão se faz através da finalidade suprema da tragédia, a catarse, cujo processo se demonstra por meio de uma descarga emocional provocada por um drama. Trata-se de uma purificação. A catarse é necessária quando a natureza falha e não consegue atingir seus objetivos de perfeição, por isso a intervenção da arte e da ciência. O ser humano, como parte da natureza, pretende atingir a perfeição nos campos da saúde, do Estado, da felicidade, justiça e virtude, e quando estes fracassam, a arte da tragédia interfere e corrige as ações do homem, e este processo chama-se catarse.

Boal valoriza este conceito de Aristóteles, pois o mesmo discute a catarse de forma profunda e específica em sua *Poética*. O que não ocorre, segundo ele, com os conceitos das três unidades de tempo, lugar e ação, utilizados até os dias de hoje para validar ou legitimar uma encenação teatral. Boal questiona a regra das três unidades fundamentando-se em Hegel, na obra *História da Filosofia*, e contesta as três unidades que as Estéticas formulavam invariavelmente, as *règles d’Aristote, la sceine doctrine*, não são mencionadas por Aristóteles. Este descreve tão somente a unidade de ação, e de passagem a unidade de tempo, sem mencionar a unidade de espaço (cf. BOAL, 1983, p. 41). Portanto, para Boal é

incompreensível a importância desproporcional que se dá a esta lei, que oprime as ações criativas da encenação teatral.

Boal explica que o sistema trágico ou dramático que Aristóteles propõe e influencia o fazer teatral comumente fundamenta-se na existência de um conflito entre o *ethos*<sup>20</sup> do personagem e o *ethos* da sociedade. Isto é, algo que não se harmoniza entre o personagem e o lugar em que ele vive. Em seguida, a existência da “empatia”,<sup>21</sup> que seria a permissão do espectador para que o personagem o conduza por meio de suas experiências, sofrendo as alegrias e dores do personagem. E o espectador sofre três acidentes de natureza violenta. A primeira é a “peripécia”, modificação radical no destino do personagem. A segunda é a *anagnorisis*, explicação através do discurso sobre a falha do personagem e o seu reconhecimento, isto é, o herói aceita o seu próprio erro, esperando que, de forma empática, o espectador também o compreenda. A terceira é a catarse, quando ocorre a catástrofe, ou seja, a tragédia precisa ter um final terrível, onde não morrer seja pior do que morrer, provocando no espectador a expurgação.

Aristóteles é visto como um dos fundadores da filosofia ocidental. Estudou, discutiu e escreveu sobre poesia, drama, física, química, metafísica, política, governo, retórica, lógica, música, ética e biologia. Deixou um legado de pensamentos e reflexões. Mas acredita-se que nenhum legado é fixo, se o fosse, o mundo não evoluía. Trata-se de se apropriar do legado, refletir, questioná-lo, agregá-lo às novas necessidades e seguir em frente.

Portanto, é compreensível que Boal critique de forma tão severa a *Poética* de Aristóteles, quando se pensa que o processo de catarse que intimida a visão real dos problemas sociais e do livre arbítrio do homem para a mudança está impregnada não só no

---

<sup>20</sup> *Ethos*: “O personagem atua e a sua atuação apresenta dois aspectos: *ethos* e *dianoia*. Juntos constituem a ação desenvolvida pelo personagem. São inseparáveis. Porém, para fins didáticos, poderíamos dizer que *ethos* é a própria ação, e a *dianoia*, a justificação dessa ação, o discurso. O *ethos* seria o próprio ato e a *dianoia* o pensamento que determina o ato. [...] Podemos igualmente definir o *ethos* como o conjunto de faculdades, paixões e hábitos. No *ethos* do herói trágico, todas as tendências devem ser boas, menos uma” (BOAL, 1983, p. 48).

<sup>21</sup> Empatia: “Quando o espetáculo começa, se estabelece uma relação entre personagem (especialmente o protagonista) e o espectador. Esta relação tem características bem definidas: o espectador assume uma atitude passiva e delega o poder de ação ao personagem. Como o personagem se parece a nós mesmos, como indica Aristóteles, nós vivemos, vicariamente, tudo o que vive o personagem. Sem agir, sentimos que estamos agindo; sem viver, sentimos que estamos vivendo. Amamos e odiamos quando odeia e ama o personagem. A empatia não ocorre apenas em relação aos heróis trágicos: basta observar uma sessão *matiné de far west*, ou os espectadores infantis de uma série de *bang-bang* pela televisão, ou os olhares enternecidos dos espectadores mais adultos quando o casal se beija antes do *happy-end*. Trata-se aí de pura empatia. A empatia nos faz sentir como se estivesse se passando com nós mesmos o que no palco ou na tela está se passando com os personagens. Torna nossos emoções e pensamentos alheios” (BOAL, 1983, p. 49-50).

fazer teatral, mas em todas as formas de se contar uma história, pessoal ou coletiva. Esta purgação pode eliminar a reflexão sobre os elementos sociais: “Trata-se de frear o indivíduo, de estimulá-lo a se adaptar ao que pré-existe. Se, pelo contrário, queremos estimular o espectador a que transforme a sua sociedade, se queremos estimulá-los a fazer revolução, nesse caso teremos que buscar outra *Poética*” (BOAL, 1983, p. 64).

#### 2.3.4 A Poética e a Estética do Oprimido

Para que se compreenda bem esta Poética do Oprimido, deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformação da ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para ação real. Por isso eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente, pode ser um excelente “ensaio” da revolução. [...] O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la. (BOAL, 1983, p. 138-139)

Para o Teatro do Oprimido, o foco logicamente se encontra no ser humano oprimido, humilhado, proibido e excluído por alguma razão social e coletiva. Este método considera que todo o ser humano é um ser artista, e o objetivo é motivá-lo a desenvolver o pensamento sensível – criador de arte e cultura - e o pensamento simbólico – referente à expressão das palavras. A luta contra todas as formas de opressão em todos os segmentos sociais é a filosofia e a política do método Teatro do Oprimido: “O Teatro do Oprimido é teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores” (BOAL, 2005, p. IX).

A teoria sobre a estética do oprimido que Boal elabora e sistematiza em uma obra com esse mesmo nome inicia-se com a reflexão de que se está imerso em uma multiplicidade cultural e uma sociedade espetacularizada. Esta é repleta de diversidade de procedimentos que imprimem um tom ficcional ao cotidiano, expondo a um turbilhão de

informações que se renovam a cada minuto. Sendo assim, não há como existir uma estética válida para todos, portanto, existem várias. E estas devem ser consideradas, na medida em que se pensa que galgar um pensamento artístico único e legitimá-lo como certo torna o homem, de fato, opressor.

No Brasil, que desde a colonização até o período pós-ditadura militar demonstra significativos dados em relação às taxas de analfabetismo, as opressões continuam, com uma nova roupagem. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), foram identificados 13,2 milhões de pessoas que não sabiam ler nem escrever, o equivalente a 8,7% da população total com 15 anos ou mais de idade. E o mais lamentável ainda são os analfabetos por alienação, que não sabem falar, ver e nem ouvir, ou seja, que estão em processo constante de cegueira, surdez e mudez estética. Para Boal (2009), as ideias dominantes em uma sociedade são as ideias das classes dominantes, e estas ideias penetram pelos canais estéticos da palavra, som e imagem.

O autor destaca que, entre os humanos, a luta pela sobrevivência é quase animalesca. Luta-se por tudo, por todos os níveis de espaço (intelectual, físico, amoroso, histórico, geográfico, social, político) e o antídoto para esta luta desleal é a utilização do que ele denomina Ética da Solidariedade. Para se compreender esta ética, Boal analisa em sua obra a necessidade de se constatar a finalidade de todos os seres humanos enquanto artistas-cidadãos. Portanto, a arte é ferramenta política e social, e na medida em que se toma posse de suas possibilidades, pode-se sair do lugar de oprimido, denunciar os opressores e mudar nem que seja de forma particular a vivência no universo em que se encontra.

A arte é o objeto, material ou imaterial. Estética é a forma de produzi-lo e percebê-lo. Arte está na coisa; Estética, no sujeito e em seu olhar [...] Cidadão não é aquele que vive em sociedade, é aquele que a transforma. (BOAL, 2009, p. 22)

Neste sentido, Boal esclarece que a Estética se encontra no âmbito da relação direta entre sujeito-objeto, isto é, a beleza de alguém não está em seu corpo ou no seu discurso, mas nos olhos de quem a percebe e a sente. A capacidade deste sujeito que percebe algo e julga, é composta por seu conhecimento histórico de si mesmo e do mundo em que se encontra. Trata-se de uma sensação rica e complexa, pois o mesmo objeto, quando olhado por sujeitos diferentes, terá percepções diferentes. Para o autor, coexistem em cada indivíduo na sua percepção de mundo o pensamento sensível e o pensamento simbólico,

alimentados pelo conhecimento sensível e simbólico. O conhecimento reside no cérebro físico, que muitas vezes pode estar atrofiado. Os dois pensamentos unidos e conectados podem despertar ou adormecer as redes de neurônios em múltiplas áreas do cérebro e suas ligações sinápticas, inter-relacionando memórias, ideias, sensações e emoções.

Para Boal (2009), conhecer é o ato de obter informações, recebê-las. Pensar é organizar o conhecimento e transformá-lo em ação. O conhecimento oferece opções, o pensamento inventa e escolhe, um põe, o outro dispõe. Palavras ao vento não deixam registros, mas palavras vivenciadas, como, por exemplo, na sensação de dores repetidas ou intensos prazeres, deixam muitos registros. Frases reiteradas deixam a sua marca, imagens revisitadas, sua prensa, sons ecoam. Conhecimento é memória ativa. Pensamento é ação. (cf. BOAL, 2009, p. 29).

Boal (2009) desenvolve sua estética refletindo sobre coisas aparentemente lógicas e óbvias, mas elucida que estas não o são para a maioria, que não tem consciência de seu próprio poder, e por conta disso, continua em situações de opressão. Por isso, ele destaca que consciência é a reflexão do sujeito sobre si próprio e sobre o significado dos seus atos. Quando se tem consciência de algo, desenvolve-se o intelecto, o qual é a contínua organização de sensações, emoções e ideias, memórias e imaginações que interagem na mente e se transformam em fala, que é uma modalidade de ação. Ou podem se transformar em som ou imagem, outras modalidades de ação para a transformação. Dessa forma, ele conclui no primeiro momento que este intelecto é o pensamento simbólico.

O Pensamento Sensível inventa as palavras e as palavras constroem o Pensamento Simbólico. O Pensamento Sensível é veloz quando sente, degusta, cheira, vê e ouve, isto é, é instantâneo, e o Simbólico é lento, pois vai decodificar o sensível e formar conjuntos: “mar, mal, amor, sal, açúcar, vinagre, política, esquerda, direita”. (BOAL, 2009, p. 93)

Para se ter acesso ao pensamento Simbólico, faz-se necessário compreender que estas organizações não são inerentes aos artistas enquanto gênios enclausurados em seus gabinetes na composição de sua obra de arte. Todos são artistas-cidadãos. Compreender o mundo e a realidade é inerente a todos. De acordo com Boal, é preciso motivar os demais a este conhecimento. Assim sendo, a Estética não é a ciência do Belo, mas sim a ciência do diálogo sensorial e da sensibilidade, é a organização sensível do turbilhão em que se está imerso. Belo não é só o que agrada e regozija, mas também o que assusta ou constrange, como a beleza de uma catástrofe natural, por exemplo. A ilustração para o roteiro enquanto produto final desta pesquisa tem parte do painel *Guerra*, da obra *Guerra e Paz*, de Cândido

Portinari, o qual retrata o sofrimento humano, o feio e o grotesco neste recorte, o que se faz Belo.

O dono do olhar, portanto, é um cidadão que vive em uma sociedade sempre dividida em classes, e é ele quem elege o que é Belo construindo uma Estética. Este indivíduo, por sua vez, está mergulhado em uma cultura, que, segundo Boal (2009), depende de cada momento histórico que se vive e revela o estado das forças sociais em conflito, como ocorreu na composição estética fundamentada entre oprimidos e opressores na Alemanha Nazista ou na Ditadura Militar Brasileira. Muitas expressões artísticas e o modo de viver de cada ser humano localizado nessas respectivas zonas de batalha forma a sua cultura. Cada cultura tem as suas verdades que são representadas por seus costumes, hábitos, rituais, tradições, crenças, valores da ética e da moral, etc.

Neste patamar de conflitos, busca-se acima de tudo a verdade da democracia, mesmo que parte dela, mesmo que pareça utópica. Culturas são campos de batalhas, são pluriculturais, ou impuras. Toda cultura é dialética e se move, é democrática. Neste contexto, Boal pontua que a verdade de uma possível democracia é a livre manifestação do pensamento e a compreensão das necessidades individuais e coletivas, além de um debate transparente entre os oprimidos, seguida de ações concretas e reais, pois não basta se conscientizar, a ação é fundamental. A verdade suprema para Boal é o avanço social em direção a uma sociedade sem oprimidos e sem opressores, em todos os campos da vida humana: política, social, familiar e todas mais que possam existir. Não se pode lutar contra as opressões e continuar sendo opressor.

Se tentar alcançar essa sociedade é uma utopia, não importa: avançar em sua direção não é utópico, é uma opção ética. Assim é a vida, melhor do que ficar parado, passivo, vendo a carruagem passar, pois que isso enferruja as pernas e o pensamento. [...] É necessário tomar partido, e se formos éticos, este partido será sempre o dos oprimidos. (BOAL, 2009, p. 34-35)

A Ética da Solidariedade é uma sociedade sem opressão repressão e depressão, na medida em que os indivíduos compreendem melhor uns aos outros. Em uma sociedade na qual se presenciam cotidianamente as misérias humanas, da pobreza material à pobreza moral ou espiritual, e a insistência do instinto predatório, que mata, humilha, oprime, em nome do poder, da sobrevivência, ou da ambição, a única coisa que urge nesses tempos é a solidariedade. Para Boal, moral é o que é, e ética é o que se deseja que seja; moral obedece,

ética se inventa. A ética toma partido do livre arbítrio para enxergar o sol da manhã, como, de forma poética, destaca o autor (2009, p. 185). Neste aspecto, Aristóteles o inspira.

Ética é o caminho por onde se pretende chegar ao sonho de humanizar a humanidade. A ética repugna a persistência do instinto predatório em sociedades humanas, cujos resíduos selvagens ainda existem em nós. Contra o aspecto predatório animal do ser humano, a ética busca criar relações solidárias. (ARISTÓTELES *apud* BOAL, p. 39)

A ética e a estética do oprimido caminham juntas. O indivíduo toma posse da palavra, da imagem e do som, comumente utilizadas por opressores detentores da espetacularização da sociedade por meio das mídias sensacionalistas ou do capitalismo selvagem, no qual há a prioridade ao estímulo pelo *status* social ao invés da qualidade de vida sem opressões. Neste cenário, é-se bombardeado diariamente por imagens, sons e palavras minuciosamente estudadas pela propaganda para que, consciente ou inconscientemente, ocorra a manipulação da mente. Claro que há a livre escolha de ser atingido ou não, mas para que esse filtro ocorra, é urgente obter consciência, conhecimento e ação. Boal suscita que é necessária a reação contra todas as formas de opressão, a reconquista da palavra, da imagem e do som.

No primeiro capítulo desta pesquisa, destacou-se a discussão de Pierre Bourdieu (2008), na qual defende a aura de um objeto artístico e sua decodificação por meio do capital escolar e cultural. Além de Canclini (2008), Augusto Boal refuta a teoria da aura da obra de arte, tendo em vista o universo híbrido e autônomo em que se encontra. E vai além, quando destaca que tudo o que compromete o julgamento da arte a um grupo menor, ou elite intelectual, exclui, oprime e aliena. Para o autor, o real objetivo de tornar a arte um elemento intocável para muitos e permitido a poucos é uma desculpa para manter a segregação econômica e social, portanto, um perigo iminente.

De acordo com Boal, auras se perdem e se ganham enquanto dialogam socialmente na dinâmica das culturas. A reflexão sobre a aura de uma obra de arte, ou seja, sobre a singularidade e unicidade determinantes ao objeto original, é refletida por Walter Benjamin (1892-1940), e neste recorte de discussão, Boal defende que não se perde a aura de uma obra de arte ao reproduzi-la. Pelo contrário, a verdadeira aura se desenvolve após a criação do objeto, esta, por sua vez, é produzida pelo olhar subjetivo e não pela coisa concreta ou material. Ou seja, é o olhar do homem que interpreta e associa, tornando a obra de arte única. A obra de arte por si só não representa nada a ninguém, mas quando exposta, vista,

sentida e interpretada, ganha sentido, ganha a sua aura. Boal adverte que o uso de uma língua estranha (neste caso, língua no sentido de linguagem), de um código único para julgar a obra de arte, elimina, oprime e exclui. Boal reflete que a aura pode ser conceituada de forma realista como o conjunto de associações e critérios estabelecidos por um grupo ou classe dominante, impedindo a socialização da obra de arte com os demais. Para ele, aura é arma.

Eis o perigo maior da aura: a sua utilização política antidemocrática baseada no saber de uns e na ignorância do rebanho. A antiga definição de Obra de Arte – possuidora de aura pelo fato de ser única – perde-se ao ser a obra mecanicamente reproduzida, diz Benjamim, e é verdade: cópias não têm o mesmo feitiço, embora tenham maior abrangência. Justamente por virtude desse vício, servem àqueles que dominam o conjunto da sociedade que detém o poder multiplicador. A Estética do Oprimido, ao propor uma nova forma de se fazer e de se entender Arte, não pretende a multiplicação de cópias nem a reprodução da obra, e muito menos a vulgarização do produto artístico. Não queremos oferecer ao povo o acesso à cultura – como se costuma dizer, como se o povo não tivesse sua própria cultura ou não fosse capaz de construí-la. Em diálogo com todas as culturas, queremos estimular a cultura própria dos segmentos oprimidos de cada povo. Queremos promover a multiplicação dos artistas. Existe a aura da obra, aura do artista e aura do grupo ao qual se pertence. A multiplicação dos artistas cria uma nova aura dentro desta nova concepção. (BOAL, 2009, p. 45-46)

Mais uma vez, o indivíduo torna-se sujeito da sua realidade, quando percebe que a arte não está enclausurada e fechada nos museus ou salas elegantes de teatro, que, antes disso, a arte encontra-se dentro dele, dentro de nós. Os processos de alienação e opressão, suas primeiras fontes, estão no corpo do ser humano. Ao longo dos anos, este corpo é lapidado ao medo, à resistência e ao comodismo. Boal pontua que, ao nascer, o corpo não traz consigo preconceitos, certezas ou dúvidas, trata-se de um corpo disposto a conhecer, traz os cinco sentidos e seu código genético, e isso lhe basta. No decorrer da gravidez, o feto absorve as expressões físicas e subjetivas do corpo da mãe, absorvendo seus movimentos e percepções. Ela pode morar numa favela ou em uma cobertura de um condomínio, tendo fartura de comida ou passando fome, inalando drogas, fumo ou bebida alcoólica. Cercado por experiências externas, o feto consegue, por exemplo, distinguir sons articulados, reagindo a eles. Dessa forma, desde bebê, tem a experiência estética consigo, isto é, a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade já influencia diretamente.

Desde os primórdios da vinda ao mundo, já se têm as bases para a construção da língua, e inserida a cultura. O autor aborda que língua é linguagem socialmente estruturada



com suporte fisiológico cerebral, ela não está inclusa nos genes, mas na cultura. Com isso, Boal quer dizer que a cultura de cada sociedade está imbricada no sistema nervoso de cada um desde sempre. Todos os estímulos sensoriais inscrevem-se no cérebro, e assim o cérebro vai gerando memórias.

Os ouvidos ouvem e os olhos olham, mas quem escuta e vê é o cérebro [...]. O artista mostra o escondido, não o óbvio, e nos faz entender por meio dos sentidos – torna consciente o que estava em nós impregnado. No tempo, surpreende o instante; no espaço, o invisível. (BOAL, 2009, p. 57)

O artista é o próprio indivíduo, qualquer ser humano. Não basta mostrar no palco com um teatro programado o escondido e não óbvio para finalmente tomar consciência da própria cultura e seus conflitos, não que isso não tenha seus méritos, mas para Boal, o meio teatral é mais simples do que se imagina, mais possível e acessível do que se pensa. O teatro é arte, e arte é cidadania.

Palavras são conjuntos de fonemas, mas é o pensamento sensível e o pensamento simbólico que os transformam em ação. O pensamento sensível busca a amplitude do simbólico e quer falar, não apenas sentir. O pensamento simbólico busca a concretização do sensível, quer sentir e fazer sentir, não apenas emitir. A linguagem das palavras é fundamental para a constituição do ser humano, pois palavras são símbolos. Aqui o autor destaca de forma prática como isso ocorre: Se eu digo eu te amo, a frase se refere ao sentimento do amor mas não é o amor propriamente dito. Se eu apenas olhar a pessoa amada, este meu olhar é amor, mesmo que não o diga. A palavra amor é linguagem informativa, enquanto a voz com que é pronunciada e a expressão facial de quem a pronuncia são as linguagens cognitivas. Eu falo, ouço, sinto, interpreto e assimilo.

Quem tem o poder da palavra, da imagem e do som, tem a seu dispor a invenção de dogmas religiosos, políticos, econômicos, sociais... e também dogmas da arte e da cultura. Nestes, os seres humanos são divididos entre artistas e não artistas, como se fossem divididos entre nobres e plebeus. Isto é dogma, e dos mais abjetos. É dever do artista-cidadão, usando os mesmos canais de opressão mas com sinal trocado – palavra, som e imagem –, destruir os dogmas da arte e da cultura, cada um do seu jeito. (BOAL, 2009, p. 75)

Dessa forma, quando se pronuncia uma palavra, ela vem cercada de imagens segundo a cultura a que se pertence. Escutando uma palavra, se faz necessário um tempo

para compreender as intenções do interlocutor. Como se dissessem à criança: Não ponha o dedo na tomada, que pega choque. Mas a criança só vem a entender quando experiencia na prática o que foi falado. Ou quando se diz a alguém que chocolate dá muito prazer ao comer. Mas só se compreende quando se come o chocolate, e sente o sabor e, conseqüentemente, o prazer. Assim o é na Estética do Oprimido, quando ocorre a tentativa do espectador tomar o lugar do ator e viver a situação, para que, conhecendo-a na prática, possa apreendê-la e transformá-la. Para Boal, arte deve ser uma amplitude do nosso cotidiano, deve estar em todas as atividades humanas, no ambiente de trabalho, no estudo e no lazer, e não encerrada nos museus ou salas de teatro e concertos. A arte é dever de cidadania.

A esperança para esse fim na prática se apresenta quando se estimula o poder dos “neurônios estéticos”, como ele nomeia as ligações da função cerebral que absorvem desde cedo os comportamentos sensoriais. Ou seja, no estímulo aos neurônios que formam circuitos cada vez mais capazes de receber, transformar e transmitir mensagens, decodificando-as. Quando uma pessoa começa a pintar, dançar, fazer teatro ou qualquer arte, não importando cor, idade, sexo ou condição social, ativam-se esses neurônios, e como conseqüência, sua capacidade sensível irá aumentar e até a sua inteligência, não só a sua capacidade de compreender, mas de sentir. Dessa forma, o processo estético desenvolve nossas capacidades perceptivas e criativas atrofiadas e aumenta o nosso poder de metaforizar<sup>22</sup> a realidade, de ir além para acabar com as opressões, ou pelo menos tentar.

A Estética do Oprimido, portanto, é uma proposta que propõe ajudar os oprimidos a descobrir a artes descobrindo a sua arte; nela, descobrindo-se a si mesmos; a descobrir o mundo, descobrindo o seu mundo; nele se descobrindo. [...] O desenvolvimento do Teatro do Oprimido no mundo suscita dois problemas essenciais: identidade e legitimidade. (BOAL, 2009, p. 170)

---

<sup>22</sup> A “metáfora, no sentido etimológico de translação e transubstanciação tras põe algo que existe no contexto cotidiano para um contexto diferente – como palavra deslocada de seu texto para outro. Metáfora é a visão organizada do mundo – não é a coisa, é outra coisa: uma visão da coisa. Metáfora é meta: é além de” (BOAL, 2009, p. 119).

E para o exercício prático dessa teoria, Boal funda em 1986, em seu regresso ao Brasil,<sup>23</sup> o Centro do Teatro do Oprimido (CTO), localizado no bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, em plena atividade desde então. O CTO transformou-se, então, em um espaço de pesquisa e aprofundamento prático sobre os métodos do Teatro do Oprimido. O Projeto Prometeu<sup>24</sup> tem como referência maior a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, assinada por todos os países membros na ONU (Organização das Nações Unidas) em 10 de dezembro de 1948. Para Boal e o grupo,

nos oferece o melhor que podemos desejar como cidadãos: trabalho, lazer, moradia e dignidade, igualdade de gêneros e raças, direito à vida e à segurança pessoal, educação e saúde, cultura e arte etc. Proíbe a escravidão, a tortura, o tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante... Enfim, ela nos propõe um mundo aceitável no qual se poderia viver razoavelmente bem – e é viável. [...] Hoje é ignorada por quase todos os seis bilhões de habitantes deste planeta e pisoteada pela maioria absoluta dos governos que a firmaram. (BOAL, 2009, p. 183)

A filosofia do Teatro do oprimido, segundo Boal, reside também em respeitar todas as formas do fazer teatral por mais diversas que sejam, sem competir com nenhuma linha de pesquisa considerando-a certa ou errada. É necessário, segundo ele, ter em vista o que o intercâmbio criativo de informações e conhecimentos agrega à prática do Teatro do Oprimido, que se espalhou pelo mundo em todos os países dos cinco continentes. As formas do fazer teatral estão “dinamizadas por centenas de centros, grupos e indivíduos, envolvendo milhares de mulheres e homens dispostos a trabalhar em favor da invenção de sociedades humanas solidárias” (BOAL, 2009, p. 184). A principal identidade do Teatro e da Estética do Oprimido é tornar real a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, considerada utópica, a partir de um comportamento ético que busque esse ideal. Mais uma vez, Boal ressalta a função semântica que a Estética do Oprimido propõe para a ética e a moral, lembrando que moral (*mores*, em latim) se refere ao conjunto de costumes que são aceitos e praticados por uma sociedade, e a escravidão já fora uma moral legalizada, por exemplo. Ética, por sua vez, (*ethos*, em grego) é o que se deseja para si, é o ideal para o

<sup>23</sup> Augusto Boal, durante o Regime Militar, é exilado do país. E em seu exílio, percorre diversos países aplicando a sua teoria, experimentando-a e reelaborando-a, até retornar ao Brasil, logo após o término da ditadura militar.

<sup>24</sup> Prometeu: homenagem a um dos Titãs (mais que homens, menos que deuses). Ensinou os humanos a fazer o Fogo, que ele havia roubado aos deuses do Olimpo, que o queriam só para si. Foi castigado por Zeus, o supremo ditador celeste, a ser acorrentado em um penhasco, onde todos os dias os abutres vinham comer seu fígado. Este se refazia todas as noites, para tornar o tormento infindável. Prometeu é símbolo daqueles que lutam pela democratização do saber.

conjunto da sociedade. Neste ponto, Boal (2009) também se inspira na *Poética* de Aristóteles. Portanto, a luta se delinea enquanto filosofia e política do TO, contra todas as formas de opressão, em todos os segmentos sociais (2009, p. 184).

Boal considera e defende a originalidade do método do Teatro do Oprimido, quando ressalta três pontos principais: a cena pode ser usada por todos, não existe mais o muro entre palco e plateia; o espetáculo teatral e a vida real se misturam de forma palpável e explícita, o espetáculo é etapa da vida real, jamais uma ilusão; e por último, não existem mais barreiras entre artistas e não-artistas. Afirma que “somos de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis – arte e cultura” (2009, p. 185). Em sua estética, o autor cria a metáfora de que o Teatro do Oprimido é uma *Árvore Estética*,<sup>25</sup> que possui raízes, tronco, galhos e copas.

O desenho ilustra toda a parte prática dos métodos utilizados para compor a Estética do Oprimido. Boal, de forma poética desenvolve a explicação para a árvore: as raízes estão cravadas em terra fértil, da chamada ética da solidariedade, que são sua seiva e fator primordial para invenção de sociedades humanas solidárias, não opressivas. É na terra, segundo o autor, que se vê o instinto predatório, as misérias humanas coexistirem com o avanço da humanidade, e é nas copas que se avista o sol da manhã. É esta seiva que alimenta e sustenta toda a árvore do Teatro do Oprimido, e se desenrola nas “artérias axiais da Palavra, da Imagem e do Som, transitam pelos Jogos, metáfora da realidade, e iniciam o processo de nos despirmos do lixo que nos envolve, estimulando a criatividade dos participantes” (BOAL, 2009, p. 188).

A parte prática em uma oficina de Teatro do Oprimido inicia-se com os jogos lúdicos. Eles estimulam o processo de espontaneidade e criatividade, e são embutidos de regras, tais quais os Jogos Teatrais,<sup>26</sup> nos quais, segundo Spolin (2010), a regra do jogo pressupõe o processo de interação e cooperação mútua, motivando os brincantes a jogarem com regras e foco, e liberando seu lado criativo e espontâneo. Em seguida surge a necessidade imediata de estimular as formas de percepção não-verbal, sem desconsiderar a palavra, por meio do “Teatro-Imagem”.

---

<sup>25</sup> Vide, em anexo, a ilustração.

<sup>26</sup> Jogos Teatrais: Nas oficinas de Jogos Teatrais, através do envolvimento do grupo, os atores/jogadores irão desenvolver liberdade pessoal dentro das regras estabelecidas, habilidades pessoais necessárias para jogar o jogo e irão internalizar essas habilidades e esta liberdade ou espontaneidade. Os jogos são baseados em problemas a serem solucionados. O problema a ser resolvido é o objeto do jogo que proporciona o Foco. (SPOLIN, Viola. O Jogo Teatral no livro do Diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.12)

O Teatro-Imagem se constitui de uma série de técnicas que fui desenvolvendo através dos anos, e que começaram a aparecer nos meus trabalhos com indígenas no Peru, Colômbia, Venezuela e México. Suas línguas maternas não eram o espanhol e nem a minha. Assim, quando usávamos uma língua que não era a nossa para nos comunicarmos, sempre nos entediávamos mal; por isso, tornou-se necessário recorrer às imagens, e as técnicas foram surgindo naturalmente. [...] Quero lembrar novamente que o uso dos jogos e exercícios que precedem essas técnicas não é, de jeito algum, obrigatório. De fato, nada no Teatro do Oprimido é obrigatório, porque cada exercício, jogo ou técnica, embora tendo objetivos próprios específicos, contém a totalidade do processo. (BOAL, 2005, p. 232-233)

“Teatro-Imagem”: O grupo em questão, na experiência prática de Boal, sempre espectadores (atores que são atores), escolhem um tema de interesse comum que os participantes desejem discutir. Este tema pode ser amplo, como por exemplo, a “manipulação da mídia”, ou pode se referir a um problema local, como ausência de saneamento básico, falta de emprego, uma situação de machismo e violência doméstica, ou situações sobre preconceitos raciais e sexuais, enfim. Pede-se ao participante que expresse a sua opinião, mas sem falar: deve apenas usar os corpos dos demais participantes para esculpir com eles um conjunto de estátuas, de tal maneira que suas opiniões e sensações fiquem evidentes, determinando no corpo os detalhes mais sutis de suas expressões fisionômicas. Não se deve falar em nenhuma hipótese. Depois dessa fase, deve-se discutir com os demais participantes que assistiram ao “escultor esculpir”, se todos estão de acordo ou se propõem modificações nas estátuas vivas. Após as modificações e um consenso sobre a imagem física que determina a opressão enquanto tema ou situação escolhida, deve-se pedir ao escultor que este faça outra imagem mostrando como ele gostaria que fosse o tema dado, sem a situação de opressão, mostrando, dessa forma, uma solução. Novamente, o grupo opina e faz as modificações até chegar no modelo ideal sem a situação da opressão, com uma solução concreta e continuada. Portanto, o primeiro conjunto deve mostrar a imagem real, e o segundo conjunto deve mostrar a imagem ideal, sem a opressão. Em seguida, pede-se a qualquer participante que mostre qual seria a “imagem de trânsito”. Tem-se uma realidade que se quer transformar, e uma solução para ela, e assim segue o debate, e em seguida o esculpir dos corpos e formas, com objetivo claro através das imagens da conscientização, das ações necessárias e da solução do problema (cf. BOAL, 1983, p. 156).

Na Árvore do Teatro do Oprimido (TO), existem quatro copas importantes e mais uma no topo, e o coração do TO (Teatro Fórum):

“Teatro Jornal” (copia 1): Desenvolvido primeiramente pelo grupo Núcleo do Teatro Arena na cidade de São Paulo, entre 1956 até 1971. Nesta época, Augusto Boal foi o diretor artístico do grupo. A ideia primordial do Teatro Jornal é transformar notícias de jornal ou qualquer outro material não-dramático em cenas teatrais. Para Boal, é ingênuo pensar em liberdade jornalística, uma vez que as relações de poder entre mídia e sociedade, no Brasil, são definidas por um grupo de pequenas e ricas famílias que comandam os meios de comunicação de massa (TV, jornais impressos, *sites* de notícia etc). Trata-se de verdadeiras oligarquias da comunicação: “Jornalismo é ficção a mando dos proprietários, que nele refletem suas ideologias. Mesmo quando dizem a verdade, os jornais dominantemente usando técnicas ficcionais, como a diagramação e o tamanho das letras” (1983, p. 188). E para desmistificar os subtextos e entrelinhas das notícias jornalísticas ou qualquer material impresso, que podem ou não estar manipulando segundo os interesses de uma minoria dominante, foram criadas as dez técnicas do Teatro Jornal, que as transformam em cenas teatrais. Estas se encontram esclarecidas na obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (cf. 1983, p. 166):

**Tabela I: Técnicas do Teatro Jornal.**

**Fonte: BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 166.**

<b>TÉCNICAS</b>	<b>CONCEITO</b>
LEITURA SIMPLES	A notícia é lida isolada do resto do jornal, resgatando a sua verdade utilitária
LEITURA CRUZADA	Duas notícias são lidas pelos jogadores de forma cruzada, ou seja, uma pessoa lê uma parte da notícia, outra pessoa lê outra parte de outra notícia, com objetivo de dar uma nova dimensão e lançar nova luz sobre a outra
LEITURA COMPLEMENTAR	Acrescentam-se dados e informações à notícia lida, que supostamente podem ter sido omitidos pela própria notícia
LEITURA COM RITMO	Canta-se a notícia, ao invés de lê-la. E adota-se um ritmo que pode representar o verdadeiro conteúdo da notícia (samba, tango, canto gregoriano, bolero, <i>hip-hop</i> , etc)
AÇÃO PARALELA	Ao mesmo tempo em que alguns atores leem a notícia, outros a interpretam através de imagens que a complementam
IMPROVISACÃO	Após as leituras, a notícia é representada cenicamente explorando todas as suas

	possibilidades
HISTÓRICO	A notícia é representada junto a outras cenas e dados, que mostrem ao mesmo tempo outros momentos históricos em outras localidades
REFORÇO	Por meio de slides, <i>jingles</i> , canções ou material de publicidade, a notícia é lida, cantada ou dançada
CONCREÇÃO DA ABSTRAÇÃO	Determina-se na notícia o que está abstrato, qual tema está subscrito (tortura, fome, desemprego) e se concretiza cenicamente por meio de imagens gráficas, reais ou simbólicas
TEXTO FORA DO CONTEXTO	Se a notícia fala sobre o discurso de um grande ministro ou presidente da república que anuncia novos projetos de emprego ou para acabar com a fome, representa-se esse personagem principal dando o seu discurso e comendo em um grande banquete, bem vestido e limpo, com muito dinheiro e empregados ao redor, por exemplo

“Arco-íris do Desejo” (copa 2): Nesta copa da árvore, estudam-se as técnicas introspectivas que despejam as opressões que se trazem impregnadas como referências, como se tivessem nascido na mente do indivíduo. Estudam-se as relações entre indivíduo e sociedade, destacando-o: “Podem ser terapêuticas, mas não terapia” (BOAL, 1983, p.188). Esta técnica surge entre 1980 e 1983, no ateliê em Paris, no *Centre Du Théâtre de l’Opprimé-Augusto Boal*, com a codireção de Cecília Boal, sua esposa por 40 anos.

“Teatro Invisível” (copa 3): Criado com o Grupo Manchete entre 1971 e 1973 durante o exílio de Boal em Buenos Aires, Argentina. O Teatro Invisível se define como a representação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro, e diante de pessoas que não sejam espectadores, isto é, ninguém sabe que é teatro, além dos atores. Boal (1983) adverte que um espetáculo de teatro do invisível deve ser minuciosamente preparado, não apenas no que se refere à cena em si mesma e a relação entre os atores, mas também sobre a participação dos espectadores que serão pegos de surpresa. Os atores devem estar preparados para incorporar todas as interferências externas que aparecerem e que de alguma forma possam contribuir para a discussão que se propõe. O teatro do invisível deve explodir em algum local com grande afluência de pessoas, e os atores, por sua vez, não podem se revelar como tais. Aí se explica o caráter de invisível desta forma teatral, e assim o espectador, não sabendo que é teatro, pode atuar de forma espontânea e livremente expressando as suas opiniões reais. Durante o tempo que passou no Peru, Boal experimentou a seguinte situação com o Teatro Invisível:

Local: Restaurante de um hotel na cidade de Chaclacayo, no Peru; O contexto: hotel grande e famoso onde estavam hospedadas as brigadas de alfabetizadores, além de mais de 400 pessoas. Situação: Os atores estavam espalhados nas mesas dos restaurantes, e o protagonista entra em cena reclamando em voz alta ao garçom, para atrair a atenção de todos, sobre a comida do hotel que era muito ruim. O garçom, então, não gosta do comentário, mas sugere que ele escolha algo do menu que realmente lhe agrade. O protagonista escolhe um prato chamado “Churrasco de Pobre”, o garçom adverte que se trata de um prato muito caro, mas o ator-protagonista, sempre em voz alta, diz que não tem problema. O garçom traz o prato, o protagonista come-o rapidamente e se prepara para ir embora do restaurante, quando o garçom traz a conta e este avisa que, apesar da comida estar deliciosa, não tinha como pagar. Após algumas discussões, o ator-protagonista avisa que vai pagar com força de trabalho, e dá o seguinte exemplo:

Eu posso trabalhar pra 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 que essa porcaria que vocês servem a todo mundo... [...] mas não sei fazer nada, vocês vão ter que me oferecer um emprego bem humilde e modesto, como por exemplo, o lixeiro que joga o lixo do hotel, quanto ele ganha? (BOAL, 1983, p. 168)

Neste momento, o restaurante inteiro se movimenta, os clientes de outras mesas comentam entre si (atores ensaiados e não-atores), surgem algumas discussões sobre o preço alto dos pratos e a qualidade dos serviços do hotel. Os gerentes do restaurante e do hotel já estão envolvidos. Um ator (cliente), já preparado, avisa que é amigo do lixeiro e que este ganha 7 soles por hora. O protagonista questiona, demonstra indignação, pois vai precisar trabalhar 10 horas para poder pagar um “Churrasco de Pobre”, que comeu em 10 minutos. E se oferece para ser o jardineiro do hotel. Outro ator, também já preparado, avisa que o jardineiro, oriundo de seu povoado, ganha 10 soles por hora. E outra vez o ator-protagonista não se conforma, mesmo assim serão 7 horas de trabalho para pagar o “Churrasco de Pobre”. Todos já estão agoniados, inclusive o gerente, com a situação constrangedora, então o ator-protagonista pergunta quanto ganha um garçom, e se oferece para trabalhar como tal. Outro ator, também preparado, informa que em seu povoado ninguém, absolutamente ninguém, ganha o salário de 70 soles por dia, e portanto, ninguém poderia comer esse “Churrasco de Pobre”. Neste ponto, os comentários aumentam, muitos se comovem. Entra outro ator e, como cliente indignado, ressalta que parece que estão



todos contra os garçons e os gerentes, mas que pelo contrário, os mesmos são seus companheiros, trabalham como todos os outros e não têm culpa dos preços altos. Sugere que cada um contribua com o que pode, um sol, dois soles, tanto faz, e dessa forma, pagar-se-ia o churrasco.

Os atores conseguem arrecadar 100 soles para pagar a conta e a gorjeta do garçom. Muitos clientes deram reclamando, outros não dão nada, outros dão o dinheiro com concordância total a respeito da opressão aos funcionários do hotel e ao contexto real dos preços absurdos do restaurante para aquele povoado. Segundo Boal, a discussão continuou durante toda a noite. E os atores, como clientes, foram pouco a pouco agindo como tal, terminando suas refeições, pagando e saindo (BOAL, 1983, p. 167-170).

“Teatro Legislativo” (copa 4): De acordo com Boal (2009), foi desenvolvida com Curingas<sup>27</sup> do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), no Rio de Janeiro, durante seu mandato de vereador, de 1993 a 1996. O Teatro Legislativo incide na simulação de uma sessão normal de uma Assembleia Legislativa. Os temas surgiam sempre após as discussões realizadas no Teatro Fórum sobre a mudança da situação no palco pelos próprios espectadores em modificar a cena de opressão, até se chegar a algo ideal, algo que pudesse ser colocado em prática a fim de evitar determinada opressão. O resultado deste tipo de teatro, tendo Boal enquanto vereador, foi quinze leis aprovadas e promulgadas na cidade do Rio de Janeiro.

“Teatro Fórum” (tronco, sustento): Boal denomina o Teatro Fórum como o coração da Árvore, tendo em vista que o Fórum permite a discussão real sobre problemas reais colocados em cena de forma teatral e representados de forma revezada entre plateia e atores. O Fórum permite a participação efetiva da plateia na reflexão individual e coletiva, e na cena propriamente dita. O grupo de atores se reúne, detalha opressões sociais, discute entre si, elege uma opressão através dos votos, e que represente de forma mais geral uma opressão marcante. Várias etapas são experimentadas de forma a se verificar a opressão por diversos ângulos, formando uma estética. Um grupo escreve poesia sobre a situação opressora escolhida, outro experimenta sons, com instrumentos fabricados ou prontos,

---

<sup>27</sup> O curinga “é um membro do Teatro Fórum e deve saber funcionar como apoio indutor, sempre fazendo perguntas, levantando dúvidas onde houver certezas – se houver – oferecendo certezas onde houver dúvidas – que sempre existem” (BOAL, 2009, p. 228). “[...] É necessário seu afastamento dos demais personagens, é necessária a sua aproximação aos espectadores” (BOAL, 1983, p. 208). O curinga deve “manter o contato com a plateia, antes de começar a cena, durante as modificações e no fim, fechando o Fórum, podendo fazer parte das cenas substituindo personagens. O curinga é polivalente, é a única função que pode desempenhar qualquer papel da peça, podendo inclusive substituir o protagonista” (BOAL, 1983, p. 215).

outro pinta e desenha, outro encena. Todos os grupos no final vão se mesclar, formando o espetáculo e dando início aos ensaios gerais. O fórum de discussões é contínuo, do processo entre os atores ao debate com a plateia.

Em situação vivida pela autora desta pesquisa, em vivência prática do Teatro Fórum no CTO, em 2012, a situação opressora escolhida pelo grupo foi a de uma componente que fazia parte de meu grupo menor. Esta, como agente da polícia civil do departamento de inteligência, ocupando, por concurso público e evolução na carreira (mérito) um cargo de alta confiança, acabou fazendo parte de um julgamento informal. Formado por 70 membros homens da corporação, estavam reunidos em um auditório e dando opiniões por votos sobre a situação que ela vivia. A situação era: ela havia se apaixonado por outra mulher, e a recíproca era verdadeira. As duas começaram um relacionamento discreto fora do ambiente de trabalho e foram vistas em um bar por um comandante, que reportou o fato aos chefes maiores, e estes não admitiram o caso homoafetivo no sistema de trabalho. Afinal, já bastava ela ser mulher e ocupar um cargo que seria de um homem, agora, a mesma suscitava mudanças na sexualidade, isso seria inadmissível. Resultado: ela foi transferida para outro departamento menor, ganhando um salário igualmente inferior. Embora, na época, nada tenha sido feito por medo, alguns anos depois, estando na experiência do Teatro Fórum, a mesma resolve processar a instituição após o término do curso e exigir o que é seu de direito.

A cena, com duração de 40 minutos, demonstrava o empenho da profissional da polícia, sua disciplina em relação à função exercida, o namoro homossexual, o preconceito dos homens de sua seção pelo fato de ser mulher e homossexual. Este Teatro Fórum foi apresentado durante dois dias, com plateias diferenciadas na própria sede do CTO-RJ, e após a apresentação da cena, o Curinga entrava e estimulava a plateia a participar. Iniciava-se um debate e a escolha da apresentação de algumas cenas. O curinga parava a cena no meio e pedia a opinião da plateia, cada opinião era diretamente representada pelo membro da plateia, que suscitava tal mudança para a cena e assim por diante. Até a reflexão sobre o machismo e o preconceito sobre casos homoafetivos ficou latente. Muitos membros da plateia condenavam os opressores na cena, mas admitiam já terem sido opressores e constataavam, depois da cena representada por eles mesmos, que de fato isso tinha que mudar, e era urgente. Uma experiência única, edificante e marcante para cada membro da plateia. Como afirma Boal, “o ato de transformar, é transformador!” (2009, p. 190).

No Teatro Fórum, deve-se priorizar o “Mapa da Situação” (o machismo, preconceito contra homossexuais, opressão militar), e não as singularidades conjunturais da situação, estas são trabalhadas na técnica “Arco-Íris do Desejo”.

“Ações Concretas e Continuadas”: Todo e qualquer evento do TO deve objetivar ações sociais concretas e continuadas, na luta constante contra as opressões. Trata-se do sol da copa maior, do objetivo ideal e possível.

Um espetáculo ou evento de Teatro do Oprimido não termina quando acaba: sempre procura deixar raízes. [...] Temos sempre que perguntar aos nossos parceiros quais as soluções que acham viáveis, quais desejariam tentar com possibilidades de êxito – não devemos nunca dar soluções que podem ser boas para nós, mas não para eles. Neste caso, temos que buscar soluções fora do teatro! Temos que estudar e construir o mapa da situação, que inclui o Secretário de Segurança, de Educação, o Juizado de Menores, a família, deputados estaduais, o governo, membros de associações de direitos humanos. (BOAL, 2009, p. 215)

Augusto Boal e seu grupo desenvolveram ainda o Teatro Fórum em presídios, comunidades, no Movimento dos Sem-Terra. Atualmente mantêm os projetos *Pirei na Cenna*, direcionado aos portadores de sofrimento psíquico, seus familiares e simpatizantes do Movimento da Luta Antimanicomial, para dialogarem sobre as questões pertinentes a esse, por meio de diversas técnicas do Teatro do Oprimido. O projeto *Liberarte*, formado por pacientes do Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico Heitor Carrilho, tem como objetivo a criação de espetáculo de Teatro Fórum que visa à transformação da realidade opressora a qual vive os integrantes de seu elenco. O grupo *Marias do Brasil*, cujo foco é a reflexão sobre os direitos e processos de trabalhos e leis das trabalhadoras domésticas.<sup>28</sup>

O mais recente projeto aprovado é o *Favela da Maré*. O complexo de favelas da Maré, o maior do Brasil, receberá de 2014 a 2016 a equipe de Curingas do CTO. O principal objetivo do projeto é criar uma rede solidária entre instituições da Maré que já trabalhem com jovens para potencializá-los, através do Teatro do Oprimido, em busca da criação de políticas públicas e de espaços de diálogo para os moradores da Maré.<sup>29</sup>

Augusto Boal deixou esta vida em maio de 2009, aos 78 anos, vítima de insuficiência respiratória, consequência da leucemia que sofria, deixando um legado

<sup>28</sup> Ver Anexos, GTO – Grupos Populares de Teatro do Oprimido. Fonte: <http://ctorio.org.br/novosite/o-que-realizamos/grupos-populares/>

<sup>29</sup> Fonte: <http://ctorio.org.br/novosite/causes/mare/>

complexo em sua construção e simples no seu manuseio. O legado do Teatro e Estética do Oprimido, de Augusto Boal (1931-2009), estimula a pensar que, quando se descobre onde se está, pode-se imaginar para onde ir, ou seja, a sociedade solidária não é um sonho utópico. Trata-se de uma ação real e concreta, possível mesmo para os tempos sombrios dos dias de hoje. Conhecendo a realidade sem os artifícios da alienação ou manipulação, pode-se modificá-la, de fato.

O teatro como ferramenta, inclusão, instrumento de autoconhecimento e conhecimento do micro e macroespaço, como conscientização sobre as possibilidades de se amenizar ou acabar de uma vez por todas com as opressões em seus mais diversos níveis, é um teatro inédito, ou mais velho do que se possa imaginar. Depende de como é usado. Para Boal, é necessário criar defesas contra a escravidão estética que há tantas décadas impõe como se deve fazer teatro ou pensar arte: “Temos que descobrir o nosso rosto, escrever a nossa palavra e ouvir a nossa voz – a Estética pode ser libertadora! Arte é o caminho!” (BOAL, 2009, p. 248).

## CAPÍTULO III

### O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E O ROTEIRO CÊNICO *ARBÍTRIO*

Qualquer espectador ou leitor mais assíduo de dramaturgia contemporânea constata facilmente sua diversidade. Construída segundo as regras do *playwriting* ou como *storyboard* de cinema, estruturada em padrões de ação e diálogo ou a partir de monólogos justapostos, tratando de problemas atuais de forma realista ou metaforizando temas abstratos, hoje a peça de teatro desafia generalizações (FERNANDES, Silvia. 2010, p. 153).

E é dessa forma, tal como Fernandes (2010) descreve que a dramaturgia *Arbítrio* se compõe, isto é, por meio de um roteiro cênico com ações e diálogos que não seguem exatamente uma sequência lógica segundo os padrões do drama teatral, mas se configura mais como um *storyboard* de cinema para ser experimentado por meio da escrita coletiva e do jogo teatral. *Arbítrio* é a dramaturgia como produto final desta pesquisa, e para mim, produto inicial de uma jornada que começa, do mestrado em questão. Para mim, da mesma forma que para Brecht e Boal e tantos outros pensadores da sociedade e do fazer teatral, o homem é capaz de escolher o seu caminho, e todos buscamos melhorar individualmente e coletivamente (mesmo que esta parte seja utópica, ainda assim acredito). Buscamos a justiça, a ética e a solidariedade, na superfície para alguns e bem lá no fundo para outros, mas todos buscamos. Acredito que sozinho ninguém deixa de ser oprimido de uma hora para outra, requer união e um coletivo que acredite ser capaz de motivar e realizar a mudança para que determinada opressão termine. Como Boal (1983) já suscitava o teatro é e sempre foi o ensaio de uma revolução.

Não podemos ignorar que o mundo mudou. *Arbítrio* está inserido exatamente nesse contexto de transformações e transições do século XX para o século XXI, entre o drama, o épico e o pós-dramático e entre as novas roupagens de sistemas opressores. O que é este contexto? Que tipo de teatro se desenrola nele? Há Teatro Político? *Arbítrio*, enquanto dramaturgia se inspira no Teatro Político de Brecht e Boal e no Teatro Pós-Dramático que eu experimento comumente no campo teatral. Cabe aqui explicar algumas nuances desse novo contexto do fazer teatral, denominado até o momento desta pesquisa de Teatro Pós-Dramático.

Como já discutido, as últimas décadas foram marcantes em transformações de ideologias e de sistemas geopolíticos. Como afirma Hannah Arendt, “o mundo na primeira

metade do século XX, com suas catástrofes políticas, seus desastres morais e seu surpreendente desenvolvimento das artes cênicas” (2008, p. 7), era vivenciado pelos homens que Arendt relata em sua obra, tais como Bertolt Brecht, Lessing, Walter Benjamin, entre outros. Segundo Ryngaert (1996), os meios de comunicação nos aproximam em tempo real de pessoas em qualquer parte do mundo, no entanto, nos tornam reféns de propagandas diretas ou subliminares e nos expõem a muitos fatos manipulados. Trata-se de um ambiente paradoxal marcado por litígios éticos e religiosos, pela febre consumista e pela violência sistêmica. Tudo isso reflete na produção artística e chega ao teatro de modo lento, porém, vigoroso.

Interessa observar que, enquanto boa parte do teatro europeu passa a substituir ou resignificar formas de linguagens dramáticas em nome do pós-dramático ou híbrido, na América Latina o teatro prende-se a realidades humanas, à discussão de problemas que afetam fundamentalmente o indivíduo. Leva-o em busca de novos valores e ao reencontro com a comunidade, como exemplificado pelo Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Isto pode até sinalizar certa distância entre as formas do fazer teatral, mas não significa que o pós-dramático não exista na América Latina e que não esteja cada vez mais, sendo incorporado pelos grupos e pensadores do meio teatral. Sabemos que existe de fato uma hibridação cênica e as contestações sobre as opressões também existem e de forma latente.

Para Desgranges, desde o surgimento do teatro moderno, na virada do século XIX para o século XX até os dias de hoje, a relação do espectador com a obra teatral vem se alterando significativamente, isso porque a vida moderna e a forma de representá-la são constantemente transformáveis (2010, p. 135). Este processo de relação mais próxima entre o teatro e o espectador, já se sabe que, com Brecht e Boal, ganham força explícita, o que muda toda a configuração do fazer teatral no século XX, do processo ao resultado. Com o foco no espectador e no contexto em que ele vive ou sobrevive: é assim que o teatro pós-dramático vai suscitar cada vez mais os questionamentos iniciados por Bertolt Brecht. A atividade política também foi transformada, está-se sob a égide do espetacular. Há uma suspeita constante sobre todo e qualquer projeto de reestruturação da vida humana. Parece que se está falido, desconfiado e em busca de reconhecimento 24 horas por dia.

A constituição da imagem do homem público, com suas exigências éticas, torna-se espetacularizada, podemos até dizer estetizada. O indivíduo do final do século XX deu-se conta de que a única maneira de destacar-se perante os demais é ter sua imagem veiculada pelas redes e

que não se deve dar atenção a quem não circule por esses canais.  
(DESGRANGES, 2010, p. 136)

Neste processo, a prática teatral muda significativamente, os atores deixam de ser sociais e voltam-se constantemente para si mesmos, em busca de uma autotransformação a fim de modificar a sociedade. Destaca-se também uma crise de participação política em grande escala. Percebe-se que as tradicionais formações de classes se enfraquecem e ao mesmo tempo formam e fortalecem grupos localizados, fundamentados nas diferenças étnicas ou sexuais. A perspectiva revolucionária se transformou. Para melhor ou pior, saber-se-á daqui a algum tempo, ou pelo menos daqui a alguns anos serão tecidas análises mais fundamentadas e constatáveis. Por enquanto, percebe-se que um conjunto de valores, fundamentados na luta assídua pela justiça social hoje se revelam desgastados. Portanto, é natural que se pense que estas alterações do modo de vida trazidas pela contemporaneidade requisitam aos artistas novos modos de procedimentos estéticos. Elas devem visar mais do que nunca à potência da percepção e da sensibilidade do espectador, de forma mais localizada. Sente-se a incapacidade ou mudança mesmo de não conceber a representação abrangente do ambiente social em todas as suas instâncias, ou seja, a formulação de uma proposta estética que se estruture como expressão coletiva se torna um dilema.

Desgranges questiona como dialogar e motivar a tomada de consciência com o sujeito passivo da modernidade, “alheio ao funcionamento das engrenagens do sistema capitalista e alienado de sua capacidade produtiva e sua potencialidade transformadora” (2010, p. 147). E também, como julgar se alguém está realmente alheio ou alienado aos fatos atuais? Talvez se esteja espalhado em indagações, mas não totalmente alheio. Dessa maneira, acredita-se que, por meio de novas formas plurais de teatro, os artistas possam construir uma obra mais aberta, elaborada em conjunto com o espectador, este sendo coautor e corresponsável pela construção estética.

O teatro precisava apresentar um mundo passível de transformação e, como o mundo, a obra teatral poderia ser construída de outras maneiras pelo espectador. A experiência artística contemporânea vai levar ao extremo essa ideia, apresentando não mais uma obra aberta, mais uma obra explodida. A realidade não se mostra mais desconstruída, transformável, e sim dessubstancializada, necessária de ser concebida. Ou seja, não há mais uma realidade, esta não é mais facilmente apreendida, portanto, não há uma obra, mas possíveis obras a serem concebidas pelo receptor. Assim a elaboração da obra teatral efetuada pelo espectador vai estar mais necessariamente vinculada à construção da realidade.  
(DESGRANGES, 2010, p. 150)

Partindo desta reflexão sobre a necessidade urgente da obra teatral se aproximar de forma perceptiva e sensível ao extremo do espectador, motivando a sua participação e seu pensamento, é necessário recorrer a Lehmann (2010), na obra *Teatro Pós-Dramático*, que traz intensa repercussão sobre estes novos conceitos. O teórico faz uma análise do que se está vivendo enquanto fazedor teatral, refletindo sobre as estéticas que se angariam para continuar a caminhada, enquanto motivador de mudanças e reflexões por meio do teatro.

Assim como para Boal e de todo o fazer teatral que se segue no século XX com a proposta fundamental da relação próxima e atuante entre ator e espectador, Grotowski (2010) é bastante indicado na obra de Lehmann (2010), assim como Eugenio Barba (1936). Neste aspecto, cabe descrever o que Jerzy Grotowski pressupõe como fundamental para as pesquisas teatrais e, conseqüentemente, às formas teatrais pós-dramáticas.

O subscrito está de acordo com aqueles que consideram que a especificidade do espetáculo como obra de arte seja: a) o contato vivo, imediato entre espectador e ator; b) o ato coletivo; atores e espectadores como uma só coletividade, conjuntamente ativa, participante e interativa; c) a ausência de uma forma fixada (impressa, em fita, sobre outro material); o devir no contato entre espectador e ator. Em cada espetáculo em que existe uma afluência espontânea dos espectadores sobre os atores, e vice-versa, funciona a especificidade da teatralidade. No teatro oficial isso acontece em geral inconscientemente, o que não permite a plena realização do teatro enquanto comunidade viva. Trata-se portanto de fazer dessa ligação viva o ponto de partida das pesquisas teatrais. (GROTOWSKI, 2010, p. 50)

No teatro épico moderno, tanto em Brecht quanto em Boal, percebe-se a necessidade explícita de o palco “falar” em todas as suas dimensões e nos diversos aspectos da encenação. Dessa forma, o texto torna-se tão importante quanto o cenário, o figurino, a sonoplastia, os adereços, a maquiagem, os gestos. O teatro pós-dramático, por sua vez, radicaliza essa tendência, “fazendo gritar as múltiplas vozes emitidas pelos elementos cênicos, que agora conquistam independência total uns dos outros” (DESGRANGES, 2010, p. 155).

De acordo com Milaré (2010), em que pese a presença do pós-dramático e do híbrido, (bem como formas obedientes aos velhos códigos teatrais) a questão formal também é de interesse à reflexão sobre o teatro. No Brasil, especificamente, os grupos formados a partir de 1999 imprimem sua marca, se apropriando do velho e do novo



formato cênico e misturando seus signos e referências. Acerca disso, destacam-se os estudos conduzidos por José Celso Martinez Correa e Antunes Filho.

Milaré (2010) afirma que estes grupos estão preocupados em não mais fazer denúncia política, como nos anos de 1960 e 1970 – período de vigência das ditaduras em alguns países da América Latina –, ou convencer a sociedade de alguma verdade. Na América Latina do século XXI, não mais se levantam bandeiras ideológicas, pois se assume que o teatro por si só já é político. Trata-se agora “de um teatro de constatação de realidades perversas. Um teatro que, se transformando, busca a transformação da sociedade” (MILARÉ, 2010, p. 14).

Em 1980 e 1990 ocorreram mudanças estruturais no teatro, dadas as transformações no mundo. O fazer artístico foi além do desejo de consumo e entretenimento, desencadeando um teatro que rompe com arquitetura teatral e se realiza em qualquer espaço, em um velho armazém, na rua, no elevador, na praça. *A Estética do Oprimido* no Brasil, por exemplo, rompe com a arquitetura tradicional do teatro, quando considera a democratização do palco, estimulando o trânsito palco-plateia. O espaço torna-se dramaturgia de cena, pois a ideia é sempre aproximar o espectador da ação cênica, e por vezes, nela o incluir. Se o espaço torna-se dramaturgia, então o texto da obra dramática é um elemento cênico de dramaturgia, mas não base para tudo que rege a encenação.

Portanto, percebe-se que a obra teatral e seu conteúdo literário, ou seja, o texto, é tão importante quanto o espaço em que se realiza a experiência cênica, a iluminação utilizada, a cenografia, a sonoplastia e a indumentária, isto é, todos os elementos cênicos os quais anteriormente não estavam descritos na dramaturgia teatral. Dentre estes elementos, aqueles que já compunham a experiência cênica passam por adaptação a partir da ideia e do foco no espectador, pois o diretor ou o grupo se sente mais à vontade e livre para adaptar a obra ou escrever uma nova a partir desses elementos. Neste contexto, o roteiro e o texto sempre vão existir, mas como um *script* que não se segue à risca, pois não se pensa mais somente em um teatro contemplativo, mas em um teatro com o objetivo de causar a reflexão necessária para a transformação da sociedade. O público interlocutor é fundamental para o processo cênico. Sobre isto, Milaré pontua:

Fazia-se necessário não apenas buscar novo público, mas um público interlocutor. Não o espectador passivo, semioculto atrás da quarta parede, mas o espectador ativo, que torna a representação espaço de vivência. E isto os levou a instituir a sacralidade do teatro em espaços muitas vezes inusitados. (2010, p. 15)

Neste contexto de quebra de paradigmas das formas convencionais do fazer teatral, o processo de ensaios e direcionamentos também se modifica. Surge o “processo colaborativo” e a “criação coletiva”, tornando-se plataforma e suporte. O processo colaborativo mantém as figuras do dramaturgo e do diretor, mas trata-se agora de uma relação muito mais próxima com os atores que participam ativamente da elaboração do texto e da encenação. Na cidade de São Paulo, por exemplo, este formato é comum desde a década de 1970 e um dos grupos pioneiros é o Teatro da Vertigem, sob direção de Antônio Araújo, formado por atores procedentes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Desde a Idade Média, o logradouro público é local de apresentação cênica. Agora nesta perspectiva de sair do livro, da obra dramática e do “textocentrismo”, os locais em que o diálogo se aproxima efetivamente dos transeuntes que se tornam espectadores ativos são utilizados comumente para as experiências cênicas. Quando ainda se acreditava na onipotência do texto, a “peça bem feita” do século XIX propunha uma demonstração de virtuosismo. Baseada numa arte de composição dramática que devia muito às receitas do ofício e à convicção de que era preciso “funcionar” junto ao espectador.

A identificação indispensável da catarse enraíza-se na escrita e principia com a credibilidade da obra teatral. Nenhuma imperfeição da imitação deveria impedir o espectador de acreditar no que é representado diante dele. A doutrina clássica se refere a Aristóteles. É necessário “instruir e divertir” e convencer o espectador pela natureza, e para isso respeitar as regras da verossimilhança e da conveniência. (RYNGAERT, 1998, p. 15)

Com as mudanças de perspectivas sociais e culturais, a verossimilhança do texto cênico e sua encenação passaram a ser questionadas, sendo necessário fazer refletir e não mais interpretar literalmente tudo que o texto propunha a fim de favorecer a compreensão do espectador. A partir desta ideia, começou-se a pensar em outras dimensões da encenação, que iam além do drama, do texto. Percebeu-se, por exemplo, que a dimensão visual de um espetáculo ultrapassa os limites do que o texto “disse” ou “tentou dizer”. Em alguns casos, o texto pode limitar o ato cênico. A passagem do texto ao palco representa um salto radical. Ryngaert declara que

o espectador experimenta a necessidade e o prazer de voltar ao texto, assim como o leitor de assistir uma representação. Mas numerosos laços

existentes entre o texto e o palco não podem satisfazer-se com a ilusão mecanista de uma simples complementaridade. As relações e os atritos entre a palavra e a representação são complexos e por vezes conflitantes. [...] O estabelecimento da dramaturgia de texto constitui uma etapa comum do trabalho da encenação. Hoje, no entanto, muitos desconfiam dele. Na preparação da passagem ao palco, as redes de sentido que o trabalho dramático estabelece, entre as quais é preciso escolher, surgem como um risco de fechamento, como uma limitação da representação futura devido à instalação de demasiados anteparos. (RYNGAERT, 1998, p. 20)

Dessa maneira, pode-se observar que há um novo conceito de dramaturgia, chamada agora de dramaturgia de cena, que considera não mais se tratar de colocar o texto em cena, mas de construir a partir dele um outro texto – o texto espetacular com o foco e base na reflexão do espectador. Para Almeida, este era o teatro provocador que o interessava, “aquele que confia na inteligência e sensibilidade do espectador. Não um teatro que resolve questões, mas que formula propostas” (2010, p. 79).

De acordo com o autor, os pontos de vista são diferentes, então surge uma metodologia que se apropria do tema do texto, o ponto de vista dialogado entre atores e participantes do processo teatral em questão. Localiza-se o mito e o que dele interessa, e então o trabalho começa, ou seja, não se parte necessariamente do texto na íntegra, mas da fisicalização<sup>30</sup> de ideias e da sua desconstrução oral. Uma demonstração de que o mundo “conversa” sobre as mudanças da estética teatral é o espetáculo *Agreste*, texto de autoria de Newton Moreno e adaptado pelo grupo. Sobre este espetáculo, Almeida declara:

Digno de nota é o alto grau de comunicação nos mais diferentes pontos onde o espetáculo tem se apresentado, tanto no Brasil como no exterior, revelando o quanto já está incorporada no universo do teatro a encenação pós-dramática. (2010, p. 85)

Diante dos hibridismos que a linguagem cênica pode materializar, o drama em si, o qual reúne as unidades de ação, tempo e espaço, segundo o Teatro Aristotélico,<sup>31</sup> ou seja, o

---

<sup>30</sup> Para Spolin (2010) o termo fisicalização descreve a maneira pelo qual o material cênico é apresentado ao ator num nível físico e não verbal, em oposição a uma abordagem intelectual e psicológica. A fisicalização propicia o encorajamento à liberdade de expressão física e sensorial, “porque o relacionamento físico e sensorial com a forma de arte abre portas para o insight [...], esse relacionamento mantém o ator no mundo da percepção – um ser aberto em relação ao mundo à sua volta. [...] O físico é o conhecido, e através dele encontramos o caminho para o desconhecido, o intuitivo (SPOLIN, Viola. 2010, p. 13-14).

<sup>31</sup> As três unidades do teatro aristotélico: “A regra das três unidades constituiu-se como doutrina estética nos séculos XVI e XVII, apoiando-se na *Poética* de Aristóteles considerada – sem razão – a fonte e a legisladora das três unidades. À Unidade de Ação, efetivamente recomendada por Aristóteles (*Poética*, cap.5), são acrescidas à unidade de lugar e unidade de tempo, sob influência da tradução e comentário de Aristóteles por

modelo de peça com começo, meio e fim em que a verossimilhança é fundamental – abre espaço para o pós-dramático, conceito que vai além do drama pautado no texto e nas características supracitadas. O mais importante é que o pós-dramático abriu novas possibilidades para os fazedores de teatro. Os velhos paradigmas agora são renovados pela transformação. Para Guinsburg,

não há menor dúvida de que no teatro tudo é válido e possível, desde que a resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário a plateia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não por qualquer “fidelidade” literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e palavra, em maior ou menor proporção uma em relação à outra, e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática. (VILLAR, 2010, p. 201)

O teatro enquanto ferramenta política e social desta transformação adapta o texto e refaz os seus objetivos. Trata-se de teatros não escritos, nem motivados pelo dramático ou literário, mas sim pelo teatral, cênico e performático, ou pelo visual, cinético, tecnológico, mediado ou coreográfico. Os cânones dramáticos e literários são questionados, mas não colocados de lado, apenas se aceitam novas formas. Lehmann provoca a seguinte questão: “como podemos, numa sociedade como a em que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do Teatro a situação de interrupção, de reflexão, de atitude e mudança?” (2010, p. 238).

O teatro como incômodo ou como uma perturbação é a característica fundamental do pós-dramático. Neste aspecto, na sociedade dominada por grandes manipulações mercadológicas, que muitas vezes alienam uma alternativa de comunicação ao vivo e real, compreende-se que o:

---

Castelvetto (1570)” (PAVIS, 2011, p. 423). A unidade de ação para Aristóteles pressupõe a necessidade da fábula ser unificada, isto é, tudo na encenação precisa se organizar em torno de uma história principal e todas as intrigas anexas são ligadas de forma lógica ao tronco comum da fábula, neste caso, não é permitido de forma alguma a intervenção de um narrador, ou a desordem da sequência lógica que explica a história, não se deve alterar o conjunto composto por começo, meio e fim de forma organizada. Para Pavis (2011), a unidade de lugar exige da fábula a demonstração na cena de um só lugar, correspondente ao que o público possa englobar pelo olhar, são permitidos locais onde se possa ir em vinte quatro horas. Portanto, é possível ir do palácio, ao parque, depois voltar a um cômodo do palácio e depois ir à rua de uma cidade, isto é perfeitamente demonstrável através dos cenários (p. 421). A unidade de tempo, como consequência, aconselha não ultrapassar o tempo de uma revolução solar, a duração da apresentação exige que não se exceda as vinte quatro horas do dia, ou mesmo, o tempo da própria representação deve ser o mesmo tempo da realidade (p. 422). Teatro Aristotélico é um termo usado por Bertolt Brecht (1898-1956), tomado por outros encenadores que se contrapõe às regras das três unidades, para designar um teatro em que o objetivo principal é a ilusão e a catarse. Segundo Pavis: “o termo se tornou sinônimo de teatro dramático, teatro ilusionista ou teatro de identificação” (2001, p. 24).

*teatro pós-dramático* baseia-se na hipótese de que a partir dos anos 1970 ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro. Algo que já estava anunciado pelas vanguardas modernistas do começo do século XX – a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de “textocentrismo”. Desse modo, a tendência “pós-dramática” seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática. (LEHMANN, 2010, p. 7)

Para o autor os caminhos vivos e representativos de um teatro pós-brechtiano devem aprender com as experiências de encenadores como Heiner Müller (1929-1995) e Bob Wilson (1941), ainda que não seja possível concordar com a ideia de que a política do teatro é uma política da percepção (2010, p. 424). Neste aspecto, Lehmann motiva à reflexão entre o que é o político no teatro pós-dramático, ressaltando não mais a denúncia social através da obra, mas a percepção sincera e sensível entre espectador e ator, e destaca ainda que o teatro não se torna político apenas por tematizar assuntos socioeconômicos, mas sim pelo teor implícito de seu modo de representação.

Importante também elucidar que as formas pós-dramáticas da obra teatral se fundamentam na variedade heterogênea que inibe as certezas metodológicas. Trata-se de aceitar a coexistência de concepções teatrais divergentes, em que nenhum paradigma assume preponderância. Lehmann esclarece que, diante de tantas mudanças, no novo teatro predomina a ausência de categorias e palavras para a determinação positiva e a descrição daquilo que ele é. A reflexão que ele propõe em sua obra, que pauta de maneira geral a pesquisa e análise atual sobre as formas pós-dramáticas, pretende levar esse novo teatro um passo além e estimular métodos de trabalho teatrais que se esquivem da concepção convencional sobre o que o teatro é ou precisa ser, tendo em vista um teatro multifacetado, hibridamente cultural e artístico. O pós-dramático ou “após o drama” significa que este continua a existir como estrutura, enfraquecida ou ressignificada, mas dotada de novas perspectivas para acompanhar a dinâmica da sociedade.

Percebe-se que se trata de um teatro arriscado, que rompe com muitas convenções, uma vez que os textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos. No sentido da mudança de perspectiva do dramático ao pós-dramático, Lehmann adverte que de fato muitas vezes é difícil descobrir um sentido, um significado coerente da representação, já que, ao invés da apresentação de uma história, são apresentados recortes de imagens. E há outros obstáculos também, como o fato de que a maioria das salas de teatro não têm estrutura adequada para receber o teatro

do espaço cênico como dramaturgia e da relação itinerante com o espectador. Acostumado com a forma dramática de representação, ocorre ainda a dúvida ou conflito do espectador em definir os gêneros do novo teatro, trata-se de dança, pantomima, teatro musical, artes visuais? Na verdade, todos os gêneros se associam, resultando em uma paisagem teatral múltipla e nova para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas.

Neste sentido, sobretudo nos anos de 1980 e 90, diversas instituições europeias tiveram o mérito de promover uma arte teatral que, por meio da cooperação e do engajamento corajoso e obstinado de certos artistas, estabeleceu a base para o progresso da estética teatral, mesmo que seus trabalhos não tenham alcançado um sucesso retumbante. Mas foi, sobretudo, na Alemanha, na Áustria, na Bélgica e na Holanda que teatros dispostos a se arriscar firmaram acordos de coproduções regulares, os quais representam um importante fator financeiro e propiciam levar o trabalho teatral ao conhecimento de um público europeu mais extenso. Trata-se, entre outros, do Kaaitheater em Bruxelas, do Shaffy Theater em Amsterdã, do Hebbel-Theater em Berlim, do TAT de Frankfurt e, em anos mais recentes, do Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm e do Beliner Podewil. Essas instituições foram e são indispensáveis para a nova arte teatral. (LEHMANN *apud* CARVALHO, 2007, p. 40).

Como as regras gerais para explicar e justificar as formas pós-dramáticas de maneira minuciosa – como muitos pretendem fazer e se preocupar, embora a preocupação atual esteja voltada não mais para explicação, e sim para ação da obra teatral – estas formas teatrais pós-Brecht, como o teatro do absurdo, o teatro da cenografia, a peça falada, a dramaturgia visual, o teatro de situação, o teatro concreto e outras não podem ser compreendidas com o vocabulário do épico.

Szond (2011) destaca que ocorreu a metamorfose do drama com a epicização do modo do fazer teatral, gerando dúvidas e preconceitos. O autor propõe que o processo de degeneração do drama no texto obedece ao desenvolvimento em direção a um teatro que não mais se baseia, de modo algum, no drama, seja ele “aberto ou fechado, piramidal ou como um carrossel, épico ou lírico” (2011, p.23), mais centrado no caráter ou na ação. Portanto, há teatro sem drama, mesmo que isso implique em polêmica, o drama não mais supre as necessidades da obra teatral, tendo em vista que

o drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que é exterior. O drama não conhece nada fora de si. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala, institui o que se pronuncia. O drama não é escrito, antes posto. Nele todas as palavras ditas são “de-cisões”: nascidas da situação, nela

permanecem, não devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam do autor. O drama só pertence a este conjunto e essa referência não constitui parte essencial de sua existência enquanto obra. (SZONDI, 2011, p. 25)

De acordo com Lehmann, o drama se destacava como o cânone das artes, teóricos marxistas consideravam o drama como suprassumo da dialética história (2010, p. 61). Por isso, a relação que envolve o teatro e o drama se situa em um cenário carregado de tensões, mesmo já havendo uma emancipação histórica entre o teatro e drama. Para o autor, não é de se estranhar que os espectadores de outras artes, como dança, música e artes plásticas, geralmente se interessem mais por este teatro do que os frequentadores comprometidos com um teatro literário e narrativo (p. 48). Pode-se dizer, portanto, que o teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano, pois compreende uma nova arte de assistir, deixando para trás o estilo político de denúncia. Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto que representa esse drama, quando é encenado, é concebido como um componente entre outros de um contexto mais geral formado por música, gestual e visual. Dessa forma, averigua-se constantemente uma cisão explícita entre o discurso oral do texto e o teatro, revelando algumas vezes ausência de relação.

O impulso para a constituição do discurso pós-dramático no teatro pode ser descrito como uma sequência de etapas de autorreflexão, decomposição e separação dos elementos do teatro dramático. O caminho para esse pensamento perpassa o grande teatro do final do século XIX, passa pela diversidade de formas teatrais modernas nas vanguardas históricas e pelas neovanguardas dos anos 50 e 60, até finalmente o teatro pós-dramático do século XX.

De acordo com Lehmann, o teatro do absurdo começou a questionar o conteúdo da forma dramática, conflito entre personagens e tudo que é inerente ao drama. Já o teatro pós-dramático, graças ao terreno de questionamentos plantados, começa a questionar não somente o conteúdo do roteiro cênico, mas principalmente a forma como o mesmo é posto em cena.

O teatro do absurdo, assim como o épico de Brecht, pertence à tradição teatral dramática: alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. (LEHMANN, 2010, p. 88-89)

As formas pós-dramáticas também são influenciadas por movimentos que marcaram os processos artísticos e culturais no mundo. O dadaísmo, o futurismo e o surrealismo, por exemplo, queriam atacar o espectador de tal modo a afetá-lo não só mentalmente como também corporalmente. Outra influência é o caráter cerimonial do teatro asiático, que oferece incentivo para tais visões sobre as formas pós-dramáticas. Na prática, ocorre a substituição da ação dramática pela cerimônia ou ritual, com a diversidade de procedimentos de representação conduzidos com crescente precisão. Portanto, abriu-se espaço para pensar a estética teatral como o deslocamento da obra para o acontecimento.

As formas pós-dramáticas se caracterizam muitas vezes pelo desdobramento do enredo de forma desorganizada em relação ao teatro dramático e as regras das unidades de tempo, ação e lugar de Aristóteles. Trata-se de um teatro que não é de ação, mas de estado ou situação, mostra mais uma composição do que uma história ou fábula, embora a presença dos atores representando seja marcante. Lehmann elucida que, em Robert Wilson, o traço cerimonial é evidente, também há rito e cerimônia em Tadeusz Kantor e Klaus Michael Grüber.

O teatro pós-dramático de Tadeusz Kantor, com seus objetos e aparatos animados, enigmáticos, assim como os espíritos e fantasmas históricos no texto pós-dramático de um Heiner Muller se inserem nessa tradição da manifestação teatral do destino e dos espíritos, que são decisivos para a compreensão de todo o novo teatro. (2010, p. 96)

Kantor (1915-1990) é um artista polonês que processa sua encenação entre teatro, *happening*,<sup>32</sup> performance, pintura, esculturas, reflexões sobre textos teóricos, escritos poéticos ou manifestos, revolve também lembranças da infância de um modo obsessivo. Segundo Lehmann (2010), a última fase de sua criação teatral, o chamado Teatro da Morte, mundialmente conhecido nos anos 80, uma forma quase ritual de evocação do passado, apresentando cenas exaltadas e referentes ao ritual de despedida, execução ou morte, uma passagem pelo terror e pelo teatro fantástico, a morte é posta em cena dramaticamente e repetidamente em formato cerimonial. Estes temas se tornam um modelo fundamental e recorrente.

---

<sup>32</sup> *Happening* e arte performática: “ambas essas práticas artísticas se caracterizam pela perda de significado do texto, com sua devida coerência literária. Ambas elaboram a relação corporal, afetiva e espacial entre atores e espectadores, sondando as possibilidades da participação e da interação; ambas acentuam a presença (o fazer do real) em detrimento da representação, o ato em detrimento da totalidade. Assim o teatro se afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade e ação e não como produto, como força atuante”. (LEHMANN, 2010, p. 170)



Lehmann (2010) pontua sobre Kantor que, no final de uma de suas peças, chamada *Os artistas devem sucumbir [Die K6unstler sollen krepieren]*, os soldados marcham para um eterno tango da guerra, mesclado com a marcha militar. Há uma carcaça de cavalo e em frente uma criança vestindo um casaco militar bem maior que seu número, sobrando panos, e esta criança pode ser a representação de Kantor quando garoto. A peça foi estreada em Nuremberg, em 1985. A cidade foi o local de julgamento dos líderes nazistas após o término da Segunda Guerra Mundial. Neste aspecto, há um cunho político, mas não pela denúncia das atrocidades opressivas: trata-se da política da percepção do espectador. Lehmann elabora que Kantor prefere mostrar uma poesia de imagens no palco ao invés da forma direta da tortura, prisão, guerra e morte.

O artista plástico Kantor, cujo trabalho teve início com performances e happening provocativos, contra autoridades governamentais, revela uma intenção que é reencontrada em muitas formas de teatro pós-dramático: revalorizar as coisas e os elementos materiais do que acontece no palco em geral. Madeira, ferro, pano, livros, roupas e objetos inusitados ganham uma notável qualidade tátil e uma intensidade cuja procedência não é fácil de explicar. As cadeiras são gastas, as paredes têm buracos, as mesas são cobertas de poeira ou cal, os velhos utensílios se encontram enferrujados, embaçados, gastos, marcados e manchados, revelando sua vulnerabilidade. (LEHMANN, 2010, p. 120)

Pode-se chamar o teatro de Kantor de lírico-cerimonial, em que os atores interagem com os objetos cênicos de modo peculiar, por meio da utilização de pantomimas e gestos, e no qual os mínimos movimentos cênicos sem fala sobre morte, fracasso, terror ou derrota são potencializados.

Outro encenador que ganha destaque na difusão das formas pós-dramáticas é Klaus Michael Grüber (1941-2008), o qual se destacava pela representação atmosférica, ou seja, a demonstração do estado das coisas divergindo da dramatização em suas formas tradicionais. Para Lehmann, “Grüber pode ser considerado um dos ‘autores de palco’ que desenvolveram um idioma teatral próprio” (2010, p. 123). Fator estático e economia de recurso compõem o estilo de desdramatização de Grüber. Nele, há necessidade de transformar o espectador em testemunha da dor de que os atores falam de forma corporal, um corpo que se expõe e sofre, trata-se de lamentos, medo e compaixão, um corpo ameaçado. Um teatro da voz como ressonância dos acontecimentos e não da palavra em si como argumentos. Lehmann esclarece que Grüber permite que o palco apareça como um quadro e seu efeito é intensificado pela sobrecarga da palavra falada de forma repetida,

tornando elemento sonoro e dramaturgicamente. O espaço nunca é neutro, o espaço torna-se coautor autônomo, tornando-se dramaturgia.

A construção nazista foi o espaço para a montagem de *Viagem de inverno* [*Winterreise*], na qual o público ficava agrupado em uma pequena parte das arquibancadas e tinha de relacionar fragmentos de textos do *Hiperion* de Hölderlin com cenas esportivas, imagens de cemitérios, barracas de acampamentos e quiosques de comida. O local escolhido para Fausto foi a ampla igreja Salpêtrière; a fria monástica absíde de concreto do Schaubühne serviu de espaço para Hamlet [...]. (LEHMANN, 2010, p. 126)

Percebe-se, portanto, que o espaço cênico para Grüber tem relativa importância histórica para os temas de sua encenação. E isso vai se delinear como uma característica marcante para o teatro pós-dramático.

Os 70 e 80 foram marcantes para a transformação da forma dramática para as pós-dramáticas, e Bob Wilson é um dos principais exemplos, pois se aproveitava de todos os recursos possíveis que o teatro ofereceria, proporcionando uma resposta mais enérgica para a demanda por um teatro na época da mídia. Lehmann destaca que o “teatro no final do século talvez deva mais a ele do que qualquer outro realizador teatral” (2010, p. 129).

O teatro de Wilson é um teatro das metamorfoses. Ele atrai o espectador para o mundo de sonho e transições, das ambiguidades, das correspondências: uma coluna de fumaça também pode ser a imagem de um continente; uma árvore se torna uma coluna coríntia e depois as colunas se transformam em chaminés de fábricas. Triângulos sofrem uma mutação e viram velas, para depois se converterem em tendas ou montanhas. (LEHMANN, 2010, p. 129)

As montagens de Robert Wilson (1941) ou Bob Wilson, como é chamado, misturam a sensação de medo e prazer. Alegando que crianças gostam de se fantasiar e todo ser humano tem uma criança dentro de si, e dessa forma, nos processos de ensaios os atores se dão o prazer da auto-ocultação pelo mascaramento, para que possam acessar outro universo, na crença de Wilson de que, por trás das máscaras, o mundo dos outros se transforma. Elucida ainda que quem olha pelas aberturas de uma máscara converte seu olhar no de um animal, de uma câmera, de uma criatura desconhecida de si mesma e do mundo. Wilson acredita que em todos os registros o teatro é transformação, metamorfose, e neste sentido abandona-se o modelo da imitação propriamente dita.

Para Bob Wilson, a concentração nos processos de metamorfose leva na verdade a outro modo de percepção, no qual o reconhecimento (*anagnorisis*) é continuamente superado por um jogo de espanto que não se situa em nenhum ordenamento da percepção (cf. 1941, p. 128). Ao assistir por vídeo a peça adaptada pelo encenador do dramaturgo Bertolt Brecht, *A Ópera dos Três Vinténs*, recentemente apresentada no Brasil em 2013, percebe-se que tudo pode ter uma escala de grandeza modificada. Tem-se a impressão de que os atores não agem por vontade e decisão própria, como se operassem forças misteriosas que parecem mover figuras magicamente, sem motivações claras, objetivos ou nexos lógicos, há um ambiente comparado a um cosmos, auxiliado pela iluminação enquanto dramaturgia fundamental.

Lehmann afirma que o teatro dramático, ligado à autonomia humana como questão e problema, é decomposto por meio da mágica que o encenador faz com a iluminação, apresentando enigmáticos padrões de movimentos, lembrando uma pintura, uma paisagem sonora, como ele mesmo chama seu teatro. Wilson se encontra numa contestação da hierarquia dos meios teatrais, que está ligada à ausência de ação em seu teatro. Não há personagens psicologicamente elaborados nem individualizados em um contexto cênico coerente, são figuras emblemáticas, num espaço descontínuo, com a presença de muita luz e cores, signos e objetos que criam um palco heterogêneo. Há a criação de espaços virtuais com projeção, são quadros teatrais que misturam tempos, culturas e espaços. As imagens de Wilson são numerosas, mitos antigos são lembrados como recortes, não como fábula. Prioriza-se, portanto, o fenômeno ao invés da narração, do efeito da imagem sobre o ator individual e da contemplação sobre a interpretação, os atores são esculturas gestuais, é o teatro dos objetos, da tecnologia e das máquinas, o teatro concebe uma realidade em que o homem não mais domina a natureza.

As formas pós-dramáticas refletem de forma muito recorrente a importância dos signos teatrais, signos estes que não precisam ser conceituados necessariamente. Pois, neste caso, substitui-se a percepção uniforme e concludente de que determinado objeto cênico significa isso ou aquilo por uma percepção aberta e fragmentada, em virtude do foco da coautoria do espectador em sua assimilação e participação direta no processo.

Diante dessas vertentes discutidas por muitos encenadores atuais na parte prática e de forma teórica por Lehmann (2010), pode-se destacar que as formas pós-dramáticas se caracterizam pela liberdade de submissão a hierarquias, liberdade de obrigação da perfeição e da coerência, priorizando o fenômeno, o momento de forma densa e intensa, ao

invés da síntese dramática. A prioridade é por um teatro não mais como obra de contemplação, mas como processo de comunicação.

Para o teatro pós-dramático, o que vale é o que o texto teatral predeterminado por escrito e/ou oralmente e o “texto” – no sentido mais amplo do termo – da encenação (com atores, suas contribuições “paralinguísticas”, reduções e deformações do material linguístico; com figurino, luz, espaço, temporalidade própria, etc.) são postos sob uma nova perspectiva por uma compreensão diversa do texto da performance. (LEHMANN, 2010, p. 142)

Neste aspecto, reflete-se mais do que nunca que o teatro pós-dramático vai além de um novo tipo de texto de encenação ou texto teatral, mas apresenta uma nova forma de tratamento de signos teatrais, tornando-se mais presença, mais experiência compartilhada, mais processo, mais manifestação, mais energia do que representação, resultado, significação e informação. Manifesta-se a desierarquização dos recursos teatrais, onde a luz se torna tão potente que o espectador observa mais a luz que o diálogo da cena, em que o figurino fale de forma própria, sem precisar dizer nada oralmente, em que haja tensão entre música e texto, e a valorização da percepção sinestésica. Neste novo teatro, segundo Lehmann, não há assunto principal ou secundário, centro ou periferia, vários gêneros artísticos em uma mesma montagem, e todos os recursos têm o mesmo peso. A consequência disso é a mudança de atitude por parte do espectador, que não compreende imediatamente, ao contrário, o ideal é que a percepção permaneça aberta para esperar novas aparições inesperadas, suspendendo o significado. Neste caso, o espectador enquanto indivíduo único no teatro pós-dramático não é motivado a uma imediata assimilação do instante da cena para explicá-la em sua totalidade, mas é incentivado a armazenar as impressões sensíveis com atenção e precisão.

A dramaturgia *Arbitrio* se insere em parte neste contexto pós-dramático, quando no roteiro básico aqui apresentado pressupõe aparição simultânea dos signos, muitas vezes são várias pessoas falando ao mesmo tempo, com presença de ruídos, música, vozes e estruturas barulhentas de todos os tipos, devendo-se atentar para o particular concreto e perceber o todo, estimulando o espectador a pensar. Torna-se decisivo que o abandono da totalidade e unidade não seja pensado como defeito, mas como possibilidade libertadora. Nas formas pós-dramáticas, visualiza-se sempre um exagero para mais ou para menos, um espaço vazio de tudo, ou cheio. Nesse aspecto reage a cultura midiática, a cultura da abundância e do consumo exacerbado que se critica sempre.

A política do pós-dramático está na própria forma de contestação do fazer teatral, enquanto forma e conteúdo. Trabalha-se com a estratégia da recusa e do incômodo, há silêncio, lentidão, repetição, grandes pausas, pouca ação, tudo isso de forma provocadora, visando à atividade do espectador inserido num teatro ativador com variedade de falas, timbres, sotaques, línguas, formando uma musicalidade ou ritmo. Percebe-se a forte presença nas formas pós-dramáticas do alcance como predomínio de uma dramaturgia visual, sem que o texto não desapareça por completo, mas destacando uma lógica própria e autônoma. Trata-se de encenações que figuram um poema cênico no qual o corpo humano é uma metáfora. Essa necessidade surge da crise em que o teatro se encontra como forma e conteúdo. Apropriando-se das vantagens destas,

nenhuma forma teatral, nenhum antiteatro é tão novo que não tenha analogia no passado. O teatro como provocador? O teatro em crise? Nenhuma dessas questões ou problemas são especificamente modernos; todos surgiram no passado. O teatro pulsa de vida e sempre foi vulnerável às enfermidades da vida. (BERTHOLD, 2004, prefácio).

E nesse sentido, Lehmann aborda a importância que a influência das mídias da reprodução, a fotografia e o cinema, tiveram para que o teatro tomasse consciência de sua especificidade.

Na qualidade de uma prática artística onerosa na sociedade burguesa, o teatro precisava impreterivelmente pensar em se manter por meio de receitas significativas, isto é, por meio de afluxo de público o mais amplo possível, de modo que novidades arriscadas, mudanças cruciais e modernização surgiram com um característico atraso em relação ao estado das coisas em formas artísticas materialmente menos dispendiosas, como a poesia e a pintura. (LEHMANN, 2010, p. 155)

Para um público educado na tradição do teatro dramático e do texto, é ainda mais difícil aceitar a destituição dos signos linguísticos e a despsicologização que a acompanha. Mas é o que se tem, não se pode mais negar o teatro pós-dramático, muito menos renunciar totalmente ao teatro dramático: “Para quem espera a representação de mundos de experiência ‘mais humanos’, no sentido de mais psicológicos, ele pode manifestar uma frieza difícil de suportar” (LEHMANN, 2010, p. 156).

Se o texto e o drama propriamente ditos deixam de ser o centro, outros centros surgem. O corpo, por exemplo, passa a ocupar um ponto essencial como dramaturgia, portador de sentido, em seus potenciais gestuais, em sua presença com uma aura própria,

como se ele fosse autossuficiente em cena, ultrapassando os limites da dor para revogar a dissociação do corpo e personagem, potencializando a ambientação espiritual, a corporeidade prazerosa e dolorosa ao mesmo tempo, reinventando-se em movimentos extra-cotidianos, tendo em vista que de acordo com a liberdade hierárquica não há limite seguro estético ou não estético da cena.

Para Lehmann (2010), qualquer assunto que se queira ser discutido por meio das formas pós-dramáticas exige que passe primeiro pela atitude corporal, que expõe efeitos físicos ao espectador, que ora sente o suor, o esforço e a dor. Suscita no ator pós-dramático uma rígida disciplina corporal e quase militar, em que o domínio da força e a precisão são fundamentais para a cena, por meio de exercícios coletivos e o abandono de si e seu brilhantismo em prol de uma coletividade (atores e espectadores). O objetivo desse ator, de forma geral, é ir além da interpretação, alcançando uma inquietude, utilizando-se o real de forma reflexiva quando o transforma. O teatro pós-dramático é considerado o teatro do real, isto é, do real mais autêntico e fidedigno em relação à atitude corporal ou cênica, do experimento sensorial à representação.

Para exemplificar a necessidade real em cena, Lehmann destaca a situação de quando uma borboleta foi queimada em US (refere-se à sigla de United States), peça de protesto contra a campanha norte-americana no Vietnã, encenada por Peter Brook, em 1996. Isso ainda despertava furor na crítica em geral. Nesse meio tempo, o jogo com o real se tornou uma prática difundida do novo teatro – na maioria das vezes não mais como provocação política direta, mas como tematização teatral do teatro, e assim, do papel da ética nele. Quando os peixes morrem sobre o palco, quando os sapos são (aparentemente) pisoteados em cena, quando não se sabe se um ator está sendo realmente tratado com choques elétricos diante do público, é provável que este reaja como diante de um procedimento real, moralmente inaceitável. Tudo isso de forma proposital ao espectador, que se pergunta se deve ou não reagir. A ideia é que ele reaja, se não no momento, internamente durante os meses em que ele se pergunta diariamente o que deu na cabeça dos atores para realizar a tal ação naquele espetáculo. Pode-se perceber que o processo dramático, portanto, se dá entre corpos com diálogo entre personagens; no teatro pós-dramático, se dá no corpo.

Grotowski (2010), em sua justificativa sobre o Teatro Pobre<sup>33</sup> quando lhe perguntam sobre, fala da necessidade da eliminação de qualquer resistência no corpo do ator, já que ele não objetiva ensinar nada ao ator, pelo contrário, é fazê-lo desaprender, procura-se eliminar as resistências do organismo e da alma (como processo psíquico), valorizando o impulso interior e a reação externa. O corpo se esvai, queima, ele não é preparado para nenhum personagem, mas para ele mesmo. Trata-se, portanto, de um caminho contrário, onde o acúmulo de habilidades não importa mais, trata-se de uma eliminação de bloqueios, para que assim o espectador possa senti-lo de fato, e ver uma série de impulsos visíveis e vivos (2010, p. 106).

Neste aspecto, destaca-se que as formas pós-dramáticas se agregam à dança, pois na dança tudo é gesto; aos animais, devido à afinidade instintiva entre ser humano e animal, e aos objetos, devido à afinidade com o boneco, a marionete e tudo que só podia ser relacionado ao teatro infantil. As formas pós-dramáticas permitem e credibilizam estas relações múltiplas e plurais inerentes ao corpo. A questão da dor é sentida não só pelo ator, mas pelo público.

Certa vez, como espectadora do espetáculo *Os Bárbaros: an Extreme Fashion Show* do coletivo *La Postra Nocha*<sup>34</sup> durante o 14º Simpósio da *International Brecht Society*, na cidade de Porto Alegre-RS, em 2013, percebi a presença do político explicitamente inserido no pós-dramático. O coletivo realizou um *workshop* de um mês antes da apresentação durante o simpósio. Qualquer pessoa poderia participar, revelando o aspecto democrático que as formas pós-dramáticas podem suscitar e motivar. A representação se dava em um espaço que continha somente uma passarela e uma espécie de altar, o público ficava em pé ou sentado ao redor. Na passarela, a dor era representada com formas de sadomasoquismo, artistas literalmente emprestando seus corpos para fazer o público sentir dor, e a partir da dor, prazer, e pensar sobre o processo de alienação do corpo dentro de sociedades opressoras. Copos de vidros e garrafas, pêndulos e outros objetos

---

<sup>33</sup> Jerzy Grotowski (1933-1999) polonês, diretor de teatro inaugura um novo estilo de teatro, chamado de teatro pobre. [...] a fórmula 'teatro pobre' que se tornou emblemática no teatro do século passado. Naturalmente, também aqui temos um sentido técnico: trata-se, como se sabe, de um teatro em que se elimina tudo aquilo que não é constitutivo da arte do teatro (GROTOWSKI, Jerzy. 2010, p.31). Neste sentido, o espaço cênico só é modelado pela disposição dos espectadores em relação aos atores.

<sup>34</sup> *La Postra Nocha* é um coletivo liderado por Guillermo Gomez-Peña, Roberto Sifuentes e Dani D'Emilia e reúne artistas de diferentes nacionalidades em um constante exercício de transgressão de todo tipo de fronteiras e limites. Recentemente no Brasil esteve ministrando um *workshop* de um mês e apresentação como parte da programação do 14º Simpósio da *International Brecht Society*, com o tema "O espectador criativo: colisão e diálogo", evento realizado entre 20 a 23 de maio de 2013 em Porto Alegre/RS/Brasil.

diversos eram pendurados nas genitais dos artistas, presos na pele, mostrando-se explicitamente, um carimbo mergulhado em água quente era manuseado pelos voluntários da plateia, os quais eram convidados a marcar o corpo dos atores. Em qualquer parte, o carimbo fazia menção a “aprovado ou não aprovado”.

Poucas cadeiras eram colocadas ao redor da passarela, atores e público se revezavam, sentado assistindo ao desfile, ou melhor, a encenação. E a metáfora se traduzia da seguinte forma, conforme o meu entendimento: como somos padronizados em critérios cristalizados e pouco fundamentados, disseminados e bombardeados cotidianamente pelas mídias, padrões de beleza nos são impostos, nos manipulam feito bois e vacas, que são marcados em sua pele para revelar seu padrão de qualidade, de onde vêm e etc. Para Lehmann, o “teatro pós-dramático visa à demonstração pública do corpo e de sua decadência num ato em que não permite distinguir com segurança arte e realidade” (2010, p. 358).

Por outro lado, as formas pós-dramáticas legitimam a transcendência corporal, a ideia possível da espiritualização do corpo, como se este fosse esquecido em nome do incorpóreo, do plasma e fluido que o envolve, como destaca Grotowski (2010), por meio da disciplina e de exercícios religiosos de respiração e meditação. Tendo em vista suas influências com os exercícios rítmicos de Charles Dullin (1885-1949), que se referem às acrobacias, o método das ações físicas de Constantin Stanislávski (1863-1938) e o treinamento biomecânico de Vsevolod Meyerhold (1874-1940) (cf. 2010, p. 105).

O ator não representa para seu prazer, nem o encenador. A representação está dirigida para, dir-se-ia quase contra o espectador. Cumpre atacar a psique do espectador, e que este descarregue o seu subconsciente das emoções acumuladas durante o espetáculo. Brecht distanciava o espectador, desviava-o da emoção em benefício da reflexão. Grotowski lhe dá uma série de choques, desencadeando a imaginação coletiva graças a alusões, a associações. Ele cria um ator “arquetipal”, um xamã que subjuga, fascina o público, violenta os estereótipos confortáveis de sua visão de mundo, mostra-lhe sua própria crueldade (ASLAN, Odete. 2010, p. 282).

Para o pós-dramático, a exigência de mudar o mundo se expressa na produção de acontecimentos, momentos de exceções, instantes de desvio e questionamentos diários. Com isso, a diferença básica entre o épico de Brecht, por exemplo, e as formas pós-dramáticas se averigua quando se examina a comunicação teatral, que não ocorre mais em



primeira instância como confrontação com o público, mas como produção de situações de autorreflexão e autoexperiência dos participantes.

A ruptura da quarta-parede proporciona ao espectador formas de se perceber, já que ele passa a atentar não só para a cena, mas para a sua própria presença, para a presença das outras pessoas, a sala, o palco, todas as distrações em torno, e é justamente aí que o teatro pós-dramático encontra a oportunidade para inserção de percepções diferentes. Por isso nos sentimos numa zona insegura, em que não compreendemos tudo, já que tudo é simultâneo: “Logicamente, cada espectador só recebe o teatro que merece por sua própria atividade, por sua disposição para a comunicação” (LEHMANN, 2010, p. 174). Quando o teatro se mostra como esboço e não como pintura acabada, propicia ao espectador a oportunidade de sentir sua presença, de refletir, de contribuir ele mesmo para algo incompleto nele e no mundo.

Um traço essencial do teatro pós-dramático é o princípio da narração: o teatro se torna lugar de um ato de contar. Frequentemente se tem a impressão de assistir não a uma representação cênica, mas um relato sobre a peça em questão. Nesse caso, o teatro oscila entre narrações delongadas e episódios de diálogo espalhados aqui e ali; a descrição do ato peculiar da lembrança/narrativa pessoal dos atores e o interesse nela se tornam o ponto principal. Trata-se de uma forma de teatro que se diferencia categoricamente da epicização de processos ficcionais e do teatro épico, embora apresente semelhanças com essas formas. (LEHMANN, 2010, p. 185)

O teatro épico transforma a representação dos procedimentos fictícios e procura distanciar o espectador para fazer dele uma analista e um jurado político. Nas formas de narração pós-dramáticas, valoriza-se a presença do narrador e não sua presença demonstrativa de um fato, trata-se da proximidade da distância e não do distanciamento do próximo. Também se caracteriza como um ensaio cênico a própria apresentação, atores com uma atmosfera desprendida chegam a um acordo na frente do público sobre determinadas cenas, discutem entre si, pedem opinião dos espectadores e intercalam a teoria com cenas de demonstração ou falas de personagens dramáticos, lembrando o Teatro Fórum de Boal. Esse arranjo teatral fundamentado pela improvisação e com ausência dos elementos dramáticos impõe um desafio aos atores, os quais se encontram privados da proteção do palco, expostos por todos os lados, à mercê dos espectadores vivos e curiosos, e outros impacientes e irritados.

Os fragmentos dramáticos que aparecem servem para o próprio espectador articular e juntar as peças quando possível. O pós-dramático também assume o que Lehmann designa de “hipernaturalismo”. Sabe-se que o naturalismo talvez pudesse não encontrar mais espaço algum após o teatro épico, mas é exatamente no pós que ele é retomado e de forma mais densa. O real, portanto, deve ser experimentado como a mais autêntica experiência, as decadências humanas devem ser viscerais e naturais na cena ou também pode se dar um jogo com a frieza e a indiferença. Lehmann caracteriza como um teatro *cool*, tema permanente do pós-dramático como também o imobilismo social, a alienação do homem, o sentimento básico de falta de futuro ou perspectiva. Trata-se de um manifesto subjetivo e não objetivo, como acontecia em Brecht. Temas como solidão, tristeza, alegria em exagero ou raiva em face do estado das coisas são recorrentes.

Sendo assim, o espectador é coatuante, leva-se em consideração que cada indivíduo se torna espectador único e não uma massa sem identidade, já que cada reação é possível de se ver, esta reação acaba por fazer parte do espetáculo, seja pela proximidade corporal entre os atores e esse espectador único, seja pela troca de olhares provocativos. Em *Arbitrio*, os espectadores podem decidir seguir o ator que o conduz para outra cena ou decidir ficar apreciando a continuação da mesma cena, que não para em virtude da outra. Tudo ocorre de forma simultânea.

O grupo catalão *La Fura dels Baus*, o qual Lehmann (2010) cita em algumas passagens de sua obra, o espetáculo apresentado impõe novas perspectivas aos espectadores, que são inclusos de forma voluntária ou involuntária.

Como um rebanho, as pessoas correm de um lado para outro quando grandes carroças são empurradas rapidamente através de uma multidão reunida em uma tenda. Ora o público é amontoado em um espaço estreito, ora é deixado sem orientação. Cria-se no teatro uma atmosfera claustrofóbica, que pode lembrar situações ocorridas em uma violenta manifestação de rua. Às vezes uma pessoa é empurrada rudemente para dar espaço a uma ação ou pressionada por vários lados pelos atores e pela massa dos outros espectadores. O público é assolado por músicas e tambores ensurdecedores, luzes e ruídos intensos, efeitos pirotécnicos; chega-se a temer pela integridade física dos atores, expostos a circunstâncias aparentemente brutais. É certo que com o tempo a sensação de ameaça desaparece: percebemos que mesmo as cores que mais pareciam oferecer risco são controladas com precisão. (LEHMANN, 2010, p. 207)

Temas como terror, dominação, poder, autoridade, subordinação e violência são previstos nas apresentações do grupo. O tema geralmente é trabalhado de forma mítica ou poética, e não explicitamente política enquanto denúncia. Denuncia-se a sociedade de forma politicamente subjetiva. Aceitam-se solos, coros. Aliás, o coro é um traço sintomático do teatro pós-dramático, de acordo com Lehmann. Os integrantes falam sem escutar uns aos outros, mas, na mesma direção, funcionam como espelho e parceiros do público (2010, p. 215). Uma das cenas de *Arbitrio*, a ser experimentada em processo colaborativo, pressupõe a participação da plateia por meio do coro. Pois aqui penso que o coro oferece ainda a possibilidade do corpo do espectador se manifestar e estabelecer relações mesmo que superficiais, o público associa o coro ou se associa ao coro para representar massas humanas reais, alienadas ou não como o povo que se quer representar. Assuntos da localidade de uma sociedade transformadas em realidade no palco se utilizam de formas pós-dramáticas para serem apresentadas.

Segundo Lehmann, desde os anos 70 o teatro procura espaços onde possa, como arte, se aproximar das atividades da vida e do trabalho e se deixar inspirar por elas.

Assim peças didáticas<sup>35</sup> de Brecht são lidas em postos de assistência social para provocar debates. Assim, em Münster é encenada como ação teatral uma ação que normalmente permanece no âmbito da assistência social: a distribuição gratuita de alimentos para centenas de necessitados. Assim o teatro é envolvido em todos os processos possíveis de socialização, pedagogia e pedagogia terapêutica, é feito com incapacitados ou cegos. (LEHMANN, 2010, p. 219)

Neste aspecto, Lehmann (2010) adverte que, no decorrer dessas ações, acabam surgindo várias dúvidas sobre a pertinência teatral, até que ponto é teatro. Por sua própria tendência, o teatro após o drama enquanto forma e conteúdo é teatro a ponto de desaparecer, pois se atualiza o caráter de celebração, o caráter de uma reunião e de um acontecimento eminentemente social e político, uma vez que tudo isso lhe é imanente como gênero, e ao mesmo tempo, atualiza a ação como real. Essa realidade, por sua vez, se elabora por meio de recursos teatrais. Neste aspecto, amplia-se a função do teatro, que é celebrado fora da caixa cênica ou do edifício teatral.

---

<sup>35</sup> Peças didáticas: “Esforçando-se para instruir o público, a obra didática milita em prol de uma tese filosófica ou política. Pressupõe-se que o público extraia dela ensinamentos para a sua vida privada e pública. Por vezes, o teatro didático não se destina ao público, é feito para ser apreciado pelos atores, que fazem experimentos com o texto e sua interpretação e permutam os papéis” (PAVIS, 2011, p. 282).

Outra linguagem inerente ao pós-dramático é a performance. Para Cohen (2004), é uma forma de linguagem e se caracteriza por ser uma expressão cênica do ao vivo e do “aqui agora”. Um quadro sendo exibido a uma plateia não caracteriza uma performance, mas alguém pintando esse quadro ao vivo com um objetivo de mostrar ao público pode caracterizar uma performance, ou seja, onde acomodar espectadores-atuantes não importa, se for ou não no tradicional edifício teatral. Trata-se de uma linguagem híbrida proveniente das artes plásticas para o teatro e agregando todas as demais linguagens artísticas.

De acordo com Cohen (2004), trata-se de uma arte de fronteira. Lehmann (2010) defende que existe um campo de fronteira entre teatro e performance, à medida que o teatro se aproxima cada vez mais de um acontecimento real, valorizando o chamado processo-tempo. Geralmente, o ator do teatro pós-dramático é um *performer* que valoriza não o contar da fábula, mas a própria presença dele no palco com o intuito de estabelecer uma relação sem fronteiras com o espectador. Aspira não a uma mudança na realidade, mas uma autotransformação, uma busca incessante pela transformação do eu do próprio *performer*, e do eu do espectador-atuante. O corpo, por sua vez, é então usado como sujeito e objeto do manuseio cênico, podendo ocorrer dilacerações corporais, chegando ao extremo do suportável. Neste caso, a meta não é repetir a performance/apresentação cênica em outros dias, a meta se traduz em viver cenicamente aquele instante, não convidando ao esclarecimento, mas à experiência viva. O teatro pós-dramático é teatro da presença, “a especificidade do teatro não é exatamente a presença de um espectador vivo, mas de um moribundo em potencial” (MÜLLER *apud* LEHMANN, p. 240), já que se está na era da alienação sistemática e não explícita. Somos moribundos em busca de novidades que, muitas vezes, não sabemos de onde vem, nem para onde vão, mas simplesmente o queremos, pois na falta de esperança, tudo que é novo é melhor do que o antigo. Ainda se suscita nesta discussão potencializar a ressalva de que a validade do teatro não deriva de um modelo literário, ainda que possa de fato corresponder a ele (2010, p. 226).

O texto de teatro tem o bizarro estatuto de uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo. Afirmar que a língua, no teatro, existe para ser dita pouco adianta, pois cada um coloca nesse “dizer” qualidades contraditórias, segundo critérios estéticos e preconceitos evidentes. (RYNGAERT, 1995, p. 46)

Este “bizarro estatuto”, por sua vez, é assim chamado devido à constância do não-entendimento do espectador e da crítica de maneira geral em não encontrar uma função

lógica nas forma pós-dramáticas, por preconceitos ou por resistência. Por acreditar veementemente no teatro do texto como a única e possível legitimação do teatro enquanto teatro. E sabe-se que, diante de tantas crises vividas pela sociedade, o preconceito só atrapalha o andamento, a evolução e a dinâmica do fazer teatral, que é o fazer da realidade cotidiana no pós-dramático. O autor ainda destaca que os anos 60 assistiram ao questionamento radical do teatro de repertório e dos clássicos, dessa forma, qualquer texto de teatro se tornava suspeito, mesmo este sendo contemporâneo. O texto não é obstáculo, é solução, é fator determinante como outra parte dramaturgica da cena, e na forma pós-dramática, compreende-se dramaturgia como qualquer elemento significativo que valorize o ato da encenação.

Para Lehmann (2010), parece que à primeira vista o teatro pós-dramático seja contra o texto, ou não dá a ele uma importância razoável. Reconhece-se, por sua vez, que no novo teatro não há uma relação de perfeita harmonia entre o texto e a cena, ou seja, não segue à risca o roteiro textual, há um permanente conflito. Compreende-se o conflito quando se pensa que é fundamental seguir o texto na encenação: e é? Já se abordou, nesta pesquisa, que, desde os primórdios do teatro épico de Brecht, o processo de criação coletiva e colaborativa, bem como a autonomia dos demais membros do espetáculo teatral, se potencializaram na contribuição direta do roteiro textual, determinando a encenação. O texto não pode mais conter uma dimensão opressiva, mas uma dimensão de acontecimento e experiência autônoma, pensando sempre na relação inerente ao teatro entre ator e espectador. O texto serve ao teatro pós-dramático, como base para a amplitude dos temas e da encenação, ou mesmo para ser desconstruído.

Por isso o *status* do texto no novo teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia.<sup>36</sup> Assim como todos os elementos do teatro, a linguagem passa por uma dessemantização. Aquilo que se visa não é diálogo, mas multiplicidades de vozes, polílogo. Portanto, a desagregação do sentido não é por sua vez destituída de sentido. Ela parodia, por exemplo, a violência da colagem de linguagem da mídia, que se mostra como a versão moderna da linguagem “encrática”, da linguagem do poder e da ideologia. (LEHMANN, 2010, p. 247)

Para Barthes (1984), a “morte do autor” é característica dos nossos tempos. Para o autor,

---

<sup>36</sup> Polilogia ou polílogo: quando muitos assuntos diferentes são suscitados de forma coerente.

jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-preto em que se vem perder toda a identidade, a começar do corpo que escreve. (BARTHES, 1984, p. 57)

Segundo Barthes (1984), o prestígio do indivíduo foi potencializado ou mesmo descoberto na Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma. E desde então, instaurou-se o reinado do autor, “o gênio”. No entanto, muitos pensamentos começaram a questionar tal imposição, já tão cotidiana, um deles foi o Surrealismo, o qual desconstruía esta métrica. Não se podia mais atribuir à linguagem um lugar soberano, e para que isso fosse demonstrado, a subversão direta dos signos e códigos foi potencializada. Segundo Barthes, esta subversão foi necessária, mesmo que não seja uma subversão de fato, pois para o autor, “um código não pode se destruir, pode-se apenas jogar com ele, [...] o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a figura do Autor” (1984, p. 60).

Retomando Canclini (2008), a hibridação surge da criatividade individual e coletiva, e não somente nas artes, mas na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Por isso há uma constante dificuldade em interpretar as relações de sentido que se reconstróem nas misturas, as identidades não são fixas, inclusive no teatro pós-dramático.

Para Lehmann (2010), o que caracteriza este novo teatro é a ausência de causalidade textual. Ocorre uma desconstrução do discurso, prevalece uma disposição de sons, imagens, palavras, frases e ressonâncias sem hierarquias operando no sentido da dramaturgia visual. É possível, portanto, falar em uma automização da linguagem, que assume diversas configurações diante do processo de assimilação do espectador. Heiner Müller (1929-1995), Robert Wilson (1941) e Pina Baucsh (1940-2009), por exemplo, trabalham neste sentido.

Lehmann destaca que a supervalorização do texto pode retirar a prática do fazer teatral das realidades cotidianas, que desde Brecht, ou Boal, no Brasil, tentam a todo tempo aproximar o cidadão do fazer teatral, alegando que a prática artística é inerente a qualquer pessoa. O enrijecimento do texto enquanto cânone cria, portanto, obstáculos a esta experiência da democratização do teatro, já que se valoriza a realidade concreta das sonoridades e dos dialetos, permitindo ao espectador, ou espect-ator como determina Boal, que este crie além do espaço cênico onde se encontra a peça, que de fato ocorra o espaço

da imaginação e da interação real por meio da paisagem sonora criada, da dramaturgia visual ou do próprio debate ao vivo entre atores e espectadores.

Existe, no pós-dramático, além do texto, a semiótica da voz, do corpo, da audição e do espaço cênico. Por meio de dispositivos eletrônicos e da tecnologia, redescobre-se para além do drama. São vozes em suspenso que vão além do sujeito ator que fala ao vivo, são espaços cênicos que por si só contêm o tema e as motivações para a encenação, não servem somente de suporte simbólico para um mundo fictício, mas o espaço é o mundo, ou uma parte dele. No começo dos anos 80, diversas encenações importantes – de Klaus Michael Grüber, Ariane Mnouchine, Peter Stein – realizaram de maneiras diferentes a composição do espaço cênico. Uma nova ênfase na configuração cênica enquanto dramaturgia se apoderou do novo teatro.

Em 1979, Klaus Grüber realizou nas dependências do antigo hotel de luxo Esplanade, em Berlim, uma ação teatral (ou uma instalação) na qual os espectadores, entre as paredes do edifício caindo aos pedaços, entre projeções e pequenas cenas, ouviam uma versão resumida da novela *Rudi*, de Bernhard Von Bretano, de 1933. (LEHMANN, 2010, p. 277)

Ou no espetáculo *Bom Retiro 958 Metros*, do Teatro da Vertigem, na cidade de São Paulo, em que o grupo se divide em subgrupos e fica espalhado em várias localidades internas (*shoppings*, prédios abandonados) ou externas (ruas, muro) do bairro Bom Retiro, importante porta de entrada da cidade de São Paulo, local de passagem e atualmente onde ficam localizados grandes galpões em que trabalhadores provenientes da Coreia e Bolívia são escravizados ou escravizam uns aos outros para a confecção de roupas para grandes lojas de departamentos ou de marca. O espectador vai acompanhando cada parte deste espaço, que Lehmann (2010) denomina de “espaço metonímico” ou “espaço temporal”. Uma das cenas acontece no período noturno dentro de um *shopping* do bairro, em que os manequins das vitrines são representados por pessoas reais, e atrás delas, no interior das lojas, há costureiras trabalhando na madrugada para a confecção das roupas de marca. Não há falas, apenas paisagens sonoras, o ruído da máquina de costurar, e o próprio espaço explica ou provoca as reflexões nos espectadores que precisam estar atentos aos acontecimentos simultâneos. E neste período de simultaneidade, um mascarado invade o *shopping* e queima, literalmente, a faixa descrita como “queima de estoque”, e assim por diante.

As formas pós-dramáticas também pressupõem outro tempo, em que a unidade de tempo do teatro dramático, ou a descolagem do tempo entre passado, presente e futuro, e principalmente o passado, no caso do épico, não as elucidam por completo. Há, neste caso, uma distorção e uma desorientação proposital, inversão da causa e do efeito, surpresas chocantes, repetições ou lentidões dos gestos dos atores de forma obsessiva, aceleração ou pausas delongadas. É permitido, e com credibilidade, em acordo com a reação e o diálogo ou conflito entre atores e espectadores, que o tempo de uma encenação em um dia possa ser completamente diferente no outro dia, trata-se do tempo vivenciado, já que o foco está mais uma vez na experiência e no acontecimento em si.

Quando Einar Schleef encenou *Salomé* de Oscar Wilde, em 1997, a cortina metálica subia e os dezoito atores ficavam imóveis no palco por dez minutos, dispostos em um quadro espacial sob uma luz azul-acinzentada. Nada mais acontecia, e então a cortina metálica voltava a descer: pausa. As luzes da sala eram acesas, e o público debatia acaloradamente no *foyer*. Quase não é preciso mencionar que essa abertura levava a uma notável autoencenação dos espectadores: alvoroço, risos, gritos e contragritos, protesto (e já a partir de uns três minutos!). (LEHAMNN, 2010, p. 295)

Neste caso, Lehmann explica que o propósito da encenação, nesta parte inicial, era justamente mexer por meio da pausa e da imobilidade, com a ansiedade do espectador, e quebrar suas expectativas tradicionais do teatro dramático, forçando-o a encenar na perspectiva do real, com suas reações. Dilatação do tempo por meio da lentidão, da repetição, mas como construção de uma forma, não se repete para construir e potencializar algo, mas para desconstruir e perturbar. Não se trata do significado do acontecimento repetido, mas do significado da percepção repetida (2010, p. 310).

A crise do drama em torno da virada do século foi fundamentalmente uma crise do tempo. A contribuição do caos entre velocidades e ritmos nas grandes cidades e o conhecimento da complexa estrutura temporal do inconsciente, o tempo da experiência subjetiva que muitas vezes não assimila o tempo dos processos sociais, trazendo o caos. Na prática, as coisas vão acontecendo e depois do reconhecimento desse caos, tenta-se explicar, pesquisar, compreender causas e efeitos, efeitos e causas, mas isto requer tempo. A relatividade aparece em cena junto à descontinuidade e uma temporalidade própria, não há necessariamente o começo, o meio e o fim determinantes, já que o processo cênico não pode ser dissociado do tempo da plateia e suas reações. Com a dilatação do espaço



temporal, o teatro, segundo Lehmann, quando analisa vários encenadores, se torna um grande quadro e se expulsa uma contemplação paciente do espectador.

Desse modo, as novas formas teatrais destacam de diversas formas a presença do espectador, elas visam à reativação da participação dos espectadores, forma para-rituais, estéticas agressivas de recusa, a abertura do procedimento teatral em direção à festa, o teatro como situação ou a compreensão regional, étnica, política. (LEHMANN, 2010, p. 321)

O homem vive sob o signo de intenso predomínio das imagens. Canclini (2008) já pontuava que, enquanto a França e países da Europa se pautavam nos princípios da força da leitura, das palavras e do discurso (oratória), os países da América Latina, com a globalização, apreendiam o bombardeio de formas e conteúdos principalmente por imagens. Lehmann questiona: “será que as imagens tiram a força do entendimento?” (2010, p. 365).

Debord (1997) aborda o conceito de sociedade do espetáculo, em que se está, de certa forma, manipulado pela função do espetáculo, e este é fundamentalmente sensacionalista, apelativo e distorce a realidade, cria padrões, formas e conteúdos em acordo com interesses particulares relacionados aos meios de comunicação de massa, a interesses políticos e assim por diante. O autor destaca que a mercadoria se torna espetáculo, e compra, muitas vezes, um mundo de ilusões, muitas vezes voltado ao *status* social, na intensa tentativa de busca pelo reconhecimento do ser humano em seu meio.

Essa constante da economia capitalista que é *baixa tendencial do valor do uso* desenvolve uma nova forma de privação dentro da sobrevivência ampliada. Esta não se torna liberada da antiga penúria, pois exige a participação da grande maioria dos homens, como trabalhadores assalariados, na busca infinita de seu esforço; todos sabem que devem submeter-se a ela ou morrer. É a realidade dessa chantagem: o uso sob sua forma mais pobre (comer, morar) já não existe a não ser aprisionado na riqueza ilusória da sobrevivência ampliada, que é a base real da aceitação da ilusão geral do consumo das mercadorias modernas. O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral. (DEBORD, 1997, p. 33)

Tendo pressuposto que as imagens representam um meio poderoso de informação e apelo, seja para o aspecto positivo da formação de sociedades solidárias, ou pelo aspecto negativo para a potencialização das sociedades opressoras, o teatro se utiliza para seu fim.

Neste caso, o objetivo da prática teatral é o de tornar mais viáveis as relações humanas sob a ótica da justiça e da ética.

As formas pós-dramáticas trazem as mídias como fator construtivo, seja para revelar a alienação, seja para de fato ampliar a acessibilidade da percepção e imaginação. No primeiro caso, o objetivo é marcar no espectador essa reflexão sobre a manipulação. A imaginação do espectador é superexcitada costumeiramente (TV, *internet*, *outdoors*, movimento descontrolado de imagens nas ruas, ônibus, carros, poluição sonora e de imagens, cinema e etc), mas no caso do teatro, e principalmente do pós-dramático, torna-se uma alternativa de caminho mais fácil para dizer-lhe: Venha por este caminho colorido, luminoso e brilhante e que faz você se comunicar em rede em tempo real com o mundo, venha por este caminho que te dá liberdade, que faz você imaginar o mundo dos sonhos. E veja sua realidade: miséria, falsidade, desgaste humano, individualismo, egoísmo, opressor e oprimido, alienação, tristeza, morte. Um verdadeiro tapa na cara do espectador, mesmo que sutil para alguns ou imperceptível para outros. Neste aspecto, as formas pós-dramáticas contestam e recusam a sociedade atual: “O palco precisa se assemelhar ao mundo exterior para articular alguma experiência. Nesse sentido, podem ser consideradas como um reflexo da percepção midiática fragmentada a sobreposição e a recorrente interrupção abrupta das cenas e das ações” (LEHMANN, 2010, p. 369), representando muitas vezes o efeito *zap* da troca de canais na TV.

No segundo caso, as mídias são de fato utilizadas para ampliar a acessibilidade e agregar à relação entre ator e plateia. Dessa forma, Lehmann (2010) também esclarece que o teatro se apropria imediatamente de todas essas novas técnicas e tecnologias, desde a perspectiva até a *internet*. E mais proveitosa é a associação que se faz das projeções, ou comunicação em tempo real em um telão, ou a imagem de um espectador projetado ao vivo, fotografias, imagens de cinema com iluminações apuradas e inovadoras.

Estamos saturados de conflitos sociais, políticos, guerras civis, guerra fria, miséria, pobreza, opressão e injustiça social. Como pensar então a relação das formas pós-dramáticas com o âmbito político? A dramaturgia *Arbítrio* aqui apresentada como roteiro básico a ser experimentado em processo de criação coletiva e processo colaborativo, automatizando todos os participantes do fazer teatral do processo ao resultado, inspira-se no teatro político e nas formas pós-dramáticas, pois acredito que ambas as formas validam e legitimam o fazer teatral. Sabe-se que as formas do fazer teatral não são cristalizadas e não devem nunca se submeter a qualquer solidificação metodológica que não admitem outras.

Este roteiro procura explicar um pouco a forma híbrida do fazer teatral, aceitando-se as limitações que a própria pesquisa teórica impõe, tendo como base que o processo do fazer teatral, da escrita de um roteiro e de uma encenação, nas atuais conjunturas em que se baseia, é inerente à experimentação prática.

Tendo como base discursiva nesta pesquisa que a política é teatro e teatro é política, quando se considera sua não-separação dos fatos e das reflexões sobre a realidade e sua dinâmica social, individual e coletiva, percebe-se que a questão do teatro político se transforma sob as condições da sociedade de consumo e talvez não seja pela tematização direta da denúncia das formas de opressão que o teatro se torna político, mas pelo conteúdo subentendido de seu modo de representar. Podemos perceber que o político no pós-dramático se dá por meio da interrupção dos comportamentos normatizados, e na cena, por intermédio das sensações de terror, dor, miséria, desespero, riso, revolta, agressividade no conteúdo e principalmente na forma da prática teatral. Mas por outro lado, tendo em vista o conteúdo impregnante das formas dramáticas, é difícil evitar a suspeita de que a sociedade prefere não ver o inevitável, e talvez não esteja disposta a suportar representações complexas e profundas sobre conteúdos dilacerantes.

É fato que recebemos diretamente no conforto de nossas casas notícias dilacerantes sobre fome, desespero, mortes, opressões e injustiças sociais, mas parece-me que abstraímos as informações, não refletimos sobre elas, isto é, a mensagem emitida e a responsabilidade sobre ela (da mídia e nossa) é diluída. Por isso, acredita-se que o engajamento do teatro político nas formas pós-dramáticas se encontra nas formas de percepção, por meio do constrangimento da cena, da vergonha, do medo e da agressividade, violando sentimentos, desorientando o espectador por meio da paródia, da metáfora, da participação dele na cena, por meio do estranhamento ou da identificação direta, como se fosse necessário um tratamento de choque pelo bem ou pelo mal, fazendo o “espectador se deparar com sua própria presença sem tirar dele o humor, o choque do reconhecimento, a dor, a diversão, que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro” (LEHMANN, 2010, p. 427).

*Arbitrio* representa a escolha entre plateia e teatro, que pode ou não ser feita para a autotransformação e, como consequência, transformação da sociedade dessubstancializada. O teatro é um meio inspirador, épico e pós-dramático, para que esta relação entre atores e espectadores atuantes se faça de modo marcante. Ao espectador contemporâneo, é proposto que se movimente por vários fragmentos de sensações que falam direta ou

indiretamente sobre opressões, despertando para a prática da mudança. O desajuste da sociedade humana resulta da desarmonia do próprio homem. Dessa forma, acredita-se que esta só se faz possível para essa era, quando finalmente mudarmos a mentalidade sobre nós mesmos inseridos no mundo real de forma ética e propiciando a construção de redes de sociedades solidárias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dissertaram-se nesta pesquisa algumas reflexões que considero pertinentes às formas teatrais e à influência do contexto político e social constante no fazer teatral. Constatamos cada vez mais que o teatro é político por si só, a política é inerente a ele. Não há como separar uma coisa da outra. Brecht (1886-1956) defendeu os oprimidos na Alemanha, deflagrada por duas grandes guerras no século XX; Boal (1931-2009) defendeu os oprimidos no Brasil, país colonizado em suas origens, com a dizimação explícita da maior parte das tribos indígenas que aqui habitavam. Em seguida, em meio a múltiplos processos de construção cultural e a constante busca por identidades junto à descoberta de processos de democracia, veio a ditadura militar, com meios cruéis de tortura e repressão. Logo depois, experimentou-se um período institucionalmente democrático, mas na prática ainda bastante opressor.

Annie (1985) a pesquisadora que vos fala, inspira-se em quê, afinal? Não estou inserida na Primeira ou na Segunda Guerra Mundial, não experimentei os primórdios da luta pela democracia no Brasil, não fui torturada na Ditadura Militar, não participei da primeira eleição democrática brasileira, nem do processo de *impeachment* do presidente Fernando Collor. Não nasci sem recursos, nunca passei fome. O que me motiva, afinal, a falar tanto de opressão, a dizer que o teatro tem uma força única capaz de modificar sociedades, localidades e mentes humanas? Não sei como cá nisso, mas cá estou. É fato que estou imersa nas opressões da sociedade desde os seus primórdios. É como se a história de cada um também estivesse em mim. Acredito também que, desde cedo, envolvida em projetos sociais, motivada pelo mundo ou por meus genitores, os quais experimentaram dificuldades materiais muito marcantes em suas vidas; motivada pelos meus avós, vindos de países distantes como Portugal e Espanha, Colômbia e Peru, à procura de sobrevivência; motivada pelos meus bisavós, que não tinham o que comer ou dar aos seus filhos, e que fugiram da opressão de seus países; motivada por todos os meus antepassados; motivada por Boal ou Brecht, por Marias, Josés, Joãos e Martas por exemplo, como você e como toda a humanidade, a fome, a miséria, a opressão física, moral, social, política, cultural, artística fazem parte de mim. Estão latentes em mim, estão pedindo e gritando para serem resolvidas ou pelo menos refletidas, e elas não são só minhas, são suas também.

Nasci no final do século XX e desde sempre experimentei um pouco sobre os artifícios da tecnologia, mesmo que em seus primórdios, como por exemplo, a chegada da *internet* e a comunicação em rede. Experimentei morar um pouco no Norte e um pouco no Sul do país, comparando suas imigrações, histórias, opressões e descobrindo que, mesmo diante de tantas diferenças, ainda somos muito parecidos, ainda somos praticamente iguais, ainda fazemos parte do mesmo Brasil e da mesma América Latina, com suas cumplicidades e conflitos. Descobri o teatro com todas as suas dificuldades em muitos cantos desse país, descobri a riqueza e o poder de uma arte tão generosa e atual, mesmo sendo a mais velha de todas, afinal sempre representamos. Descobri que muita coisa precisa melhorar no contexto social e político, pois parece que ajudamos um indivíduo a sair da opressão, depois ajudamos um grupo, depois uma comunidade, e ainda parece que precisamos ajudar o mundo inteiro, porque as opressões se multiplicam, a ignorância e alienação também. Mas não se pode mudar tudo de uma vez, pode-se mudar o meu mundo e o seu. E já. E é possível, sim.

Estou numa era de denúncias não palpáveis em comparação às atrocidades do nazismo ou da ditadura, mas sinto que estou imersa em um campo de concentração. Há os bombardeios da mídia, das poucas oportunidades de educação básica e efetiva, dos processos de alienação, dos preconceitos impregnados sobre a mulher, sobre as leis de trabalho, o trabalho infantil, a miséria física e intelectual, o fazer teatral, por exemplo, aprisionam e oprimem a mim e aos meus pares. O campo de concentração parece maior, a guerra parece gigantesca, e não são denúncias diretas e direcionadas a Hitler ou a Costa e Silva, Médici ou Geisel e o AI-5,<sup>37</sup> são tantas denúncias que não sabemos por onde começar. “Tudo que é sólido se desmancha no ar”, nas palavras de Karl Marx (1818-1883) no *Manifesto Comunista* (1848), potencializado por Marshall Berman (1940-2013) na obra em que faz uma crítica à modernidade, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de 1986. E sinto esse ar tão poluído que não consigo respirar. Sinto dó, pena, compaixão de mim e do mundo, mas sinto também esperança, fé e certeza da força do ser humano em construir sociedades solidárias, tenho certeza dessa evolução. Tenho certeza da competência das

---

<sup>37</sup> De acordo com Koshiba, foram cinco os generais-presidentes durante o regime militar: Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967); Artur da Costa e Silva (1967-1969); Emílio Médici (1969-1974); Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista Figueiredo (1979-1985). O AI-5 (Ato institucional) foi promulgado pelo ministro da Justiça Gama e Silva, conhecido por suas convicções ultraconservadoras, junto ao general presidente Costa e Silva. Em 1968, entregou “o país às forças mais retrógradas, violentas e obscurantistas de nossa história recente” (1996, p. 335). Após diversos confrontos ocorridos entre os líderes estudantis representados pela UNE (União Nacional dos Estudantes) e a força militar, a ditadura se estabeleceu cada vez mais forte no país.

ciências e das artes como ferramentas primordiais para as modificações urgentes desse mundo. E a mim, cabe a reflexão, a conscientização, a ação e o teatro.

*Arbítrio* enquanto dramaturgia surge literalmente como livre escolha para falarmos de assuntos urgentes, assuntos estes que vivemos muitas vezes de forma banal, como seres passivos. *Arbítrio* também representa a escolha que cada ser humano faz ao ser opressor, oprimido, e de lutar pelos seus direitos enquanto humano. Tudo que corrói e motiva a decadência do homem é opressão, e opressões precisam ser refletidas, analisadas, resolvidas. Das cenas que se seguem, pretende-se levar o espectador, ou espectador (tal qual como Boal) ao choque, ao incômodo, ao estranhamento, e ora ou outra à catarse, ao sonho, e de novo ao choque e a indisposição. Por meio de *Arbítrio* pretendo suscitar o espectador a tirar os pés do chão, a fazê-lo flutuar e logo em seguida, finalmente a trincar os seus pés no chão, a fazê-lo enxergar a sua própria realidade, o seu próprio ‘eu’ com suas resistências inseridas em seu coletivo, mesmo que isso o faça a sair infeliz da encenação.

A dramaturgia *Arbítrio* é um projeto de autoconhecimento de todos os participantes a serem envolvidos na encenação na busca constante por um processo criativo, democrático e colaborativo, cuja generosidade ao encenar, a trabalhar-se em equipe, ao deflagrar as opressões e a compreender os oprimidos, será cerne do processo.

Termino esta pesquisa de forma inacabada, pois o inacabado para mim é propriamente uma metodologia, tendo em vista que tudo que está acabado e definido no fazer teatral e na interpretação do ator e do espectador, acaba por se tornar opressor. Pois em um mundo híbrido em sua forma e conteúdo, muito há o que refletir e experimentar, muito há o que se questionar e resolver, nunca sozinho, sempre em coletivo.

Acredito que Brecht, Boal, Piscator, Bob Wilson, Müller, Grotowski, Barba, Kantor, Pina Baush, Denise Stoklos, Teatro da Vertigem, Jan Fabre, La Fura dels Baus, La Pocha Nostra, Teatro Oficina e tantas outras formas teatrais políticas e pós-dramáticas estão contidas em “*Arbítrio*”, que ainda tem muito por experimentar, questionar e refletir de forma prática. Esta dramaturgia reflete o que mais há em mim como pesquisadora em teatro em relação à crença no ser humano, que mesmo opressor e diante de suas misérias, decadências, egoísmos e individualismos, ainda há esperança. O teatro, portanto, é a escolha que faço para tentar ir, além disso.

A este nosso mundo não se pode impor legalmente a perfeição. Não se pode forçá-lo a adotar a virtude, mas tampouco persuadi-lo a se comportar de modo virtuoso. Não se pode fazer com que seja terno e atencioso para com os seres humanos que o habitam, ao mesmo tempo

tão adaptado aos seus sonhos de dignidade quando idealmente se desejaria que fosse. Mas você deve tentar. Você vai tentar. (BAUMAN, 2004, p. 104)



## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *O homem sem conteúdo*. 2. ed. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ALMADA, Izaias. *O Teatro de Arena*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Márcio Aurélio Pires de. A encenação no Teatro Pós-Dramático In Terra Brasilis. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (Org.). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates).

ALVIM, Roberto. *Dramáticas do transumano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

ARENDETT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARRUDA, José Jobson. *História Total 4: Época Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Ática, 1998.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. Trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates)

BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil: Experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Vida Líquida*. 2. ed. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. *Legisladores e Intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Trad. Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

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

\_\_\_\_\_. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

\_\_\_\_\_. *Jogos Para Atores e Não Atores*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Teatro Hoje)

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BRANDÃO, Elizabeth. Conceito de Comunicação Pública. In: DUARTE, Jorge (Org.) *Comunicação Pública: Estado, governo, mercado, sociedade e interesse público*. São Paulo: Atlas, 2007.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo em 12 volumes*. v. 3. A ópera dos três vinténs; Ascensão e queda da cidade de Mahagonny; O voo sobre o oceano; A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo; Aquele que diz sim e aquele que diz não; A decisão. Trad. Wolfgan Bader, Marcos Roma Santa, Wira Selanski. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo em 12 volumes*. v. 8. O Sr. Puntila e seu Criado Matti; A resistível ascensão de Arturo Ui. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloíza Pezza Citrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2008.

CHIAVENATO, Júlio José. *O Golpe de 64 e a Ditadura Militar*. São Paulo: Moderna, 2001. (Coleção Polêmica)

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates)

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na Noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Hucitec, 2010.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Pedagogia do Espectador*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

ELLIS, Lorena B. *Brecht's Reception in Brazil*. New York: Wor(l)s of Change – Latin American and Iberian Literature, 1995.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro II*. Trad. e org. Alberto Guzic; J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos)

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollatrelli com a colaboração de Renata Molinari*. 2.ed. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GUINSBURG, Jacó. NETTO; J. Teixeira, CARDOSO; Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Silvia (Org.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates)

\_\_\_\_\_. *Da Cena em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Estudos)

HEYM, Georg. *Teatro e política: poesias e peças do expressionismo alemão – Georg Heym, Ernst Toller, Georg Kaiser*. Coordenação, notas e introdução de Ulrich Merkel. Trad. Cora Rónai e Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio*. 7. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos)

FRANK, Anne. *O Diário de Anne Frank*. 18. ed. Texto definitivo por Otto h. Frank e Mirjam Pressler. Trad. Ivanir Alves Calado. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

KOSHIBA, Luiz. PEREIRA, Denise Manzi Frayse. *História do Brasil*. 7. ed. São Paulo: Atual, 1996.

KOUDELA, Ingrid Dormien (Org.). *Um Vôo Brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1992. (Debates; v. 248)

\_\_\_\_\_. *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Debates)

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Buchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Muller, Schleef*. Trad. Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos)

\_\_\_\_\_. *Teatro Pós-Dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

\_\_\_\_\_. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. In: GUINSBURG, J. ; FERNANDES, Silvia (Org.). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates)

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LYONS, Martyn. *Livro: uma história viva*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do Teatro*. Trad. e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MILARÉ, Sebastião. *Desafios dos Novos Tempos*. Aparte XXI, Tusp, 2010. p. 11-23.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: Neurose*. v. 2. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

PARANHOS, Kátia R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A construção da personagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Debates).

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

\_\_\_\_\_. *Brecht e o Teatro Épico*. Organização e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012 (Coleção Debates).

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stabel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Análise do Teatro: leitura e crítica*. Trad. Paulo Neves; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SPOLIN, Viola. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paulo Lima. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paulo Lima. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paulo Lima. 30. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. Trad. Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

VIANA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIEIRA, César. *Teatro União e Olho Vivo: Em busca de um teatro popular*. São Paulo: Confenata, 1981.

VILLAR, Fernando Pinheiro. O Pós-Dramático Em Cena: La Fura Dels Baus. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Org.). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010 (Coleção Debates)

WEINRICH, Herald. *Auschwitz e o esquecimento impossível*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WILLET, John. *Brecht on Theatre: The development of an aesthetic*. London: Methuen, 1982.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Berliner Ensemble. <http://www.berliner-ensemble.de/>. Acesso em 2012 a 2014.

Centro de Teatro do Oprimido. <http://ctorio.org.br/>. Acesso 2012 a 2014.

Cia Senhas de Teatro. [www.ciasenhas.art.br/](http://www.ciasenhas.art.br/) Acesso em março de 2013.

Companhia Silenciosa. [companhiasilenciosa.blogspot.com/](http://companhiasilenciosa.blogspot.com/) Acesso em março de 2013.

Jan Fabre. <http://janfabre.be/>. Acesso em abril de 2014.

La Fura dels Baus. <http://www.lafura.com/>. Acesso em janeiro a abril de 2014.

La Pocha Nostra. <http://www.pochanostra.com/> Acesso em 2013 e 2014.

Le Théâtre du Soleil. [www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr). Acesso em 2013 a 2014.

Pina Baush. [www.pina-bausch.de](http://www.pina-bausch.de). Acesso em 2012 a 2014.

Robert Wilson. <http://www.robertwilson.com/>. Acesso 2013 a 2014.

Satyros. [www.satyros.com.br](http://www.satyros.com.br). Acesso de 2012 a 2014.

Teatro da Vertigem. [www.teatrodavertigem.com.br](http://www.teatrodavertigem.com.br). Acesso em 2012 a 2014.

Teatro União e Olho Vivo. <http://uniaioelhovivo.com.br/>. Acesso em 04 de abril 2014.

**DVD**

BRECHT NO CINEMA. A VIDA DE Bertolt Brecht (2006); Os carrascos também morrem (1943); Kuhle Wampe (1932); A ópera dos três vinténs (1931); Mais: Curtas e depoimentos. Distribuidora: VERSÁTIL HOME VIDEO.

KANTOR, Tadeusz. KANTOR: reżyseria Andrzej Sapija. Crocoteka. Produkcja: Telewizja Polska, 1985



# ARBÍTRIO

**DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO: ANNIE MARTINS**





**O ROTEIRO DE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO AQUI APRESENTADO PRETENDE LEVAR AO CONHECIMENTO DE TODOS OS QUE POSSAM SE INTERESSAR INFORMAÇÕES SOBRE A MONTAGEM ARBÍTRIO, ELABORADA COMO PRODUTO FINAL PARA O MESTRADO PROFISSIONAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS, E REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DE TÍTULO DE MESTRE DA REFERIDA PESQUISADORA EM DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO TEATRAL ANNIE MARTINS AFONSO.**

**A ENCENAÇÃO DÁ-SE DE FORMA ITINERANTE, PERCORRENDO O ESPAÇO EM QUE CADA CENA É ASSISTIDA E ACOMPANHADA DE FORMA INTIMISTA PELO ESPECTADOR.**

**O ESPAÇO SUGERIDO É UM GALPÃO, ONDE AS CENAS OCORREM DE FORMA A MATERIALIZAR UM LABIRINTO, COM CORREDORES, E NESTES, OS ESPECTADORES PERCORREM AS CENAS.**



## SUMÁRIO

<b>OPRESSÃO 1 .....</b>	<b>148</b>
CENA SENZALA .....	148
<b>OPRESSÃO 2 .....</b>	<b>150</b>
CENA MANIPULAÇÃO DA MÍDIA .....	150
<b>OPRESSÃO 3 .....</b>	<b>153</b>
CENA DITADURA MILITAR .....	153
CENA SONHO .....	154
CENA ATORES X TEATRO X SOCIEDADE – OPRESSÃO DA ARTE.....	154
CENA REFLEXÕES.....	160



**TEMPO: APROXIMADAMENTE 20 MIN**

## **CENA SENZALA**

TRATA-SE DE UMA CENA SINESTÉSICA, NA QUAL O FOCO É DESPERTAR NO ESPECTADOR O SENTIMENTO DE TORTURA, ANGÚSTIA E IMPOTÊNCIA DIANTE DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL, DURANTE O PERÍODO COLONIAL, QUANDO NEGROS SÃO TRAZIDOS AO PAÍS E UTILIZADOS DE FORMA EXPLORATÓRIA E DESUMANA NO TRABALHO DA AGRICULTURA DO AÇÚCAR E NA MINERAÇÃO.



AS LUZES ESTÃO APAGADAS, E OS ESPECTADORES AGUARDAM EM MÉDIA 10 MINUTOS E EXPERENCIAM A ESCURIDÃO E A IMPACIÊNCIA.

CHEGA O CAPITÃO DO MATO COM A LAMPARINA ACESA:

**PERSONAGEM 1:** CAPITÃO DO MATO CONVIDA DE FORMA RÍSPIDA OS ESPECTADORES A TIRAR OS SAPATOS, COMO SE FOSSEM ESCRAVOS NOVOS.

*ESPECTADORES DESCEM UM LANCE DE ESCADAS COM POUCA ILUMINAÇÃO, E, AOS POUCOS, AMBIENTAM-SE NUMA ESPÉCIE DE CALABOUÇO, ONDE OUVEM GRITOS E CHICOTES. O CHÃO É DE TERRA BATIDA E ÚMIDA.*

*TODOS SÃO COLOCADOS EM UM PAREDÃO E UMA CORDA OS PRENDE. AS LUZES ACENDEM.*

*ES CRAVO 1, AMARRADO AO TRONCO, GRITA AO RECEBER AS CHICOTADAS NAS COSTAS.*

*ES CRAVO 2, ENSANGUENTADO E MUITO CANSADO, COMEÇA A TER UMA CONVULSÃO.*

*CAPITÃO DO MATO E DEMAIS ASSISTENTES RETIRAM-NO DO TRONCO E LEVAM-NO EMBORA.*

*ES CRAVO 1 FICA A SÓ S COM O PÚBLICO E PEDE AJUDA, INCITA-O A DESAMARRAREM-SE E EM SEGUIDA SOCORRÊ-LO.*

- ❖ *CASO HAJA REAÇÃO DO ESPECTADOR PARA DESAMARRAR-SE E RETIRAR DO TRONCO O ESCRAVO 1, ESTE O GUIA EM UM SISTEMA DE FUGA PARA A PRÓXIMA CENA E SOME NOS CORREDORES DO LABIRINTO.*
  
- ❖ *CASO NENHUM ESPECTADOR SE MANIFESTE, CAPITÃO DO MATO RETORNA, DESAMARRA O PÚBLICO E OS GUIA DE FORMA OPRESSIVA E AUTORITÁRIA À PRÓXIMA CENA. CAPITÃO DO MATO RECEBE UM NOVO ESCRAVO E O GUIA ATÉ O CALABOUÇO.*



**TEMPO: APROXIMADAMENTE 5 MIN**

## **CENA MANIPULAÇÃO DA MÍDIA**

*Do CALABOUÇO AOS  
ANDAIMES.*

*AO SAIR DO CALABOUÇO, UM GRUPO DE FOTÓGRAFOS E GRANDES LUZES SE ACENDEM DE FORMA A OFUSCAR A VISÃO DOS ESPECTADORES, E ESTES SE ENCONTRAM EM UM GRANDE DESFILE DE MODA.*

*AS LUZES DO ANDAIME VÃO SE ACENDENDO AOS POUCOS, E A CADA LUZ ACENDIDA, UMA MODELO EM DETERMINADA POSE FOTOGRÁFICA EXIBE-SE PARA O PÚBLICO DE FORMA DECADENTE E SÁDICA.*

*ESPECTADORES SÃO MOTIVADOS A PERCORRER OS ARREDORES DO ANDAIME/PASSARELA, PARA QUE VÁRIOS ÂNGULOS SEJAM MOSTRADOS E PERCEBIDOS.*

*UMA SEQUÊNCIA DE 5 BLACKOUTS É REALIZADA, E COMO CONSEQUÊNCIA, 5 POSIÇÕES.*



## **CENA DITADURA MILITAR**

***TEMPO: APROXIMADAMENTE 15 MIN***

***UM GRUPO DE ARTISTAS E ESTUDANTES DESESPERADOS E REVOLTADOS MISTURAM-SE AOS ESPECTADORES. ELES FAZEM DOS ESPECTADORES ESCUDOS.***

***UM GRUPO DE 7 MILITARES CAMINHA, ROBOTIZADO, E SE APROXIMA DOS ESPECTADORES E ATORES.***

***CONGELAMENTO DAS EXPRESSÕES CORPORAIS DOS MILITARES E DO GRUPO DE ATORES E ESTUDANTES.***



***LUZ GERAL SE ACENDE. O ESPAÇO SE TRANSFORMA EM UMA EXPOSIÇÃO, ONDE A CURADORA PRINCIPAL EXPLICA AO REPÓRTER A OBRA DO ARTISTA.***

**RÉPOTER:** ESTAMOS AQUI NA BIENAL DE SÃO PAULO, ACOMPANHANDO DE PERTO UMA DAS OBRAS MAIS POLÊMICAS DO ARTISTA JÁ FALECIDO PIETRO ABRUNEL. ESTA OBRA FOI BARRADA EM MUITOS MOMENTOS, MAS AGORA, FINALMENTE, É RECONHECIDA. AO NOSSO LADO, A CURADORA DA EXPOSIÇÃO, ENRIQUETA GUSMONT. ENRIQUETA, COMO ESTA OBRA, DEPOIS DE TANTO TEMPO PROIBIDA, INTERFERE NA VISÃO CONTEMPORÂNEA DA ARTE?

**ENRIQUETA:** A OBRA É UMA FOTOGRAFIA AMPLIADA DE UM MOMENTO MARCANTE PARA A NOSSA HISTÓRIA, A DITADURA MILITAR, E REVELA EXPLICITAMENTE ALGUNS MEMBROS DO EXÉRCITO SE APROXIMANDO PARA DECRETAR A PRISÃO DE ALGUNS ESTUDANTES E ARTISTAS FAMOSOS, EM DESESPERO E EM PROTESTO CONTRA O AI-5 – FAMOSO POR...



*TODAS AS LUZES SE APAGAM, E ALGUMAS FOTOGRAFIAS TIRADAS PELOS PERSONAGENS FOTÓGRAFOS NO INÍCIO DA CENA SÃO PROJETADAS EM GRANDE ESCALA.*

*A CENA VOLTA PARA A CONFUSÃO ENTRE MILITARES E ESTUDANTES. GRITARIA, CONFUSÃO, OPRESSÃO, TORTURA.*

*TODOS SÃO LEVADOS A UMA SALA ESCURA E GRANDE, COM UMA MESA E LÂMPADA CENTRAL.*

*UM DOS MILITARES "CONVIDA" UM MEMBRO DA PLATEIA AO INTERROGATÓRIO.*

Encenação em formato  
arena



*LUZES SE APAGAM E SOMENTE LUZ DA LÂMPADA CENTRAL ACENDE.*

*ENTRAM 4 ATORES EM PERNA DE PAU: SÃO SOLDADOS ARROGANTES RESPONSÁVEIS PELO LAGER (CAMPO DE CONCENTRAÇÃO EM AUSCHWITZ, NA ALEMANHA).*

*O MILITAR PERGUNTA DE FORMA RÍSPIDA AO MEMBRO DA PLATEIA, SENTADO À MESA:*

**MILITAR:** TÁ COM MEDO? *(RISADAS IRÔNICAS)*. AGORA VOCÊ TÁ COM MEDO, MARIQUINHAS! POIS EU QUERO VER VOCÊ SE TREMENDO INTEIRO, POIS ISSO AQUI É SÓ O COMEÇO! ONDE FICA O ESCONDERIJO DESSE GRUPO DE MERDA, HEIN?

*OS SOLDADOS EM PERNA DE PAU SÃO O ECO DO MILITAR E FAZEM AS MESMAS PERGUNTAS À PLATEIA, ANDANDO ENTRE OS ESPECTADORES.*

*EM UM TRAPÉZIO, APARECE UM PALHAÇO ENFRENTANDO OS SOLDADOS COM PERNA DE PAU, UM DELES DÁ UM TIRO E O PALHAÇO CAI.*

*AS MODELOS DECADENTES REAPARECEM NA CENA COM PLACAS DIRECIONADAS À PLATEIA, COM OS SEGUINTE DIZERES:*

**BATER PALMAS**

**DAR GARGALHADAS**





***LUZES SE APAGAM. ÚNICO FOCO DE LUZ NO PALHAÇO AO CHÃO.***

***O PALHAÇO LEVANTA E COMENTA DADOS CONCRETOS, FUNDAMENTADOS EM NOTÍCIAS, SOBRE A INVASÃO DA POLÍCIA NAS COMUNIDADES, MATANDO E AMEDRONTANDO MORADORES; OS JUROS ABSURDOS DOS BANCOS BRASILEIROS; A PASSAGEM DE ÔNIBUS; AS NOTÍCIAS MAIS POLÊMICAS E CONTEXTUAIS A RESPEITO DA OPRESSÃO DAQUELE MOMENTO EM QUE A PEÇA É ENCENADA.***



## CENA SONHO

**TEMPO: 10 MIN**

*OS ESPECTADORES SÃO LEVADOS POR UMA CRIANÇA QUE APARECE NO FINAL DA FALA DO PALHAÇO E PASSA ENTRE ELE. A CRIANÇA UTILIZA FIGURINO QUE REMEMORA UM SER MÁGICO DA FLORESTA.*



*SONOPLASTIA AO VIVO, COM FLAUTAS E VIOLINOS, ACOMPANHAM A CRIANÇA.*

*QUADROS AMPLIADOS COM AS FOTOS DE CRIANÇA DE CADA ATOR DESCEM DO URDIMENTO DO ESPAÇO E FICAM PENDURADOS SOB POUCO FOCO DE LUZ.*

*UM GRUPO DE ATORES CERCA OS ESPECTADORES E ABRE GUARDA-CHUVAS COLORIDOS, COMO SIGNO DE PROTEÇÃO E INTERAÇÃO.*

*A CRIANÇA ACARICIA O ROSTO DO PALHAÇO.*

**CRIANÇA:** *DOEU? (PAUSA) DOEU A CHICOTADA, ESCRAVO? (PAUSA) DOEU A TORTURA? (PAUSA) A FAMA DOEU? O CORPO PERFEITO DOEU? A VIDA DÓI, PALHAÇO?*

*A CADA PAUSA, OS ATORES QUE SEGURAM OS GUARDA-CHUVAS EM TORNO DOS ESPECTADORES REALIZAM MUDANÇAS CORPORAIS EM FORMATO COREOGRÁFICO.*

*PERSONAGENS SAEM.*



*BLACKOUT – QUADROS SOBEM E PROJEÇÕES AMBIENTAM O ESPAÇO COM INTENÇÃO DE PUREZA, FLORESTA, BRILHO, DE FORMA A CRIAR UM AMBIENTE MÁGICO. OS GUARDA-CHUVAS COLORIDOS SÃO LARGADOS AO CHÃO DE FORMA A COMPOR O CENÁRIO, MOTIVANDO O ESPECTADOR A PASSAR POR ENTRE ELES.*



*SONOPLASTIA GRAVADA. A SONOPLASTIA DA CENA ANTERIOR SE MISTURA COM A SONOPLASTIA DA CENA SEGUINTE. BARULHOS DE UM METRÔMENO, QUE MEDE O TEMPO MUSICAL. UM ATOR PASSA SEGURANDO-O, MOSTRANDO AO PÚBLICO, ENQUANTO OUTROS, ATRAVÉS DA PARTITURA CORPORAL, FAZEM O CONTRA-TEMPO ENTRE OS ESPECTADORES,*

*E INCENTIVAM-NOS DE FORMA ESPONTÂNEA A EXPERIMENTAR O CONTRA-TEMPO QUE CADA UM FAZ, CRIANDO UM GRANDE RITMO NA SALA. TODOS CAMINHAM PARA UMA PRÓXIMA SALA, ONDE A NOVA CENA OCORRE.*

**ENCENAÇÃO EM FORMATO  
SEMIARENA**

## **CENA ATORES X TEATRO X SOCIEDADE - OPRESSÃO DA ARTE**

**TEMPO: APROXIMADAMENTE 15 MIN**

❖ *SÃO ATORES QUE INTERPRETAM OS SEGUINTE PERSONAGENS:*

*UM DIRETOR DE TEATRO;*

*UM PROFESSOR DE ÁLGEBRA ESPACIAL;*

*UM LÍDER PARTIDÁRIO;*

*UM ATOR.*

*OS PERSONAGENS:*

**ATOR 1:** TÁ OK, MAS SOBRE O QUE VOCÊ QUER FALAR, AFINAL? ESTAMOS HÁ HORAS NESTA DISCUSSÃO SEM FIM E VOCÊ NÃO CONSEGUE DIZER ABSOLUTAMENTE NADA DE IMPORTANTE, O QUE QUER DIZER, AFINAL?

**ATOR 3:** OLHA, PESSOAL, ESTAMOS AQUI. JÁ É UM COMEÇO. JÁ É O INÍCIO DA PEÇA.

**ATOR 4:** QUE PEÇA? ESTAMOS FAZENDO UMA PEÇA? ÀS VEZES ACHO QUE VOCÊS ESTÃO DISCUTINDO DE VERDADE E NÃO FAZENDO TEATRO, TEATRO MESMO, SABE, ENTENDEM?

**ATOR 2:** CALA ESSA BOCA E PENSA.

**ATOR 1:** *(FALANDO PARA 4)* NÃO. NÃO. DEFINITIVAMENTE PRECISAMOS COMEÇAR. PRECISO TOMAR UMA DECISÃO. PRECISO OLHAR MAIS DE PERTO ESTAS QUESTÕES. VOCÊ ACHA MESMO QUE É UM BOM ATOR? PORQUE VEJA BEM... VOCÊ PRECISA SABER O QUE VOCÊ QUER DIZER NESTE GESTO. VOCÊ NÃO PERCEBE QUE ESTÁ FALANDO ALTO DEMAIS. O PERSONAGEM DO LÍDER POLÍTICO É ELE, É ELE, ENTENDE? OK. VAMOS COMEÇAR. POSICIONEM-SE.

**ATOR 4: ONDE?**

**ATOR 1: ORA, NO PALCO. NA MINHA CABEÇA É QUE NÃO É. NEM NO QUARTO DA MINHA MÃE. VAMOS!**

*ATORES POSICIONAM-SE, INSATISFEITOS E PERDIDOS.*

**ATOR 1: COMECEM. FOI.**

**PROFESSOR DE ÁLGEBRA: QUEM É?**

**ATOR: QUEM É?**

**PROFESSOR DE ÁLGEBRA: QUEM TÁ AÍ? SABE HÁ QUANTO TEMPO ESTÁ AÍ?**

**ATOR: SEI.**

**PROFESSOR DE ÁLGEBRA: SABE? COMO CALCULA ISTO?**

**ATOR: É INCALCULÁVEL. O TEMPO É O TEMPO. A VIDA É A VIDA.**

**PROFESSOR DE ÁLGEBRA: DE QUE FORMA?**

**ATOR: (*IRRITADO*) NÃO SEI. SIMPLEMENTE NÃO TEM COMO MENSURAR. CREDO. DESCULPE... MAS OS SENTIDOS NÃO EXISTEM.**

**PROFESSOR DE ÁLGEBRA: (*BRIGANDO*) SE VOCÊ NÃO SABE HÁ QUANTO TEMPO ESTÁ AÍ, E QUEM É, E NEM COMO SE CALCULA O TEMPO OU A VIDA, PRA QUÊ EXISTE? EXPLIQUE-ME: O QUE FAZ COM O TEMPO E COM A VIDA?**

**ATOR: TEATRO.**

**PROFESSOR DE ÁLGEBRA: SIM, O QUE MAIS?**

**ATOR: ARTE. TEATRO. E PONTO.**

**PROFESSOR DE ÁLGEBRA: PRA QUÊ?**

**ATOR: GOSTO.**

**PROFESSOR DE ÁLGEBRA: POR QUÊ?**

**ATOR:** É BOM.

**DIRETOR DE TEATRO:** *(INTERROMPE A CENA)* SÓ ISSO?

**ATOR 2:** E PRECISA MAIS?

**DIRETOR:** TUDO QUE VOCÊS QUISEREM DEMONSTRAR EM CENA PRECISA DE MAIS, MUITO MAIS. QUERO MAIS EXAGERO, MAIS RESPIRAÇÃO, MAIS VISCERALIDADE SUBJETIVA QUE VEM DO ÂMAGO.

*ENTRA LÍDER PARTIDÁRIO, AGITADÍSSIMO.*

**LÍDER PARTIDÁRIO:** CADÊ? ESTOU ESPERANDO VOCÊS ATÉ AGORA NA SEDE DO SINDICATO E NADA. QUE ATORES DE MERDA SÃO VOCÊS? NÃO QUEREM A MUDANÇA? PREGUIÇA, É? SÓ ATRAVESSAR A RUA E ESTÃO LÁ, NÃO QUERO DEPENDER DE VOCÊS, NÃO, MAS JÁ AVISO: SE NÃO TIVER NINGUÉM DA CLASSE ARTÍSTICA REPRESENTANDO, NÃO TEM COMO FAZER, VAI FICAR NO OBA-OBA DE NOVO! CONVENCI TODO MUNDO DO VOTO DE VOCÊS E AGORA ISSO?

**ATOR 4:** ESTAMOS TERMINANDO O ENSAIO, MEU SENHOR, E ALIÁS O SENHOR ESTÁ ATRAPALHANDO E PERDENDO ALIADOS.

**LÍDER PARTIDÁRIO:** COMO É? PERDENDO ALIADOS? ENTÃO ISSO É UM JOGO?

**ATOR 2:** TUDO É UM JOGO TEATRAL, MEUS CAROS. QUALQUER RELAÇÃO QUE TEMOS NESTA VIDA É UM JOGO TEATRAL. A ESPONTANEIDADE É TUDO NESSA VIDA E OS SERES HUMANOS SÃO TÃO LAPIDADOS NOS MOLDES DESSA SOCIEDADINHA DE MERDA QUE NEM SABE MAIS O QUE SIGNIFICA ISSO. QUEREM RESULTADOS, MAS A VIDA É UM PROCESSO.

**LÍDER PARTIDÁRIO:** OI? TÁ DOIDO, MEU CHAPA? VAMOS PRA PRÁTICA E BOTAR A BOCA NO TROMBONE, VAMOS REVOLUCIONAR, EU NÃO SEI PRA QUÊ VOCÊS ENSAIAM TANTO SE QUEREM TANTO MUDAR ALGUMA COISA. AQUI NESSE TEATRO QUENTE E SEM AR CONDICIONADO É QUE NÃO VÃO CONSEGUIR. VÃO OU NÃO VÃO?

**DIRETOR:** ISSO, ISSO, TÁ ÓTIMO! QUESTIONA MAIS, COM MAIS FORÇA, SE ENTREGA.

**LÍDER PARTIDÁRIO:** QUEM É O SENHOR, AFINAL?

**DIRETOR DE TEATRO:** SOU EU QUEM FAÇO VOCÊ, QUE MOLDO E REMOLDO, E MOTIVO O QUE VOCÊ NEM SABE O QUE TEM.

**LÍDER PARTIDÁRIO:** VOCÊ É TERAPEUTA, ENTÃO? É VIDENTE? (IRONICAMENTE), É DEUS?

**DIRETOR:** VOCÊ NÃO ENTENDE NADA, MESMO. A IGNORÂNCIA É A MOTIVAÇÃO PRINCIPAL DE TANTA OPRESSÃO. VOCÊ É OPRIMIDO POR SI MESMO, JÁ PERCEBEU?

**LÍDER PARTIDÁRIO:** OLHA SÓ, COMPANHEIRO, EU SOU O LÍDER DE UM PARTIDO. O SENHOR SABE O QUE É UM PARTIDO POLÍTICO? A GENTE REPRESENTA ALGO, SABE, REPRESENTA UMA IDEOLOGIA, E TEM UMA PROPOSTA DE MUDANÇA. O SENHOR SABE O QUE É MUDANÇA?

**DIRETOR DE TEATRO:** OLHA, EU SEI O QUE É UM PARTIDO POLÍTICO, EU SEI TAMBÉM O QUE É UMA MUDANÇA. MAS SE ESSA MUDANÇA FOR BOA PRO SENHOR E PRA MIM NÃO, COMO FAZ? QUEM LHE GARANTE QUE ESSA MUDANÇA É BOA PRA TODO MUNDO? HEIN? E HÁ TEMPOS QUE PARTIDO ALGUM REPRESENTA COISA ALGUMA. O SENHOR VIVE UM SONHO EXTRAVAGANTE.

**LÍDER PARTIDÁRIO:** SE O SENHOR TIVER SENSO DE JUSTIÇA DENTRO DE SI, O SENHOR VAI COMPREENDER O QUE É MUDANÇA E MELHORIA PRA ALGUÉM QUE VIVE EM CONDIÇÕES PRECÁRIAS, QUE SOFRE. MAS JÁ PERCEBI QUE O SENHOR E ESSE TEATRINHO AÍ NÃO SERVEM PRA NADA MESMO, SÓ QUEREM SER ARTISTA E FALAR BONITO, ENQUANTO AQUI NA FRENTE TÁ CHEIO DE MORADOR DE RUA, DEPENDENTE QUÍMICO, E PESSOAS, E HUMANOS PRECISANDO DE AJUDA. EU VOU CANCELAR COM VOCÊS E PRONTO, TÁ DECIDIDO.

*ATOR 3 TENTA FALAR, MAS DIRETOR NÃO PERMITE COM UM GESTO REPETIDO DE "PARE", COM RESMUNGOS E EXPRESSÃO CORPORAL.*

*ATOR 2 TENTA FALAR, MAS ATOR 3 NÃO PERMITE COM UM GESTO DE "PARE", COM RESMUNGOS E EXPRESSÃO CORPORAL.*

*PROFESSOR DE ÁLGEBRA GRITA EM TOM DE DESABAFO.*

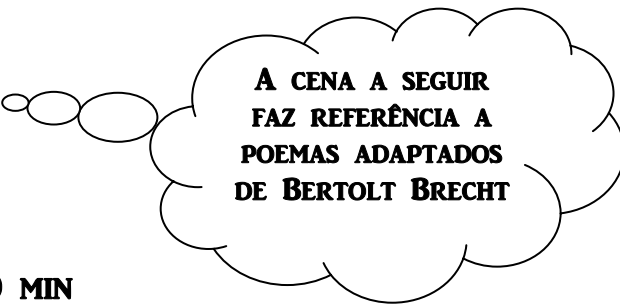
*TODOS BATEM PALMAS.*

**DIRETOR DE TEATRO:** ISSO, BRAVO, MEU CARO! VOCÊ CONSEGUIU EXTRAVASAR, CONSEGUIU LUTAR CONTRA SI MESMO E O QUE TE MANDARAM SER E FAZER.



*BLACKOUT E FOCO IMEDIATO NO ESCRAVO PENDURADO NO TRAPÉZIO. ELE JOGA FOLHAS DE PAPEL AO PÚBLICO. NELAS, HÁ UMA ORIENTAÇÃO PARA QUEM QUISER PARTICIPAR DA CENA.*

## CENA REFLEXÕES



A CENA A SEGUIR  
FAZ REFERÊNCIA A  
POEMAS ADAPTADOS  
DE BERTOLT BRECHT

**TEMPO: APROXIMADAMENTE 10 MIN**

**VOZ DO ESCRAVO:** *(COM MEGAFONE)* O PIOR ANALFABETO É O ANALFABETO POLÍTICO. ELE NÃO OUVE, NÃO FALA, NEM PARTICIPA DOS ACONTECIMENTOS POLÍTICOS.

*ATRIZES DA CENA MANIPULAÇÃO DA MÍDIA CANTAM EM FORMA DE CORO DE IGREJA.*

*ENTRA UMA ESPÉCIE DE SACERDOTE E SE POSICIONA COMO SE FOSSE MINISTRAR UMA CELEBRAÇÃO RELIGIOSA. SACERDOTE ORIENTA O PÚBLICO QUE ACOMPANHE A CERIMÔNIA POR MEIO DOS PAPÉIS JOGADOS PELO ESCRAVO.*

**VOZ DO SACERDOTE:** BOA NOITE A TODOS. ACOMPANHEM A NOSSA CELEBRAÇÃO NO ROTEIRO RECEBIDO. ESTAMOS AQUI NESTE TEATRO, EM FORMA DE TEATRO, FALANDO DA VIDA. PAUSA.

*MODELOS DA CENA MANIPULAÇÃO DA MÍDIA LEVANTAM PLACAS COM OS SEGUINTE DIZERES:*

**VOCÊ É UM ANALFABETO POLÍTICO?**

**VOZ DO SACERDOTE:** ELE NÃO SABE QUE O CUSTO DE VIDA, O PREÇO DO FEIJÃO, DO PEIXE, DA FARINHA, DO ALUGUEL, DO SAPATO E DO REMÉDIO DEPENDEM DAS DECISÕES POLÍTICAS.

**TODOS:** O ANALFABETO POLÍTICO É TÃO BURRO QUE SE ORGULHA E ESTUFA O PEITO DIZENDO QUE ODEIA A POLÍTICA.

**VOZ DO SACERDOTE:** NÃO SABE O IMBECIL QUE DA SUA IGNORÂNCIA POLÍTICA NASCE A PROSTITUTA, O MENOR ABANDONADO, E O PIOR DE TODOS OS BANDIDOS, QUE É O POLÍTICO VIGARISTA, PILANTRA, O CORRUPTO, LACAIO DOS EXPLORADORES DO POVO.

**TODOS:** EU VIVO EM TEMPOS SOMBRIOS.



**VOZ DO SACERDOTE:** QUE TEMPOS SÃO ESSES, QUANDO FALAR SOBRE FLORES É QUASE UM CRIME? POIS SIGNIFICA SILENCIAR SOBRE TANTA INJUSTIÇA...? AQUELE QUE CRUZA TRANQUILAMENTE A RUA JÁ ESTÁ ENTÃO INACESSÍVEL AOS AMIGOS QUE SE ENCONTRAM NECESSITADOS?

**TODOS:** É VERDADE, EU AINDA GANHO O BASTANTE PARA VIVER. MAS ACREDITEM: É POR ACASO.

**VOZ A:** NADA DO QUE EU FAÇO DÁ-ME O DIREITO DE COMER QUANDO EU TENHO FOME.

POR ACASO ESTOU SENDO POUPADO. (SE A MINHA SORTE ME DEIXA, ESTOU PERDIDO!)

**VOZ DO SACERDOTE:** DIZEM-ME:

**TODOS:** COME E BEBE!

**VOZ B:** FICA FELIZ POR TERES O QUE TENS!

**VOZ C:** MAS COMO É QUE POSSO COMER E BEBER, SE A COMIDA QUE EU COMO EU TIRO DE QUEM TEM FOME?

**TODOS:** SE O COPO DE ÁGUA QUE EU BEBO FAZ FALTA A QUEM TEM SEDE?

**VOZ DO ESCRAVO:** MAS APESAR DISSO, EU CONTINUO COMENDO E BEBENDO.

*ENTRAM GUARDAS, SOLDADOS EM PERNA DE PAU, SIRENES E MEGAFONES. TODOS SÃO EXPULSOS.*

**FIM**

*ILUSTRAÇÃO: RECORTE DO PAINEL GUERRA, DA OBRA GUERRA E PAZ, DE CÂNDIDO PORTINARI*

## APÊNDICE

### GRUPOS POPULARES DE TO

# GTO – GRUPOS POPULARES DE TO

---

Os grupos comunitários foram a base do Mandato Político Teatral do Vereador Augusto Boal, sendo o alicerce do projeto Teatro Legislativo. De 1993 a 1996, foram criados mais 50 grupos comunitários de Teatro do Oprimido na cidade do Rio de Janeiro, destes 19 tornaram-se estáveis, tendo durabilidade média de dois anos. Com o final do Mandato, não foi possível garantir o acompanhamento sistemático dos curingas aos grupos, por falta de recursos financeiros para o desenvolvimento das atividades. Ao longo de 1997, esses grupos foram se extinguindo e a equipe de curingas do Centro de Teatro do Oprimido compreendeu que não bastava apenas organizar grupos comunitários, era também fundamental capacitar *curingas comunitários* que garantissem a autonomia e a continuidade destes coletivos.

A partir de 1998, com o apoio da Fundação FORD, os curingas do Centro de Teatro do Oprimido realizaram oficinas demonstrativas em dezenas de comunidades, a fim de identificarem locais onde havia interesse e condições para o estabelecimento de um grupo teatral. Novos grupos comunitários surgiram, trazendo duas novidades: capacitação de curingas comunitários e elaboração de projetos de sustentabilidade.

Através dos grupos comunitários, integrantes de comunidades populares ou de grupos temáticos colocam seus problemas cotidianos em discussão pública, produzindo espetáculos de Teatro-Fórum e promovendo Sessões Solenes Simbólicas de Teatro Legislativo, para buscar alternativas para esses problemas. Com as experiências dos grupos populares e o estímulo à formação de novos curingas comunitários, o Centro de Teatro do Oprimido começa a intensificar seu processo de difusão da metodologia e a desenvolver junto aos grupos já existentes a pesquisa da Estética do Oprimido.

Neste processo estão em atividade os grupos: GTO Liberarte, GTO Marias do Brasil e GTO Pirei na Cenna

**GTO LIBERARTE** - O grupo popular de Teatro do Oprimido Liberarte surgiu em outubro de 2007. O Liberarte é formado por pacientes do Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico Heitor Carrilho é o primeiro grupo de Teatro do Oprimido criado em um Manicômio Judiciário. O Grupo tem como base

de seu trabalho a construção coletiva e a criação de espetáculo de Teatro-Fórum que visem a transformação da realidade opressora a qual vive os integrantes de seu elenco. O primeiro espetáculo do grupo já conta com um total de 14 apresentações e, para além dos muros do hospital, vem promovendo diálogo em eventos de grande relevância para a questão abordada como o “II Fórum Internacional de Saúde Mental, Saúde Coletiva e Direitos Humanos”, realizado em 24 de Maio na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, na Penitenciária Esmeraldino Bandeira, em Julho de 2008, na qual César Rubens de Carvalho convocou todos os diretores as unidades pertencentes à secretaria para assistirem à peça e na praça de Cinelândia, Centro do Rio, em comemoração do dia Mundial da Saúde.

**GTO PIREI NA CENNA** - Criado em 1997 o grupo popular de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna é um trabalho direcionado aos portadores de sofrimento psíquico, seus familiares e simpatizantes do Movimento da Luta Antimanicomial para dialogarem sobre as questões pertinentes a esse universo, utilizando-se das diversas linguagens que o Teatro do Oprimido nos apresenta. Nossa proposta vem sendo a de descobrir caminhos para estimular o exercício da Cidadania por parte dos usuários de Saúde Mental, pautado na máxima de igualdade a permissão do exercício das diferenças. Com 11 anos de existência o grupo já contabilizou cerca de 800 apresentações, atingido mais de 11 mil pessoas em mais de 10 estados brasileiros. Dentre as apresentações destacamos: II Fórum Internacional de Saúde Mental e Direitos Humanos(2008), II Festival Latino Americano de Teatro de Grupo(2007), Mostra Teatralidade do Humano(2006), no espaço cultural Oi Futuro, Mostra Arte e Diversidade Sem Barreiras no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (2005).

**GTO MARIAS DO BRASIL** – Formado em 1998 por 10 trabalhadoras domésticas o grupo popular de Teatro do Oprimido Marias do Brasil acumula uma extensa atuação, possuindo 2 espetáculos de Teatro Fórum que já levaram o grupo para São Paulo na Mostra Nacional de Teatro do Oprimido em Santo André, Porto Alegre para 2 edições do Fórum Social Mundial e para o Festival da Federação de Teatro Associativo do Rio – FETAERJ, na qual Maria Vilma, integrante do grupo, recebeu uma Moção Honrosa. Com os projetos *Encenando Direitos Humanos* e *Maria Luta por Lei Justa*, o teatro amplia seu alcance: a platéia discute e propõe leis. Como a Medida Provisória da Lei Federal 10.208 de 23/03/2001, que determina ser facultativo o Fundo de Garantia dos trabalhadores domésticos. Marias do Brasil e os Sindicatos dos Trabalhadores Domésticos do Rio de Janeiro e de Nova Iguaçu reivindicam que esta medida se torne obrigatória. Para isso, iniciaram um movimento para recolher o máximo de assinaturas e enviar ao Congresso Nacional. Participe entrando em cena e apoiando nosso abaixo-assinado.

#### FORMAÇÃO DE GRUPOS DE TEATRO DO OPRIMIDO – GTO

**Teatro do Oprimido na Diversidade Sexual (2007/06)** – O Projeto foi uma parceira com o Ministério da Cultura através da Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural – SID, para ampliar a discussão sobre a homossexualidade criando espaços de diálogo, através do Teatro Legislativo, na busca de alternativas concretas para a resolução de problemas cotidianos, de modo a inibir a discriminação e garantir direitos através dos Grupos Populares Artemanha e Direito de Ser.

**Dialogar para Aproximar** (2005/04) – Com financiamento do PROSARE – Programa de Apoio a Projetos em Sexualidade e Saúde Reprodutiva, este projeto desenvolveu atividades no sentido de aproximar dois temas: homossexualidade e religião, dando origem a dois Grupos Populares de Teatro do Oprimido: Direito de Ser e Esperança.

**Projeto Maria Luta por Lei Justa** (2005/01) – Com apoio da Fundação Heinrich Böll, o grupo Marias do Brasil, formado por trabalhadoras domésticas lançou campanha pelos direitos dos trabalhadores domésticos, para adesão ao abaixo-assinado pela garantia do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS).

**SOS Periferia – São Gonçalo** (2004) – Com a ONG Campo – Centro de Assessoria ao Movimento Popular, projeto desenvolvido em cinco comunidades de São Gonçalo, com formação do grupo popular “Periferia em Ação”.

**Jovem Comunica e Entra em Cena** (2004/03) – Projeto de Teatro Legislativo que envolveu quatro grupos comunitários do CTO-Rio: Painel de Opressão, Artevida, Corpo EnCena e MaréArte. Esta iniciativa gerou a LEI ESTADUAL 4361. O projeto contou com o apoio do BNDES, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social.

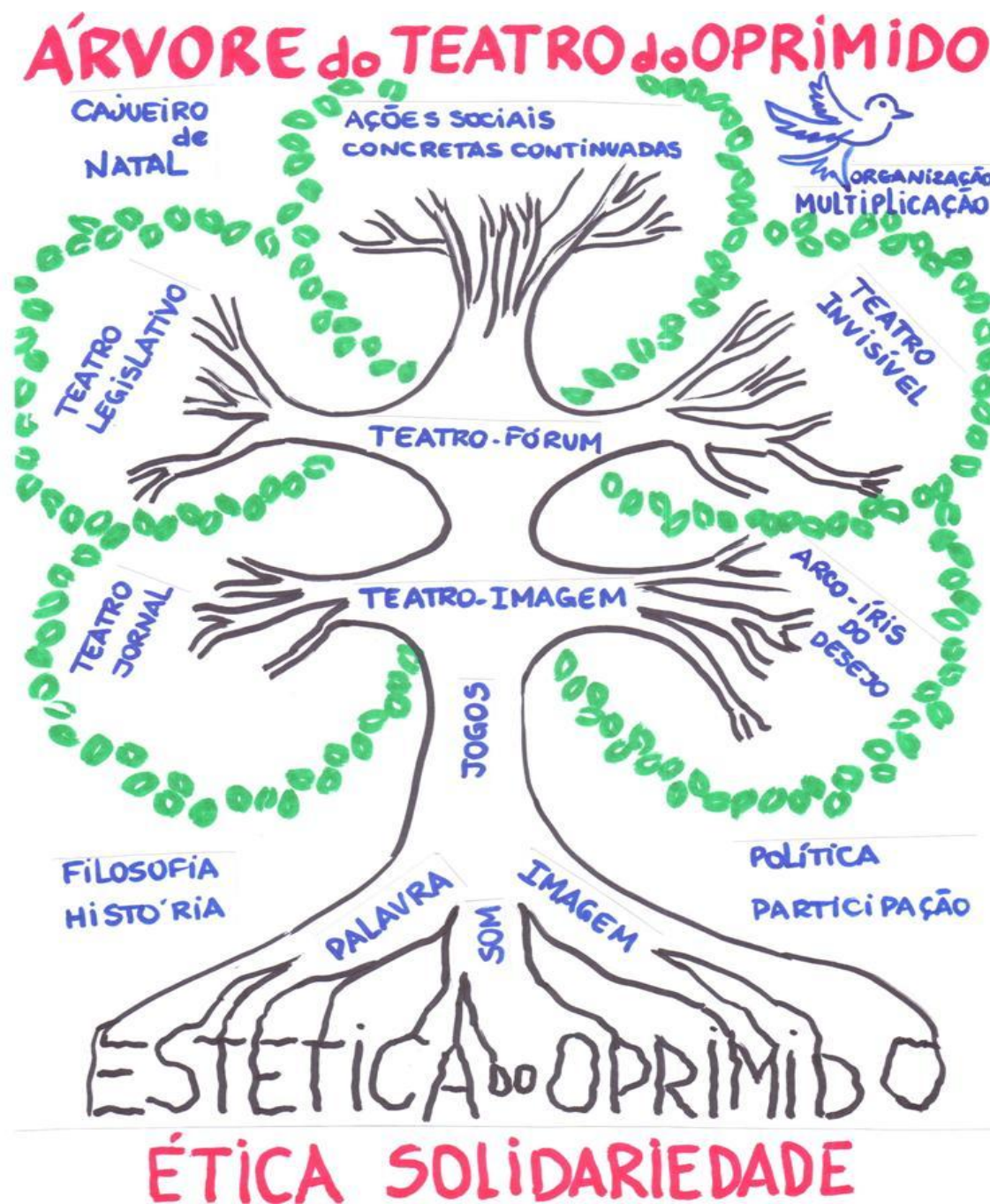
**Encenando Direitos Humanos** (2003) – Os grupos Marias do Brasil e Artemanha percorreram espaços alternativos com seus espetáculos de Teatro-Fórum, realizando mais de setenta apresentações, a fim de promoverem a discussão pública sobre Direitos Humanos e estimularem a elaboração de propostas legislativas. Iniciativa contou com o apoio do Ministério da Justiça, através da Secretaria Especial de Direitos Humanos.

**Saúde em Cena** (2002/01) – Projeto desenvolvido com o apoio do Ministério da Saúde, com circuito de mais de 100 apresentações dos grupos populares Artemanha e Painel de Opressão em escolas, postos de saúde, hospitais e demais locais públicos na discussão sobre prevenção às DST/HIV/AIDS.

**Formação Grupos CTO** (1998/2000) – Com o apoio da Fundação Ford, o CTO-Rio formou oito grupos populares de teatro, divididos em grupos comunitários e temáticos. Os grupos fizeram circuito popular no estado do Rio e fora dele em eventos como Fórum Social Mundial e Mostra Nacional de Teatro do Oprimido de Santo André.

## ANEXOS

ANEXO I: Árvore do Teatro do Oprimido. Desenho de Helen Sarapecck, Coordenadora Geral do Centro de Teatro do Oprimido. Fonte: <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/>



**ANEXO II:** Produções Bob Wilson (1941). Estados Unidos. Espetáculo: *Peter Pan*.

FONTE: <http://www.robertwilson.com/past-productions/>



**ANEXO III:** Produções Bob Wilson (1941). Estados Unidos. Espetáculo: *The Life and Death of Marina Abramovic (A Vida e a Morte de Marina Abramovic)*.

FONTE: <http://www.robertwilson.com/past-productions/>



**ANEXO IV:** Produções Bob Wilson (1941). Estados Unidos. Espetáculo: *The Lady from the Sea* (*A Dama do Mar*).

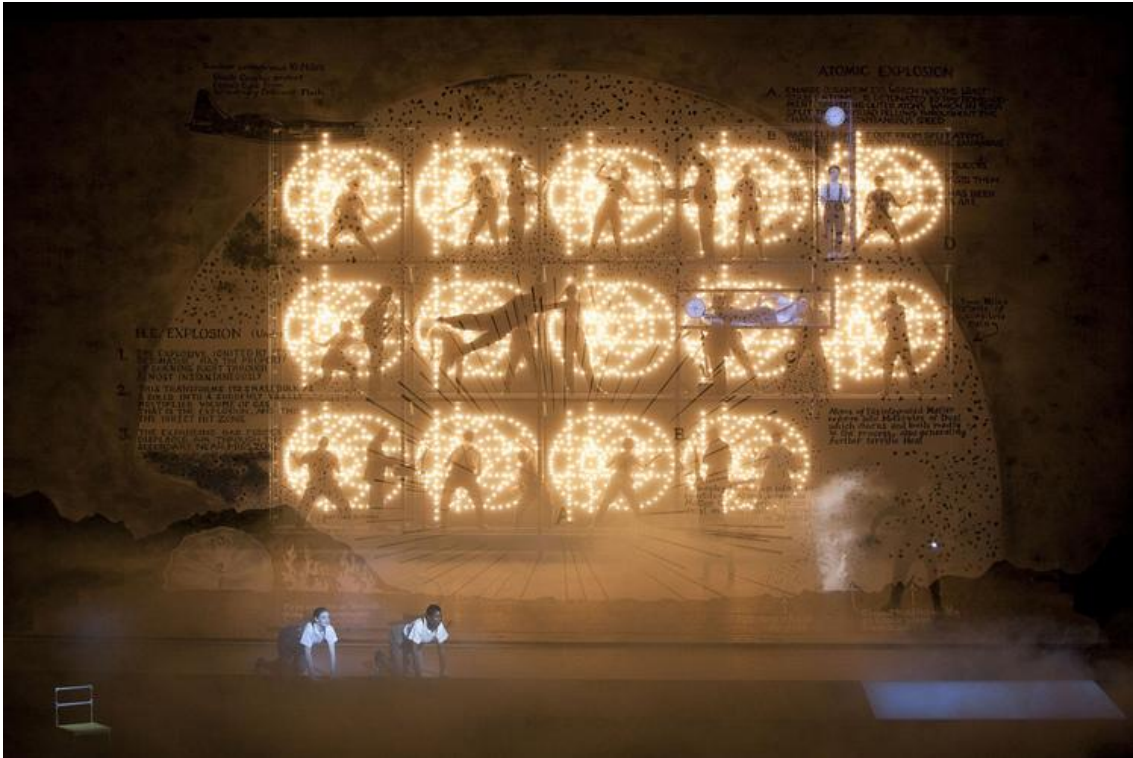
FONTE: <http://www.robertwilson.com/past-productions/>





**ANEXO V:** Produções Bob Wilson (1941). Estados Unidos.

FONTE: <http://www.robertwilson.com/past-productions/>



**ANEXO VI:** Produções Bob Wilson (1941). Estados Unidos.

FONTE: <http://www.robertwilson.com/past-productions/>



**ANEXO VII:** Produções Bob Wilson (1941). Estados Unidos.

FONTE: <http://www.robertwilson.com/past-productions/>



**ANEXO VIII:** Produções Bob Wilson (1941). Estados Unidos.

FONTE: <http://www.robertwilson.com/past-productions/>



**ANEXO IX:** Produções Eugenio Barba (1936), Dinamarca.

FONTE: <http://www.odinteatret.dk/>



**ODIN TEATRET ARCHIVES  
PERFORMANCE: AVE MARIA  
DIRECTOR: EUGENIO BARBA  
PHOTO: TOMMY BAY**

**ANEXO X:** Produções Eugenio Barba (1936), Dinamarca.

FONTE: <http://www.odinteatret.dk/>



ODIN TEATRET & CTLS ARCHIVES  
PERFORMANCE: THE CHRONIC LIFE  
ACTORS: IBEN NAGEL RASMUSSEN, JULIA VARLEY  
DIRECTOR: EUGENIO BARBA  
PHOTO: RINA SKEEL



**ANEXO XI:** Produções Eugenio Barba (1936). Dinamarca.

FONTE: <http://www.odinteatret.dk/>



**ODIN TEATRET & CTLS ARCHIVES  
PERFORMANCE: THE CHRONIC LIFE  
ACTORS: JAN FERSLEV, TAGE LARSEN, SOFIA MONSALVE, JULIA VARLEY, IBEN NAGEL RASMUSSEN,  
KAI BREDHOLT, ROBERTA CARRERI  
DIRECTOR: EUGENIO BARBA  
PHOTO: RINA SKEEL**

**ANEXO XII:** Produções CIA SENHAS. Curitiba-Pr – Brasil. Espetáculo: *Homem Piano*.  
2010. Fotografia de Elenize Dezgeniski.

FONTE: [http://www.ciasenhas.art.br/homem\\_piano.html](http://www.ciasenhas.art.br/homem_piano.html).





**ANEXO XIII:** Produções CIA SENHAS. Curitiba-Pr-Brasil. Espetáculo: *Homem Piano*. 2010. Fotografia de Elenize Dezgeniski.

FONTE: [http://www.ciasenhas.art.br/homem\\_piano.html](http://www.ciasenhas.art.br/homem_piano.html).



**ANEXO XIV:** CIA SATYROS. São Paulo-SP – Brasil. Espetáculo: *E se fez a humanidade Ciborgue em 7 dias*. Fotos: André Stéfano.

FONTE: <http://www.satyros.com.br/em-cartaz/e-se-fez-a-humanidade-ciborgue-em-7-dias>



**ANEXO XV:** CIA SATYROS. São Paulo-SP – Brasil. Espetáculo: *E se fez a humanidade Ciborgue em 7 dias*. Fotos: André Stéfano.

FONTE: <http://www.satyros.com.br/em-cartaz/e-se-fez-a-humanidade-ciborgue-em-7-dias>



**ANEXO XVI:** CIA SATYROS. São Paulo-SP– Brasil. Espetáculo: *E se fez a humanidade Ciborgue em 7 dias*. Fotos: André Stéfano.

FONTE: <http://www.satyros.com.br/em-cartaz/e-se-fez-a-humanidade-ciborgue-em-7-dias>



**ANEXO XVII:** Produções JAN FABRE (1958). Bélgica.

FONTE: <http://janfabre.be/>





**ANEXO XVIII:** Produções LA POCHA NOSTRA. Estados Unidos – México. Performance *Os Bárbaros: An Extreme Fashion Show Public* realizada na cidade de Porto Alegre – Brasil em 2013 durante o 14º Simpósio da International Brecht Society.

FONTE: <http://lapochanostralivearchive.tumblr.com/>



**ANEXO XIX:** Produções LA POCHA NOSTRA. Estados Unidos – México. Performance *Premier Corpo Insurrecto*. Steirischer Herbst Festival of New Art, Dom im Berg, Graz. AUSTRIA, Novembro, 2012.

FONTE: <http://lapochanostralivearchive.tumblr.com/>



**ANEXO XX:** Produções LA FURA DELS BAUS. Barcelona – Espanha. Espetáculo *Lenguaje Furero*.

FONTE: <http://lafura.com/espectaculo-de-lenguaje-furero/>





**ANEXO XXI:** Produções LA FURA DELS BAUS. Barcelona – Espanha. Espetáculo *Afrodita y el juicio de Paris*.

FONTE: [http://lafura.com/web/eng/obras\\_ficha.php?o=264](http://lafura.com/web/eng/obras_ficha.php?o=264)



**ANEXO XXII:** Produções LA FURA DELS BAUS. Barcelona – Espanha. Espetáculo Quartet. Amsterdã, 2010.

FONTE: [http://lafura.com/web/eng/obras\\_ficha.php?o=230](http://lafura.com/web/eng/obras_ficha.php?o=230)



**ANEXO XXIII:** Produções Pina Baush (1940 – 2009). Alemanha. Espetáculo: *‘Sweet Mambo` A piece by Pina Bausch.* International engagements/Tours 2009 Paris; 2011 Porto; Budapest 2013 Bari; Düsseldorf.

FONTE: [http://www.pina-bausch.de/en/pieces/sweet\\_mambo.php](http://www.pina-bausch.de/en/pieces/sweet_mambo.php)



**ANEXO XXIV:** Produções Pina Baush (1940 – 2009). Alemanha. Espetáculo: *‘Sweet Mambo` A piece by Pina Bausch.* International engagements/Tours 2009 Paris; 2011 Porto; Budapest 2013 Bari; Düsseldorf.

FONTE: [http://www.pina-bausch.de/en/pieces/sweet\\_mambo.php](http://www.pina-bausch.de/en/pieces/sweet_mambo.php)



**ANEXO XXV:** Produções Pina Baush (1940 – 2009). Alemanha. Espetáculo: *Vollmond (Full Moon) A piece by Pina Bausch*. International engagements/tours 2007 Paris; 2008 Hong Kong, Tokyo, Otsu; 2008 Madrid. 2009 Paris. 2011 Oslo. 2013 London. 2014 Seoul.

FONTE: <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/vollmond.php#>





**ANEXO XXVI:** Produções Tadeusz Kantor (1915-1990). Polônia.

FONTE: [www.cricoteka.pl/en](http://www.cricoteka.pl/en)



**ANEXO XXVII:** Produções Tadeusz Kantor (1915-1990). Polônia. *Espetáculo de Marionetes: Le Rabbin. Wielopole*, 1980, collection de la Cricothèque

FONTE: <http://www.cricoteka.pl/>



**ANEXO XXVIII:** Produções Tadeusz Kantor (1915-1990). Polônia. Espetáculo: *Que Morram os Artistas*.

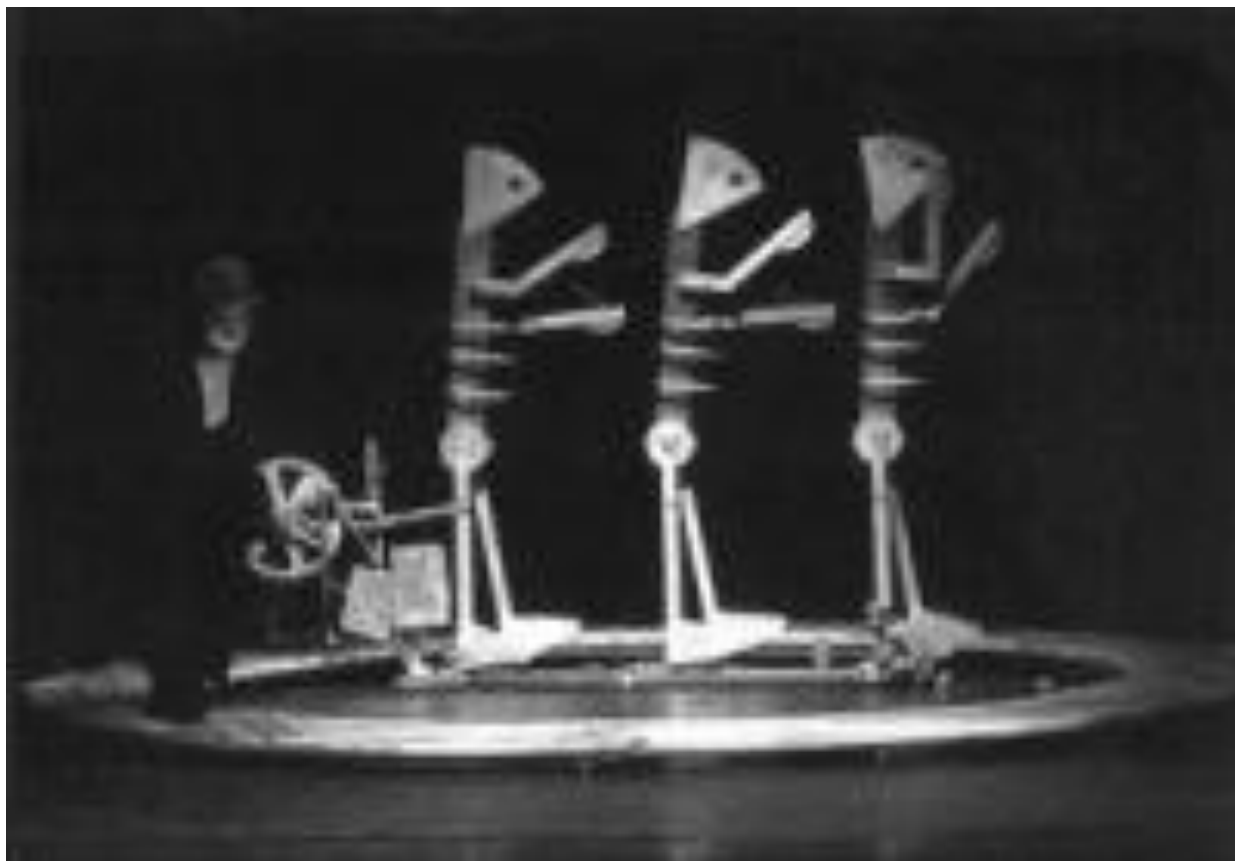
FONTE: <http://www.luizcarlosgarrocho.redezero.org/o-teatro-de-tadeusz-kantor-1/>





**ANEXO XXIX:** Produções Tadeusz Kantor (1915-1990). Polônia. Espetáculo: *La Machine de l'Amour et de la Mort*, Kassel 1987.

FONTE: <http://www.cricoteka.pl/>



**ANEXO XXX:** Produções Teatro Oficina – José Celso Martinez. Espetáculo: *Banquete*. 2011. Foto de Marcos Camargo.

FONTE: <http://www.teatroficina.com.br/>

