

Uma história do teatro do oprimido¹

Flávio José Rocha da Silva²

Resumo: O Teatro do Oprimido (TO) é um método teatral criado por Augusto Boal no início da década de 1970 e que começou a dar os seus primeiros passos na cidade de São Paulo. Era um tempo de ditadura civil-militar no Brasil e as liberdades políticas e artísticas eram tolhidas dos cidadãos que discordassem do regime ditatorial. Foi nesse ambiente que Boal começou a utilizar o teatro para denunciar as opressões contra os trabalhadores e a censura imposta à imprensa e aos artistas. Este artigo busca, de forma resumida, descrever *uma* história do Teatro do Oprimido e suas técnicas, possibilitando ao leitor uma melhor compreensão dessa metodologia teatral em sua cronologia e em seu desenvolvimento como processo de democratização do fazer teatral no Brasil e no mundo.

Palavras-chave: História do Teatro do Oprimido. Teatro Político. Augusto Boal.

¹ Tenho plena consciência de que esta não é a história, mas sim uma versão da história do Teatro do Oprimido. Outros, certamente, a contariam de uma outra forma não menos verdadeira.

² Aluno do Programa de Doutorado em Ciências Sociais na PUC-SP e bolsista CNPq. E-mail – flaviojoserocha@gmail.com

Abstract: The Theater of the Oppressed (TO) is a methodology created by Augusto Boal in the early seventies in the city of São Paulo. It was a time of dictatorship in Brazil and there was neither political nor artistic freedom for the citizens who disagreed with the dictatorial regime. It was in this environment that Boal started using theater to denounce the oppressions against the workers and the censorship imposed on both the media and the artists who opposed the dictatorial regime. This article intends to describe in a succinct way a history of the Theater of the Oppressed and its techniques, making possible for its reader to have a better understanding of this methodology and its chronology and development.

24

Key Words: Theater of the Oppressed History. Political Theater. Augusto Boal.

1. Introdução¹

Quando começou o teatro na história da humanidade? É impossível definir cronologicamente o seu nascimento, mas é possível afirmar que a finalidade a que ele servia em seu estágio embrionário era possibilitar a comunicação com os deuses cultuados pelos antigos agrupamentos humanos por meio dos seus rituais. O rito teatral e espiritual eram sinônimos na sua prática e todos participavam dele de forma igualitária. De acordo com Peixoto (1981, p. 65), “Pesquisadores mencionam representações litúrgicas no Egito entre 2000 e 3000 anos antes de Cristo”. Segundo o mesmo autor, “hoje dispomos de um papiro que indica um ritual de representação da morte e do esquartejamento de Osíris, Deus da terra e da fertilidade, no Egito. Data provável, 1887 a.C.”. Há fortes indícios de que os primeiros intérpretes eram sacerdotes.

Com o passar dos anos, o teatro foi criando as divisões que formam a sua base atual: protagonista, coro, palco, espectadores etc. As classes dominantes sempre tentaram se apropriar do teatro ao perceber o seu poder para contribuir com o processo de libertação das classes oprimidas. Era preciso controlar a mensagem passada ao público. Segundo Boal (2005b, p. 11), “teatro era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar ‘canto ditirâmico’. Era uma festa em que podiam todos livremente participar”. Era um ritual sem hierarquia e realizado de forma espontânea pelos seus participantes.

A criação do personagem principal (ou herói), como solucionador do conflito apresentado em cena, e a consequente absorção catártica da emoção causada pela sua vitória por parte da plateia que se vê representada pelo ator central do espetáculo em tal ato, foi o primeiro passo para criar a distância entre o ator e o espectador. Boal (2003, p. 33), ao refletir sobre essa distância, afirma que “(...) os expectadores ficavam tão identificados com o *Protagonista*, que interrompiam, por um momento, seus próprios pensamentos e pensavam com a cabeça do Protagonista, anestesiavam as suas emoções e se emocionavam com as dele”. Esse ato, um protagonista que a tudo resolve, é repetido em alguns espetáculos e filmes com preocupações apenas comerciais, por exemplo. Peixoto

¹ Agradeço à atriz e multiplicadora do TO Bárbara Esmenia, pelas sugestões e críticas a este artigo, que mesmo quando não acatadas, foram relevantes.

(1981, p. 68) assegura que, “a identificação do público com os personagens coloca o primeiro em estado de êxtase e assim poderá atingir a purgação (catarse) destas emoções”. É justamente essa purgação que Boal tentou romper com o TO, buscando um espectador que transpõe essa identificação.

Não é nossa intenção fazer uma ampla explanação sobre o processo de tomada do fazer teatral por parte de um grupo social dominante e seu aparato ideológico. Esse não é o intuito deste artigo. É certo afirmar, no entanto, que, se durante toda a história humana alguns grupos tentaram se apropriar do teatro, outros o utilizaram como arma contra a opressão, pois “a arte sempre foi uma forma aberta de desafio e rebeldia e o teatro tem assumido, em diferentes períodos de sua trajetória histórica, um papel de agente da contestação” (PEIXOTO, 1981, p. 56). É também correto afirmar que é com o teatro marxista de Erwin Piscator, e posteriormente com Bertolt Brecht, que o papel da arte teatral retoma como processo libertário das classes oprimidas de uma forma intencional nos palcos, embora os grupos populares sempre o tenham utilizado como uma das formas para protestar ou levar temas de cunho social para a população.

Criado na primeira metade do século XX pela influência da Dialética Marxista, o teatro de Brecht revolucionou o fazer teatral, pois deseja um espectador crítico. Boal (2005b, p. 150) assegura que, “a poética brechtiana não é simplesmente *épica: é marxista* e, sendo marxista pode ser lírica, dramática ou épica”. Embora voltado para as questões sociais, a técnica introduzida por esse teatrólogo de origem alemã não aboliu a distância entre os atores e os espectadores. O espectador ainda é representado pelo protagonista e, embora os temas dessa escola teatral tragam em seu cerne temáticas sociais relacionadas à classe trabalhadora e busquem romper com os padrões de classe social e moral dominantes, o modo de produção ainda é feito por um certo grupo de pessoas e o espetáculo não sofre a intervenção direta do público. Sendo assim, “o espectador, imobilizado, é estimulado a pensar de uma forma apresentada como a forma *correta* de pensar, a *Verdade*; quem o diz é o Dramaturgo, que indica o caminho: afirma, não pergunta” (BOAL, 2003, p. 37). O hiato dialogal entre o espetáculo e os espectadores continua a existir, embora a temática do espetáculo passe a tratar de temáticas sociais relacionadas aos oprimidos e os instigue transformar as relações de poder opressoras.

É somente com o TO que essa divisão é abolida e o teatro reencontra

as suas origens, trazendo de volta as pessoas presentes no espetáculo como parte do mesmo e possibilitando que todas elas sejam portadoras do poder de intervenção e do destino das cenas que assistem e participam.

2. Uma história do Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido é um método teatral criado por Augusto Boal no início da década de 1970 e que começou a dar os seus primeiros passos no Brasil. Boal estudou teatro em Nova York no início dos anos 1950 e, enquanto fazia um curso de pós-graduação em Química Industrial, aproveitou para estudar teatro, sua verdadeira paixão. Foi assim que entrou em contato com o método de teatro criado pelo russo Stanislavski. De volta ao Brasil em 1955, estreou no ano seguinte com a peça *Homens e Ratos*. Na década de 1970 dirigiu o famoso espetáculo Opinião, um marco na luta contra o regime ditatorial que estava no poder. Revolucionou o teatro brasileiro na mesma década com o espetáculo *Arena Canta Zumbi* e o *Sistema Curinga*, como um dos diretores do grupo Teatro de Arena (BOAL, 2000). Era um tempo de ditadura civil-militar no Brasil e as liberdades políticas eram tolhidas dos cidadãos que discordassem do regime autoritário vigente e a censura à imprensa e aos artistas era a tônica corrente por parte do governo. Foi nesse ambiente que Augusto Boal começou a usar o teatro para denunciar as opressões contra os trabalhadores e a falta de liberdade no país.

O TO congrega seis técnicas nascidas para atender as necessidades pedagógicas que Boal encontrou nos países onde morou ou trabalhou. Ele afirmava que o TO sofreu a influência de Paulo Freire, Bertold Brecht, Shakespeare, Molière e uma contra influência do filósofo Aristóteles (ROVAI; AYER, 2008).

O nascimento do TO como sistema teatral aconteceu em 1971, na cidade de São Paulo, com o Teatro Jornal (BOAL, 1996), em resposta a censura à imprensa. Segundo o criador do TO, “todo o sistema do Teatro do Oprimido foi desenvolvido em resposta a um momento político, bastante particular e concreto. Quando, em 1971, a ditadura no Brasil tornou impossível a apresentação de espetáculos populares sobre temas políticos, começamos a trabalhar com as

técnicas do 'Teatro Jornal' (Boal, 2005a, p. 42). Essa técnica consistia em ir para os espaços públicos e denunciar a ditadura militar brasileira ao recriar as versões das notícias que eram publicadas nos jornais de então, impedidos de divulgar informações contrárias ao regime militar. O Teatro Jornal já havia sido experimentado na Rússia, no início do século passado, e nos Estados Unidos, na década de 1930, com o nome de "Living Newspaper" (PEIXOTO, 1981).

Em uma entrevista à Revista Fórum, Boal revelou que o TO foi batizado com este nome em homenagem ao trabalho de Paulo Freire e o seu mais famoso livro, *A Pedagogia do Oprimido*.

Sim, isso foi uma homenagem que fiz a ele. Porque três ou quatro anos antes o Paulo Freire tinha escrito a *Pedagogia do Oprimido* e eu havia adorado o título, pensei em colocar o nome do meu livro de *A Poética do Oprimido*. Mas o meu editor, que era argentino – porque era 1974 e ainda estava exilado - argumentou que não podia ser este título porque os livreiros diziam que não sabiam onde iriam colocar, em que estante. Se colocavam na estante de poesia ou de teatro... Foi o Daniel Diniz, o editor, quem sugeriu *Teatro do Oprimido*. Agora essa nossa relação não quer dizer que o Teatro do Oprimido tenha sido originado a partir da pedagogia do Oprimido (ROVAI; AYER, 2008, p. 9).

28

A atuação de Boal com grupos de oposição ao regime ditatorial brasileiro fez com que ele fosse preso e torturado pelos militares. Salvo pelo apoio e pela pressão de amigos e amigas de várias partes do planeta, ele partiu para o exílio forçado na Argentina.

Foi no país vizinho que Boal criou o Teatro Invisível, ideia originada com o irlandês Sean Wellesley-Miller e o seu espetáculo "invisível" (PEIXOTO, 1981). Essa técnica consiste em apresentar uma cena para espectadores que não sabem que estão presenciando a uma encenação. Atores e atrizes atuam no meio do público de forma a ativar as reações da audiência com comentários e perguntas feitos de uma maneira que pareçam vindos de pessoas que estão assistindo ao espetáculo. De acordo com Boal,

"No Teatro Invisível, o espectador torna-se protagonista da ação, um *espect-ator* sem que, entretanto, disso tenha consciência. Ele é o protagonista da realidade que vê, mas ignora a sua origem fictícia: atua sem saber que atua, em uma situação que foi, em seus largos traços, ensaiada... e que não teve a sua participação" (BOAL, 2005a, 27).

Como a polícia não sabia tratar-se de uma encenação, os atores e atrizes não seriam presos, uma experiência bastante comum no Brasil da época. Com a chegada dos militares ao poder na Argentina, Boal mudou-se para o Chile, país que vivia a sob o governo do socialista Salvador Allende.

Enquanto morava no Chile, Boal começou a trabalhar com indígenas no México, Colômbia, Venezuela e Peru. Com a dificuldade para comunicar-se nos vários idiomas dos povos indígenas com os quais estava em contato, surgiu a ideia de utilizar com a linguagem corporal (ROVAI; AYER, 2008). Nascia então a técnica do Teatro Imagem. “A assim chamada *imagem de transição*, tinha por objetivo ajudar os participantes a pensar com imagens, a debater um problema sem o uso da palavra, utilizando apenas os seus próprios corpos (posições corporais, expressões fisionômicas, distâncias e proximidades etc.), e objetos” (BOAL, 2005a, p. 5). Refletir sobre as imagens repressoras do cotidiano e apreendidas no corpo e buscar a reversão destas, buscando criar novas imagens de um corpo liberto das opressões. Essa era a intenção de Boal.

3. O Teatro Fórum (TF) e a radicalização do fazer teatral

Foi utilizando o teatro em uma campanha de alfabetização no Peru, em 1973, que Boal começou a desenvolver uma técnica teatral que naquele momento chamou de Dramaturgia Simultânea (BOAL, 2005b). Assim nasceu o Teatro Fórum (TF), a mais utilizada das técnicas do TO e que, por isso mesmo, trataremos de forma mais detalhada neste artigo. Segundo Boal, no início o TF

Consistia basicamente nisto: apresentávamos uma peça contendo um problema ao qual queríamos encontrar uma solução. O espetáculo se desenvolvia até o momento da crise, até o momento em que o Protagonista devia tomar uma decisão. Aí parávamos e perguntávamos aos espectadores o que deveria ele fazer. Cada um dava a sua sugestão. E os atores, no palco, improvisavam uma por uma, até que todas as sugestões se esgotassem (BOAL, 1992, p 19).

Era um grande avanço no fazer teatral, mas o domínio ainda estava com os “donos” do palco. Porém, em uma de suas oficinas realizadas na periferia de Lima, capital peruana, uma mulher propôs uma discussão para a solução do problema apresentado em um espetáculo que lidava com a questão do machismo

e da traição conjugal. Não satisfeita com o modo como os atores e as atrizes estavam atuando para representar as suas sugestões, a referida espectadora subiu ao palco e demonstrou como a cena deveria acontecer, atuando no lugar da atriz. Naquele momento, Boal percebeu que era possível uma maior interação entre o público e a plateia durante o espetáculo, resultando em algo que mudaria a sua maneira de fazer teatro. Em suas palavras, “esta forma de teatro produz uma grande excitação entre os participantes: começa-se a demolir o muro que separa atores e espectadores” (BOAL, 2005b, p. 202). Era exatamente o que ele estava buscando.

A técnica do TF propõe a radicalização da participação popular nos espetáculos teatrais. Essa abertura para a intervenção do público pode ser um veículo para as transformações almejadas, porém a transformação não será necessariamente alcançada após a apresentação, embora a participação espontânea em um espetáculo de TF possa proporcionar o início de uma reflexão sobre a necessidade de modificar um determinado comportamento, situação ou sistema opressor. Boal afirma que: “O Teatro Fórum é um tipo de luta ou jogo, e, como tal, tem suas regras. Elas podem ser modificadas, mas sempre existirão, para que todos participem e uma discussão profunda e fecunda possa nascer” (BOAL, 2005a, p. 28). A primeira e mais importante delas é o uso da não violência.

A base da práxis pedagógica do TF consiste em levar o espectador, chamado por Boal de *espect-ator*, de uma postura passiva e de observador do espetáculo para encontrar a possibilidade de atuar na peça teatral e propor uma solução para o conflito apresentado. O *espect-ator* torna-se assim um participante ativo do processo artístico de criação e apropria-se do meio de produção teatral no momento da intervenção. Segundo Boal (2005b, 236), “o espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda a sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com atores, que devem por sua vez ser também espectadores”. Sua submissão é o seu “policial” (figura simbólica do opressor/repressor) internalizado por construções sociais opressoras geradas nas mais variadas situações de opressões no dia a dia. Não obstante, o oprimido apresenta também outro elemento além de sua situação opressora: a subversão (BOAL, 1992). Quando subverte a ordem opressora no espetáculo, há uma possibilidade de insurreição frente ao opressor real, aquele que se utiliza de

pressão psicológica, agressão física, humilhação etc. como maneira de impedir que o desejo do oprimido seja realizado. É um ensaio para protagonizar o seu próprio espetáculo na vida real.

O *espect-ator* é convidado a entrar na encenação pelo multiplicador² ou pelo curinga³, assumindo o lugar do ator que interpreta o personagem oprimido para assim poder mudar o destino do oprimido, já que, segundo Boal (1992, p. 53), “em uma sessão de Teatro do Oprimido não há *espectadores*, mas *observadores ativos*” (BOAL, 1992, p. 53). Uma mudança substancial na tradição teatral.

Há uma ruptura do meio de produção teatral no momento exato dessa intervenção e essa ruptura é a base do TO. Essa intervenção acontece por uma relação de empatia com o oprimido, já que a pessoa que intervém no espetáculo sente-se compelida a fazê-lo por ter, em muitos casos, vivenciado ou testemunhado a situação encenada. A principal característica dessa forma de teatro é a quebra entre palco e plateia, além da possibilidade de reabilitar o protagonista da sua condição de oprimido. De acordo com Boal (2005a, p. 340),

Para que uma sessão de Teatro Fórum seja realmente Teatro do Oprimido, é evidente que apenas os espect-atores vítimas do mesmo tipo de opressão experimentado pelo personagem (por identidade ou por intensa analogia) poderão substituir o protagonista-oprimido para tentar novos caminhos ou novas formas de libertação. Só assim tem sentido essa tentativa: o espectador (tão oprimido quanto o personagem) estará se exercitando para a ação real na sua vida real.

A solução para o problema poderá não surgir durante as intervenções. Na verdade, “o Teatro Fórum não propõe mensagens ou soluções. Possibilita aos espectadores e atores experimentar alternativa a situações propostas dentro de uma perspectiva de transformação social” (PENNEC, 2001, p. 49). As intervenções serão questionadas e dificultadas pelo opressor/ator em cena e/ou pelo curinga, assim outros *espect-atores* terão a oportunidade de substituir o personagem oprimido e exercitar a capacidade de mudança daquela situação. O

² “Ativista sociocultural, oriundo de Pontos de Cultura, grupos culturais, movimentos sociais e organizações socioculturais, que utilizam o TO como instrumento de trabalho e de comunicação - lúdico e eficaz - na atuação comunitária, para dinamizá-la e diversificá-la e para ampliar o seu raio de ação” (BOAL, 2008, p. 11).

³ “É o facilitador do TO, um especialista na metodologia, um artista com função pedagógica, capaz de ministrar oficinas e cursos, coordenar e dirigir grupos de TO, e mediar o diálogo entre o elenco e a plateia nas sessões de Teatro Fórum” (SANTOS, 2001, p. 8).

essencial é o desejo de libertação e não a vitória na intervenção. Uma sessão do teatro Fórum, como afirma Boal,

Não deve terminar nunca. Como o objetivo do Teatro do Oprimido não é o de terminar um ciclo, provocar uma catarse, encerrar um processo, mas, ao contrário, promover a autoatividade, iniciar um processo, estimular a criatividade transformadora dos espect-atores, convertidos em protagonistas, cumpre-lhe, justamente por isso, iniciar transformações que não devem determinar no âmbito do fenômeno estético, mas sim transferir-se para a vida real (2005a, p. 345).

A base para um espetáculo do TF é um conflito que seja claro para os *espect.-atores*. Segundo Courtney (2003, p. 110), “o conflito produz tensão emocional; com a pessoa criativa, as ideias ‘livremente emergentes’ brotam do inconsciente e são aceitas”. Deve ser um conflito gerador de ideias e que possibilite uma descarga de criatividade motivada pelas emoções geradas por ele. Estas são então racionalizadas para que as estratégias de enfrentamento sejam construídas. “Nesse confronto, o oprimido fracassa e o público é convidado, pelo Curinga, a entrar em cena, substituir o personagem protagonista e buscar alternativas para o problema encenado.” (SANTOS, 2001, p. 8)

32

É preciso diferenciar opressão de agressão. Um espetáculo de TF não deve apresentar cenas em que a fatalidade seja o ponto reinante na encenação. Agressão é, na grande maioria das vezes, o último estágio da opressão e, muitas vezes, uma situação opressiva não é necessariamente de ordem física (BOAL, 2005a). O *espect-ator* não se sentirá estimulado a intervir em uma cena de opressão em que o oprimido está prestes a morrer. A derrota iminente o desestimulará a entrar no processo de luta, já que não vislumbra uma possibilidade de vitória para a situação apresentada. Boal (1992, p. 72) enfatiza que,

É preciso que o protagonista tenha possibilidade de vencer. Se, pelo contrário, o protagonista for inexoravelmente fadado ao fracasso, devido à sua fraqueza inata ou por causa da extrema disparidade das forças em conflito, não sejamos masoquistas: não trabalhemos teatralmente uma cena que com certeza nos levará ao desespero.

O diálogo promovido pelo TF pretende ser fecundo, libertador e com a abertura para que todos exponham suas ideias. No TF, podemos ver mais concretamente os princípios do TO, como a transformação do espectador

em protagonista, preparando-o para transformar a realidade dentro e fora do espetáculo (MENDES, 2000). Serão os *espect-atores*, por meio de um diálogo franco e honesto, no qual não se permite a violência física ou verbal contra a figura do opressor, que solucionarão os conflitos por meio das intervenções em cenas específicas escolhidas por aqueles que desejarem participar do processo. Santos (2001, p. 8) ressalta que o TF é um “espetáculo baseado em fatos reais, no qual os personagens oprimidos e opressores entram em conflito, de forma clara e objetiva, na defesa de seus respectivos desejos e interesses”.

O TF leva o *espect-ator* a estar por inteiro no espetáculo, caso o deseje. É uma verdadeira experiência dialógica para os participantes do jogo teatral. É o não receber apenas, mas uma troca que gera o desconforto dos questionamentos para uma futura mudança de comportamento e atitude frente a um processo de opressão identificado de forma empática pelo público. Aí está, então, o cerne do processo pedagógico do TF: um diálogo não imposto e aberto.

4. Os caminhos do TO: da América do Sul para a Europa e a volta para a América do Sul

Com o golpe militar no Chile que levou Augusto Pinochet ao poder, Boal mudou-se para Lisboa e depois para Paris, onde elaborou a técnica teatral de terapia *Arco-íris do Desejo*. Essa técnica consiste em trabalhar os traumas internos por meio de psicodramas. Habitado a lidar com opressões concretas como fome, concentração de terra, crianças pedintes etc., Boal começou a receber em suas oficinas pessoas que se sentiam oprimidas pela solidão ou pelo medo do vazio. Ele relata como nasceu mais essa técnica que veio a compor a metodologia do TO.

Pouco a pouco eu fui mudando de ideia, fui percebendo que em países como a Finlândia e a Suécia, por exemplo, onde as necessidades básicas do cidadão já estão mais ou menos bem satisfeitas no que toca à moradia, saúde, alimentação, à segurança social, nesses países o percentual de suicídios é muito mais elevado do que em países como os nossos do terceiro mundo. Por aqui, morre-se de fome; por lá, de overdose, pílulas, lâminas e gás. Seja qual for a forma, é sempre morte. E imaginando o sofrimento de alguém que prefere morrer a continuar com o medo do vazio ou angústias de solidão, fui-me obrigado a trabalhar com essas novas opressões e aceitá-las como tais (BOAL, 1992, p. 23).

Nessa fase do TO, Boal descobre que as opressões são internalizadas e que somente é possível delas livrar-se se houver um desejo para combatê-las. É esse desejo que fará com que uma pessoa oprimida busque a ajuda necessária para a sua libertação, criando estratégias, sejam elas vitoriosas ou não, mas que são caminhos para a sua liberdade.

A volta ao Brasil na década de 1980, para trabalhar na multiplicação das técnicas do TO em um projeto financiado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, acabou levando Boal a ser eleito vereador da capital fluminense. A necessidade de manter um diálogo com o povo fez com que ele adaptasse o Teatro Fórum e o transformasse em Teatro Legislativo, definido, segundo ele, da seguinte forma: “o Teatro Legislativo é um novo sistema, uma forma bem mais complexa, pois inclui todas as formas anteriores do TO e mais algumas, especificamente parlamentares” (BOAL, 1996, p. 9). Embora não tenha sido reeleito para um segundo mandato, a experiência mostrou que é possível utilizar o teatro como mecanismo de diálogo com a população na busca por uma cidadania plena, criando leis baseadas nos desejos dos cidadãos e das cidadãs.

O ciclo de reflexões criadas por Augusto Boal encerra-se com o estudo da *Estética do Oprimido* em contraposição uma estética que incentiva o consumo exagerado tão em voga em nossos dias. Boal (2008, pp. 11-14) define a Estética do Oprimido como “(...) todas as atividades baseadas na Imagem, no Som e na Palavra, que integram o arsenal do Teatro do Oprimido e visam a estimular a descoberta das potencialidades criativas dos oprimidos”. De acordo com ele, é preciso rever as nossas opções enquanto produtores e consumidores de arte. É urgente criar alternativas libertadoras das opressões estéticas impostas por um sistema que privilegia um modelo dominante vindo das classes médias altas da Europa e dos Estados Unidos.

Nos últimos anos, o TO tem sido utilizado com uma nova abordagem: a Educação Ambiental. Uma das primeiras experiências foi realizada por Aline Pinto de Almeida na implementação da Agenda 21 no Parque Nacional da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro, em 2002. Ainda nesse mesmo ano, o Programa Nacional de Educação Ambiental do Ministério do Meio Ambiente, em parceria com a UNESCO, utilizou a metodologia do TO no processo de Revitalização da Bacia Hidrográfica rio do São Francisco (VEIGA, 2005). Em 2009, nós utilizamos essa metodologia para um trabalho com nove adolescentes de uma

escola pública do município de Bayeux/PB, enfocando a temática ambiental. O espetáculo teatral tratou da preservação do Parque da Estadual da Mata do Xembém (SILVA; GUERRA, 2011).

5. Os jogos e os exercícios no TO

Os jogos e os exercícios criados e elaborados por Boal buscam a desmecanização do corpo e da mente, engessado pelos ritos e rituais da sociedade moderna. Eles “(...) apresentam um tipo de conhecimento que é adquirido pelos sentidos e não apenas pela razão” (ARAÚJO, 2005, p. 71). Esses jogos ajudam a redescobrir os sentidos para que o praticante os reencontre em sua plenitude. Boal os descreve desta maneira:

Os exercícios visam a um melhor conhecimento do corpo, seus mecanismos, suas atrofia, suas hipertrofia, suas capacidade de recuperação, reestruturação, re-harmonização. O exercício é uma *reflexão física* sobre si mesmo. Um monólogo, uma introversão. Os jogos, em contrapartida, tratam da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens. Os jogos são um diálogo, exigem um interlocutor, são *extroversão* (BOAL, 2005a, p. 87)

Em todos eles, há a intenção de estimular os sentidos da memória e as inter-relações. Enquanto os exercícios ajudam a perceber o corpo, principal instrumento do ator e da atriz, os jogos são essenciais para o processo da aprendizagem, pois é alimento dialógico para a liberdade criadora. Para Boal (2003, p. 167), “todo jogo é um aprendizado de vida; todo jogo teatral, um aprendizado de vida social; E os jogos do Teatro do Oprimido, um aprendizado de cidadania”.

6. Considerações Finais

A abrangência da metodologia do TO torna possível praticá-lo em uma vila rural africana ou na cosmopolita Nova York, obviamente com discursos e temáticas diferentes. Se no seu início o TO trabalhava com temáticas relacionadas com a questão das opressões de classe e contra as ditaduras militares na América Latina,

nos últimos anos revelou-se como uma importante ferramenta pedagógica para a discussão dos mais abrangentes problemas enfrentados pela população mundial. Há grupos de TO nas prisões, nos acampamentos de trabalhadores sem-terra, nos manicômios e nas escolas. Há grupos discutindo a questão da visibilidade da diversidade sexual, do racismo, da homofobia e do sexismo, além das questões socioambientais. Existe uma busca pelo conhecimento sobre o TO pelos mais diversos fatores, mas principalmente porque este facilita as condições para que o oprimido aproprie-se dos meios de produzir teatro. Por não impor uma temática e respeitar os limites e possibilidades de cada grupo, o TO torna-se acessível para qualquer pessoa que tenha o desejo de liberta-se de uma opressão de forma não violenta.

Com o TO, os grupos e indivíduos oprimidos encontram a possibilidade de entrar em contato com o teatro, que deles foi tomada por milênios, e ter a posse dos meios de produção teatral e seu resultado. Essa tomada do fazer teatral é a essência do TO. É a volta do espectador ao palco, à roda ditirâmbica, ao protagonismo que lhe foi roubado.

Embora Augusto Boal tenha morrido no dia 02 de maio de 2009, os multiplicadores e curingas do TO continuam engajados por uma sociedade justa, onde o teatro está a serviço da transformação e da liberdade plena.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Alexandre Falcão. *Teatro e Educação Ambiental: um estudo a respeito de ambiente, expressão estética e emancipação*. Piracicaba: Relatório Final do projeto de Iniciação Científica apresentado à FAPESP. 2005.

BOAL, Augusto. *O Arco-íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1992.

_____. *Teatro Legislativo: Versão Beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1996.

_____. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record. 2000.

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

_____. (a). *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.

_____. (b). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.

_____, Augusto. *Função ritual, comercial e política da arte*. Metaxis: Fábrica de Teatro Popular do Nordeste. Ano 5. 2008.

_____. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond. 2009.

MENDES, E. M. B. *O Teatro do Oprimido a Serviço da Educação Popular na Construção de um Ser Crítico/Libertador*. Maceió. 2000.

COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro & Pensamento*. São Paulo: Perspectiva. 2003.

37

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro?* São Paulo: Editora Brasiliense. 1981.

PENNEC, Mado Le. Trabalho social: a instituição em duas cenas. In *Revista Metaxis: A Revista do Teatro do Oprimido*. Ano I Número 1. Rio de Janeiro. Gráfica Duas Mil Cores. 2001.

ROVAI, Renato; AYER, Maurício. A gente aprende ensinando. Entrevista com Augusto Boal. São Paulo. Revista Fórum. Edição 59. 2008.

SANTOS, Barbara. Um outro mundo é possível! In *Revista Metaxis: A Revista do Teatro do Oprimido*. Ano I Número 1. Rio de Janeiro. Gráfica Duas Mil Cores. 2001.

_____. O curinga e a arte de curingar. In *Revista Metaxis: A Fábrica de Teatro Popular do Nordeste*. Número 5. 2008.

SILVA, Flávio José Rocha da Silva; GUERRA, Francisco José Abílio. O Teatro do Oprimido como instrumento para a Educação Ambiental. In *Revista Pesquisa em Educação Ambiental*. Vol. 6. N. 2 São Paulo. pp. 61-78. 2011.

VEIGA, Bruno G. A.; DUARTE, Laura G.; VASCONCELOS, Lia T. Gestão das Águas e Participação Social. In *V Congresso Ibérico de Gestão e Planejamento da Água*. 2006.