doi: 10.1590/s0102-69922017.3202008

Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates

Recebido: 27.07.15
Aprovado: 20.05.16

Inês Barbosa
& Fernando Ilídio Ferreira*

Resumo: Este artigo explora a hipótese de que a multiplicação acelerada do Teatro do Oprimido (TO), criado por Augusto Boal no início dos anos 1970, tem sofrido apropriações que põem em causa o seu projeto emancipatório. Baseia-se numa investigação participativa iniciada há quatro anos, no contexto das ações e mobilizações coletivas – manifestações, greves, protestos – contra as políticas de austeridade impostas pelo governo português e mandatadas pelas instâncias europeias, em resposta à crise económica e financeira. Os dados empíricos, depoimentos em entrevistas e debates, foram analisados em torno de um conjunto de categorias que enunciam e discutem as mutações, as fragilidades e os combates do TO na atualidade. A análise evidencia a necessidade de uma reinvenção e reapropriação da metodologia, em particular em períodos de crise como os que hoje atravessamos.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido, crise, ativismo, emancipação, investigação participativa.

Introdução

> Vivemos um tempo de guerra. O mundo inteiro está inquieto. Em todos os campos da atividade humana esta inquietação determina o surgimento de novos processos e formas de enfrentar os novos desafios. Menos no teatro.
>
> Boal & Guarnieri (1965).

O manifesto, escrito no tempo do Teatro de Arena – um pequeno teatro de São Paulo, do qual Augusto Boal foi diretor durante 15 anos (1956-1971) –, prolongava a sua crítica a um teatro tradicional que, apresentando "imagens perfeitas", "corretas", "estáticas" da vida social, tentava paralisar, fixar no tempo e no espaço realidades cambiantes. Diziam Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (1965):

> As novas realidades, os novos processos de análise, continuam utilizando as formas gastas, próprias para outros processos e outras realidades. O teatro é conceituável, definível: esta a sua maior limitação. Quando afirmamos o que é o teatro, negamos suas outras potências. Nesta etapa do seu desenvolvimento, o Arena desconhece o que é o teatro (Boal & Guarnieri, 1965).

* Inês Barbosa, doutora em ciências da educação - sociologia da educação, pela Universidade do Minho, Portugal. Tem desenvolvido a sua investigação em torno do Teatro do Oprimido (TO) enquanto ferramenta de educação crítica e ação coletiva, no quadro das mobilizações sociais contemporâneas. É dirigente associativa, curinga do TO e organiza o Óprima – Encontro de TO e Ativismo que vai na sua 6ª edição. <inesbarbosa83@gmail.com>. Fernando Ilídio Ferreira, professor associado do Departamento de Ciências Sociais da Educação, do Instituto de Educação da Universidade do Minho, Portugal, onde concluiu o doutoramento em estudos da criança, em 2003. Leciona, investiga e é orientador científico de dissertações e teses académicas em estudos da criança e em ciências da educação. <filidio@ie.uminho.pt>.

consolidada.indb 439 26/09/2017 09:21:26

Foi essa vontade de romper limites sobre o que é o teatro, esse "desconhecimento" ou o "desordenamento" que inspirou os processos de crescimento e desenvolvimento do Teatro de Arena (Lawrence, 1997: 25). O grupo viria a provocar uma "revolução estética", contribuindo "vigorosamente para a criação de uma dramaturgia genuinamente brasileira" (Góes, 2009: 4), resultante do questionamento sobre o papel dos vários componentes teatrais: do dramaturgo ao ator, do conteúdo à forma; do palco à plateia, da experimentação à representação. Empenhados em criar uma "estética de resistência", a partir da "ciência teatral" (Almada, 2004) que a um tempo *respondesse* e a outro *sobrevivesse* à ditadura militar e à repressão política imposta no Brasil, foram concebidos dispositivos como o "seminário de dramaturgia", o "laboratório de interpretação" ou "o sistema curinga"[1], em que as funções de cada indivíduo não eram estanques – o dramaturgo podia ser também ator ou técnico e o narrador podia ser personagem –, onde as várias formas teatrais eram testadas e remisturadas – teatro épico, realista, musical, agitprop etc. –, numa contínua e incessante pesquisa coletiva que fez do Teatro de Arena um "lugar de reflexão e experimentação teatral" (Ribeiro, 2011: 143).

1. "Seminários de dramaturgia" eram encontros semanais nos quais se lia, debatia e escrevia peças teatrais em conjunto; "laboratórios de interpretação" eram também encontros regulares onde se pesquisava coletivamente novas formas de abordagem teatral. Vide: Ribeiro (2011). O "sistema curinga" era um modelo dramatúrgico que permitia a montagem de qualquer peça com um número reduzido de atores, em que estes iam interpretando várias personagens e o "curinga" assumia a função narrativa e de interligação. Vide: Boal (2010: 239-296).

Em várias partes do mundo, as memórias dos finais dos anos 1960 são de contestação e turbulência: o Maio de 68, a Guerra do Vietnã, a Primavera de Praga, a revolta das comunidades negras depois da morte de Martin Luther King, entre outras. No Arena, os últimos anos da década são marcados pela censura, pelas perseguições e agressões aos artistas. Como recordava Boal: "quando se aproxima o fim do espetáculo, é normal que os atores se preparem para os aplausos. Nós, nervosos, nos preparávamos para a invasão" (Boal, 2014: 297). Em 1971, o dramaturgo é sequestrado, detido e torturado, partindo depois num exílio pela América Latina e Europa que haveria de durar 15 anos (Babbage, 2004: 15).

Derivado das experiências no Arena – mas também anteriores, no Teatro Experimental Negro, nos Estados Unidos, onde estudou com John Gassner (Boal, 1975: 71) –, o dramaturgo foi dando forma àquele que viria a ser o seu legado mais reconhecido internacionalmente: o Teatro do Oprimido (TO). Em 1973, o termo surge pela primeira vez, de forma explícita, no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, que reúne um conjunto de artigos publicados por Boal entre 1962 e 1973 e sistematiza as ideias do autor (Boal, 2010). A metodologia cresceu seguindo a trajetória de seu criador e adaptando-se aos diferentes contextos e circunstâncias: na América Latina ou na Europa; em ditadura ou em democracia, da censura jornalística ao bombardeamento mediático; do período de exílio ao seu cargo como vereador no Rio de Janeiro. Desde os seus primórdios, em 1970, a posição do dramaturgo-militante foi sempre a de questionar, experimentar, avaliar, como o TO poderia auxiliar na luta dos oprimidos pela libertação e pela transformação social.

consolidada.indb 440 26/09/2017 09:21:26

Volvidos 45 anos, deparamo-nos com contextos e circunstâncias que, apesar de muito diferentes dos de então, nos situam "num tempo de guerra". O "mundo inteiro está inquieto" e as batalhas jogam-se a vários níveis: na crescente desigualdade entre países e classes ricas e países e classes pobres; nas guerras e ditaduras que subsistem sob múltiplas formas; na subjugação de países periféricos da Europa ao capital financeiro e à lógica da austeridade perpetrada pela *Troika*[2]; na destruição do Estado social conquistado com as revoluções e transformações democráticas; na generalização do desemprego, da precariedade e de novas formas de exploração laboral; na expansão (em discurso dominante, mas também em votos) da direita reacionária e conservadora; e em tantos outros fenómenos. As demonstrações da contestação, em várias escalas, locais e globais, vão oscilando de modo mais pungente ou aparentemente mais sereno, suscitando esperança ou desânimo, dando voz à incredulidade, à indignação e à inquietação de indivíduos e coletivos (Estanque & Hermes Costa e Soeiro, 2013; Della Porta & Mattoni 2014; Fominaya & Cox, 2013; Zizek, 2012).

Como refere Julian Boal – filho de Augusto e um dos mais fervorosos críticos e práticos da metodologia –, ao contrário de outras formas teatrais, como o teatro brechtiano, por exemplo, o TO aparentemente não sofreu o "refluxo da situação revolucionária que o viu nascer"; pelo contrário, "teve uma expansão vertiginosa." (Julian Boal, 2014: 49). A "flexibilidade" e "acessibilidade do método" encorajou a sua disseminação e o TO é hoje "aplicado, adaptado e reinventado" por praticantes em todo o mundo (Babbage, 2004: 1). Em mais de 100 países de cinco continentes; em hospitais, escolas, prisões, bairros, comunidades inteiras; em variados programas de intervenção educativa e social; em centenas de cursos, intercâmbios, festivais e encontros anuais, o TO está em grande expansão e atingiu um assinalável êxito. É este êxito do Teatro do Oprimido – mas sobretudo as suas contradições – que é submetido à análise e reflexão críticas neste artigo.

Além da literatura, as principais fontes da pesquisa são sete vozes que escutámos para compor um diálogo crítico sobre as derivas, fragilidades e combates do Teatro do Oprimido na atualidade: Cecília Boal, Julian Boal, José Soeiro, Kelly Howe, Muriel Naessens, Olivier Neveux e Rafael Villas Bôas[3], todos eles com vínculos teóricos ou práticos à metodologia. Os depoimentos foram recolhidos entre 2013 e 2015, em entrevistas, mas também nos debates em que participaram durante o Óprima! Encontro de Teatro do Oprimido e Ativismo[4]. São também mobilizados contributos escritos por alguns deles e, nesse sentido, a dimensão de suas vozes é proporcional à quantidade de material disponível e não à validade dos seus testemunhos.

O trabalho insere-se numa perspectiva de sociologia pública e militante (Burawoy, 2006) e consiste numa investigação participativa, feita de ações e de mobilizações

2. Aliança entre a Comissão Europeia, o Banco Central Europeu e o Fundo Monetário Internacional.

3. Entre 2012 e 2014, foram feitas entrevistas com outros curingas, contudo optou-se por incluir apenas os que participaram do Óprima. Ainda que não tenham estado presentes, queremos agradecer os contributos de Bárbara Santos, Doug Paterson, Adrian Jackson e Robert Mazzini.

4. O Óprima é um encontro anual organizado em Portugal desde 2012. É justo expressar aqui um agradecimento a todos os elementos do grupo organizador e também aos participantes das quatro edições.

consolidada.indb 441 26/09/2017 09:21:26

coletivas, iniciada há quatro anos, no contexto da crise e austeridade em Portugal. A seleção dos intervenientes, a forma como se dá relevo a alguns aspetos e não a outros, ou o modo como se faz a categorização e o exame dos dados são aqui revelados de forma comprometida, rejeitando a suposta neutralidade ou objetividade do trabalho científico e assumindo, antes, um posicionamento político e crítico acerca do tema em questão.

Pretende-se interpretar e compreender o modo como o TO se posiciona e se expressa na atualidade. Trata-se de uma "forma gasta" e anacrónica, incompatível com "novas realidades"? Tem-se transformado na sincronia de sua própria função transformadora? Qual a sua pertinência enquanto ferramenta ativista para enfrentar "novos desafios"? De que modo pode "servir" os combates atuais? Se a "crise" é o momento coincidente entre o perigo e a oportunidade – uma ideia presente tanto na dramaturgia de teatro-fórum, como nas declarações de empresários e "empreendedores" nos anos mais recentes[5] – usemos este período de desordem e de incerteza como oportunidade para repensar e "desconhecer" o Teatro do Oprimido.

5. Aparentemente, a palavra crise significa, em chinês, simultaneamente, perigo e oportunidade. Boal transportou essa ideia para a dramaturgia do teatro-fórum, descrevendo o momento de clímax, em que poderão surgir as saídas/alternativas para determinada situação de opressão. É curioso notar que esta mesma lógica é utilizada, hoje, por empresários e governantes para referir o "desemprego como oportunidade" ou para incentivar o empreendedorismo (vide: http://www.empresario.com.br/artigos/artigos_html/artigo_a_270513.html).

Teatro do Oprimido: a pesquisa pela emancipação em três transgressões

O TO, enquanto objeto de investigação, tem estado na base de vários estudos em campos muito distintos, da educação às artes dramáticas, passando pelo direito, pela psicologia, filosofia, sociologia, economia; em contextos geográficos diferenciados, da América Latina, África até à Europa ou dos Estados Unidos; com um carácter mais diacrónico ou partindo de experiências concretas vigentes; ou fazendo uso de metodologias que vão da análise teórica à investigação-ação. O olhar donde se examina influencia os objetivos com que se parte, bem como os percursos escolhidos e as inferências retiradas. Por isso, há quem classifique o TO de forma mais "radical", como "arte politizadora"; "transgressora e inquietante" (Viana, 2011) ou "teatro de resistência e militância" e "fonte de subversão" (Castro-Pozo, 2005), ou, de maneira mais inócua, como "forma avançada de dinâmica de grupos" (Nunes, 2004).

A história do TO está indubitavelmente ligada à história de Augusto Boal, o "aprendiz e mestre da dialética" (Carvalho, 2015: 12) que assumia uma "atitude científica perante o teatro" (Chagas, 2015: 30). Em 1970, diante da censura e da ditadura militar brasileiras, Augusto Boal idealiza e concretiza as primeiras experiências com teatro-jornal, em conjunto com um grupo de jovens vinculados ao Teatro de Arena. Ao se teatralizar notícias de jornais e outros materiais informativos, procurava-se desconstruir, desmistificar e denunciar aquilo que era difundido pelos meios de

consolidada.indb 442 26/09/2017 09:21:26

comunicação social. Propunha-se popularizar os meios de produção teatral: todos podiam fazer teatro, em qualquer lugar e partindo de qualquer tema (Boal, 1977: 52). Na Argentina, o clima de repressão e de restrições levou ao desenvolvimento do teatro-invisível: cenas do quotidiano representando situações de opressão ou conflito eram apresentadas num espaço público de grande afluência, sem nunca revelar que se tratava de teatro, com o objetivo de estimular a discussão popular sobre determinadas questões políticas ou sociais. No Peru, participa do programa Campanha de Alfabetização Integral (Alfin) em várias linguagens, onde reforça o contacto com a pedagogia do oprimido de Paulo Freire. É nesse âmbito que concebe o *teatro-imagem*, desenvolvido a partir do trabalho com indígenas, e se vê confrontado com uma pluralidade de linguagens, às quais não conseguia aceder: ao eliminar a palavra, o corpo surgia como ferramenta para despertar o debate e a reflexão; e também o teatro-fórum – uma evolução da dramaturgia simultânea[6] – em que eram expostas situações de opressão experimentadas e partilhadas por um determinado grupo, para que fossem discutidas – em fórum e pela plateia – e fossem ensaiadas soluções coletivamente. Com o intensificar da violência na América Latina, em 1976 Augusto Boal parte para Europa, primeiro para Portugal, onde esteve dois anos na direção da companhia *A Barraca*, e depois para França, para lecionar na Universidade de Sorbonne-Nouvelle. É em Paris que inaugura o Centro de TO e dá início à elaboração do *arco-íris do desejo*, uma técnica que procurava dar conta de opressões aparentemente mais diluídas e subjetivas com as quais se começava a defrontar num país democrático e "desenvolvido". Somente em 1986 regressa definitivamente ao Brasil, convidado para dirigir a Fábrica de Teatro Popular. Nesse mesmo ano, nasce o Centro de TO do Rio de Janeiro e a metodologia é rápida e amplamente disseminada. Em 1993, Boal é desafiado a integrar uma candidatura do Partido dos Trabalhadores (PT) e é eleito vereador do Rio de Janeiro. É nessa altura que implementa o que chamou de *teatro-legislativo*: ao formar grupos populares de teatro-fórum, organizaram-se circuitos de apresentação por toda a cidade, criando propostas legislativas a partir da interação desses grupos com a comunidade. Os últimos anos de pesquisa até à sua morte, em 2009, foram dedicados à *estética do oprimido*, um programa de experimentação artística (pintura, escultura, música, poesia...) que procurava combater a "invasão de cérebros" produzida pela mídia, através da criação de metáforas e da apropriação popular das várias linguagens.

6. A dramaturgia simultânea era uma técnica em que os atores escutavam previamente os problemas de determinada comunidade, apresentavam a peça junto dela e o público sugeria alterações que eram interpretadas pelos atores.

Mais ou menos alterado ou recriado, este arsenal de técnicas tem resistido ao tempo e a espaços e contextos muito diversificados. O que dá corpo, coerência e identidade ao método são, portanto, os princípios e objetivos pelos quais é regido. Três transgressões são produzidas no TO: palco e plateia; espetáculo teatral e da vida real; artistas e não artistas (Boal, 2009: 185). Comecemos pela última. Partindo da

consolidada.indb 443 26/09/2017 09:21:26

crítica à divisão social do trabalho, Boal refuta as hierarquias estabelecidas entre aqueles que podem produzir cultura e aqueles a quem é dada a "oportunidade" de a consumir. Ao quebrar essa barreira, quebra também o monopólio dos profissionais que separa agentes ativos e passivos no mundo da intervenção política (Bourdieu, 1989: 163-164). Os jogos, os exercícios e as técnicas concebidos por Boal têm assim o objetivo de desmecanizar os indivíduos para que estes – ao procurarem desalienar-se e libertar-se do papel social que lhes foi atribuído – possam encetar um projeto de transformação social a partir do diálogo horizontal. Esse método dialógico, no sentido freiriano, é transportado para a relação entre palco e plateia, entre atores e espetadores. O neologismo criado por Boal – *espect-ator* – remete assim para esse esfarelamento entre os que atuam e os que veem. O *espect-ator* é um espectador na expectativa de atuar, um investigador ativo dos problemas trazidos pelo grupo, embrenhando-se numa procura socrática dos vários *ses* – "e *se* fizéssemos assim?" – que Boal classificava de *teatro subjuntivo* (Boal, 2003: 171)[7]. É no diálogo estabelecido em palco que se procuram as alternativas de resolução para uma situação que – ainda que traduzida na linguagem teatral – tem repercussões e evidências no mundo real. Consciente dessa limitação, o dramaturgo concebe o Teatro do Oprimido como ensaio da revolução, laboratório onde se experimentam e testam as resistências e as formas de luta. Uma peça de TO não termina, pois, em repouso, mas no desequilíbrio brechtiano que, agitando os presentes, dará o impulso a "ações sociais, concretas e continuadas": o fim é o começo (Boal, 2009; 2010: 19).

7. Em português de Portugal, o modo verbal equivalente é o conjuntivo.

O TO é uma metodologia de intervenção política e social comprometida com a análise e a transformação do mundo. Marxista, brechtiano, freiriano, este teatro busca investigar e desmontar as estruturas de poder que estão na base da opressão – em suas múltiplas formas – visando à emancipação individual e coletiva através do exercício dialético. Para Augusto Boal não se trata de "teatro político", primeiro porque "políticas são todas as atividades do homem" (Boal, 2010: 11) e, segundo, porque toda a arte

> é uma representação da realidade, não é realidade. Se é uma representação, tem de ter um ponto de vista. E se apresentar um ponto de vista, é político. Mais político ainda é o teatro que diz não ser político (Boal, 2004).

Fazer TO é, assim,

> o resultado de uma escolha ética, já significa tomar partido dos oprimidos. Tentar transformá-lo em mero entretenimento sem consequências, seria desconhecê-lo; transformá-lo em arma de opressão, seria traí-lo (Boal, 2010: 25).

consolidada.indb 444 26/09/2017 09:21:26

Óprima!
Um encontro nascido da crise e das contestações

O Óprima! Encontro de Teatro do Oprimido e Ativismo teve a sua primeira edição em 2012, em Lisboa[8], organizado por uma plataforma informal de coletivos ativistas de lutas diversas: feminismos, antirracismo, precariedade, violência policial, austeridade ou acesso ao ensino superior. O objetivo passava por criar um espaço de autoformação, em que o TO fosse discutido, analisado e experimentado como parte de um repertório de ação coletiva, numa altura em que se vivia em Portugal uma vaga de contestação generalizada – manifestações, greves, protestos – como reflexo das políticas de austeridade impostas pelo governo português e mandatadas pelas instâncias europeias, em resposta à crise económica e financeira. Ao mesmo tempo, procurava-se contribuir para a criação de um espaço de encontro entre os vários ativismos e as diferentes lutas que ao produzir estratégias de articulação e estratégias de aliança (Prado & Costa, 2011)[9], fosse capaz de gerar ações conjuntas ou alicerçar movimentos contra-hegemónicos.

A partir do segundo encontro, a organização do Óprima![10] estabilizou-se em quatro coletivos: *Tartaruga Falante*, do Porto, anteriormente designado "Estudantes por Empréstimo" por ter protagonizado e conduzido um projeto de teatro legislativo sobre bolsas de estudo no ensino superior; *KSK*, um grupo de TO da Arrentela, ligado à Associação Khapaz e à Plataforma Gueto e que se dedica acima de tudo às questões do racismo; a *Marcha Mundial de Mulheres*, de Lisboa, pertencente a uma rede internacional feminista; e o *Núcleo de TO de Braga*, entretanto, constituído em associação Krizo, que trabalhava sobretudo em torno da crítica à austeridade e que se juntou nesse ano à organização.

De periodicidade anual, o Óprima! já passou por todas os locais onde existem núcleos do TO: Lisboa, Braga, Arrentela e Porto. O encontro é organizado de forma autogerida e decorre durante cinco dias, pautados por momentos de formação em oficinas, pela participação em debates e palestras e por sessões de teatro-fórum, cinema comentado, entre outras iniciativas. O número de participantes e convidados internacionais tem vindo a aumentar. Individualmente ou em grupo, têm estado presentes pessoas provenientes do Estado Espanhol, França, Uruguai, Brasil, Inglaterra, Estados Unidos, Eslovénia etc., contribuindo para ampliar a reflexão sobre os diferentes contextos e sobre a própria metodologia.

Desde o início, o encontro não se focou propriamente no Teatro do Oprimido – enquanto metodologia ou conjunto de técnicas –, mas na conjuntura política e so-

8. No primeiro Óprima, a organização era composta por membros da Geração à Rasca, Marcha Mundial das Mulheres, Umar-Açores, Associação Khapaz, Grupo de Intervenção nas Prisões (Grip); Núcleo de TO de Pombal e Estudantes por Empréstimo.

9. Os autores distinguem estratégias de articulação, como aquelas em que se constrói uma "relação de equivalência" entre "diferentes sujeitos políticos, de modo a se construir um projeto contra-hegemónico", das estratégias de aliança em que se constrói um "vínculo, em torno de demandas específicas", "na construção de ações conjuntas", considerando-os modos complementares na luta política.

10. Vide: <https://oprima.wordpress.com>.

consolidada.indb 445 26/09/2017 09:21:26

cial que se pretende analisar e a partir da qual se podem desenhar estratégias de luta que poderão, ou não, ter o TO como ferramenta. Ainda assim, há um enfoque crítico na metodologia, que procura ativamente formas de a redescobrir e a reinventar. Com Julian Boal – que desde 2013 participa no Óprima –, a dramaturgia do teatro-fórum tem sido questionada e redimensionada de forma a espelhar a complexidade das situações de opressão, que nem sempre – ou quase nunca – opõe um opressor e um oprimido num conflito isolado, articulando os níveis macro e micro da sociedade e pondo em evidência as contradições de indivíduos, grupos e sistemas. Com Chullage – sociólogo, rapper e membro do grupo KSK Arrentela –, a estética do oprimido tem sido explorada a partir de experiências com o som que é produzido por nosso corpo e pelo mundo social, refletindo sobre as relações e estruturas de poder e dominação que lhe estão subjacentes. Com Muriel Naessens, do Féminisme Enjeux e também com Magda Alves, da Marcha Mundial das Mulheres, tem-se procurado dar conta da interseccionalidade da luta feminista no combate à austeridade, ao racismo ou à precariedade, transportando essas imbricações para as nossas peças de teatro-fórum. Com José Soeiro, da Tartaruga Falante, tem-se investigado formas de envolver as práticas do TO num projeto consistente e continuado em torno de objetivos e temas específicos, articulando com um repertório diverso de ação coletiva (petições, ações de protesto, iniciativas legislativas, etc.). Esses e outros exemplos têm permitido, nestes quatro anos de existência do Óprima, produzir massa crítica em torno do que é e do que pode vir a ser o Teatro do Oprimido.

Essa criticidade em relação ao que fazemos é também visível na criação de momentos específicos de discussão sobre as peças de teatro-fórum, em que não só se apontam falhas e incongruências, identificadas ou não pelos grupos que as apresentam, mas também se procuram coletivamente formas de as colmatar. As relações de confiança que se estabelecem entre os grupos e os convidados internacionais têm também garantido alguma continuidade de ano para ano. Em 2013, nasceu do Óprima um projeto que articula as questões do desemprego e da precariedade com a crítica ao discurso do empreendedorismo e que, envolvendo os grupos de Braga e Porto, se traduziu numa peça de teatro-fórum que tem circulado por vários pontos do país, mas também em performances, protestos de rua, debates e até investigações académicas. A este projeto aliaram-se os Precários Inflexíveis, associação de combate à precariedade, que tem participado e colaborado em várias atividades. Em 2014, resultou do Óprima uma parceria com o Féminisme Enjeux, grupo composto por membros de Braga, Porto e Lisboa. A peça de teatro-fórum sobre assédio sexual, inicialmente preparada para o festival Violences faites aux Femmes (Paris), tem sido apresentada em Portugal, fazendo

consolidada.indb 446 26/09/2017 09:21:26

a articulação com movimentos sociais feministas e com um partido de esquerda na recolha de assinaturas e na discussão legislativa. Fruto desses contactos e experiências, foram selecionados quatros curingas[11] para uma entrevista em formato aberto, a revelar aspetos como: o percurso pessoal, profissional e político que os levara até ao Teatro do Oprimido; as fragilidades que encontravam na metodologia e na forma como tem vindo a ser utilizada; as forças que identificavam no TO para fazer face à crise atual; e, por fim, os desafios que lhes pareciam mais prementes nesse campo. Foram eles: José Soeiro, sociólogo, deputado do Bloco de Esquerda e membro fundador da associação Tartaruga Falante (Porto) e do encontro Óprima, responsável pelo primeiro projeto de teatro legislativo em Portugal – Estudantes por Empréstimo; Julian Boal, curinga, atualmente a residir no Brasil e a desenvolver uma tese de doutoramento sobre a história política do Teatro do Oprimido; Kelly Howe, professora na faculdade North Central College (Estados Unidos), onde ensina teatro e estudos de género, ex-presidente do Pedagogy and Theatre of the Oppressed (PTO); e Muriel Naessens, curinga há mais de trinta anos, fundadora do Féminisme Enjeux (Paris), associação e grupo de TO feminista.

Posteriormente, decidimos incluir extratos de alguns debates organizados durante o Óprima: "Teatro do Oprimido: ensaio da revolução ou não?", realizado em Braga, em 2013; "Das raízes à atualidade" e "A revolução virá do Sul?", no Porto, em 2015, e que contaram com a participação do José, Julian e Kelly, mas também de Cecília Boal, atriz e psicanalista, presidente do Instituto Augusto Boal; Olivier Neveux, professor em Lyon, investigador em teatro político e crítico teatral; e Rafael Villas Bôas, ativista político na Brigada de teatro do Movimento dos Sem-Terra (MST)[12] e professor na Universidade de Brasília.

Fragilidades ou derivas: o Teatro do Oprimido em crise

Todas e todos são unânimes em declarar que as práticas de Teatro do Oprimido apresentam fragilidades e derivas que, de forma mais ou menos acentuada, põem em causa os princípios objetivos e processos transmitidos por Augusto Boal. Analisámo-las de seguida em torno de cinco categorias que, embora imbricadas e albergando muitos outros problemas, procuram expressar um conjunto de tensões que induzam à reflexão sobre a atualidade do TO. Ao manifestar os obstáculos identificados, os entrevistados não se colocam fora deles: são afetados por eles e em algumas ocasiões coniventes. Acima de tudo, preocupam-se com o rumo que tem levado o TO e com o papel que este pode ter (ou não) na transformação da sociedade.

11. Curinga é o elemento mediador dos processos de TO: quem dialoga com a plateia nas apresentações teatrais e quem, frequentemente, dinamiza os grupos.

12. O Movimento dos Sem-Terra protagoniza uma das mais férteis relações com o Teatro do Oprimido, resultado de uma parceria direta com o CTO Rio de Janeiro, mas sobretudo do contato e trabalho no âmbito das lutas camponesas dos anos 1960. Ver: Villas Bôas (2013).

consolidada.indb 447 26/09/2017 09:21:26

Mercantilização: uma oportunidade de negócio?

A crítica mais imediata é a de algumas práticas de TO se terem rendido ao mercado. Ainda em vida, Boal distinguia "heresias criativas" das "imperdoáveis traições", ou seja, aos usos do método para os recursos humanos selecionarem funcionários ou para melhorar as relações patrão-empregados dentro das empresas (Julian Boal, 2012). Programas de capacitação, cursos por módulos, técnicas inovadoras, "o mercado de oficinas de TO é um mercado muito competitivo", diz Julian. Indignada, Cecília conta como viu um vídeo na internet anunciando "Faça umas férias, vá às praias de Ipanema e participe num curso de Teatro do Oprimido" (Cecília Boal, D 2015). Para Rafael, as necessidades de sobrevivência não podem transformar o Teatro do Oprimido num negócio, num "pacote de serviços ofertado com promessas de resultados ao final do processo" (Villas Bôas, 2015). José também aponta para circunstâncias em que a metodologia é "esvaziada de seu conteúdo, de sua ética, de sua estética, como se pudesse ser uma técnica ao serviço de não interessa o quê" (Soeiro, D 13). Com a expansão do TO, "uma das coisas que aconteceu foi a criação de uma nova profissão: facilitador de Teatro do Oprimido". Como diz Julian, "todos os atores podem fazer teatro, até os atores". A frase célebre de Boal é "bastante contraintuitiva", significa que "ao especializar um determinado número de ações, de conceitos, de maneira de se relacionar com o mundo, ao ser obrigado pelo sistema capitalista a escolher uma profissão, você se especializa, você se mecaniza". Um médico, por exemplo, "não vê o doente, só vê a doença. Está com anemia, dá-lhe tabletes, mas não sabe se ele tem dinheiro para comer". Incluindo-se nesse problema, Julian argumenta: "a gente se tornou especialista de uma técnica que demanda a desespecialização. A gente virou autoridade dizendo que toda a gente devia falar de política. É uma posição bastante contraditória" (Julian Boal, D 2013).

Tecnicização: um conjunto de exercícios?

Decorrente dessa especialização, tem-se assistido à "fetichização das formas, fetichização dos protocolos"; em que uma forma como o TO que tem como objetivo a emancipação, "pode virar completamente o avesso" (Neveux, D 2015). O processo de formação em oficina é reduzido a uma "oportunidade de capacitação profissional", a "técnica pela técnica se torna um repertório sem alma, sem horizonte", escreve Rafael (Villas Bôas, 2015). O TO é assim partilhado como um conjunto de jogos e exercícios. É possível ter-se contacto com o método sem se discutir o que é opressão ou sem se pronunciar o nome de Marx ou Brecht. Como refere Julian, a "opressão não é concebida como pedra angular das nossas sociedades, mas como

consolidada.indb 448 26/09/2017 09:21:27

uma desordem periférica e ocasional a ser resolvida através da negociação" e "pelo diálogo" (Julian Boal, 2013: 32).

> A dinâmica de teatro-fórum passa a ser uma espécie de jogo de ganha e perde, e não um exercício dialético de estudo das contradições da realidade, por um público interessado em estudá-la para intervir nela, lutar e transformar as condições objetivas do real (Villas Bôas, 2015).

Aliada a essa tecnicização está o simplismo, a despolitização e a neutralização. "As pessoas não estudam, não leem, fazem um estágio de dois dias e não sabem o difícil que é levar a discussão, curingar", diz Cecília (Cecília Boal, D 2015). Tem muita gente que tem utilizado o método como autoajuda e terapia [...] não há muito como controlar. Lamento que o conteúdo político fique esvaziado" (Cecília Boal, 2011). Para José, essa despolitização acontece em dois níveis: um é a própria leitura da realidade que é cada vez mais assente numa "explicação individual" e "psicologizada" dos problemas sociais, outra é a "apropriação do TO como técnica de intervenção social" fazendo com que esteja mais "desligado dos movimentos sociais concretos" (Soeiro, E 2015).

Instrumentalização: um livro de receitas?

Uma das formas de instrumentalização do Teatro do Oprimido – certamente não a única – está em sua apropriação por técnicos e trabalhadores sociais. O facto de, muitas vezes, as organizações não terem fundos próprios, faz com que estejam dependentes de financiamentos dos projetos, funcionando como "companhias de táxi." O "táxi vai somente onde ele é pago para ir", explica Julian (Julian Boal, D 2013). Ou seja, ainda que, naquela escola, com aquele grupo de alunos, fosse importante debater, por exemplo, a desigualdade de género, o financiamento que se recebeu é para um projeto sobre *bullying* e é sobre isso que se terá de trabalhar. Muitos desses projetos, em particular nas escolas ou bairros, incidem na prevenção e na redução de comportamentos de risco ou, mais recentemente, em trabalhar competências para a empregabilidade. Em vez de perguntas, levam respostas e esperam determinados resultados. "Os oprimidos passam a ser o objeto da intervenção", em vez de sujeitos, diz José. Como narra, "quando trabalho com técnicos, eu pergunto: quais são as vossas opressões? Respondem-me: Ai, eu trabalho com sem-abrigo, ai, eu... Quais são as vossas opressões?" (Soeiro, D 2013). Para Julian, essas "utilizações reacionárias do TO" têm derivado numa espécie de "adestramento interativo de vítimas" (Julian Boal, 2013): um entretenimento despolitizado que se limita à partilha e discussão de opressões individuais, mas ausente de conteúdo

consolidada.indb 449 26/09/2017 09:21:27

emancipatório. Para Kelly, há ainda outro grande problema, sobretudo no contexto norte-americano, "há muito sentimentalismo, as pessoas adoram pensar que estão a fazer o bem, missionários, o trabalho do senhor" (Howe, E 2014).

Individualização: um pacote de competências?

No site de um grupo de TO português anunciava-se em destaque: "Estamos à procura de pessoas criativas e empreendedoras que acreditam que o Teatro do Oprimido é o caminho para transformar o mundo. Se és essa pessoa envia-nos as tuas ideias, acompanhadas do teu CV, para...", seguindo-se o e-mail dos recursos humanos. Acompanhando o discurso do empreendedorismo que tem prosperado nos últimos anos, os grupos e projetos de TO utilizam vocabulário como: *capacitação*, *competência*, *pró-ativo*... Como salienta Kelly, as pessoas têm de se esforçar muito "para vender o seu trabalho, na lógica de marketing" e, na verdade, "começam a acreditar na linguagem que utilizam nos projetos" (Howe, D 2015). Essa individualização é sentida também nas peças de teatro-fórum construídas de forma a potenciar um espect-ator heroico: "ganha" quem fala mais alto com o patrão, quem enfrenta o assediador ou quem finta o agressor. A tónica é colocada nas ações individuais: *tu és capaz*, *tens de ser mais forte*, *mais dinâmico*, tal como é veiculado pelo discurso do empreendedorismo. Trata-se de um "heroísmo abstrato", como nomeou Julian, em que "uma pessoa resolve o problema ao deitar a porta abaixo. Em vez de perguntar, de quem é esta porta?, Por que é que ela está aqui? O que é que ela esconde?, "Que obstáculos vamos encontrar?", acrescenta Kelly (Howe, D 2015). O perigo é que o TO se torne um espaço de "*individual coping*" (Howe, E 2014). Rafael escreve:

> A perspectiva emancipatória não pode ser conquistada de forma individual, logo, Teatro do Oprimido não é uma promessa de melhoria da vida pessoal, de libertação individual dos grilhões que o sistema nos impõe (Villas Bôas, 2015).

Fetichização: a solução para todos os males?

Por não se referir apenas ao Teatro do Oprimido, mas a várias outras formas de teatro político, Olivier criticava o "fetiche da tomada de consciência" promovido pelo "teatro da conscientização": "os indivíduos seriam ignorantes, que não sabem nada, um dia chega o teatro, eles aprendem e começam a lutar" (Neveux, D 2015). "A gente pega no TO, que é uma parte do processo, que só pode ser uma etapa e a gente pensa que ele é a libertação inteira", "os problemas não vão ser resolvidos pelo TO, vamos precisar de partidos, sindicatos, de mobilizações, lutas, de primave-

consolidada.indb 450 26/09/2017 09:21:27

ras árabes ininterruptas", ressalta Julian (Julian Boal, 2013). Na mesma linha, José lembra que o TO é um

> ensaio da revolução [...], é apenas mais um pequeno momento no longo caminho de libertação dos oprimidos. E isso implica ter a persistência, a urgência, mas a paciência de ter esse trabalho de transformação, mas implica também a humildade de sabermos que o teatro é uma entre outras formas de libertação tão válida como a petição, como a ação sindical, como a reunião, como a assembleia geral, [é] apenas mais uma ferramenta (Soeiro, D 2013).

Também Kelly frisa que é preciso lutar

> contra a ideia do TO como fim em si mesmo. Parar de celebrar o TO como a coisa. É, quando é necessário, quando me leva às questões que eu quero fazer. Não devemos nos apaixonar pelo TO, mas pelo mundo a que se quer chegar (Howe, E 2014).

Terá o Teatro do Oprimido expirado o prazo de validade?

Julian elabora três hipóteses explicativas dos desvirtuamentos da proposta inicial do TO: há uma "compreensão errónea daquilo que o meu pai escreveu" (Julian Boal, E 2014); há "contradições e ambiguidades" nos seus textos (Julian Boal, 2014: 50); ou, por último, a metodologia já não mantém uma polémica com a conjuntura: "a que mais me preocupa é essa, que a gente esteja defasado, que o que foi proposto nos anos 1970 não tenha validade nos dias de hoje" (Julian Boal, E 2014).

"O TO nasce num determinado momento em que tem ditaduras em quase toda a América Latina e tem partidos muito pequenos que se querem partidos ultracentralizados", lembra Julian (Julian Boal, D 2013). Nos anos 1970, a "crítica à representação teatral, o apelo à participação popular e o combate à opressão" davam-lhe uma "enorme potencialidade crítica" (Julian Boal, 2014: 41). Hoje, a "participação está na moda": dos programas de televisão em que é solicitada a opinião dos telespectadores, aos apelos à democracia participativa ou até às novas formas de exploração dos trabalhadores, que são renomeados de "colaboradores" participando do esforço de gerir uma empresa, são vários os exemplos que evidenciam como a expressão tem sido "banalizada e edulcorada" (Julian Boal, 2014: 52-53). A crítica à representação – proposta pelo Teatro do Oprimido – também "vai bem com o sistema": são respostas individuais, não existe representação, visto que as pessoas falam a respeito dos seus problemas, não existe delegação de poder, você fala em nome próprio" (Julian Boal, E 14). Num período de decadência e falta de confiança nas instituições partidárias e sindicais, é natural que os indivíduos se sintam atraídos pela metodo-

consolidada.indb 451 26/09/2017 09:21:27

logia. Para José, "a forma horizontal do TO" e a "representação direta" como forma "menos mediada de expressão" são duas características que se encontram também nos novos movimentos e mobilizações sociais. E se é verdade que essas dinâmicas geram "um potencial de participação democrática que faz a esperança", o facto é que produzem organizações "mais volúveis, mais frágeis", levando a uma "descontinuidade e individualização" incapaz de lidar com "estruturas de poder muito fortes, muito organizadas, muito contínuas" (Soeiro, E 2015). No entender deste curinga,

> há muita reprodução do que são os princípios do TO, há muita visão entusiasmada – com motivos –, mas há muito pouca visão crítica sobre o método e, sobretudo, uma visão crítica sobre a realidade em que o método trabalha. A discussão que tem de ser feita é: qual é a utilidade concreta do TO no contexto em que estamos a viver? (Soeiro, D 2013).

Uma arma de combate? Possibilidades do Teatro do Oprimido

Na introdução do seu primeiro livro, Augusto Boal escrevia que o teatro era uma arma. A depender de quem o possuísse ou do uso que dele se fazia, poderia servir à dominação ou à liberação (Boal, 2010: 11). Mais tarde, intitula um dos seus livros de *Teatro como arte marcial* (Boal, 2003). A partir do mote anterior – "qual é a utilidade concreta do TO no contexto em que estamos a viver?" –, procuramos agora refletir sobre os desafios e as possibilidades da metodologia que possam fazer dele um instrumento de luta e combate.

Análise dialética: a realidade em contradições

"Brecht dizia: todo o dia o bailarino tem de fazer alongamento, todo o dia o militante deveria fazer dialética", mencionou Olivier, durante um dos debates no Óprima (Neveux, D 2015). Para José, um dos aspetos mais fortes do TO é o de poder dar uma "visão conflitual da sociedade", "organizada em conflitos de poder, de interesses, de opiniões" (Soeiro, E 2015). Julian corrobora:

> Tentar perceber enquanto contradições uma realidade que é apresentada como homogénea, tentar "manipular", mexer essas contradições. Mostrar o real que é dado como homogéneo e liso, mostrando que tem ciclos, falhas, contradições, aberturas, que o momento presente é um entrelaçar de correntes diversas (Julian Boal, E 2014).

consolidada.indb 452 26/09/2017 09:21:27

> Para colocar a contradição em cena – diz Rafael – temos de trabalhar esteticamente, se não, estamos só a colocar a realidade: fotografia da construção ideológica do mundo. É esse trabalho que nos cabe, trabalhadores estéticos (Villas Bôas, D 2015).

Nesse sentido, o legado de Augusto Boal no Arena é essencial, o "Boal dramaturgo", do "teatro dialético", "é pouco conhecido e tem a maior importância"[13] (Villas Bôas, 2015). Para Olivier, qualquer luta implica uma "análise da conjuntura", necessariamente relacionada à perspectiva estratégica e tática: "ela vai para a ação, tende à ação e é corrigida pela ação". No seu entender, esta deve sempre "começar com um balanço das nossas derrotas, incapacidades de fazer frente ao momento atual". Uma vertente que nunca é analisada, como diz, é a emocional:

13. Nesse sentido, durante o Óprima 2015, incluímos a oficina de "Aportes da dramaturgia dialética para o teatro fórum", dinamizada por Priscila Matsunaga e Julian Boal.

> Quais as emoções e os afetos que a burguesia utiliza para nos colocar abaixo da sua condição? Que sejam dominantes. Em França é o medo, o medo bruto, a segunda, dentro dos meios de extrema esquerda, é o desespero. E nós somos os principais propagandistas, que tá ferrado, acabou (Neveux, D 2015).

A tarefa da emancipação: quebra do monopólio político

"A emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores". A célebre frase de Karl Marx surge no Teatro do Oprimido como um dos seus principais intentos e forças mobilizadoras. Para José, ao propor que "cada grupo se aproprie dos meios de produção teatral para encenar a sua própria realidade e para ensaiar formas concretas de a mudar", o TO dá um enorme contributo à tarefa de emancipação (Soeiro, 2009). A revolução de que Boal fala é, em grande parte, no seu entender,

> essa aspiração democrática de fundo [...], essa possibilidade de pôr em causa a divisão social do trabalho que dá a uns o direito de falar e de pensar e condena outros à condição de observadores passivos do espetáculo do mundo [...], essa possibilidade de as pessoas e os seus corpos ocuparem um lugar diferente daquele que lhes foi prescrito e, fazendo-o, romperem a ordem social. É esse momento em que se assiste a uma quebra radical das relações de autoridade e de dominação e aos papéis sociais que elas pressupõem (Soeiro, 2012: 5).

Num espetáculo de teatro-fórum, atores e espect-atores tornam-se "investigadores ativos e vozes legítimas", analisando os problemas de vários ângulos (Julian, 2014: 49). Para Olivier, na conjuntura atual, é preciso reconhecer "o nosso total analfabe-

consolidada.indb 453 26/09/2017 09:21:27

tismo político", "a gente tem de reaprender a produzir política" e essa seria uma "tarefa gigantesca para o TO" (Neveux, D 2015). Rafael também reforça o importante papel da transferência e "socialização dos meios de produção da linguagem teatral", visando à "autonomia de produção e organização da classe trabalhadora". Contudo, ao falar da trajetória do TO no interior do MST, salienta como ainda hoje se debatem "argumentos que reiteram a divisão social do trabalho manual", "privilegiando outros com o universo do trabalho intelectual e da produção simbólica" (Villas Bôas, 2013: 186-187).

Esperança politizada: as várias possibilidades

Ao falar sobre o teatro político, Olivier assinalava duas correntes principais: uma que tem como objetivo "desvelar para o seu público algo que estaria escondido", "como se através desse arrancamento de imagens se chegasse ao mundo tal como ele é, ao mundo em sua nudez"; e outra "que queria exatamente o contrário": acrescentar imagens, "possíveis ao mundo" (Neveux, D 2015). O Teatro do Oprimido parece juntar essas duas propostas em momentos distintos: se, por um lado, pode contribuir para a desconstrução e desvelamento de realidades e discursos dominantes, por outro, procura descobrir e apresentar outras imagens possíveis do mundo, articulando assim, a denúncia e o anúncio formulados por Paulo Freire. Ao convocar Daniel Bensaid, Julian lembra que "para haver política tem de haver possibilidades, tem de haver alternativas", "tudo o que não é fatal é da ordem do político" (Julian Boal, E 2014). Uma das potencialidades do TO seria a "criação e coletivização de esperanças, das imagens do mundo que se deseja construir" (Julian Boal, 2014: 48). Kelly, recorrendo à ideia de Boal sobre "o teatro no modo subjuntivo", diz que é preciso praticar um "subjuntivo prático", articulado com uma "esperança radical". Não estamos a "vender sentimentos, com a ideia de que tudo é viável", mas sim que "há muitas mais possibilidades do que aquelas que são admitidas pela ordem presente" (Howe, E 2015). Na era do "não há alternativa" – enquanto ideologia fatalista e imobilizante –, esse exercício é absolutamente fundamental. Como refere Olivier:

> Quando a Troika vem e nos diz "existe uma dívida e ela tem de ser paga", estamos a aceitar essa visão do mundo [...], a gente não pode aceitar essa visão do mundo, mas acrescentar outras ficções, inventar o maior número de possibilidades possíveis (Neveux, D 2015).

Por isso, para José, o termo revolução, embora tenha sido historicamente derrotado (pelo menos na Europa) e possa parecer "extravagante", deve continuar como referência no TO, proporcionando uma

consolidada.indb 454 26/09/2017 09:21:27

> visão de conjunto sobre como é que os vários sistemas de opressão se organizam, como é que o poder se estrutura, qual é a lógica que faz funcionar a sociedade enquanto sistema (Soeiro, 2012).

Práxis militante: o Teatro do Oprimido e a organização coletiva

Quer nos debates, quer nas entrevistas, o vínculo entre a prática com Teatro do Oprimido e as organizações coletivas foi evidenciado como um dos maiores desafios e, simultaneamente, uma de suas maiores forças. Este vínculo expressa-se nas organizações, com as organizações e como organização. Ao referir-se à experiência de longa duração do TO no Movimento dos Sem-Terra, Rafael reforça a "função relevante que o teatro-fórum cumpriu no trabalho de base da organização: a da identificação das contradições, dos impasses organizativos" (Villas Bôas, 2013). Muriel concorda ao considerar que pode ser uma "forma formidável para fazer refletir os partidos políticos e as organizações em que nós estamos e não estamos a explorar isso suficientemente" (Naessens, E 2014). José Soeiro, partindo da experiência de teatro legislativo e enquanto deputado, refere que essa dinâmica, "ao quebrar o monopólio da palavra dos representantes políticos, mas também dos militantes de uma organização, perturba algumas rotinas instaladas, mesmo à esquerda." Frequentemente o TO ou a arte em geral é vista como forma de "enfeitar" as ações políticas ou um "momento cultural no intervalo da política". Um processo como o teatro legislativo "exige a disponibilidade para aceitar que as pessoas podem propor soluções diferentes das que promovemos" e isso "nem sempre é fácil de ser aceite pelas organizações políticas." Além do mais, "a brutal intensificação do ritmo da política" é muitas vezes difícil de "compatibilizar com processos participativos que demoram mais tempo" (Soeiro, 2010). Rafael atesta essas ideias, evocando as dificuldades que se travaram dentro do MST para que o TO deixasse de ser visto como um momento interessante nas "noites culturais" e se tornasse parte relevante de "um processo de formação, aglutinação e ampliação do debate" (Villas Bôas, 2013: 14). E se é verdade que o TO pode contribuir para o "fortalecimento da cultura política de participação", terá muito menos força "se não estiver associado a movimentos políticos" (Villas Bôas, D 2015). Para Muriel, o "TO não existe enquanto movimento político. Isso é mais que uma fragilidade. Desapareceu." Considera:

> Na última vez que estivemos num encontro nacional, a questão era "como é que nós podemos nos reaproximar dos movimentos sociais?" A questão não é essa, é como é que nós não estamos?! Como é que nós não somos os movimentos sociais? Como se houvesse uma receita... Quando há uma mobilização nós temos três

consolidada.indb 455 26/09/2017 09:21:27

> reuniões, por semana, para organizar a manifestação, escrever a convocatória. Estar nos movimentos é isso. Não é estar de fora e perguntar: como é que nós podemos nos juntar a vocês? (Naessens, E 2014).

Reinvenção permanente: um legado vivo

"Boal não aprendeu em tempos de vitória", lembra Rafael; "isto que nos deixou foi elaborado em tempo de derrotas históricas da esquerda, ciclos de contrarrevolução permanente" (Villas Bôas, D 2015). Mas era um "artista militante" que conseguiu "extrair aprendizagens" e dar "respostas críticas" às sucessivas derrotas (Villas Bôas, 2013; 2015). "O sistema capitalista recuperou o teatro-fórum, não o Teatro do Oprimido", diz Muriel.

> Neste contexto de crise, nós temos de investigar e não aplicar mecanicamente o que fazíamos nos anos 1970 ou 1980 [...], acho que o TO deve procurar reinventar-se com um projeto político. [...] É preciso começar um processo de mudança, de procura, de utopia, todos juntos, [...] o Augusto dizia-me muitas vezes, Muriel, transgride as regras (Naessens, E 2014).

Cecília reforça: "a proposta em absoluto é dogmática", "não se pensa, há uma repetição do discurso"; e lembra o tempo do Arena, onde "faziam uma pesquisa a todos os níveis, dramaturgia, interpretação, cenografia, havia uma procura estética, escreviam, se criticava muito" (Cecília Boal, D 2015). Olivier salienta que Boal, tal como Brecht ou Piscator, pensaram muito sobre a função do teatro:

> Seria uma derrota para o teatro político se se limitasse ao seu conteúdo [...], é missão do teatro político tentar inventar formas [...]. Temos de experimentar, o grande perigo que nos cerca é a repetição estéril de fórmulas, de catecismos [ou] considerar-se que o TO é por si só emancipatório (Neveux, D 2015).

Julian partilha da mesma preocupação:

> Não repetir o passado, mas realizar as promessas nele contidas; não repetir as fórmulas, mas apoderarmo-nos dos meios de produção [...], sobretudo colocar problemas sobre o TO [e procurar resolvê-los] em coletivo (Julian Boal, E 2013).

consolidada.indb 456 26/09/2017 09:21:27

Conclusão:
desordenar em "tempo de guerra"

"O caos é uma ordem por decifrar". É com esta citação de um livro inexistente, tal como outros livros fictícios criados por José Saramago – *Livro dos contrário*s – que o escritor dá o mote ao livro *O homem duplicado* (2002). Numa entrevista concedida à BBC, no ano de lançamento do livro, Saramago explica:

> O que eu aqui proponho é que investiguemos a ordem que há no caos. O que, no tempo de hoje, que em muitos aspectos nos apresenta como caótico, eu creio que pode ser encontrado.

Em boa medida, o que nos moveu nesta investigação foi encontrar a ordem que há no caos, especialmente no contexto da crise e das medidas de austeridade, em Portugal, e das ações e mobilizações coletivas que têm procurado combatê-las. Moveu-nos, também, a possibilidade de desordenar em "tempos de guerra", investigando e agindo contra o pensamento único e o excesso de ordem que ele tende a gerar, conduzindo ao fatalismo e à resignação. A análise e a reflexão situam-se, por isso, no duplo registo da denúncia e do anúncio (Freire, Gadotti & Guimarães, 1995; Freire, 1997), assumindo igualmente o conceito freireano de utopia como "inédito viável" (Freire, 1970; 1992)[14] no exercício de uma sociologia pública, ética, política e socialmente comprometida.

14. Paulo Freire aborda o conceito de utopia como "inédito viável" nos livros *Pedagogia do oprimido* e *Pedagogia da esperança*, cujas datas de publicação estão separadas por 20 anos.

Propusemo-nos montar um diálogo com sete vozes experientes e críticas sobre o lugar do TO na atualidade: as suas fragilidades, as suas derivas e tensões e também os seus combates. A amostra não pretende ser representativa do mundo do TO. Há, aliás, um predomínio de determinadas origens e marcadores sociais: maioria de brancos, classe média escolarizada, posicionados politicamente à esquerda, com os homens a ocuparem bastante mais espaço que as mulheres. Trata-se antes uma amostra representativa de um determinado espaço do TO, que conflui no encontro Óprima. É o conjunto de ideias e inquietações que estes partilharam que procuramos aqui sintetizar, contrapondo-o com as suas contradições, dilemas ou insuficiências, deixando, também, algumas pistas de investigação.

Comecemos pelo registo da "denúncia". Questionou-se a pertinência e a atualidade do TO e formulou-se mesmo a hipótese de o TO estar em crise, face ao modo como tem sido mercantilizado, tornando-se um negócio em expansão e de como isso tem contribuído para uma progressiva especialização. Contudo, para além de sermos participantes nesse processo, a verdade é que é através da multiplicação que democratizamos a metodologia, e é também pela experiência de curingagem que vamos

consolidada.indb 457 26/09/2017 09:21:27

adensando a nossa crítica. Mencionou-se o modo como o TO tem sido simplificado, despolitizado e neutralizado enquanto "conjunto de técnicas", mas, recorde-se, foi o próprio Boal que o definiu como "sistema de exercícios físicos, jogos estéticos e técnicas especiais" desenvolvido nos eixos "artístico, educativo, político-social e terapêutico" (Boal, 2002: 12). Referiu-se a dependência dos projetos sociais face a financiamentos e de como perante isso, muitas vezes, se instrumentaliza o TO como "livro de receitas" para os problemas sociais para os quais já se tem resposta, promovendo, ao invés da emancipação, o "adestramento interativo de vítimas" (Boal, 2013). Mas isso não responde ao problema de subsistência das organizações e da continuidade dos projetos, sistematicamente reféns de financiamento externo. Falou-se também em como o TO, em muitos contextos, se tem vindo a tornar um "pacote de competências" a adquirir para se ter sucesso numa sociedade individualista. Porém, o facto é que se está a assistir a uma erosão sem precedentes das organizações e sujeitos coletivos e, se é certo que não podemos deixar de lutar contra o sistema, precisamos sobreviver nele e encontrar ferramentas (muitas vezes individuais ou fora do sistema) para prosseguir as nossas vidas com um mínimo de dignidade. Esse aspeto é particularmente relevante no que concerne ao desemprego e à precariedade. Ainda que se acredite numa sociedade de pleno emprego e se defenda os direitos laborais pela via da ação coletiva, podemos realmente condenar quem encontra em comunidades autogeridas ou na criação do seu próprio emprego a solução para os seus problemas? Por fim, discutiu-se a fetichização do TO, enquanto fim em si mesmo, transformando-o na "solução para todos os males". Mas será que uma oficina de TO ou uma sessão de teatro-fórum serão totalmente destituídas de um carácter emancipador?

Coloquemo-nos agora no registo do "anúncio". Destaca-se a importância da análise dialética das conjunturas e das realidades enquanto meio para descobrir os espaços de resistência. Mas a urgência com que muitas vezes se implementam os projetos ou com que se apresentam as peças, dará realmente lugar a isso? Salientou-se o papel emancipador do TO, assente na socialização dos meios de produção teatral e na quebra do monopólio político, mas devemos ter em conta que a composição social de alguns dos grupos que compõe o Óprima é limitada a segmentos com mais recursos culturais e académicos. Também vale a pena assinalar que permanecem formas de divisão do trabalho intelectual e manual dentro dos grupos e desigualdades de poder resultantes da distribuição diferenciada de papéis, desde logo o de curinga. Aludiu-se à "esperança politizada" enquanto geradora de possibilidades e como antídoto contra o fatalismo, mas há, de facto, razões para ter esperança? Como se defrontam "inimigos" tão poderosos como a Troika ou problemas tão complexos como o desemprego? Como se lida com o dilatar da impotência e da frustração? Frisou-se o desafio de encarar o TO como "práxis militante", nas,

consolidada.indb 458 26/09/2017 09:21:27

com e como organizações coletivas. Mas, quem serão os nossos aliados? Partidos e sindicatos, presos frequentemente a lógicas burocráticas e ao poder hierárquico? Movimentos sociais fluídos, muitas vezes inconsistentes e descontínuos? Em que medida a liberdade e a autonomia podem ser garantidas nessa conjugação de esforços? Concluiu-se com a percepção de que a metodologia é um legado vivo, supondo a reinvenção permanente e a transgressão de regras e enunciados, mas por onde se começa? Até onde se pode ir? Qual é a fronteira entre aquilo que é Teatro do Oprimido e o que não é?

Estas e outras questões são imprescindíveis para prolongar a crítica às práticas de TO. Todavia, esse prolongamento da crítica acarreta dois perigos: o de "nos apaixonarmos por nós próprios"[15], munidos da arrogância de um pretenso altruísmo, fiscalizando as "boas" e "más" práticas, virando evangelistas da "linha justa" do TO; ou, de ficarmos de tal forma sobrecarregados e intimidados, que desanimamos e paralisamos, procurando outras ferramentas para intervir na vida política.

15. Expressão de Zizek nas acampadas do *Occupy Wall Street*, em 2011.

A pergunta "terá o TO expirado o prazo de validade?", insistentemente repetida por Julian Boal, continua a ser uma das mais prementes. Para responder será necessário mobilizar e reinventar as experiências de hoje e de ontem – a tradição múltipla da agitprop, os seminários de dramaturgia ao jeito do que foi feito pelo Teatro de Arena, as táticas de guerrilha cultural e política etc. – e toda a teoria que nos possa auxiliar, não apenas a tradição marxista, mas as várias gerações de pensamento crítico que não aceitam que a realidade seja reduzida ao que existe e que a história seja pré-determinada. O adensamento da leitura e da análise crítica deve ele próprio produzir novas teorias. Apesar de sua inegável importância e do respeito que lhe é merecido, Augusto Boal não pode continuar a ser a única referência no campo do Teatro do Oprimido. Dessa produção teórica deve constar a análise profunda de alguns dos seus conceitos centrais – poder, opressão, exploração, dominação, manipulação e, em seu lado oposto – não num sentido dicotómico, mas dialético e interpelante – diálogo, libertação, emancipação, utopia – articulando-os com aquilo que sabemos e fazemos em nossas lutas coletivas.

Talvez uma das guerras maiores a travar, nos dias de hoje, seja contra os fatalismos: da austeridade, do desemprego, da desigualdade, do capitalismo. Como diz Paulo Freire em sua *Pedagogia da indignação*:

> Se, na verdade, não estou no mundo para simplesmente a ele me adaptar, mas para transformá-lo; se não é possível mudá-lo sem um certo sonho ou projeto de mundo, devo usar toda possibilidade que tenha para não apenas falar de minha utopia, mas participar de práticas com ela coerentes (Freire, 2000: 33).

consolidada.indb 459 26/09/2017 09:21:27

Ora, o Teatro do Oprimido, ao atribuir aos homens e às mulheres o papel de (re) construtores da história e da realidade, permite edificar a esperança. Uma esperança que aqui não é entendida de forma *naïve* ou ingénua – a esperança *disneyland* onde tudo é possível acontecer –, mas antes como esperança crítica e politizada, ancorada num projeto emancipatório e através do exercício da resistência: do que existe agora e do que pode vir a existir amanhã pela força da nossa ação. Para que o Teatro do Oprimido possa servir como arma de combate, é preciso reconhecer suas limitações. É a partir delas que se poderão constituir alianças, não só entre sujeitos coletivos, mas também entre o corpo e a mente, a teoria e a prática, o indivíduo e o coletivo, o local e o global, as aprendizagens do passado com as emergências do presente e os desafios do futuro. Como reclamava Deleuze:

— Um pouco de possível, senão sufoco! (Deleuze, 1992: 131).

Abstract: This paper explores the hypothesis that the accelerated multiplication of The Theatre of the Oppressed, founded by Augusto Boal in the early 70s, has suffered appropriations which have questioned its emancipatory project. This is based on a participative/collaborative project, started four years ago, in the context of collective actions and mobilizations – demonstrations, strikes, protests – against austerity measures imposed by the Portuguese government and mandated by European authorities in response to the economic and financial crisis. The empiric data, testimonies from interviews and debates, has been analyzed around a set of categories aimed to discuss the mutations, weaknesses and battles of TO today. The analysis highlights the need of reinvention and re-appropriation of methodology, particularly in times of crisis, such as the ones we are currently experiencing.

keywords: Theatre of the Oppressed, crisis, activism, emancipation, participatory research.

Referências

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BABBAGE, Frances. *Augusto Boal*. London; New York: Routledge, 2004.

BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.* Rio de Janeiro: Civilização Editora, 2010.

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

———. Cultura: entrevista Augusto Boal, por Rose Spina e Walnice Nogueira Galvão. *Teoria e Debate*, n. 56, 2004.

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

consolidada.indb 460 26/09/2017 09:21:27

——— . *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.

——— . *Técnicas latino americanas de teatro popular (uma revolução copernicana ao contrário)*. Coimbra: Centelha, 1997.

——— . An interview with Augusto Boal, Charles Driskell. *Latin American Theatre Review*, v. 9, n. 1, p. 71-78, 1975.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, G. *Vivemos um tempo de guerra*, 1965. <http://institutoaugustoboal.org/2012/07/03/vivemos-um-tempo-de-guerra-por-augusto-boal--e-g-guarnieri/>. Acesso em: 27 Jul. 2015.

BOAL, Cecília. Memória em jogo. Entrevista. *Revista Brasileiros,* 2011. < http://brasileiros.com.br/2011/09/memoria-em-jogo/ >. Acesso em: 23 Jul. 2015.

BOAL, Julian. Por una historia política del Teatro del Oprimido. *Literatura: Teoría, História, Crítica*, v. 16, n. 1, p. 41-79, 2014.

——— . *O Teatro do Oprimido nos dias de hoje, entre "ensaio da revolução" e adestramento interativo das vítimas*. Rio de Janeiro: Escola de Serviço Social (UFRJ), 2013, mimeo.

——— . *Notas para uma definição de opressão*, 2012. <http://institutoaugustoboal.org/2012/03/20/opressao-artigo-de-julian-boal/>. Acesso em: 17 Jun. 2015.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BURAWOY, Michael. Por uma sociologia pública. *Revista de Ciências Sociais*, v. 25, p. 9-50, 2006.

CARVALHO, Sérgio. Laboratório de práxis. In: MATSUNAGA, P.; CARVALHO, S; BOAL, J. Augusto. *Atos de um percurso*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

CASTRO-POZO, T. Teatro do Oprimido: a encruzilhada do corpo e a trilha do auto--conhecimento. *Ghrebh – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação e da Cultura*, n. 7, 2005.

CHAGAS, Paula. Laboratórios do Teatro Arena. In: MATSUNAGA, P.; CARVALHO, S; BOAL, J. Augusto. *Atos de um percurso*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

consolidada.indb 461 26/09/2017 09:21:27

DELLA PORTA, D.; MATTONI, A. *Spreading protest: social movements in times of crisis*. London: ECPR Press, 2014.

DRISKELL, Charles. An interview with Augusto Boal. *Latin American Theatre Review*, v. 9, n, 1, p. 71-78, 1975.

ESTANQUE, E.; HERMES COSTA Y SOEIRO, J. The new global cycle of protest and the portuguese case. *Journal of Social Science Education*, issue 1, p. 1-23, 2013.

FOMINAYA, Cristina; COX, Laurence. *Understanding european movements: new social movements, global justice struggles, anti-austerity protest*. New York: Routledge, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

———. Denúncia, anúncio, profecia, utopia e sonho. In: PAZZIANOTO, Almir. *O livro da profecia: o Brasil no terceiro milênio*. "Coleção Senado". Brasília: Senado Federal, 1997.

———. *Pedagogia da esperança*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

———. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

FREIRE, Paulo; GADOTTI, Moacir; GUIMARÃES, Sérgio. *Pedagogia: diálogo e conflito*. São Paulo: Cortez, 1995.

GÓES, J. Primeiras palavras: não só leia, interprete. *Revista Paulo Freire – Revista de Formação Político-Pedagógica do Síntese*, n. 3, 2009.

LAWRENCE, Luis. Las teorias dramáticas de Augusto Boal. *Cuadernos de Postgrado*. Facultad de Humanidades y Educacion – UCV, 1997.

NUNES, S. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. Tese (Doutoramento em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

PRADO, Marco; COSTA, Frederico. Estratégias de articulação e estratégias de aliança: possibilidades para a luta política. *Revista Sociedade e Estado*, v. 26, n. 3, p. 685-716, 2011.

RIBEIRO, Paula. Teoria e prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. *Revista "Aspas"*, n. 1; *Anais do Primeiro Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo*, p. 140-149, 2011.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002.

consolidada.indb 462 26/09/2017 09:21:27

SOEIRO, José. *Um ensaio da revolução: Teatro do Oprimido, teoria crítica e transformação social,* 2012. <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/12/um-ensaio-da-revoluc3a7c3a3o_final-11.pdf>. Acesso em: 17 Jun. 2015.

——— . *Do meu compromisso com o Augusto Boal*, 2009. <http://antigo.esquerda.net/content/view/12236/67/>. Acesso em 15 Jun. 2015.

——— . *Entrevista amb Jose Soeiro. Diari de la VI Trobada Internacional de Teatre I Educació*. Barcelona: Forn de Teatre Pa" tothom, p. 8-10, 2010.

VIANA, Waldimir. *Teatro do Oprimido: Implicações metodológicas para a Educação de Adultos*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

VILLAS BÔAS, Rafael. *Teatro do Oprimido: da relação com a estratégia política aos riscos da mercantilização*, 2015. <http://institutoaugustoboal.org/2015/02/28/teatro-do-oprimido-da-relacao-com-a-estrategia-politica-aos-riscos-da-mercantilizacao/>. Acesso em: 17 Jun. 2015:

——— . MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57, p. 277-298, 2013.

ZIZEK, Slavoj. *O ano em que sonhámos perigosamente*. Lisboa: Relógio D`Água, 2012.

consolidada.indb 463 26/09/2017 09:21:27