



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

PEDRO AUGUSTO BOAL COSTA GOMES

DO TEATRO AO PENSAMENTO SENSÍVEL:

A importância da memória para a transformação política através do
Teatro do Oprimido

Rio de Janeiro

2015

PEDRO AUGUSTO BOAL COSTA GOMES

DO TEATRO AO PENSAMENTO SENSÍVEL:

A importância da memória para a transformação política através do Teatro do Oprimido

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social

Linha de Pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação

Orientadora: Josaida de Oliveira Gondar

Rio de Janeiro

2015

G633d

Gomes, Pedro Augusto Boal Costa.

Do teatro ao pensamento sensível : a importância da memória para a transformação política através do Teatro do Oprimido / Pedro Augusto Boal Costa Gomes. – 2015.

113 f. ; 30 cm + 1 CD-Rom.

Orientador: Josaida de Oliveira Gondar.

Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Referências: f. 112-113.

1. Teatro do Oprimido. 2. Memória. 3. Emancipação.
I. Gondar, Josaida de Oliveira. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. III. Título.

CDD 792.028

PEDRO AUGUSTO BOAL COSTA GOMES

DO TEATRO AO PENSAMENTO SENSÍVEL: A importância da memória para a transformação política através do Teatro do Oprimido

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Memória Social.

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Josaida de Oliveira Gondar – Orientadora - UNIRIO

Prof. Javier Alejandro Lifschitz – UNIRIO

Prof. Paolo Vittoria - UFRJ

À memória de meu tio-avô, Augusto Boal.

Agradecimentos

À Capes, por me proporcionar a bolsa de estudos que me permitiu dedicação exclusiva ao mestrado.

A todos os docentes e funcionários do Programa de pós-graduação em Memória Social, da Unirio, pelo ambiente sempre ameno e favorável à boa condução dos estudos.

Aos professores que ao longo de minha trajetória acadêmica serviram de motivação para o contínuo aprendizado, seja pela dedicação ou virtuosismo.

Aos professores presentes na minha banca de qualificação e defesa, Javier Lifschitz e Paolo Vittoria, pela leitura atenta do trabalho e pelas orientações que em muito contribuíram para o resultado final da dissertação.

À minha orientadora, Jô Gondar, pelo talento na condução de um trabalho acadêmico, pela perspicácia na análise dos meus escritos, pela amizade e pela preocupação de que a qualidade da dissertação não obscurecesse o que há de mim nela.

Aos meus amigos, que me fazem caminhar feliz mesmo nos momentos mais difíceis; não tenho as oportunidades que gostaria de dizer-lhes o quanto são importantes e necessários.

À minha família, rico mosaico de bons exemplos que planejo jamais esquecer; personagens insubstituíveis da trama de minha vida.

Ao meu tio-avô, Augusto Boal, na esperança de que este tímido esforço seja minimamente eficaz para que sua obra seja mais e melhor conhecida; gostaria de ter-lhe podido falar o quanto por ela fui influenciado e o quanto me encanta tanto mais conheço de sua vida.

Aos meus Pais, por me ensinarem que, na contracorrente das muitas coisas que observamos dia após dia, existe amor desinteressado e verdadeiro.

À minha irmã, pela inestimável companhia e carinho ofertados cotidianamente; espero sempre retribuir em igual ou superior medida o tanto que sua existência me oferece.

RESUMO

Este trabalho pretende enaltecer a presença da memória como aspecto fundamental para a emancipação que decorre da prática do Teatro do Oprimido. Embora não muito mencionada na obra teórica de Augusto Boal, a memória figura como um elemento importante capaz de nos fazer compreender a capacidade de reconfiguração dos hábitos através das percepções obtidas pelo Teatro do Oprimido. Para responder ao desafio de situar a memória como aspecto central para a transformação política, elencamos alguns autores capazes de promover este diálogo. Jacques Rancière contribui com os conceitos de política, política e partilha do sensível, que nos fornecem o recorte necessário à interpretação do hábito e daquilo que o teatro, neste caso, visa transformar. Walter Benjamin nos acena a primeira possibilidade de contemplar a transformação através de seus ensaios sobre a educação, mais notadamente sobre a criança e o brinquedo. Por fim, Stanislavski nos fornece o conceito de memória ativa. Assim, tentamos mostrar como Boal politiza o teatro de Stanislavski para compreender dentro das ferramentas teatrais a possibilidade da mudança política inaugurando novas formas de partilha em sociedade.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido. Memória. Emancipação.

ABSTRACT

This work intends to give relevance to the presence of the memory as a key aspect for the Theater of the Oppressed's political emancipation. Although not frequently spoken inside the theoretical work of Augusto Boal, memory figures as an important element that can make us realize the capacity that the perceptions obtained by the Theater of the Oppressed have to remake our habits. To answer this challenge of putting the memory as a central aspect of political transformation, we bring other capable authors to promote this dialog. Jacques Rancière contributes with the concepts of politics, police, and apportionment of the sensible, giving us the cutout needed to interpret the habit and, in this case, what theater wants to change. Walter Benjamin gives us the first possibility to contemplate changing with his essays about education and, more particularly, about the child and the toy. In the end, Stanislavski brings the concept of active memory. In this way, we try to show how Boal politicizes Stanislavski's theater to comprehend inside the tools the theater is capable of develop the possibility of political change inaugurating new forms of apportionment in society.

Key-words: Theater of the Oppressed. Memory. Emancipation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2. INTRODUÇÃO AO TEATRO DO OPRIMIDO	19
2.1 O TEATRO DO OPRIMIDO.....	21
2.2 O ARCO-ÍRIS DO DESEJO.....	27
2.3 A ESTÉTICA DO OPRIMIDO.....	34
2.4 A PRESENÇA DA MEMÓRIA NA OBRA DE AUGUSTO BOAL.....	37
3. RANCIÈRE E O TEATRO DO OPRIMIDO	40
3.1 JACOTOT E A EXPERIÊNCIA DO “ENSINO UNIVERSAL”.....	40
3.2 PRESSUPOSIÇÃO DA IGUALDADE DAS INTELIGÊNCIAS.....	42
3.3 DEVOLVER AO OPRIMIDO OS MEIOS DE PRODUÇÃO TEATRAIS.....	43
3.4 CONTRA O ESPECTADOR.....	45
3.5 PENSAMENTO E SENSIBILIDADE.....	47
3.6 OS CANAIS SENSÍVEIS DA OPRESSÃO.....	48
3.7 A PARTILHA DO SENSÍVEL.....	49
3.8 A RE-PARTILHA DO SENSÍVEL E O TEATRO DO OPRIMIDO.....	51
3.9 COMO NA INFÂNCIA.....	53
3.10 O ESPECT-ATOR EMANCIPADO.....	54
3.11 UMA FILOSOFIA PARTICULAR SOBRE A POLÍTICA.....	55
3.12 O EMBARAÇO DA POLÍTICA.....	58
3.13 ESPAÇO CÊNICO E DESENTENDIMENTO.....	59
3.14 O “DESENTENDIMENTO” ENTRE BOAL E RANCIÈRE.....	61
3.15 A DEMOCRACIA CONTRA A VIDA DEMOCRÁTICA.....	65
3.16 OLIGARQUIA E DUPLA DOMINAÇÃO.....	67

3.17 EXCESSO E DEMOCRACIA.....	69
3.18 E BOAL COM ISSO?.....	73
4 DA CONTRIBUIÇÃO DA MEMÓRIA PARA O TEATRO DO OPRIMIDO.....	80
4.1 DO BRINQUEDO.....	82
4.2 “DA COMUNA LÚDICA”.....	84
4.3 “CAMARADA PROLETÁRIA”.....	86
4.4 INFÂNCIA E TEATRO.....	87
4.5 SISTEMA E CONTEXTO.....	90
4.6 O FUTURO FALA.....	92
4.7 ESPAÇO CÊNICO E COMUNA LÚDICA.....	94
4.8 INFÂNCIA, TEATRO E FUTURO.....	96
4.9 STANISLAWSKY E A IMAGINAÇÃO ATIVA.....	97
4.10 O EVENTO PEDAGÓGICO COMO EXCESSO DEMOCRÁTICO.....	100
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	112

1. Introdução

Muito contada e conhecida é a história da relação de Augusto Boal com o camponês Virgílio. O que se pôde depreender deste momento certamente marcou o motivo principal de todo trabalho relacionado ao Teatro do Oprimido (TO). Em visita a Liga Campesina, para que se fizesse um teatro capaz de mobilizar os camponeses em direção a uma ação prática e dismantelar os vínculos de subserviência que lhes são historicamente legados, um espetáculo teatral foi realizado com a participação do grupo recém-chegado. O final insuflava-os a derramarem como mártires o seu sangue, colocava-os, assim, dispostos a morrerem pelo que consideravam uma causa absolutamente justa. Ao final, depois de imensa satisfação por parte dos camponeses com o resultado da peça e agora sabedores de que possuíam idéias e pensamentos muito semelhantes, os membros da companhia foram instados a lutar com eles, os camponeses, por estas causas que consideravam justas. Inadvertidamente, os cidadãos ali presentes foram expostos a uma questão aparentemente insolúvel. Afinal, se concordavam com o derramamento de sangue, porque não estariam também dispostos a derramar o seu?

Este episódio ilustra a cisão entre certas práticas da esquerda na época e a crítica que viria a ser feita a estas mesmas práticas através do Teatro do Oprimido. Será, começou-se a pensar, que podemos inculcar necessidades extrínsecas ao oprimido a partir somente daquilo que julgamos ser o mais correto? A resposta, tão evidente no momento em que vidas foram postas em questão, ficou escancaradamente óbvia. A um modelo de subserviência impunha-se outro. Senão a verticalidade feroz do capitalismo, os ditames ideológicos das classes tecnicamente mais intelectualizadas. Nada disso, porém, atendia plenamente aqueles camponeses, bem como não lhes tocava o âmago do seu desejo.

A partir de episódios como este, o teatro feito por Augusto Boal caminhou sempre no sentido de fornecer aos oprimidos os meios pelos quais poderiam eles próprios produzir arte. “Somos todos artistas”, em menor ou maior grau, nos diz Boal. A capacidade de criar nos é intrínseca e precisaríamos, portanto, não negar

esta faculdade tão peculiar, instrumentalizando-a no sentido de combater as forças que nos oprimem. Para isso o teatro se emancipa; não é mais somente o teatro como é convencionalmente considerado, mas é também atividade prática de pensamento e é política. Como atividade de pensamento que é, pode nos fornecer ferramentas para pensar arranjos e fenômenos para além das considerações formais acerca do que deve ou não ser tido como um bom espetáculo, além do que é considerado, ou não, um bom teatro e que depende exclusivamente de poucos aspectos.

Cabe pensar agora uma maneira na qual possamos articular satisfatoriamente o TO com questões relativas à memória. Este termo, tão precioso para o que este trabalho se destina, é poucas vezes utilizado na obra de Augusto Boal. Não consideramos, contudo, que o mesmo seja de importância também pequena; ao contrário, a memória é fundamental para que certos aspectos do TO possam ser esclarecidos e que outras questões relevantes possam ser concebidas. Jamais poderíamos desatrelar a memória do hábito, mas jamais poderíamos pensá-la como restrita a este. A memória, como veremos, possui forte caráter criativo; ela não lembra somente, mas imagina. Este é, certamente, um dos ganchos pelos quais iremos seguir a extensa caminhada até que possamos clarificar ao TO a presença desta ilustre companheira.

O camponês Virgílio, ator involuntário desta trama, certamente não deve recordar-se, se ainda vivo, de um militante rico verdadeiramente disposto a morrer por uma causa tipicamente camponesa. Não é difícil pensar logicamente nos muitos erros de um sistema, nem mesmo em algumas formas de transformá-lo. Possuir a gana necessária, contudo, não é tarefa das mais simples. O fato de ter a vida profundamente envolvida com um fator opressivo faz com que também tenhamos o brio necessário para enfrentar as causas que desde sempre nos oprimiram. A extensão desta história e, conseqüentemente, da intensidade com que a lembramos, pode e deve servir de fator propulsor para a transformação. Através deste amálgama, agora percebido, entre o TO e a memória tentaremos articular os pormenores decisivos pertinentes a esta relação.

Para realizar esta tarefa, precisaremos dialogar com outros autores e pensadores que podem nos servir aos propósitos desse estudo. A primeira delas é

clarear algumas noções do próprio TO, reformulando algumas proposições, sempre em diálogo com a obra de Boal. Outra é ajudar a mostrar como o pensamento por trás do TO pode ser inserido no contexto do debate político acadêmico, especialmente no que toca a problemática da emancipação, e formular saídas para alguns impasses apresentados. É neste ponto em que o problema da memória, como veremos mais adiante, ganha relevo. No caso, para nortear o debate sobre como sair dos impasses encontrados pelo caminho.

O primeiro autor a entrar em cena é Jacques Rancière. O motivo pode parecer evidente quando observamos um dos títulos de seus livros, *O Espectador Emancipado*, que nos induziria a pensar que Rancière nos auxiliaria a definir o caráter da emancipação política, em consonância com o TO. Pois este é precisamente o ponto de discordância, o TO difere de Rancière na conceituação do termo “emancipação”. Por outro lado, o que é imprescindível para nosso trabalho é seu conceito de “partilha do sensível” (Rancière, 2009), que, a nosso ver, define com mais precisão o que Boal tentou categorizar como elementos sensíveis da opressão que operam através de seus canais particulares. A importância de Rancière, portanto, será dupla. Em um primeiro momento para ajudar-nos a esclarecer alguns pontos do TO com maior precisão, em outros para servir de antagonista no debate, já que, como mencionado acima, as visões de Rancière e Boal acerca da emancipação política divergem consideravelmente.

A “partilha do sensível”, expressão utilizada por Rancière inicialmente em seu livro *Políticas da Escrita*, também já foi traduzida para o português como “divisão do sensível”. Embora esta segunda não esteja inteiramente incorreta, há uma redução considerável em seu potencial significativo. Para que seja mais bem explicado, o termo divisão contempla somente um dos lados do que o termo partilha pode proporcionar. Partilha como separação, distribuição e diferença; partilha como o que é comum, que expressa uma partilha do mesmo, com certo sentimento de comunidade. Sendo assim, a “partilha do sensível” é um conceito de duplo aspecto que evidencia as formas de divisão e agregação de espectros sensíveis em sociedade.

Este conceito se refere a uma interpretação particular de Rancière sobre a ideia de *mimesis*, oriunda dos regimes estéticos antigos, que a coloca não como “a

lei que submete as artes à semelhança”, mas como “o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis” (Rancière, 2009, p.31). Esta *mímesis* seria, portanto, mais social que filosófica; não há pureza em seu estado, pois contempla também o conjunto de relações sociais permanentemente mutáveis que engendram diferentes relações dentro de um regime específico de visibilidade das artes, ou seja, dentro do que se permite visível ou do efeito e coerção sobre aquilo que permanecerá oculto.

Como parte mais importante do que pode ser atribuído tanto ao teatro de Augusto Boal, no caso, também ao Teatro do Oprimido, e as considerações de Rancière sobre a “partilha do sensível”, está o fato de que nenhum dos dois separa a política da estética. Para Rancière, todo regime estético está condicionado por um aparato político que estabelecerá um crivo em sua visibilidade; para Boal, nenhuma política poderia furtar-se de canais estéticos como meios de transporte privilegiados de suas intenções, valores e referências. Embora mais complexos do que foram até aqui apresentados, estes temas estão presentes nos dois autores e devem ser colocados em questão para esclarecermos no que se opõem e no que se complementam. Porém, e principalmente, no que necessitam da memória para se desenvolver.

Embora haja memória na “partilha do sensível”, como há memória no hábito, o pensamento de Rancière não contempla o que ele mesmo denomina como “re-partilha do sensível”, ou seja, a capacidade de reformular as partilhas comuns dos valores e referências sensíveis. Para tanto, e também para que saíamos de uma mera descrição dos mecanismos do hábito e de como ele se estabelece em sociedade, precisamos de uma concepção de memória capaz de satisfazer-nos no debate sobre esta re-partilha. Deste modo, outros autores são convidados a participar do debate, evocando outra concepção de memória, sobretudo capaz de contemplar seu lado criativo. São eles Stanislawski e Walter Benjamin. Com eles pretendemos mostrar como, mesmo nos termos do TO, a memória criativa ou, como diria Boal, “memória imaginativa”, pode nos fazer re-partilhar nossas relações sensíveis com o mundo. Mais do que isso, como o TO pode ser agente privilegiado de transformação através deste potencial imaginativo, re-partilhando o espectro do sensível.

Neste contexto, a infância e a educação surgem como aspectos importantes no debate. A educação por sua prerrogativa pedagógica e a infância por seu caráter artisticamente fértil a partir de uma absorção privilegiada de informações. Poderíamos e deveríamos pensar o que é a memória para uma criança, como esta funciona como elemento criativo e o que perece de nossa infância quando da vida adulta. Mas será que poderíamos retomar alguns mecanismos tipicamente infantis, como a maquinaria mental lúdica de uma simples sessão de tentativa e erro, para fins políticos? Não é precisamente a retomada do funcionamento infantil o que pretende realizar o TO, para que tenhamos novamente uma possibilidade de abertura? É importante a ressalva de que muitas das técnicas expostas por Boal utilizam o corpo, e não a fala, como veículo principal.

Resumindo, a proposta deste trabalho é investigar a capacidade que o Teatro do Oprimido possui de, se utilizando de uma memória imaginativa, produzir um ponto de abertura necessário à reconfiguração de nossos hábitos e à promoção de uma instrumentalidade prática para que se vençam as opressões do cotidiano. Em outros termos, pretendemos discutir se o TO através dos meandros da memória, esta sempre presente, pode atuar como promotor de uma re-partilha do sensível.

Para tanto cabe, como primeiro capítulo, uma introdução ao TO. Um pouco de seus fundamentos, sua história e algumas de suas técnicas mais conhecidas. Esta parte será dividida em três momentos característicos da vida e da obra de Augusto Boal, principal pensador e difusor do TO, que elucidam certas mudanças progressivas dentro de seu pensamento bem como novas problemáticas que surgem. Ainda neste primeiro capítulo caberá uma contextualização do TO em relação à obra de Brecht e uma breve consideração sobre a presença da memória na obra de Augusto Boal que, embora pouco mencionada, nos revela pistas de sua importância.

No segundo capítulo faremos uma possível relação entre a obra de Jacques Rancière (2009) e o TO. A partir da idéia de Rancière sobre a “partilha do sensível” buscaremos melhor formular alguns aspectos da obra de Boal bem como estabelecer o que no final se revela como uma marcante diferença de pensamento entre os dois. Mostraremos que a preocupação com a forma artística é distinta, em Rancière quase inexistente, e sofisticaremos o debate acerca da política presente na

obra de Boal, mostrando as muitas possibilidades de compreensão deste termo fartamente utilizado em seus livros. Terminando, evidenciaremos a importância que os dois fornecem ao que Rancière chama de “dissenso”, mostrando como o TO é capaz de provoca-lo microscopicamente.

No terceiro capítulo, tentaremos mostrar como a memória imaginativa, criativa, pode responder a um impasse do trabalho de Rancière. Como este autor não define o que denomina como “re-partilha” do sensível (2009, p.65), buscaremos trazer o TO e sua perspectiva particular com relação à memória para avançar nesta idéia. Tentaremos, sobretudo, trazer a infância como momento no qual a memória ainda possui uma maior propensão à criatividade e evidenciar a facilidade com que uma criança consegue produzir e perceber a figura do “dissenso”. Como a criança pode ser um ser mais afeito ao dissenso que ao consenso, seria justo buscar no TO a infância que lhe é peculiar. Será que o TO poderia nos fazer agir como na infância, no melhor sentido que esta fase da vida pode significar?

Acima de tudo, chegaremos ao ponto no qual é preciso afirmar que não há este tipo de memória, este tipo de política e este tipo de arte sem um forte sentimento de comunidade. Nada do que será explicitado neste trabalho, nenhuma das técnicas possíveis do TO, nenhuma memória verdadeiramente transformadora, provém de uma atividade solitária. Walter Benjamin (2002) ao analisar a relação da criança com o brinquedo chamou-o de “camarada proletário em uma comuna lúdica” (p.87). Se quisermos camaradas proletários capazes de abraçar a causa sublime dos oprimidos, devemos começar por uma “comuna lúdica” capaz de fazer de tal intento algo possível.

É pertinente que consideremos, evocando a tradição filosófica marxista presente tanto em Boal como em Rancière, que a ciência como saber instrumentalizado também possui dono. Ela está, como a arte, apartada das massas. Fazer com que pequenas comunidades possam produzir autonomamente seu cotidiano e romper com certos paradigmas, estejam elas inseridas ou não em uma rede de grandes comunidades, significa também devolver-lhes um *logos* particular. Ou seja, uma capacidade de produzir uma inteligibilidade social pertinente as suas particularidades enquanto comunidade e daí derivar suas ações. A “comuna lúdica” e não consensual que o TO é capaz de trazer para as

comunidades diversas pode ser uma chave para que o oprimido construa uma memória própria, sendo capaz de produzi-la com liberdade

2. Introdução ao Teatro do Oprimido

É tarefa das mais difíceis definir extensamente o Teatro do Oprimido. Não por faltarem linhas, as quais certamente podem ser encontradas em abundância; também não por ser uma tarefa impossível para o pensamento, dado que algumas das definições tradicionais estão longe de ser das mais complexas. O Teatro do Oprimido é de difícil definição por ser igualmente difícil de ser transformado em objeto. Constitui-se do fato de que sua principal característica não é ser algo, simplesmente, mas ser algo que alguém possui. Seguindo este raciocínio somos levados a crer que para uma definição precisa é melhor ater-nos ao óbvio e dizer que o Teatro do Oprimido é mesmo aquele que está nas mãos do oprimido e não do opressor, servindo de ferramenta de luta emancipatória no caminho para livrar-nos da opressão. Não é, decerto, valiosa uma definição precisa do TO para este trabalho. Melhor seria se pudéssemos enfrentar este esforço de análise na certeza de que a política feita através da arte, ou seja, na qual a arte age como ferramenta privilegiada, torna uma definição possível em um esforço fugidio e evasivo.

Por ser ferramenta e não obra, o TO depende de fatores extrínsecos ao que consideramos comumente como mecanismos de avaliação da arte. Não podemos complicar demais sua definição sob o risco de perdermos a riqueza de sua simplicidade. Mesmo evitando o desafio de defini-lo, mesmo optando por não adentrar nas armadilhas paralisantes de uma ontologia radical, mesmo assim ainda é possível propor caminhos para que um trabalho sobre o TO possa ser escrito. Não se afigura como empresa das mais fáceis, dado que a originalidade deve imperar sobre a observação minuciosa e atenta. Cabe propor, finalmente, que o TO pode e deve ser considerado uma obra aberta, obra esta passível de ser ainda reescrita, melhorada e aperfeiçoada. Mas, como obra aberta, devemos também considera-lo uma forma de pensamento (prático) capaz de operar sobre o processo de subjetivação, se utilizando das ferramentas e fenômenos especificamente relativos à memória para dar conta de seu intento.

Somente assim poderíamos fazer justiça à afirmação de Augusto Boal que, quando confrontado com a pergunta sobre como teria criado o TO do oprimido, respondeu que o TO afinal não pertencia a ele, mas aos oprimidos! Jamais poderia

tê-lo criado. Consideramos aqui, para efeito de análise, que Augusto Boal, não tendo sido o criador de algo que poderia ser objetivado como Teatro do Oprimido, foi certamente seu principal promotor e pensador. Pensou, portanto, sobre algo que já existia, em um teatro que não estivesse nas mãos dos opressores. Esta distinção é fundamental para que não nos percamos na tentação de lhe atribuir o TO como se atribui o comunismo a Marx. O TO é produto de um contexto histórico específico das lutas emancipatórias latino-americanas. Confeccionado por uma coletividade e por uma motivação comum e estando longe de ter sido maquinação meramente individual, o TO foi originalmente uma busca. Busca esta que ainda precisa, devido aos atributos que lhe são peculiares por origem, continuar indefinidamente.

É através desta lente que podemos seguir em uma espécie de não apresentação do TO. Uma apresentação que se limita a definir o que pensou Augusto Boal e sobre como o TO, sendo uma forma de pensamento, pode operar na criação e recriação do sujeito (individual ou coletivo). É certo que a feitura de tal ponderação enaltecerá os dados relativos ao pensamento de Augusto Boal que sejam mais significativos, discorrendo mais extensamente sobre o que melhor nos servir para o que posteriormente será trabalhado.

Por fim deve-se considerar outro aspecto importante da obra deste teatrólogo, que talvez, para muitos, possa passar despercebida. Ela é uma obra fragmentada, diversa e que não configura um intuito unívoco desde seu início. Caminha claramente em uma direção distinta em seu final, enaltecendo os processos de apreensão sensíveis, ligados aos estudos sobre a cognição humana. É importante entender que Augusto Boal não foi um acadêmico, não se propôs a deliberar sobre o teatro do ponto de vista do método científico e tampouco seguir as ordenações que são peculiares a este meio. Do mesmo modo não foi um crítico de arte, sentado confortavelmente em uma fortificação mental capaz de tudo conter e julgar. Entendemos aqui que, mesmo assim, sua obra deve ser apreendida pela academia e que o fato de o TO ter passado à margem desta mesma em muitos momentos não configura nada mais que uma complicação em sua apropriação sensível, que é, porém, uma dificuldade que oferece meios de ser transposta. Para uma definição, destas bem explicativas, didáticas e que não nos servem aqui, nada melhor que os livros do próprio Augusto Boal.

2.1: O Teatro do oprimido

Para que possamos prosseguir devemos primeiro considerar os momentos distintos da obra de Boal que serão verificados em seus momentos históricos específicos e no que estes mesmos momentos significaram na trajetória do autor. O primeiro passo se dá ainda na América do sul, quando as lutas políticas puderam originar o que se convencionou chamar de Teatro do Oprimido, com experiências como o Teatro Jornal. Este primeiro momento possui como característica principal uma crítica sócio-histórica do teatro enquanto tal, no esteio das concepções Brechtianas sobre a fragmentação ator-espectador e as possibilidades de transformação política concretas. Em segundo lugar passaremos à ida de Boal ao exílio, na Europa, e nos questionamentos feitos a partir destas experiências. Este momento culminou em uma introspecção dos princípios de sua obra e na possibilidade de lidar com o teatro como forma de terapia emancipatória, ao verificar que, por mais desenvolvidos que fossem os países europeus e por mais que aparentemente as necessidades básicas fossem também majoritariamente satisfeitas, ainda se pôde extrair deste modo de vida uma ampla gama de opressões em uma sociedade que não deixava de opor oprimidos e opressores em muitas diferentes formas. Para finalizar a apresentação, estudaremos o momento de retorno ao Brasil e da produção de sua derradeira obra *A Estética do Oprimido*. Neste momento o TO já era prática bastante difundida ao redor do mundo com notável popularidade em países como a Índia, sendo também já profundamente reconhecido e estudado na Europa. Há uma maior preocupação com as questões cognitivas, com as apreensões sensíveis das opressões transportadas por seus múltiplos canais e da vinculação do TO ao que foi considerada por Boal uma forma de pensamento “não-verbal” (Boal, 2009, p.11). Para este presente trabalho, e para a argumentação que será exposta *a posteriori*, o aspecto da opressão que prescinde do elemento verbal e que considera a sensibilidade como forma elementar possui importância capital.

O primeiro livro que nos propusemos discorrer sobre, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, possui claramente um eixo principal prolongado também

como elemento chave em toda sua obra. Este é a centralidade da política nas atividades humanas. Obviamente, o que aparece com maior grau de especificidade é o envolvimento da política na arte. Notadamente, o teatro. Como evidencia Boal no primeiro parágrafo de seu prefácio-explicação, escrito poucos anos após o lançamento do livro,

Este livro procura mostrar que todo o teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. (Boal, 2009, p.11)

Ou seja, tudo o que será escrito a seguir, seja nessa ou em outras obras, possui como elemento principal o fato de que todas as ações humanas, materialmente determinadas, são voltadas para seus efeitos práticos e, portanto, políticos. Duas linhas à frente, ainda no segundo parágrafo deste mesmo início de livro ainda define,

Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política (Boal, 2009, p.20)

Não que estas atitudes sejam sempre deliberadamente políticas, como no caso de um manifestante ou político profissional; não que sejam guiadas necessariamente pela vontade ou pela responsabilidade, mas em uma concepção materialista à maneira de Marx, são atitudes políticas conquanto o pensamento seja uma forma de existência também material. É prática também.

Para que o efeito prático desejado de um teatro feito pelos oprimidos seja de fato concretizado, seria necessário romper com certos paradigmas estético-formais presentes no que sempre se entendeu por teatro. O Teatro tradicional separaria arbitrariamente o espectador do ator, promovendo um vínculo absolutamente vertical e, por que não, um vínculo também intrínseco de poder. Desta maneira, resta ao TO restituir aos oprimidos os meios de produção do teatro. Restaria quebrar a cadeia de poder que impera nas relações teatrais comuns e produz um teatro somente capaz de reproduzir o ideário das classes dominantes. Como resposta a isso, Boal propôs uma reunificação do espaço cênico através de técnicas específicas para que todos

os presentes no espetáculo pudessem sentir-se aptos a nele intervir e participar das ações expostas. Esta possibilidade, restituída ao oprimido, romperia as relações de poder características do teatro tradicional burguês fazendo com que houvesse uma transformação dos que da cena participam (todos).

Certamente, não basta enaltecer ali as opressões sofridas individualmente, mas também seguir em dois caminhos distintos e complementares. O primeiro é de gerar soluções possíveis (como no teatro fórum) para os problemas e opressões apresentadas no palco. Sobe-se no palco para que, ao substituir um ator em cena tomando-lhe emprestado o personagem, outros caminhos sejam apresentados. Na linha de raciocínio de Boal, o TO provoca a “interpenetração da ficção na realidade e da realidade na ficção” (Boal, 2009, p.28). O segundo caminho e objetivo é gerar um laço de solidariedade entre os que partilham e os que não partilham das mesmas opressões, ou seja, fazer com que a opressão, por si, seja um elemento unificador de lutas que contarão com o apoio dos que sofrem de maneiras distintas. Para que se entenda a solidariedade é necessário também entender o que Boal considera uma opressão.

Contudentemente, Boal enaltece que “todas as sociedades humanas são complexas, o que pode ser simplório é o modo de percebê-las” (Boal, 2009, p.23). Conclama assim a não entender o binômio entre oprimidos e opressores de maneira simplória desconsiderando suas especificidades e diferenças. Este fenômeno, o da opressão, estaria longe de ser algo universal ou totalizante. Com muitos matizes e tingido de roupagens tão absolutamente diferenciadas, com tantas histórias possíveis de ser contadas para que se entenda o que individualmente transcorreu e foi percebido como uma opressão, que não há a possibilidade de apresentar a opressão, do ponto de vista fenomenológico, em sua “forma pura” (Boal, 2009, p.31). Ela é, sobretudo, facilmente percebida dentro dos laços de solidariedade perpetrados pela prática do TO, ela é mais relação que percepção. É mais choque de existências que uma existência em si, sendo a percepção desta relação o que vêm depois.

Para ainda não mudarmos de assunto e apresentarmos a crítica a Aristóteles, atenhamo-nos em alguns dados, importantes, mas demasiados sutis e escondidos para que sejam enaltecidos com a relevância que terão para este trabalho. Um

deles prefigura a problemática de Jacques Rancière acerca da igualdade das inteligências, que será tema a ser trabalhado em diálogo com o TO mais adiante, quando Boal diz que “se fosse verdade que todos têm razão, e que todas as razões se equivalem, seria melhor que o mundo ficasse do jeito que está” (Boal, 2009, p.28). Esta afirmação suscita o questionamento sobre o papel da igualdade e das disparidades sobre o problema do discurso, tema recorrente em Foucault e Rancière, de saber até que ponto a igualdade seria um método ou uma condição. Se ela seria, digamos, de fato ou de direito.

Outro apontamento é o que define o espaço estético e que também será trabalhada mais adiante ao discutirmos sobre o espaço cênico. Este espaço, dentro do teatro convencional, estaria fadado a representar unicamente os interesses de uma classe em particular e suas maneiras de pensar, agir, vestir-se etc. Neste caso não há conflito, ou, se há, já está previamente mediado com a intenção particular do espetáculo. O TO, ao mesmo tempo em que insere o espectador como ator, inaugura na cena a dimensão do conflito, anteriormente ignorada. Mesclam-se subjetividades, projetam-se problemas. Boal então define o TO, a cena teatral característica a este tipo de teatro, como um “Espelho de Aumento que revela comportamentos dissimulados, inconscientes ou ocultos” (Boal, 2009, p.23). Espelho este capaz de fornecer às pessoas o detalhamento necessário de sua condição e a possibilidade de depreender disso as muitas opressões que sofrem.

Por fim, falta dizer que o TO é definido essencialmente como um ensaio, que é, no caso, um “ensaio da revolução” (Boal, 2009, p.31). Esta afirmação nos dá a prerrogativa para questionarmos o TO não somente com relação ao seu método, no que concerne sua especificidade, mas de confrontá-lo com sua própria posição em relação ao método. O que significa a questão do método para a concepção de TO definida por Augusto Boal? Provisoriamente, podemos afirmar que o TO não se encontra em sua obra definido como um fim, mas como um meio. Meio que é, sobretudo, transformado em fim. Princípio socrático e redefinição perpétua das suas condições de possibilidade como concepção ou uma simples e perpétua renovação das técnicas em si mesmas?

Para que comecemos a entender a que se confronta um teatro nas mãos dos oprimidos devemos entender a crítica que fez Boal ao sistema “trágico-coercitivo de

Aristóteles”. Dada à importância que Boal atribuiu ao poder histórico de tal sistema e ao seu caráter eminentemente conservador, sua crítica expõe, a princípio, como um Teatro que se utilize de tais métodos jamais poderia cumprir uma função revolucionária, sendo, claro, possível como obra de arte somente e talvez nos momentos nos quais não haja uma relação de opressão explícita em uma dada sociedade. Ou seja, no caso de uma sociedade explicitamente opressiva, ou mesmo com opressões fortes e institucionalizadas, o teatro aristotélico, embora poderoso, não serviria para mais nada que simplesmente ratificar o projeto já exposto de sociedade, endossando suas ideias e aplicações. Nesta linha, não seria algo causador de grande espanto caso identificássemos suas concepções em formas de arte muito distintas das que foram experimentadas inicialmente na Grécia, lar de Aristóteles. A imitação deste princípio teria sido útil para as classes dominantes em períodos amplamente distintos da história da humanidade, podendo, deste modo, ser apreciada nas artes produzidas também contemporaneamente. Como exemplo claro, o cinema de Hollywood.

Para definirmos o papel do herói trágico aristotélico, precisamos definir o conceito de *harmatia*, ou “falha trágica”. Esta falha é a necessária para que a tragédia aristotélica obtenha o sentido de sua ação. É aquilo que o personagem principal, o herói trágico, percebe em si como dissonante do desejável, um erro a ser retificado. Para sermos breves, a tragédia caminha com o personagem para um final esplendoroso, o próprio herói trágico acredita que o caminho que segue é o correto e que seus fins serão de glória. No entanto, por razões particulares a cada peça, o herói descobre que o que vinha fazendo era absolutamente pouco virtuoso e inglório em face das virtudes que a sociedade considera como almejavéis. Para que sua vida não mereça ser perpetuamente manchada por esta falha, deve haver um processo, que logicamente também varia de peça em peça, de redenção. A *anagnorisis*, ou seja, a percepção dos erros por parte do herói trágico o encaminha para que este processo de purgação aconteça.

A *harmatia* pode ser colocada de diversos modos dentro de uma peça. Ou melhor, pode se apresentar de diversos modos. No entanto, sempre se confronta com o *ethos* social, ou seja, o conjunto mais ou menos homogêneo de valores da sociedade onde a história se desenrola. A *harmatia* representaria no contexto da peça somente a reafirmação dos valores vigentes da sociedade, ou melhor, seria

instrumento de sua afirmação. Esse modelo, não se aplicando a uma conjuntura definida, mas, pelo contrário, podendo amalgamar-se com qualquer conjuntura de qualquer sociedade, teria transformado o teatro em uma excelente arma de dominação. Arma esta que teria endossado os valores de sua época, das caricaturas feudais, meras alegorias e símbolos, ao individualismo burguês com sua emergência da multidimensionalidade do personagem. A isso, a esta prisão em forma de teatro, o TO se opõe no sentido de libertar-nos.

Esta libertação, contudo, ainda possui um elemento mais fundamental encontrado na concepção tradicional do espaço cênico. O palco, como evidencia Boal em seu livro *O Arco-Íris do Desejo*, serve como objeto de uma diferenciação política. Os que na frente dele se encontram, contemplando o espetáculo, não reduzidos por seu efeito de distanciamento a meros receptáculos de um conjunto de valores transmitidos pela obra em questão. Ou seja, são meros agentes passivos. O TO tenta, sobretudo, transformar agentes passivos em agentes ativos de transformação através do teatro. Há formas variadas pelas quais as técnicas desenvolvidas tentam cumprir o que lhes foi designado. Podemos nos centrar em duas, especificamente, que exemplificariam melhor pelo fato de que uma delas prescinde do instrumento palco, sendo que a outra não.

Como primeiro exemplo, sendo um dos mais difundidos, está o Teatro Fórum. Esta modalidade consiste em abrir a possibilidade para que alguém da plateia possa subir ao palco reencenar a história através da substituição de um ou mais personagens. Ou seja, é apresentada uma cena-problema e depois os espectadores são convidados a intervir com o objetivo de encontrar saídas possíveis para o que foi apresentado. A cena, então, tem o intuito de evidenciar uma relação de opressão, que não pode ignorar a presença de oprimidos e opressores. Deste modo, retorna a figura do ensaio, instrumento capaz de ainda reter a obra em sua fase de abertura, permitindo a introjeção das opiniões (subjetividades) dos espectadores presentes. Como é possível notar, esta não é uma modalidade que abole a presença do palco como recurso cênico.

O segundo exemplo, também muito conhecido, é o Teatro Invisível. Nele os espectadores sequer sabem que observam uma encenação, participando involuntariamente do ocorrido. Esta modalidade é mais comumente encenada em

um espaço público, e consiste em fazer com que as pessoas ao redor da cena acreditem que o caso de opressão encenado é de fato real. Esta sensação de realidade (que depende amplamente da qualidade dos atores) é fundamental para garantir que os que presenciam o caso nele intervenham. Destas intervenções é originado um debate no próprio local onde o discurso do opressor pode confrontar-se sem mediações com o discurso do oprimido, gerando um choque anteriormente improvável de regimes discursivos e sensíveis absolutamente distintos. Esta maneira de experimentar o TO passa pela tarefa de abolir a existência do palco, não haveria mais divisões entre o espaço cênico e o que poderia ser considerado uma plateia, todos já seriam, em potencial, atores. Atuam ao intervir, também atuam ao ignorar.

2.2: O Arco-íris do desejo

Aqui podemos começar a efetuar a primeira transição da introdução, movimento que altera a apresentação da obra, adentrando na perspectiva adquirida por Boal no exílio. Como legado escrito desta etapa de sua vida, Boal escreveu o *Arco-Íris do Desejo*. Este trabalho é caracterizado por formulações do ponto de vista teórico somadas a uma série de técnicas teatrais que ilustrariam suas preocupações já um pouco diferentes no momento. Ainda seguiam, contudo, no sentido de fazer do teatro um instrumento de emancipação, como no livro que havia pouco o transformara em personagem muito conhecido no mundo teatral.

Então para seguir adiante devemos nos questionar quais são estas preocupações que alteram ligeiramente o foco de seu Teatro e a qual experiência particularmente esta mudança se deve. Voltemos a seguir como fio condutor os exemplos evocados pelo próprio Boal no curso da introdução do *Arco-Íris do desejo* dos quais se destaca um, ilustrando perfeitamente esta revisada problemática da opressão. É importante notar que a preocupação das obras de Boal está em entender através do Teatro, incluído como “forma de conhecimento”, a possibilidade prática de debelar opressões no seio da sociedade. Para tanto existem alguns

imperativos, considerações sem as quais jamais poderíamos seguir adiante, como as definições precisas de opressão e emancipação.

Esta questão se explicita na experiência Teatral desenvolvida em países ditos desenvolvidos, ou seja, aqueles nos quais não se deve esperar queixas contumazes a respeito de uma possível lacuna na qualidade de vida. A pergunta seria, portanto: como fazer um Teatro que seja do oprimido em uma sociedade estruturada pelas mais recentes qualidades técnicas, possuidora de mais vasta riqueza material, e com um contingente imensamente superior de pessoas atendidas pelos sistemas básicos de saúde, educação e lazer? Como fazer um Teatro do Oprimido em um lugar que não aparenta sequer possuí-los? A pergunta não precisou de muito para ser respondida e, embora facilmente resolvível do ponto de vista teórico, possui vasta atmosfera prática para que se possa revelar-se serenamente. Boal, como menciona no livro, entende a alta taxa de suicídios, muito maior que nos países pobres, e o aumento exponencial do consumo de remédios como meio de evidenciar que ali residem também formas diversas de opressão. Silenciadas, é claro, de outro modo.

É deste esforço de solução para as inquietações da nova vida, que surge uma tentativa mais ousada de definir o que é o Teatro, ou melhor, como o Teatro está implicado em nossas vidas, e a definição também mais precisa do papel deste Teatro e dos aprisionamentos característicos às suas tradições há muito consolidadas. Para irmos direto ao ponto, segue uma passagem:

O teatro é a primeira invenção humana, a que permite e promove todas as demais invenções. O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo e, a partir desta descoberta, começar a inventar outras maneiras de obrar. Descobre que pode ver-se no ato de ver, ver-se em ação, ver-se em situação. Vendendo-se, compreende o que é, descobre o que não é e imagina o que pode chegar a ser. Compreende onde está, descobre onde não está e imagina onde pode ir. Se cria uma composição tripartida: o eu-observador, o eu-em-situação e o eu-possível (o não-eu, o Outro). (p.25)

Cabe, no entanto, uma ressalva com relação ao termo “teatro” que em outro trecho é definido como “teatralidade”, como capacidade de auto-observação.

O teatro – ou a teatralidade – é esta propriedade humana que permite que o sujeito possa observar-se em ação. O conhecimento que se adquire desta maneira permite ser o sujeito (que observa) de um objeto, que é um outro sujeito: ele mesmo. (p.26)

Esta distinção é fundamental para o que apresentaremos nas etapas posteriores deste trabalho. Optamos aqui por entender que, para Boal, a despeito da utilização frequente do termo teatro em contextos diversos, somos capazes de apreender da leitura estas duas significações bastante marcadas. A do Teatro como atividade artística e a da teatralidade como máscara necessária à atuação de homens e mulheres como entes subjetivos e auto-perceptivos.

Caminheemos. Embora outrora já houvesse sido formulada a hipótese contrária à presença do espectador, que como veremos adiante possui raízes imediatas no teatro de Brecht, as teses deste livro abordam não somente o caráter opressivo da não participação, mas também evidenciam a culpabilidade do espaço estético como produtor de uma inevitável cisão. No caso, esta cisão encontra-se ligada ao teatro tradicional, abrindo a possibilidade de reformular seus pressupostos a fim de compreender como o espaço cênico poderia romper com seu paradigma excludente. A figura então trazida para o debate, que possui centralidade no entendimento da atividade teatral, é o palco.

Seria necessário, deste modo, que houvesse um palco para que fosse concretizada uma atividade teatral? Boal chega à inevitável conclusão sobre a não necessidade desta categoria de distinção inserida no espaço estético. Para Boal, o espaço estético pode tranquilamente prescindir da figura do palco, assim como uma população poderia prescindir de um governo despótico. Não há a necessidade concreta de um determinado modelo a não ser pela profunda naturalização de um contexto previamente pensado e desenvolvido. Existe palco no teatro não somente pelo poder que esta forma de diferenciação carrega ao espaço cênico, no sentido de adicionar uma gama enorme de possibilidades, mas também por que se acredita piamente que é impossível fazer teatro sem o palco. O palco seria um elemento inquestionável, uma espécie de apreensão sensível do senso comum, concepção inescapável sem que se obtenha certa transformação da própria forma de entender e apreender o teatro enquanto arte. Ou seja, para utilizarmos o binômio “teatro” e “teatralidade”, a teatralidade detém a primazia da origem. Ela é anterior ao teatro

enquanto prática. Anterior exatamente pelo fato de podermos, dentro de uma forma de arte, desnaturalizar seus pressupostos sem que se perca a característica, essencialmente humana, de teatralizar a vida.

O palco seria o elemento que torna possível a separação entre atores e espectadores. Como um elemento de divisão, é comumente aprendido como um instrumento de opressão. Pressupõe em princípio uma verticalidade radical na maneira de transmitir um conhecimento, uma forma de pensar, apreendida pelo espectador como algo inquestionável. Se nos perguntássemos agora: mas por que inquestionável? Certamente poderíamos encontrar uma resposta e com o auxílio de outras ideias e outros autores, trabalharemos esta questão em capítulos posteriores. Ou seja, verificaremos a presença do que no teatro existe como pressuposição, como informação tácita e ficcional, que possibilita a edificação de um aparato opressivo no seio de uma agenda artística.

Como, para Boal, “os seres humanos são sensíveis” (Boal, 2002, p.49), ou seja, apreendem aquilo que lhes é fornecido de modo a interpretar de maneira particular o mundo e forjar uma representação condizente com estes anseios e afecções, a figura do ator, tanto quanto a figura do palco, sofre uma inversão de papel e significado. Atuar, para o teatro tradicional, trata-se de incorporar um personagem externo ao indivíduo que o representaria. Ou melhor, tratar-se-ia de imitar algo já concebido e imposto externamente. Boal se utiliza de uma inversão desta formulação e diz que atuar é buscar o personagem em si próprio, é ver em si a possibilidade de uma persona diferente. Não se trata de um processo, portanto, passivo, como alguém que meramente age como lhe foi determinado externamente, mas, acima de tudo, um processo ativo. Neste processo a subjetividade do ator entra em cena na medida em que transforma ativamente o personagem tanto quanto este o transforma, busca-se no imenso mosaico de nossas sensibilidades a capacidade de produzir determinado tipo de intenção cênica, ou seja, o personagem. Vemos novamente aqui a tendência irreduzível da obra de Boal, para o qual a prática artística deveria fornecer ao artista, ou ao povo, as ferramentas para que produza sua arte. Para tanto, inclui-se a perspectiva da oposição entre atividade e passividade, com conotações positivas e negativas, respectivamente. O que importa é que a arte não seja uma atividade de inércia subjetiva.

Para completar, antes de entrarmos nas três teses do *Arco-Íris do Desejo*, vale frisar algo explicitamente colocado por Boal neste livro, algo que é sua verdadeira preocupação quando se trata do microcosmo do ator em sua atividade. Para que o ator seja ativo ele deve ser em parte um espectador de si mesmo, ou melhor, deve tomar-se por objeto. Seria um prolongamento de uma atividade propriamente humana, um ser que se entende como algo que entende. Que compreende não só o mundo em sua forma mais externa, mas compreende que é um ser capaz de compreender e, portanto, um ser também capaz de mudar os filtros de percepção, mudar o ato de perceber em sua natureza a partir do momento em que também é capaz de tomar-se por objeto. A mudança para a atividade passa por uma auto-avaliação.

A partir disso, podemos apresentar as teses expostas no livro mencionado acima e conjecturar um caminho possível para a terceira parte desta introdução. Estas teses, três para sermos exatos, já anunciam uma problemática por vir. Há uma preocupação bastante forte, percebida cada vez mais a partir de agora, com as características do fenômeno de nossa apropriação sensível da opressão. É bom lembrar o fato de que não estamos lidando com o falseamento ideológico clássico, com uma mentira contada como verdade. Mas algo mais profundo. Profundo, pois as ferramentas que esta apropriação sensível utiliza não se situam na esfera da mera representação de valores, mas inscrevem-se, como se torna cada vez mais perceptível no decorrer dos livros, em um mecanismo de pensamento que não depende unicamente de nosso aparato consciente e se utiliza de motores de atividade cotidiana que não são evocados pelo clássico pensamento racional e acima de quaisquer suspeitas.

“As crianças negras tinham aprendido os valores dos brancos” (Boal, 2002, p.62), diz Boal. Esta é a caracterização da “osmosis”, ou melhor, a primeira das hipóteses do *Arco-Íris do Desejo*. Esta tese tenta denunciar a militância conservadora característica das nossas instalações sociais mais elementares, como a escola e a família. Dizemos aqui “militância”, pelo caráter ritual, ativo e repetitivo que tende a inocular certa personalidade sensível a um determinado ambiente social. A “osmosis” representa o aparelho social formado para nos moldar à imagem e semelhança dos valores tradicionais. Para que nos ensinemos como devemos nos portar, em que devemos acreditar e de que maneira devemos agir, de modo que não

consigamos vislumbrar outras possibilidades além das quais nos foram apresentadas. Temos nossa sensibilidade, o conteúdo, e nossa forma de percepção, petrificadas em determinada lógica sem que consigamos dela sair. Quando padecemos deste fenômeno, e estaríamos fadados a padecer dele, sofreremos o processo de “osmosis”. Este processo, para Boal, possui uma dupla forma de instalação, a repressão e a sedução. Os nomes definem muito bem, em alguns momentos pela violência que impõe, em outros pelos ardis da integração social. Por aquilo que se dissimula no cotidiano e que nos faria acreditar pertencentes e integrados ao meio, bem como saudáveis de espírito. Neste último caso se insere claramente a publicidade, com uma tentativa de transportar sensações positivas ao ato de consumir alguns produtos ou comportar-se de determinada forma.

A segunda pequena tese e fenômeno descrito no livro é sobre o que Boal chamou de “metaxis”. Ela aconteceria quando, em uma atividade teatral, o ator consegue estar plenamente em dois mundos diferenciados, ou seja, estar na realidade concreta e na imagem de realidade criada partir do teatro. Assim, conquanto a “imagem do real” seja “real enquanto imagem”, o mundo inventado a partir da atividade teatral passa a configurar um espaço de experimentação para que se possa melhor pensar ações concretas, estas sim, voltadas não somente para a história ficticiamente desenvolvida, mas também para a o real concreto, não o da imagem. A “metaxis” seria uma “duplicação” (Boal, 2002, p.65) do real, uma divisão do ator em dois, estando simultaneamente em dois mundos e não somente no que lhe é imediato. O duplo pertencimento nestas realidades visa gerar uma transversalidade entre elas, ou seja, fazer com que se choquem. Assim seria possível que esta realidade virtual, criada através das ferramentas teatrais, servisse como ensaio possível para transformação da realidade concreta.

Esta “duplicação” (p.65) proporciona ao ator algo inteiramente novo e que é capaz de proporcionar um confronto maior com a própria subjetividade. Ao duplicar-se, o ator pode se ver através de uma realidade diferente da que está acostumado, produzindo um julgamento que não é absolutamente auto-referente. Neste sentido, o TO atingiria algo que Brecht apenas ensaiou fazer, um teatro capaz de transformar a subjetividade. Embora não possamos desconsiderar o papel Brechtiano nas formulações de Boal, devemos insistir que, ao menos como resposta ao problema da emancipação, o TO consegue atingir locais mais profundos e difíceis. Este

elemento virtual, este mundo simultaneamente paralelo e transversal, cria uma realidade capaz de entrar em desacordo com outra realidade, enaltecendo o caráter dialético da transformação e do método. A “metaxis” é o elemento do TO sintetizador do processo transformação porque habilita dentro da prática teatral a formação de outra identidade habitante do mesmo espaço físico, mas que habita, certamente, outro espaço subjetivo. São espaços e elementos subjetivos que coabitam um mesmo corpo, e que, como veremos mais a frente, seriam elementos capazes de transformar inclusive o corpo.

Seria de se esperar que, no decorrer de técnicas tão introspectivas, o grau de individualidade fosse, ao invés de eliminado em prol da pluralidade, levado a um extremo radical. No entanto, não é a isso que o TO se propõe. Para que o espaço subjetivo ali exposto pelos oprimidos seja compartilhado, entra em cena a figura da analogia, e, por conseguinte, a da “indução analógica”(p.66). O TO deve ser, para que seja também plural, um teatro no qual todos possam descobrir elementos comuns e compartilhados. Para que esta finalidade seja alcançada os oprimidos presentes devem operar por analogia para que as opressões individuais sejam trabalhadas conjuntamente, ou seja, não somente teríamos dois espaços subjetivos operando sobre um mesmo indivíduo, mas também a possibilidade de intervenção coletiva no espaço virtual. Melhor dizendo, a partir do momento que uma virtualidade é criada, a “imagem do real”, podemos compartilhá-la com os outros oprimidos e construir as alternativas conjuntamente por meio de analogias. É claro que não poderíamos vivenciar, na plenitude da forma, uma experiência que nos é absolutamente singular, mas devemos, por meio de apropriações criativas, agir no sentido de construir conjuntamente possibilidades para livrar-nos de uma opressão. O resultado da indução analógica seria fatalmente um resultado simpático, na acepção etimológica da palavra, uma simpatia (Boal, 2002, p.67). Algo que se sente com, e não algo que meramente se observa. Novamente podemos, com Boal, inferir que o ator vê-se agora não mais como sujeito, mas também como objeto. Há um efeito que, para usarmos uma referencia de Brecht, gera um “distanciamento”. No entanto, este distanciamento, por ser atingido através de técnicas bastante diferentes, também assume um sentido dentro de uma proposta teatral que não se assemelha totalmente aos efeitos Brechtianos.

2.3: A Estética do Oprimido

A obra que se segue, e que iremos analisar um pouco agora, responde a esta introspecção há pouco mencionada. Responde ao afirmar o elemento social presente na forma que o corpo possui de aprender e apreender as coisas do mundo às quais é exposto desde o momento em que nasce (e um pouco antes também). A *Estética do Oprimido*, livro publicado postumamente, é uma tentativa de pensar a arte de uma maneira na qual o pensamento se estenda a outras esferas para além da ciência e da razão clássica do iluminismo liberal. Embora já fosse entendida deste modo, nos livros anteriores, não havia sido expressa em uma tentativa de sistematização de conhecimento. É no esteio desta compreensão que Boal produziu um esforço de certo modo fenomenológico de compreender o motivo pelo qual nos aprisionamos, explicando o motivo pelo qual as formas do TO podem operar na raiz do problema, ou seja, em nós mesmos. O TO passa a ser entendido como uma forma de pensamento estético e não-científico capaz de mobilizar nossa compreensão do mundo, pensamento este não mais restrito ao seu local habitual. Pensamento que pode ser entendido, mesmo fora da ciência, como uma forma de compreender.

Para tanto, Boal produz uma tipificação do pensamento, dividido em Pensamento Sensível e Pensamento simbólico. Elabora também o conceito de neurônios estéticos estendendo a criação a uma capacidade inata, opondo-se à compreensão de que esta mesma se encontra pertencente somente à figura do gênio, etapa superior do desenvolvimento de atributos técnicos.

Começaremos pelo Pensamento Sensível, colocado como algo que é senão mais importante ao menos precedente ao Pensamento Simbólico. Para Boal, existe pensamento na sensibilidade, ou seja, somos capazes de não-verbalmente maquinar e reconfigurar o que nos foi dado como estímulo externo. Somos capazes também de reconfigurar elementos já internos sem que se necessite da figura verbal. Este pensamento sensível responde pela nossa primeira apreensão do mundo ainda incapaz de simbolizar, responde pelo que está submerso em nossas apreensões sensíveis adultas e que emergem em constante relação com o processo de simbolização, ou seja, somos essencialmente seres sensíveis. Esta afirmação da

sensibilidade revela uma clara opção filosófica, quando diz que discorda “que a sensação pura seja obscura e confusa: na verdade, ela é rica e complexa, quando sentida tal como é” (Boal, 2009, p.26). Que a relação estética é uma relação do tipo sujeito-objeto, não se negaria. Contudo, não é mais o sujeito que apreende um objeto que não se expõe muito claramente, mas o contrário, um objeto que se expõe muito claramente, mas que conta com a dificuldade de ser apreendido pelo sujeito, possuidor de muitas dificuldades advindas dos matizes impostos pela sociedade, talvez pela própria necessidade absoluta de simbolização que é marcante característica na cultura em que vivemos. Boal é ambíguo quanto em face da absoluta primazia do Pensamento Sensível, dizendo o Pensamento Simbólico se desprende a uma enorme “abstração” (Boal, 2009, p.27). Possuiria vida autônoma em nosso cérebro. Outra possibilidade de entendimento é de que ao pensamento simbólico sobra a palavra, também possuidora de grande poder, mas que jamais atinge o grau de profundidade da sensibilidade. Inclusive, para que possamos ser mais claros, a simbolização seria um potencial da sensibilidade, uma espécie de potencial de exterioridade que adquire certa vida própria e que não pode prescindir em momento algum do aparato sensível. A segunda opinião não é afirmada de modo tão enfático quanto a primeira, contudo, encontra-se latente nas partes do livro em que afirma a não universalidade da palavra. Não universalidade, pois, a palavra ainda subjugava-se ao filtro específico da subjetividade. Esta é uma questão a ser ainda debatida.

Boal faz a ressalva de que a sensibilidade também se configura em torno de uma linguagem, ou seja, ela produz um conjunto de relações próprias independentes do entendimento simbólico, mas que atua em função de sua multiplicidade. Para dar conta desta idéia e também de uma definição melhor desta sensibilidade, Boal formula o conceito sobre o que chama de “neurônios estéticos” (Boal, 2009, p.117). Traz de uma nova forma um velho problema, há muito discutido pela antropologia, sobre a precedência de aspectos biológicos ou sociais. Amalgama-se à crítica de Geertz sobre o caráter “estratigráfico” (GEERTZ, 1989, p.28) sobre como as ciências conduziam a compreensão sobre as autonomias disciplinares relativas ao corpo e ao aspecto social. Torna, portanto, indiferente a questão da primazia epistemológica das ciências e afirma que, mesmo corporalmente, fisiologicamente, somos estéticos também.

Para que terminemos esta etapa do trabalho, tentaremos esclarecer o que Boal nomeou por “neurônios estéticos” (Boal, 2009, p.117). É claro que não poderíamos ter aqui a pretensão de estabelecer uma análise sobre o funcionamento do cérebro do ponto de vista da neurociência que, certamente, em muito acrescentaria ao debate. Tentaremos somente enaltecer a originalidade deste pensamento deixando as questões por ele suscitadas para serem respondidas depois, ao longo do desenvolvimento e das articulações futuras. Como Boal depreende das leituras que fez sobre a neurociência, o cérebro não é uma soma de suas partes, cada qual responsável por uma função específica, como comer, andar, respirar, pensar simbólica ou sensivelmente. Mas é ele mesmo um conjunto complexo de relações, ativando-se em muitas partes mesmo quando excitado muito particularmente. Sobre esta constatação Boal afirma que o cérebro não é um organismo, mas um “ecossistema” (Boal, 2009, p.114), ou seja, vive em função da multiplicidade que abriga. Conclui, portanto, que “o cérebro é social” (Boal, 2009, p.115). Cabe evidenciar que esta sociabilidade difere, por ser interna, do que estamos acostumados a entender por social e que é nessa especificidade que podem residir muitas questões ainda por serem formuladas e respondidas.

Deixamos claro aqui uma opção de análise. Pensamos ser mais prolífico e condizente prosseguir tendo por base a segunda das opiniões expostas em parágrafos anteriores, de que o pensamento sensível ainda age na simbolização e de que o Pensamento Simbólico encontra uma autonomia absolutamente relativa que mesmo as palavras ainda encontram resistência nas tintas subjetivas nas quais estamos inseridos, como disse Boal, “os sentidos são seletivos” (Boal, 2009, p.56). Para finalizar, vale ressaltar o processo de continuidade proposto por Boal entre o conhecimento e o pensamento, como faculdades acumulativas e criativas, respectivamente. Pensamos e conhecemos sempre de maneira ativa.

Conhecer, Conhecimento e Pensamentos, são níveis e modos de um mesmo processo psíquico. O Conhecimento não é uma estática estante de livros, depósito: é vivo e pulsativo, memória e esquecimento, acende-apaga. Palavras ao vento não deixam registro, mas intensos prazeres e dores repetidas, sim. Frases reiteradas deixam sua marca. Imagens revisitadas, sua prensa. Sons ecoam. Conhecimento é Memória ativa. Pensamento é ação. (Boal, 2009, p.29)

2.4: A presença da memória na obra de Augusto Boal.

A presença de uma discussão especificamente relativa à memória na obra de Augusto Boal é inexistente. Isso não significa, contudo, que podemos simplesmente furtar-nos de debatê-la e há algumas razões para isso. Preliminarmente, antes de começarmos a investigar o papel da memória no TO, devemos considerar o que se pode extrair desta questão particular nas práticas teatrais e mais particularmente nos livros de Boal. Devemos considerar desde já que, embora o vocábulo “memória” seja poucas vezes utilizado para referir-se seja ao TO ou mesmo no léxico corrente de Augusto Boal, ele está presente permanentemente como elemento fundamental do debate.

O primeiro motivo para que consideremos isto consiste na própria temática do TO que oscila entre debates éticos, estéticos e políticos. Ética, estética e política, fortes e plurais que são, podem ser também amplamente associáveis a um debate sobre a memória. A estética e a política, colocadas como elemento inseparáveis, são as principais promotoras desta relação com a memória, sempre por elementos que transitam entre uma e outra. Ou seja, existe uma estética da política e uma política da estética, ora recortando aquilo que pode ser ou não visto, ora definindo a forma pela qual podemos ver. A palavra, a imagem e o som, como definidos por Boal, possuiriam o poder de modelar nossa percepção do mundo, atando-nos a uma rede de possibilidades relativamente estreita se considerarmos o potencial criativo do gênero humano. São estes os canais de opressão que aliam estética e política.

Embora, como já dito, o termo memória não apareça repetidas vezes nem como referência, nem como elemento central na obra de Boal, é clara a relação do TO com a figura do hábito. Hábito e memória possuem uma relação estreita e por vezes se fundem. Quando Boal enaltece a capacidade que o TO possui de desfazer alguns vínculos de opressão, o que se quer é uma quebra desta memória característica do hábito. Nos dois momentos possíveis de um trabalho de TO, que são a percepção da opressão e a ação direta sobre ela através do ensaio, opera-se uma fratura de uma rotina há muito estabelecida. Ao mudarmos nossa percepção da

realidade, mudamos também aquilo que evocamos como referências possíveis para nortear atitudes. Se admirarmos um indivíduo, podemos deixar de admirá-lo e se lembramos de certos momentos como eventos positivos, podemos simplesmente inverter sua função transformando-os em algo passível de reflexão. De certo modo o TO age sobre o hábito como uma terapia; ele seria capaz de conduzir-nos a uma reformulação da compreensão que temos de nós mesmos e dos eventos que nos constituíram. Embora não seja exagero chamar o TO de terapia, devemos fazer a ressalva de que o objeto desta terapia, embora passe pelo indivíduo, não se limita a este. Ou seja, não se trata de uma terapia em grupo, com a função de melhorar a qualidade de vida de cada um, mas uma terapia do grupo, capaz de alterar as perspectivas que agem sobre a coletividade e pautam a relação que temos com os outros.

Os canais de opressão há pouco mencionados são elementos importantes quando se trata da memória. A partir destes canais, a palavra, a imagem e o som, somos conduzidos a um tipo de compreensão da realidade que nos cerca. Não seria uma canalização somente capaz de transportar um conteúdo qualquer a ser entendido como algo correto, mas uma impressão de valores e filtros particulares sobre o próprio ato de perceber. Como disse Boal, “os sentidos são seletivos”; o olho não vê a imagem em toda sua completude e os sons são facilmente ignorados quando não nos convêm. Conforme somos intensamente expostos a um determinado tipo de apreensão sensível, ficamos também consideravelmente condicionados a não poder perceber de outro modo. Este tipo de opressão possui, portanto, eficácia duradoura, já que modela a percepção e conduz o indivíduo a demorar consideravelmente para livrar-se de antigas ideias ou hábitos. Seria uma espécie de vício de memória.

Outro ponto bastante visível nos livros de Boal é o que se opõe à memória como hábito, ou seja, sua antagonista, que é a imaginação. Como o TO privilegia o caráter criativo do fazer teatral, devemos considerar que a criação encontra-se em primeiro plano, oposta, sobretudo, à mera reprodução das lógicas dominantes. É possível imaginar, ou seja, gerar uma memória imaginativa dentro da arte. Contaminados que somos pelas ideias dominantes e receptáculos dos valores opressores, podemos contar com a criatividade que rompe com o hábito e produzir um distanciamento do anteriormente mencionado “sistema trágico-coercitivo de

Aristóteles”. Ou seja, podemos nos distanciar das *harmatias* estrategicamente situadas para purgar qualquer desejo real de mudança, os canais trágico-coercitivos nos fazem naturalizar e produzir pontos de vista nos quais a opressão parte de uma realidade auto-evidente.

3. Rancière, Boal e a “re-partilha do sensível”

O objetivo deste capítulo é mostrar como as teorizações sobre pedagogia, emancipação intelectual, estética e política, de Jacques Rancière (2009), podem servir de base para entender o Teatro do Oprimido como uma forma de “re-partilha” (p. 65) do sensível na sociedade contemporânea. A diferenciação exposta pelas práticas do Teatro do Oprimido com o intento de inovar os recursos capazes de promover um regime estético diferenciado pode ser também entendida como a prática artística e ritual capaz de renovar as formas de apropriação sensíveis e os recortes pertinentes a essa apropriação. A pressuposição da igualdade das inteligências aliada aos muitos mecanismos que conferem ao oprimido os meios de produção da arte será exposta aqui como voz facultada a responder aos desafios contemporâneos da emancipação política. Ao final, caminharemos para a exposição da teoria política de Rancière onde se encontra a figura do dissenso, oposta ao consenso, e que para este nortearia a feitura de uma prática política mais desejável, senão como base mesma do que poderia ser chamado de política. Trataremos o TO, também, como operador do dissenso.

3.1. Jacotot e a experiência do “Ensino Universal”

Jacques Rancière (2013), em busca de exemplificar com a devida exatidão suas ideias sobre a emancipação intelectual, evoca a trajetória e a obra de um professor francês chamado Joseph Jacotot, em *O Mestre Ignorante*. Este pedagogo, nascido na França e tendo vivido no início do século XIX, possuiu uma posição intelectual deveras excêntrica. Foi autor de um método pedagógico, intitulado “Ensino Universal” (p.38), que propunha a total perda de hierarquias entre mestre e aluno, subvertendo as concepções tradicionais promotoras de uma pedagogia tida por ele como estagnante.

O “Ensino Universal”, tal como entendido por Rancière, propõe que o mestre pode ensinar aquilo que ele mesmo não sabe. Ou seja, pode fazer com que o aluno

construa por si mesmo as prerrogativas e mecanismos de seu aprendizado. Há, logicamente, a ruptura com o preceito tradicional de que o conhecimento pode ser transmitido tal como é em si mesmo, ou melhor, que o conhecimento é um objeto a ser entregue pelo mestre ao aluno da forma pelo qual foi originalmente concebido. Para esta vertente de pensamento, embrutecedora aos olhos de Rancière, foi designada a alcunha de “O Velho” (p.34). “O Velho” não é nada mais que a personificação das mentalidades retrógradas e embrutecedoras, capazes de estancar o fluxo de pensamento e criatividade necessários ao aprendizado verdadeiro. Como fica evidente pelo que foi mostrado acima, o aprendizado verdadeiro, para Rancière e Jacotot, é inextricavelmente um processo criativo.

“O Velho” enseja uma concepção “explicadora” (p.20) do mundo, que se estenderia da família à escola. Esta concepção pressuporia igualmente uma desigualdade e uma distância. Uma desigualdade das inteligências que legitima a transmissão de algo não construído pelo aluno que, afinal, não teria mesmo muitas capacidades para fazê-lo e uma distância necessária para que o professor, enquanto explicador, não seja afetado pelo processo de aprendizado do aluno, fazendo com que somente o aluno seja modificado neste mesmo processo em função das verdades pré-moldadas. A suposta incapacidade que o aluno teria de apreender determinado conteúdo não mais aparece como um problema a ser resolvido por uma metodologia pedagógica, mas torna-se a “ficção estruturante” (p.23) de um sistema falho de ensino e que é, segundo Rancière, bastante atual.

No que culmina “O Velho”, como concepção pedagógica (e de mundo), Rancière designa como “embrutecimento” (p.24). O “embrutecimento” seria, para o autor, a categoria oposta à emancipação. Ou seja, o intelecto condicionado a receber verdades prontas, refratário às mudanças de concepção e desacostumado ao agir criativo característico e necessário ao sujeito emancipado. Para exemplificar estas categorias é necessário acessar diretamente a experiência de ensino praticada por Jacotot e sorvida como exemplo por Rancière para enaltecer a potencialidade emancipatória da criatividade tida como ponto de partida. Esta experiência foi, mais particularmente, uma experiência de tradução.

Ao lecionar na Bélgica, por um acaso da vida, Jacotot viu-se confrontado com a muralha supostamente intransponível de compreender tanto do

holandês quanto seus alunos do francês, ou seja, nada. No entanto, ao ser publicada uma edição bilíngue do “Telêmaco” (p.18), pôde ofertar aos alunos algo que lhes fosse comum. Fazendo com que comparassem as palavras nas diferentes línguas e que por princípio associativo decifrassem a razão por trás do texto escrito em francês, Jacotot surpreendeu-se com o resultado que iria fazê-lo escrever suas teorias acerca do “Ensino Universal”. Os alunos, que ao utilizarem tão excêntrica metodologia, que os colocava na necessidade de construir por si mesmos a compreensão de uma língua, finalizaram o processo tendo superado expectativas e capazes de escrever com relativo grau de sofisticação em algo há pouco desconhecido. Haviam rompido a “distância imaginária” (p.27) que caracterizava “O Velho” e puderam aprender sem um mestre explicador, mas como nota Rancière, não sem mestre. A este processo e à concepção que o norteia Rancière designa como uma pressuposição da igualdade das inteligências.

3.2. Pressuposição da igualdade das inteligências

O que entende Rancière (2013), portanto, por pressuposição da igualdade das inteligências? Para este autor, é parte fundamental do mito pedagógico constitutivo do “Velho” e também responsável pelo processo de “embrutecimento” intelectual a pressuposição de que as inteligências são distintas e de que para que elas se tornem equivalentes seria necessário instruí-las e proporcioná-las o conhecimento. Este conhecimento, no entanto, não é produzido em uma apropriação criativa. Ele é tão só a reprodução conceitual de algo previamente estabelecido e opera, sobretudo, como a tradução. A mera tradução, para Rancière, não configura grande aprendizado por não fazer com que se compreenda igualmente a razão por trás de uma língua. Ou seja, existe uma partilha desigual das competências ao não colocar o aluno na função de criador, mas somente mero receptáculo de um evento pedagógico.

Invertendo conceitualmente a questão, Rancière afirma que a pressuposição deve ser oposta. Devemos considerar que somos igualmente capazes de apreender criativamente os conteúdos e que para isso basta tomar a igualdade por base, por

princípio. Quando se estabelece por princípio uma incompetência, o mundo pedagógico passa a ser dividido entre aqueles que sabem e aqueles não sabem, entre inteligentes e ignorantes. Não haveria, contudo, caminho absolutamente unívoco para a inteligência que fosse capaz de produzir maneiras tão maniqueístas de pensar a educação.

Este maniqueísmo jaz na objetificação absoluta do conhecimento transformado em algo que se aprende e não algo pelo qual se aprende. Perde-se no caminho a percepção de que o ensino possui caráter eminentemente processual, mas não somente, também de que o processo deve ser posto em questão sem que seja reduzido à melhor forma de transportar algo pré-estabelecido. Seria melhor, portanto, conferir ao aluno poderes que lhe são subtraídos em determinado momento e que, ao terem sido tomados, reduzem as faculdades de apropriação e criação a quase nada, enaltecendo, por oposição, as capacidades de transporte e reprodução. Para tanto, a pressuposição de que as inteligências são equiparáveis opera como orientadora do movimento pelo qual o aluno retoma algo que lhe foi roubado. Se formos considerados diferentes, nota Rancière (2013), devemos buscar maneiras de nos tornarmos iguais. Porém, se pressupusermos que somos iguais, buscaremos o caminho da diferença que, diga-se de passagem, é emblemática no pensamento deste autor, para o qual a política se move de maneira mais saudável a partir do dissenso e não dos mecanismos de promoção da homogeneidade e do controle.

3.3. Devolver ao oprimido os meios de produção teatrais

A partir deste momento o vínculo com o Teatro do Oprimido se inicia. Difícil responder em tão poucas palavras o que é esta concepção teatral, porém, aqui, é algo absolutamente necessário de ser feito. O Teatro do Oprimido, em sua acepção mais fundamental, possui por finalidade devolver ao oprimido os meios de produção teatrais. Percebe, portanto, que historicamente os meios de produção da arte, suas ferramentas e pontos de vista, sempre foram confeccionados pelas classes dominantes. A aristocracia política que também estendia seus recursos para se

utilizar da arte como transportadora da ideologia dominante, ainda vigora dentro dos paradigmas do capitalismo. Aqui pode ser traçado cruzamento imediato com a obra de Rancière. A estética e a política não aparecem como fenômenos absolutamente distintos, cada qual com seu domínio e suas teses. Estas duas fundem-se, deformam-se permanentemente. Como escreveu Boal (2009),

Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. (Boal, 2009, p.11)

Augusto Boal, sistematizador de um conjunto de métodos teatrais vinculado historicamente aos movimentos políticos latino-americanos, opõe oprimidos e opressores para pensar um mecanismo básico para fazer um teatro político. Este teatro deve estar nas mãos do oprimido, deve facultá-lo a produzir arte segundo seus princípios e suas realidades, deve ser teatro de baixo para cima. Não seria esta, portanto, uma pressuposição da igualdade das inteligências? Oprimidos e opressores podem ser encontrados em formas muito variadas, não configuram conceitos totalizantes nem universalistas. Raramente são vistos em suas formas puras e articulam-se com seus ambientes e histórias particulares. Porém, são genéricos na medida em que podem ser compartilhados por muitas pessoas e identificados no outro e em nós mesmos. Teríamos, assim, tanto o potencial para oprimir quanto para livrar-nos da opressão que sofremos, bem como perceber a opressão que produzimos.

Tanto para Boal (2009) como para Rancière (2013), as aparentes faltas de habilidades e fragilidades intelectuais fartamente atribuídas a segmentos específicos da população, não seriam nada mais que inabilidades específicas dentro de um esquema de sociedade previamente formulado pelas mesmas classes que, no auge da arrogância, consideram-se donas das verdades. Colocam aprioristicamente as competências a serem alcançadas e não habilitam todos a alcançá-las. Partem da desigualdade por princípio. Considerar que possuímos, enquanto sujeitos, as faculdades criativas necessárias para produzir conhecimento e arte, já seria, por meio de um método, restituir ao oprimido as ferramentas para produzir a realidade a seu favor. Ao menos melhorá-la. A essas inabilidades Rancière (2013) designou como “ficções estruturantes” (p.23) que se encontram aqui apresentadas não

somente ao sistema de ensino, mas também a formação artística. A realidade social, múltipla e complexa, não poderia ser aprisionada dentro de um esquema absolutamente maniqueísta para que fosse bem gerida e compreendida.

3.4. Contra o espectador

Para defender um teatro livre dos desígnios aristocráticos e feito pelo povo, Boal (2009) opôs-se frontalmente ao que chamou de “sistema trágico-coercitivo de Aristóteles” (p.33). Este sistema seria primariamente um sistema de purgação dos males através da identificação do espectador com o personagem. Esta empatia conduz o espectador a ser ver munido das mesmas opiniões do personagem em cena e conseqüentemente trilhando imaginativamente a mesma trajetória, livrando-se por fim dos problemas morais que o afligiam, antigas causas de seu sofrimento. O herói trágico entra em cena caminhando para a felicidade e o sucesso, tão logo o obtém, descobre que seus vícios morais podem envergonhá-lo o suficiente para que somente um processo de redenção (que muitas vezes envolveria uma preferível morte) é capaz de salvar sua convivência em sociedade.

Este modelo, tido por Boal como controlador, possuiria enorme eficácia e maleabilidade, tendo perdurado por séculos e se vendo indiferente ao modelo de sociedade no qual se encontrou. Poderia, portanto, ser visto nos filmes comerciais contemporâneos que, ao apresentar as soluções de um conflito, não repensa o conflito em si mesmo, sugando o espectador para o que subliminarmente se considera como certo. A este transporte, Boal identifica a ideologia em sua pior acepção. A que representa o modo de pensar da classe dominante transposto para os dominados, que passam a pensar de uma maneira que convém à aristocracia. Voltando, então, ao teatro, o Teatro do Oprimido opõe-se ferozmente à própria figura do espectador.

O espectador, para Boal, sugere passividade, sendo que o Teatro do oprimido é ferramenta capaz de fazer do sujeito agente ativo. O espaço cênico, no teatro tradicional, se encontra apartado daquele que contempla o espetáculo, faz com que o espectador seja agente passivo e mero receptáculo das informações contidas no

que se apresenta. Ora jogado para lá ora para cá, o espectador transforma-se em marionete no teatro das intenções que subjazem ao espetáculo. A partir da ruptura dentro da concepção ator e espectador, na qual o espectador pode transformar-se em ator, o espaço cênico se funde e se superpõe ao espaço reservado aos que contemplam. O resultado disso é fazer com que quem antes somente observava uma cena possa momentaneamente entrar nela, fazendo dela uma parte de sua própria imagem subjetiva e sendo capaz de compor o mosaico de subjetividades ali apresentado, tornando-o mais rico e diverso. Neste sentido a pressuposição da igualdade das inteligências nada possui de produtora de homogeneidades, mas contempla a formação das diferenças que, para Rancière (1996), é a base verdadeira da política.

Um exemplo de trabalho metodológico característico ao Teatro do Oprimido é o teatro fórum. Este método não pode deixar de ser apresentado, com o revés de poder acarretar em uma perda considerável na compreensão do que Boal, afinal, propunha por um teatro emancipador. Este método consiste em atores que apresentam uma situação problema encenando-a no palco, para que depois se abra a possibilidade de que os espectadores subam no palco a fim de substituir os que ali estavam e proporem melhores soluções ao que foi apresentado. Este problema é sempre um vínculo de opressão trabalhado e percebido pelo oprimido. Conforme as sugestões se desenrolam no palco, os que se propõe a reencenar a solução se veem no lugar de seu oposto. O oprimido no lugar do opressor, mas, sobretudo, o opressor no lugar do oprimido. Através da arte, não mais a mística cotidiana, mas o maior grau de realidade possível.

Outro exemplo de grande utilidade é o teatro invisível. Neste o espectador nem sequer sabe de sua condição, sendo sobreposto a ação dramática instantaneamente e conseqüentemente participando de forma ativa do que espetáculo que se segue. No caso, alguns atores encenam um caso de opressão explícito, por exemplo, o racismo, em algum lugar público, imediatamente instando as pessoas ao redor a intervir. Ou seja, o que se segue é um debate *in loco* entre opressores e oprimidos no qual o oprimido pode defender seu ponto de vista confrontando-o com o ponto de vista do opressor. Novamente acontece uma sobreposição dos espaços diferenciados anteriormente reservados ao público e aos atores separadamente. A finalidade das modalidades do Teatro do Oprimido é de

gerar uma transformação subjetiva com encontros antes não previstos, também não possíveis (ou raramente). (Boal, 2009)

3.5. Pensamento e sensibilidade

Para Boal (2009), existe pensamento na sensibilidade. O pensamento, portanto, não seria reduzido a um efeito meramente simbólico, mas uma ramificação das potencialidades sensíveis. Mesmo as palavras, tão simbólicas e abstratas, possuem vida sensível nos olhos que as veem. É notório o interesse profundo pelas qualidades sensíveis presentes no último trabalho de Augusto Boal. Ele está presente nos muitos comentários e articulações teóricas com problemas contemporâneos da neurociência e dos estudos do cérebro, sendo flagrante a presença de investigações específicas dessas disciplinas amalgamadas com o pensamento político da sensibilidade aliada à estética. Deste modo, os sentidos já ensejam uma forma particular de pensamento ligado ao aspecto afetivo, tanto quanto a memória encontra-se entendida como processo criativo e não de rememoração.

O pensamento sensível não é, para Boal, uma preparação para o que seria constituído *a posteriori* como pensamento simbólico. O pensamento sensível, longe de ser algo enterrado nos primórdios generativos dos potenciais da linguagem, possui introjeção permanente nos nossos modos de ser e perceber, sendo conectado constantemente ao nosso cotidiano, senão também, inextricável de todo e qualquer gesto. Ele se constituiria primariamente pela memória ativa de dar novos significados ao presente através do passado, mas também dar novos significados ao passado através do presente. Através deste jogo de relações, reativamos a memória em um caráter permanentemente criativo, avesso aos embotamentos relativos a uma função memorialística estanque, obliteradora das reinvenções do passado cruciais para o remodelamento (deformação!) da própria subjetividade. A memória ativa, tal qual o espectador em relação emancipada e se utilizada para fins políticos (estéticos), é objeto *sine qua non* para gerar uma narrativa aberta na contemporaneidade. Como exemplo textual, cito outra passagem importante,

Quero adotar a idéia de que existe uma forma de pensar não-verbal – Pensamento Sensível – articulada e resolutiva, que orienta o contínuo ato de conhecer e comanda a estruturação dinâmica do Conhecimento sensível. Quero afirmar que, para serem compreendidos, mesmo quando são expressos em palavras, os pensamentos dependem da forma como essas palavras são pronunciadas ou da sintaxe em que as frases são escritas – isto é, dependem do Pensamento Sensível. (Boal, 2009, p.27)

Coexistem, portanto, pensamento simbólico e sensível em cada indivíduo. Estruturam-se de maneira singular em cada um de nós e também abrem espaço, como veremos, para uma séria e permanente apropriação política.

3.6. Os canais sensíveis da opressão

Palavra, imagem e som. Três canais sensíveis distintos que, para Boal (2009), encontram-se de posse dos opressores. Através desses canais mesmo o bebê, ainda no útero de sua mãe, poderia acessar sensorialmente o mundo social, sendo que este, não seria em absoluto um mundo físico natural. Constatar-se-ia, portanto, que os canais de sensibilidade, ativos mesmo antes do nascimento, possuem um vínculo diretamente social e sem mediações com padrões aliados à natureza. Seríamos tão constitutivamente sociais quanto o somos em organicidade. É a partir daí que a docilidade advinda do controle opressivo sobre os canais sensíveis (estéticos e políticos) são necessários para que uma determinada ordem social seja mantida. Devemos ser, portanto, mercadorias também em nossos aspectos orgânicos.

O som é o primeiro dos canais sensíveis a ser ativado. Dentro do útero é aquele que impera como produtor da sociabilidade entre o bebê e o mundo de ruídos em seu entorno. A voz dos pais, as influências orgânicas ligadas à qualidade da saúde materna, os ambientes nos quais a mãe costuma frequentar, sendo mais ou menos barulhentos e estressantes. Todos estes fatores não somente fazem com que a criança desde o princípio interaja socialmente, na medida em que está pressuposta a interferência das vontades de terceiros aliada a uma possível reação

por parte da criança, mas possuem a capacidade de gerar memórias duradouras por muito tempo sentidas, mesmo que não conscientemente. Como a memória nos faz questionar, haveria um vínculo direto entre os comportamentos futuros de um indivíduo e os acontecimentos sociais quase embrionários.

A imagem seria a segunda a entrar em cena, dada sua dependência visual. Ao nascermos somos desde já bombardeados pelas imagens que nos são apresentadas, fortuitamente ou por intenção. Estas podem ser de satisfação, tranquilidade e ternura. Podem também ser de violência, descaso e desconforto. Certamente, nos familiarizam mais com certas coisas nos excluindo outras vivências. A palavra, elemento mais elaborado e custoso, único dos canais a ser inventado pelo homem, demanda necessariamente mais tempo para ser dominada, sendo, portanto, mais tardiamente encarada pela criança como elemento de dominação.

Os sentidos, necessários às apropriações sensórias e ao Pensamento Sensível, são descritos por Boal como seletivos.

Jamais poderemos ver (enxergar) tudo que olham nossos olhos, escutar tudo que ouvem nossos ouvidos, sentir tudo que toca nossa pele, gostar todos os gostos, olfatar todos os cheiros. Olhos nos permitem ver, mas também escondem; nossos ouvidos ensurdecem quando nos convém. São assim todos os nossos sentidos. (Boal, 2009, p.56)

É através da apropriação daquilo que nossos sentidos e, em último caso, do que nosso próprio pensamento sensível pensa, que a dominação é imposta sobre a palavra, a imagem e o som. Já que nascemos seres estéticos, por que sensíveis, também já nascemos sujeitos às disputas e orientações afetivas e políticas.

3.7. A partilha do sensível

Ranciére (2009) entende pelo termo “partilha” duas coisas distintas, que em parte se opõe, mas também se completam. O termo pode significar aquilo que se tem de comum, que se compartilha e permanece em uma ordem de pertencimento similar, mas também significa aquilo do qual se é excluído por não pertencer à ordem do comum. Ou seja, a partilha do sensível é a maneira pela qual as funções

comunitárias, o que é considerado comum ou não, é dividido entre pessoas em um ambiente social. Alguns comportamentos, ideias, maneiras de ser e pensar são excluídos da “ordem do discurso” que conecta o senso comum, enquanto outros são considerados aceitáveis e pressupostos como partilhados pela ampla maioria da população, considerados erroneamente como naturais ou normais. A partilha do sensível é uma espécie de regime específico das normalidades entendidas em um âmbito cultural. A cada sociedade sua partilha, a cada partilha suas exclusões.

A esta partilha sobrepõe-se atos estéticos e políticos que, para Rancière, encontram-se profundamente interligados. A política, deste modo, aconteceria não através da chave do consenso, ou seja, daquilo que se possui em comum, mas da ordem do dissenso, sendo aquelas coisas que não são igualmente pressupostas por dois indivíduos distintos. Como nota Marques, em artigo sobre Rancière,

O dissenso (ou desentendimento) é menos um atrito entre diferentes argumentos ou gêneros de discurso e mais um conflito entre uma dada distribuição do sensível e o que permanece fora dela, confrontando o quadro de percepção estabelecido. (Marques, 2011)

Ou seja, existe uma distribuição do sensível, que para Boal (2009) se utilizaria dos canais sensíveis de opressão, incluindo alguns e excluindo outros dentro do que é considerado normal. As formas de pensar, comunicar-se, portar-se, estetizar-se, digamos, são matizadas por uma partilha específica pertinente a uma dada sociedade. O que se pode dizer também é que, para Boal, a esta partilha também estética do sensível se coloca um vínculo forte de opressão que dualiza as relações e transformam os dominados, aqueles privados de satisfação de suas vontades ou desígnios humanos particulares, em criaturas dóceis. Muitas vezes afeitas a opressão que sofrem. A isto, como conclui Rancière, poderia se colocar uma re-partilha do sensível, quem sabe? O certo é que, nos dois pensadores, estética e política encontram-se tão profundamente interligadas que se tornaria quase impossível purificá-las. A política depende de seu viés estético, bem como a estética, por que matizada por uma “partilha do sensível”, não se diferencia de seu caráter político.

Seguindo mais adiante, encontramos uma forma de “partilha do sensível” em

Rancière, que foi identificada no início deste trabalho como a pressuposição da igualdade das inteligências. A ligação que se estabelece com o Teatro do Oprimido é que, ao restituir ao oprimido ferramentas de produção teatrais (que por estéticas que são, tornam-se políticas), há uma reconfiguração dos modos de apropriação e construção da sensibilidade. Os afetos são repensados e uma memória criativa é ativada, capaz de transformar o significado de eventos passados. Este passado envolve desde a história do próprio país e de seus quadros políticos, até as opressões internalizadas em suas diferentes maneiras, ora por sermos dóceis, ora por de fato oprimirmos. Rancière critica negativamente a concepção Benjaminiana, contida no famoso trabalho “A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica”, por reafirmar a necessidade de uma estetização maior da política que, para Benjamin, encontrava-se desencantada e disciplinada por este mesmo viés.

3.8. A re-partilha do sensível e o Teatro do Oprimido

As técnicas do Teatro do Oprimido já apresentadas, teatro fórum e teatro invisível, são exemplos de como a arte política, e neste caso uma forma estética de política, podem repatriar os mecanismos formadores da subjetividade, seja individual ou coletiva. O teatro fórum promove o embate de subjetividades necessário à reorganização dos pontos de vista que são confrontados. O teatro invisível imerge necessariamente o espectador na cena, rompendo os vínculos de opressão característicos do teatro tradicional, que separam atores e espectadores fazendo com que os segundos sejam elementos passivos e simples receptores dos paradigmas apresentados pelos primeiros. Pressupor a igualdade das inteligências seria uma maneira pela qual o Teatro do Oprimido restitui propriedades ao oprimido, ao considerá-los igualmente aptos a produzir criativamente.

Na linguagem de Rancière, o Teatro do Oprimido opera um encontro entre diferentes formas de sensibilidade partilhadas. Não a mera divergência de opiniões, mas espectros diferentes do sensível lutando para contar da mesma maneira para a sociedade, para ser voz possível e presente. Voz dos oprimidos e dissenso necessário para a existência da política em sua melhor acepção, o Teatro do

Oprimido consegue estabelecer um vínculo sensível de emancipação por não somente pressupor uma igualdade de inteligências e entender o caráter sensível das formas de pensamento, mas por levar estas mesmas concepções a um aspecto prático de transformação. Através de um segmento artístico largamente difundido, mesmo que parcamente politizado, que é o teatro, buscam-se formas específicas capazes de tornar o cidadão apto a lidar com as diferentes formas de opressão e ouvir vozes antes negligenciadas.

As ideias até agora apresentadas possuem o poder de, certamente, subverter a concepção clássica de estética, transmutá-la em algo bem mais específico, melhor definido por Rancière.

Mas, repito, a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. (Rancière, 2009, p.31)

Curiosamente, Boal (2009) também se refere à *mimesis* em seu sentido aristotélico, retificando o posicionamento teórico convencionalmente atribuído a esta ideia. O conceito de *mimesis* não significaria somente que a arte imita a natureza, mas muito mais profundamente, que a arte imita o princípio criador que opera na produção artística. Neste sentido a arte ainda configura um vínculo direto com a natureza, mas, para Rancière, isto vai além. Não se trata somente de representar a força criadora inerente à natureza, mas também inerente a uma partilha específica de sociedade. Ou seja, a um regime de visibilidade específico das artes. A natureza aristotélica, princípio criador imitado pelas artes, torna-se algo bem mais específico e cambiante, como define Rancière sobre a partilha do sensível.

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. (Rancière, 2009, p.16)

Seguindo esta concepção, pensar a estética é, antes de tudo, pensar o que,

dentro de um regime específico de sensibilidade, se pode produzir artisticamente e quais os confrontos possíveis entre regimes estéticos distintos. Não se trata, portanto, do significado mais tradicional do termo, que remete a uma plena apreciação do Belo e às ferramentas mais interessantes para alcançá-lo na plenitude de sua forma. Trata-se, sobretudo, do que dentro de uma temporalidade específica pode ser produzido como Belo, e também daquilo que destoa da produção considerada comum. Assim, o Teatro do Oprimido pode proporcionar não uma arte de vanguarda no que toca ao experimentalismo estético-formal, mas um choque verdadeiro de regimes de visibilidade distintos que, através do desentendimento (desacordo de percepções), re-partilha o espectro possível das sensibilidades.

3.9. Como na infância

De um modo mais elementar, e simultaneamente fazendo um retorno ao início deste trabalho, vale ressaltar outra maneira de partilhar o sensível definido por Rancière, neste caso não muito intencionalmente, na obra *O Mestre Ignorante*. Em um breve momento, Rancière cita a infância como um momento da vida no qual o conhecimento é apropriado criativamente, no qual a memória necessária para organizar os dados ainda processa as informações de maneira criativa. A criança possuiria um mecanismo, perdido ao longo do contínuo policiamento do aprendizado sofrido na educação convencional, muito mais adaptado ao melhor conhecer. Ela o faz por método associativo, ou seja, por imitação. O autor defende que a criança, ainda cedo, imita o que o adulto faz, como modo de também lidar com as coisas do mundo. Assim ela aprende as formas, as ações, os jeitos e gestos pertinentes ou não a cada momento. Do mesmo modo, o aprendizado adulto poderia seguir este princípio anteriormente exposto ao longo da tematização sobre a pressuposição da igualdade das inteligências e exemplificado pela experiência de Jacotot de ensinar uma língua que era, para ele, desconhecida. Ao traduzirem um livro associando palavras, os estudantes estariam fazendo como faz uma criança, imitando, tentando, errando, tentando novamente. Para Rancière, não haveria forma melhor de aprendizado, a forma infantil que já alcança a possibilidade de uma partilha mais

aberta do sensível.

Seguindo o caminho que até agora foi traçado, a questão natural seria se o Teatro do Oprimido é capaz de fazer-nos agir como na infância. Vejamos, existe uma relação direta entre a pressuposição da igualdade das inteligências e uma partilha mais aberta do âmbito sensível. Ora, o que podemos dizer com relação à obra de Boal é que o elemento teatral que mais se aproxima de um modelo infantil de tentativa e erro é o ensaio. Pois bem, o Teatro do Oprimido é definido pelo próprio Boal como um “ensaio da revolução” (Boal, 2009, p.215).. O ensaio seria a forma capaz de permitir um saber aberto e criativo aliado ao ensejo de uma transformação da subjetividade. Ele é aberto em todas as suas instâncias, não pressupõe a finalização característica da obra de arte tradicional e possibilita uma visão mais clara e uma possibilidade de remodelação estética dentro do regime de visibilidade das artes. Ele se coloca entre o que se expõe como arte e aquilo que é compreendido como arte. Deste modo o Teatro do Oprimido poderia ser entendido, em parte, como um pensamento típico da forma de organização infantil, ou seja, essencialmente criativo. Obviamente não se trata de fazer da infância um fetiche intelectual, mas sim de capturar o que dela nos pode fazer mudar o olhar sobre o modo de produção artística.

3.10. O espect-ator emancipado

Podemos vislumbrar um trecho da obra de Rancière *O Espectador Emancipado*, na qual o teatro é diretamente tematizado.

Esse diagnóstico abre caminho para duas conclusões diferentes. A primeira é que o teatro é uma coisa absolutamente ruim, uma cena de ilusão e passividade que é preciso eliminar em proveito daquilo que ela impede: o conhecimento e a ação, a ação de conhecer e a ação conduzida pelo saber. É a conclusão formulada por Platão: o teatro é o lugar onde ignorantes são convidados a ver sofrendores. O que a cena teatral lhes oferece é o espetáculo de um *páthos*, a manifestação de uma doença, a doença do desejo e do sofrimento, ou seja, da divisão de si resultante da ignorância. O efeito próprio do teatro é transmitir essa doença por meio de outra: a doença do olhar subjugado por sombras.

Ele transmite a doença da ignorância, a máquina óptica que forma os olhares na ilusão e na passividade. A comunidade correta, portanto, é a que não tolera a mediação teatral, aquela na qual a medida que governa a comunidade é diretamente incorporada nas atitudes vivas de seus membros. (Rancière, 2012, p.8)

O que seria esta crítica senão uma crítica também frontal ao que Boal chamou de “sistema trágico-coercitivo de Aristóteles”? Não é possível, aqui, traçar uma comparação refinada das compreensões terminológicas destes dois autores, mas tudo indica que os embates são os mesmos.

O Teatro do Oprimido, deste modo, transforma, segundo Boal (2009), o espectador em espect-ator. Transforma-o em agente ativo de transformação através do teatro. Com isso rompe com a doença teatral a qual se refere Rancière e figura como um modo contemporâneo, também mencionado por Rancière mais adiante, de tentar eliminar a relação tradicional que o teatro possui com o espectador. Para isso Rancière defende a emancipação do espectador tal qual a emancipação do aluno em relação a seu mestre. Neste sentido, suas teorizações sobre pedagogia, emancipação intelectual, estética e política são capazes de fornecer uma base consistente para entender o Teatro do Oprimido como uma espécie de “re-partilha” estética que responde, sob a forma mais profunda de um pensamento sensível, aos desafios contemporâneos da emancipação política.

3.11. Uma filosofia particular sobre a política

Rancière designa um espaço consideravelmente pequeno para a política quando notamos seu diagnóstico sobre a presença da mesma em nosso cotidiano. Não poderíamos, para o autor, dizer que fazemos política todo o tempo, sendo essa uma das principais divergências entre as ideias de Rancière e Boal. A concepção que Rancière desenvolve sobre a democracia não a compreende como um modelo de gestão, tal qual nos acostumamos a compreender, dada a evolução histórica destes modelos que culminaram no tipo de democracia vislumbrada hoje nas sociedades ocidentais.

Rancière começa seu livro sobre o “desentendimento” perguntando-se sobre a pertinência de uma reemergência da filosofia que questione os mesmos objetos de seu período clássico, objetos expurgados do seio do debate em função do advento das correntes marxistas, que os legaram a simples falseadores de uma doutrina social subjacente às normas estabelecidas. O marxismo, como nota Rancière, entende a política, e, portanto, a filosofia política, como uma máscara das verdadeiras relações sociais. A filosofia política estaria, na verdade, fornecendo um amparo legitimador aos mecanismos de gestão de tal ou qual governo. Para Rancière, é evidente que o debate feito deste modo está um pouco deslocado em pertinência, sendo necessária a reformulação da pergunta sobre a importância de uma filosofia política. Paradoxalmente ao relevo que Rancière confere ao pensamento sobre a política em seu livro, não a situa como evento rotineiro, dada sua ressignificação. A política, para este autor, está fadada a acontecer poucas vezes dentro de nosso arranjo dito democrático.

Para dar energia ao debate sobre a filosofia política, Rancière evidencia o pouco êxito teórico das tentativas de reabilitar um pensamento que teria a política como objeto privilegiado e passível de uma pureza de análise. Ressalta que, dentro da imensa máquina burocrática e gestionária que o capitalismo se transformou, a filosofia, ou mesmo somente o pensamento sobre a política, se transforma num arsenal teórico moldado ora para legitimar a ordem vigente, naturalizando os pressupostos que a sustentam, ora para fornecer a essa ordem os artifícios para manter-se como ordem. Nas palavras do autor,

[...]Em suma, ela parece sobretudo assegurar a comunicação entre as grandes doutrinas clássicas e as formas de legitimação usuais dos chamados Estados de democracia liberal. Mas também a suposta concordância entre a volta da filosofia política e a volta de seu objeto, a política, carece de evidência. (...)A restauração da filosofia política manifesta-se, assim, ao mesmo tempo que o ausentar-se da política por parte de seus representantes autorizados. (Rancière, 1996, p.9-10)

Ou seja, a filosofia política daria origem a uma quantidade considerável de intelectuais supostamente proprietários do privilégio discursivo sobre a política sem que, no entanto, nela intervenham. Ao contrário de uma sociedade na qual aqueles que produzem o conhecimento sobre política buscam ativamente intervir dentro do aparelho de Estado, dentro dos cargos que competem à administração das nações e

pautam sua agenda econômica, social e humanitária, a sociedade atual opera de maneira inversa, distanciando o pensamento sobre a política da prática política como entendida dentro dos meios administrativos. Os movimentos sociais nascem renegados, apartados da possibilidade de intervir no fórum comum dos interesses públicos. Embora possam ser capturados pela agenda do Estado, não possuem origem nas esferas da sociedade onde lhes seria conferido o direito de deliberar o futuro de um país, por exemplo. Os que pensam especificamente sobre política dela não participam.

Remontando à forma de pensar a filosofia política exposta por Platão, Rancière evidencia um primeiro confronto de ideias neste âmbito, a ambivalência entre o pensamento da política e um pensamento próprio da filosofia. Para Platão, os políticos desejáveis seriam os Filósofos, capazes de governar sob a égide de um pensamento sólido sempre em busca da ascensão da forma política. Platão opõe, segundo Rancière, dois regimes distintos de atuação governamental, aquele dos filósofos e o do senso comum;

O encontro primeiro da política e da filosofia é o de uma alternativa: ou a política dos políticos ou a dos filósofos (Rancière, 1996, p.10)

Ou seja, para remontar ao vocabulário que foi utilizado nas partes anteriores deste trabalho sobre Rancière, este encontro é o primeiro choque de regimes característicos da sociedade em que viveu Platão, uma partilha que determinava aquilo que era próprio dos filósofos e aquilo que era próprio ao senso comum.

Para escapar deste antagonismo simplório que coloca uns acima de outros por critérios duvidosos, Rancière vê em outra característica deste antagonismo uma porta para que possamos compreender a essência mesma do que poderia ser chamado de política. Para este autor, esta porta residiria precisamente no encontro entre esses diferentes regimes; o encontro dessas diferenças poderia ser um evento político. Contudo, se este encontro é necessário, ele ainda não é suficiente. Para criar um evento político existe um dado a mais a ser acrescentado.

3.12. O embaraço da política

Rancière entende, talvez contrariamente a muitos setores do marxismo, que poderia, sim, existir um filosofia política. No entanto, este tipo específico de filosofia não nasce de uma simples adequação entre uma forma de pensamento e seu objeto, mas justamente do espaço de conflito que se cria em função da tentativa de adequação. Ou seja, uma filosofia somente pode acrescentar a si mesma a alcunha de “política” quando tiver ciência de que o campo da política opera através de conflitos e que o embaraço gerado pelas diferentes apropriações deste campo constitui o excesso necessário da própria política;

A filosofia torna-se “política” quando acolhe a aporia ou o embaraço próprio da política. (Rancière, 1996, p11)

Para dar conta de um elemento que se coloca como promotor da política, ou seja, o portador deste embaraço, Rancière propõe a figura do dissenso, ou “desentendimento”.

O desentendimento ocorre não a partir da mera desavença de opiniões, de se pensarem coisas diferentes sobre o mesmo termo, por exemplo. Nasce, sobretudo, da disputa pela apropriação de um significado, pelo domínio sobre a produção de um sentido para algo. Não envolve, portanto, uma espécie de conteúdo objetivo do discurso, de significado comum aos seres humanos, mas desvela a importância da posição que cada falante possui na “partilha” da sociedade e o quanto determinado discurso incide ou não como elemento de efeito sobre os outros discursos. Como exemplo maior, discretamente fornecido por Rancière, encontra-se o próprio termo “democracia”, usado muitas vezes pelos que dela não fazem absoluta questão, senão para firmar impérios disfarçados. Esse termo foi absolutamente tragado pelas classes dominantes, tendo seu significado torcido, alterado e banalizado. Uma das perguntas centrais da obra de Rancière, que encontra uma tentativa de resposta em obras mais recentes, é sobre o sentido de ainda tentarmos não somente viver em um espaço mais democrático, mas também de dar a essa palavra um significado ao menos ligeiramente otimista.

Mais fundamentalmente, o desentendimento ocorre quando está em questão a própria situação da palavra, a relevância do próprio evento da fala. Nas palavras de Rancière:

Os casos de desentendimento são aqueles em que a disputa sobre o que quer dizer falar constitui a própria racionalidade da situação da palavra. (Rancière, 1996, p.12)

O que mostra a importância, para a política, não somente do lugar de onde se fala, mas também da potência que este lugar confere ao próprio ato de falar.

Equivale a dizer que o desentendimento não diz respeito apenas às palavras. Incide geralmente sobre a própria situação dos que falam. (Rancière, 1996, p. 13)

Neste sentido, Rancière ratifica: o desentendimento não é somente a disputa pela validade e significado de palavras, ou mesmo da posição de quem fala; mas ocorre quando evidencia o conflito do próprio ato de falar quando se entende a particularidade deste ato em relação à partilha pertinente a toda sociedade. Novamente, a filosofia torna-se “política” quando incorpora para si a possibilidade de pensar a sociedade do ponto de vista do “desentendimento”.

3.13. Espaço cênico e desentendimento

O que é essencialmente político, para Rancière, ocorre a partir do dissenso e não do consenso. Ou seja, para que tenhamos algum tipo de transformação verdadeiramente emancipadora, necessitamos de um arranjo capaz de proporcionar o choque entre diferentes discursos. Rancière, como veremos mais adiante, não nos adianta um método específico para fazê-lo, tampouco acredita que um método específico pode de fato ajudar-nos a obter os fins emancipadores. No entanto, fornece um diagnóstico preciso e necessário para que possamos em suas entranhas retirar um caminho possível, que aqui se apresenta como o conjunto de técnicas do Teatro do Oprimido. Não poderíamos ter aqui a intenção de simplesmente encaixar uma teoria na outra, de mostrar como o Teatro do Oprimido opera a figura do

dissenso e como Rancière, surpreendentemente, não notou este fato tão evidente. Mas temos que entender que os dispositivos conceituais são similares, partem de algumas questões bastante semelhantes e que podem travar um diálogo entre si. Para completar, devemos fazer mais um esclarecimento; a obra de Boal não se propõe científica, figura mais como um testemunho de atividade e está sempre prontamente articulada para a prática. Por isso é evidente a maleabilidade dos conceitos que não encontram dentro da obra deste autor um significado com o rigor conceitual e intelectual cabível ao meio acadêmico, onde se situa a obra de Rancière. Este fato nos propicia, certamente, uma abertura maior no debate entre os dois autores, mesmo sem desconsiderar as possíveis divergências entre as perspectivas.

A primeira pergunta a ser feita, quando entramos na esfera teórica da democracia em Rancière, é a possibilidade de se considerar o Teatro como ferramenta adequada para a atividade emancipadora que, no léxico de Rancière, encontra-se condicionada à figura do dissenso, do embaraço próprio à política. Jamais aos mecanismos de controle comumente chamados de democracias.

Boal, como havíamos visto anteriormente, produz um corte conceitual com o passado da produção teatral ao afirmar o palco como elemento opressor. Tendo isso em mente, visa produzir também uma reformulação do espaço cênico para suprimir as hierarquias ali presentes, que não se manifestam somente entre espectador e ator, mas entre o diretor e os atores, por exemplo. O essencial seria pensar, portanto, que quando a hierarquia é apagada da realidade teatral, poderíamos finalmente começar a produzir um teatro que não reproduzisse somente os ditames das classes dominantes. Deveríamos então nos questionar de que maneira esse espaço cênico reformulado pode ser capaz de assumir o papel de produtor do dissenso, ou “desentendimento”, e talvez possibilitar a produção de uma “re-partilha do sensível”, repatriando aqui a expressão mais citada na primeira metade deste capítulo.

Para responder a esta pergunta seria invariavelmente necessário entrarmos na seara específica dos desacordos entre estes pensadores, mostrando como, dentro do aparente conflito entre eles, há uma saída encontrável por uma análise mais minuciosa e atenta. O que poderíamos adiantar aqui é que, se o pensamento

de Boal for confrontado com a figura do dissenso, a adequação é basicamente perfeita. Ou seja, é esse evento político do qual fala Rancière que o Teatro de Boal visa produzir; conseqüentemente, ele também pretende uma “re-partilha do sensível”. A grande diferença entre os dois se dá na descrença de Rancière na possibilidade de um método capaz de produzir esta “re-partilha”, pessimismo não presente em Boal. Por outro lado, existe a descrença de Boal na inércia que a mera teorização da realidade produz sem que nela atue. Fica claro que, para Boal, é possível errar o diagnóstico; impossível seria deixar de agir. O que queremos mostrar aqui é que nem Rancière prega uma inação absoluta, nem Boal é portador de uma obstinação irrefletida, ou seja, que o diálogo entre ambos se dá em outros termos.

3.14. O “desentendimento” entre Boal e Rancière

Devemos propor aqui uma chave teórica particular para a análise das divergências entre Boal e Rancière. Não seria suficiente simplesmente confrontar o conteúdo particular de seus discursos sem fazer uma espécie de análise mais ampla das condições nas quais estes discursos são proferidos. Ou seja, devemos situar estes autores à maneira política de Rancière, na chave do “desentendimento”. Seria, portanto, a solução mais “democrática” para confrontar estes autores de trajetórias tão distintas, ambos evidentemente preocupados com a possibilidade concreta da emancipação política.

Em uma crítica frontal ao pensamento teatral de Brecht, que já fragiliza os papéis fixos tradicionalmente colocados para espectadores e atores, Rancière tenta ainda afirmar que a distância ainda é pertinente ao modo da arte, ou seja, é o elemento mesmo dentro do qual a comunicação possível entre seres está pressuposta. Deste modo, não adiantaria tentar suprimir através de um mecanismo teatral aquilo que por definição não pode ser suprimido, ou seja, a irreduzibilidade do discurso, de agentes distanciados na partilha da sociedade. Transformar espectador em ator seria uma atividade vã, pois somos inerentemente espectadores de algo e a comunicação depende da distância que em um momento nos coloca como elementos ativos (atores) e em outros passivos (espectadores).

Mas o que continua perto é o modelo de arte que deve suprimir-se a si mesma, de teatro que deve inverter sua lógica, transformando o espectador em ator, da performance artística que faz a arte sair do museu para fazer dela um gesto na rua, ou anula dentro do próprio museu a separação entre arte e vida. O que se opõe então à pedagogia incerta da mediação representativa é outra pedagogia, a da imediatez ética. Essa polaridade entre duas pedagogias define o círculo no qual ainda hoje está frequentemente encerrada boa parte da reflexão sobre a política da arte. (Rancière, 2012, p.56)

Deste modo, Rancière enaltece uma polarização entre a pedagogia da “mediação representativa” e a pedagogia da “imediatez ética”. A primeira refere-se, sobretudo, à emergência moderna de uma obra de arte auto-referenciada passível de uma observação potencialmente universal e sujeita ao crivo daquilo que poderia ser ou não considerado Belo. A segunda, a “imediatez ética”, versa sobre a linhagem que caminha de Brecht a Boal que tende a suprimir a distância entre o observador da arte e o objeto artístico em si, produzindo deste modo uma aproximação e uma consequente politização da produção artística. Essa pedagogia considera a distância como dado invariável do que deve ser entendido por arte (fazendo, assim, um crivo metodológico de invariabilidade), Rancière continua:

Ora, essa polaridade tende a obscurecer a existência de uma terceira forma de eficácia estética, pois é própria do regime estético da arte. Mas trata-se de uma eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriem desta. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização. (Rancière, 2012, p.56)

Assim, Rancière esforça-se para manter na perspectiva da distância a possibilidade de uma perspectiva emancipada, sem atribuir à própria obra de arte uma espécie de espaço responsável por tal transformação emancipadora. Para isso, parafraseando seu outro livro “A partilha do sensível”, Rancière novamente traz à tona este regime de visibilidade das artes, regime que responde ao impasse da polaridade encontrada entre a *mimesis*, ou sistema representativo, e a “imediatez ética”.

Consideremos o seguinte: Boal não é Brecht. As peculiaridades da trajetória deste teatrólogo lhe conferem algo de diferente frente à realidade europeia e situam

a sua produção fora da tipificação proposta por Rancière acerca dos “regimes de visibilidade” da arte. De todo modo, não fica claro se Rancière se refere diretamente a Boal ou Brecht em seu livro “O espectador emancipado”, dando margem às duas interpretações. O que será proposto aqui tentará mostrar que, nos dois caminhos possíveis, Boal não se situa nos regimes estéticos expostos por Rancière com a intenção de superá-los. Em um primeiro momento, se Rancière se refere diretamente a Boal, devemos considerar que sua conclusão decorre de fruto de má interpretação; em segundo, caso Boal não figure como polo de referência direta do que Rancière critica, podemos afirmar que Boal preenche uma lacuna de seu pensamento, que não se preocupa com enervações práticas de suas teorias.

O ponto principal da possível crítica de Rancière ao Teatro de Boal se articula à distância pertinente à arte que o Teatro do oprimido tentaria suprimir ao trazer o espectador de sua condição passiva para a condição ativa de ator. Ou seja, ao acabar com as figuras de distância física e participativa, Boal acabaria também com a possibilidade de que, através do estranhamento provocado pela observação, ocorra um choque possível entre regimes capazes de produzir algum efeito real no espectador que atinja o ponto de vista político. Este Teatro de “imediatez ética” não faria nada além de corroborar uma partilha particular sem que, no entanto, determinado discurso seja emancipado. Ou seja, para Rancière, a própria figura do espectador é tão intrinsecamente ligada à atividade teatral quanto o espaço que separa os olhos de um espectador e um quadro pendurado em um museu. Estaríamos condicionados, enquanto observadores de alguma forma artística, a uma distância ontologicamente estruturante pertinente à nossa qualidade enquanto seres conscientes.

Se voltarmos ao texto de Boal, encontraremos passagens que refutariam as críticas de Rancière. Aqui essas críticas serão refutadas aqui de duas maneiras distintas. A primeira através da própria obra de Boal, a segunda através dos conceitos formulados por Walter Benjamin em seus ensaios sobre a infância e que serão analisados na parte seguinte deste trabalho.

Devemos considerar que Boal não anula necessariamente a distância pertinente ao olhar quando analisa a possibilidade de fazer um teatro não hierarquizado. Embora os termos da questão se apresentem de modo bastante

distinto nos dois autores, ambos preocupam-se em determinar a possibilidade de politização dos regimes de visibilidade das artes. A emancipação é uma das perspectivas possíveis destes regimes de visibilidade. Qual o papel da arte quando se quer através dela penetrar no plano político? Segue adiante uma citação já colocada no primeiro capítulo, mas que aqui torna a possuir relevância primordial;

O teatro é a primeira invenção humana, a que permite e promove todas as demais invenções. O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo e, a partir desta descoberta, começar a inventar outras maneiras de obrar. Descobre que pode ver-se no ato de ver, ver-se em ação, ver-se em situação. Vendo-se, compreende o que é, descobre o que não é e imagina o que pode chegar a ser. Compreende onde está, descobre onde não está e imagina onde pode ir. Se cria uma composição tripartida: o eu-observador, o eu-em-situação e o eu-possível (o não-eu, o Outro). (Boal, 2002, p.25)

A crítica de Rancière somente faz menção direta à possibilidade do “eu-observador”, ou seja, observa-se a arte somente. Já Boal permite um prolongamento dos efeitos possíveis do Teatro e conceitua mais dois tipos de observação, uma observação simultânea e uma observação prospectiva. Ou seja, estar em situação não anularia o fato de observar-se a si mesmo, as distâncias não se encontram necessariamente anuladas e, deste choque de horizontalidade, nasceria a possibilidade de fazer uma prospecção do que seria a partir daí possível, ou seja, imaginar um futuro que ainda não se presentificou. Podemos dizer que, de certo modo, o ato de poder imaginar um futuro ainda não existente, ao mesmo tempo em que se rompe com uma opressão qualquer, já significa trazer este futuro para o espectro do possível no presente. Significa ampliar o repertório de ações possíveis por parte dos que praticam determinado Teatro.

A partir deste momento já possível admitir que o teatro de Boal possua como inimigo frontal a estética mimética mencionada por Rancière. Nasce de uma resposta à lógica representativa presente no movimento moderno de autorreferencialidade da obra de arte que, segundo Boal, pode produzir belos espetáculos, porém jamais toca na possibilidade da transformação política através da arte. Se considerarmos as ideias de Boal, poderíamos também afirmar que o teatro de “imediatez ética”, do qual fala Rancière, sequer existe. Já que somos

dependentes da distância, o Teatro do Oprimido não produziria qualquer ode a uma perspectiva moral particular, mas antes o choque mesmo dos regimes proposto por Rancière.

Este último, ao criticar o Teatro da “imediatez ética” menciona uma suposta supressão das posições valorativas “ator” e “espectador”. Como se o Teatro fosse capaz de abdicar destas figuras, originando uma forma de arte capaz de prescindir de suas funcionalidades, resguardando para si a possibilidade de que os que participam da atividade teatral não possuem qualquer elemento de passividade. Não é isso que Boal propõe. cremos aqui que a frase “ver-se em situação” deixa bastante claro que a anulação das figuras exposta por Rancière deveria ser interpretada não como uma anulação, e sim como uma sobreposição. Esta interpretação se justifica pelo fato de que nem ator nem espectador são anulados quando se coloca a proposta do “espect-ator”, mas o que se anula é o palco. Ou seja, a cisão entre os regimes distintos que envolvem ora passividade ora atividade, relegando a grupos bastante determinados as duas funções. Espectador e ator ainda se encontram presentes num mesmo indivíduo participante do TO.

3.15. A Democracia contra a vida democrática

Durante a confecção deste trabalho fomos presenteados em território brasileiro com a tradução de uma obra mais recente de Rancière chamada “O Ódio à Democracia”. Neste livro, ele tenta exprimir com mais clareza como, dentro dos certames de seu pensamento, a democracia seria possível, bem como o motivo de resistência por parte das populações do mundo em aceitá-la como um projeto concreto de sociedade. Por sorte, a ideia de democracia que nos traz este autor em momentos mais recentes é bem mais definida do que em obras anteriores, deixando claras as possibilidades de articulação de suas ideias com as de Boal e o Teatro do Oprimido.

Podemos dizer que, até agora, a democracia vinha sendo apresentada sob os auspícios do dissenso e não do consenso. Ou seja, ela estaria vinculada não com o controle ou a disciplina, mas com a capacidade de destruição de determinados

padrões que o dissenso proporciona. A verdadeira democracia seria, portanto, uma atividade não consensual por excelência, relegando à esfera da “polícia” as instituições mediadoras do controle exercido pelo que entendemos comumente por política. De certo modo, esta afirmação está correta; porém, no novo livro, Rancière não se limita a entender a democracia como dissenso e pluraliza seu significado, como veremos, a ponto de colocar mais de um conceito de democracia em confronto, fugindo da oposição maniqueísta entre democracia e totalitarismo.

À democracia formal, que estamos acostumados a entender como pertencente a um estado instituído garantindo um determinado número de direitos e liberdades individuais, Rancière opõe a própria “vida democrática”, ou seja, a realização plena que os “consumidores ávidos” deste modelo de sociedade podem alcançar. A democracia,

De um lado, opõe-se a um inimigo claramente identificado, o governo do arbitrário, o governo sem limites que denominamos, conforme a época, tirania, ditadura ou totalitarismo. Mas essa oposição evidente esconde outra, mais íntima. O bom governo democrático é aquele capaz de controlar um mal que se chama simplesmente vida democrática. (Rancière, 2014, p.16)

A partir do momento em que a democracia começa a dizer a que veio, ressaltando o imenso individualismo deslocado para a esfera do consumo e evidenciando que sua vocação é a ilimitação própria da vontade de consumir, as instituições democráticas são obrigadas a intervir para que a ordem seja mantida e a própria sociedade democrática não entre em absoluto colapso constitutivo. Novamente nas palavras de Rancière:

[...]o que provoca a crise do governo democrático nada mais é que a intensidade da vida democrática. (Rancière, 2014, p.16)

Mas não entendamos a “vida democrática” como algo positivo dentro de uma democracia ocidental; inversamente, os aspectos desta vida, para o autor, são desastrosos em um duplo sentido: na exclusão proporcionada pela intervenção do Estado em função de sua intensidade, e na intensidade por si mesma, que não gera uma partilha igualitária de sociedade. Engendra uma partilha na qual governam os

que possuem poder para ascender aos cargos públicos; em alusão ao manifesto comunista, o Estado como mero gestor dos negócios da burguesia (aqui substituída por “consumidor ávido”).

Mais adiante, Rancière retoma Platão ao ressaltar que a democracia é um regime que não é regime, mas, propriamente, a dissolução da possibilidade de um regime estruturado de governo. Capacidade qualificada muitas vezes pejorativamente, Rancière não a entenderá assim. De todo modo, contra esse imponderável que traz a democracia, que não é ordem, mas dissolução, podemos opor a democracia como é formalmente constituída a fim de impedir que estes excessos atinjam a capacidade de os consumidores continuarem com seu desejo renovado.

A desmedida democrática não tem nada a ver com uma loucura consumista qualquer. É simplesmente a perda de medida com a qual a natureza regia o artifício comunitário através das relações de autoridade que estruturam o corpo social. (Rancière, 2012, p.56)

É nessa perda de medida própria à democracia que Rancière identifica a verdadeira luta democrática. Como veremos adiante, para este autor existe uma maneira de se colocar a democracia como elemento central no debate, ao tentar responder às necessidades que a emancipação política exige desta mesma sociedade democrática “representativa”, baseada em seu conceito de “polícia”. Tenta responder ao papel da política em uma sociedade que, embora dita democrática, sustenta-se sobre um poder de “polícia”.

3.16. Oligarquia e dupla dominação

Rancière assegura que o modo de produção capitalista sustenta-se em uma dupla forma de dominação, que tem seus primórdios na separação entre o indivíduo privado do cidadão, ou seja, daquele que pode tomar parte dos assuntos públicos e o faz seja por meio da ascense a um posto representativo, ou mesmo através do voto.

Na leitura deste autor pode-se perceber que as formas de dominação decorrentes desta separação não são necessariamente maneiras de usurpar da democracia representativa o seu caráter inaugural, que seria de responder às demandas de uma crescente mercantilização da vida e do consumismo exacerbado. Sobretudo, o monopólio desta duplicidade inaugurada na modernidade visa muito mais fundamentalmente assegurar uma dominação por parte de uma oligarquia bem constituída das duas formas possíveis de se exercer o poder na sociedade capitalista. A separação destas esferas da sociedade figuraria como uma farsa necessária ao controle dos meios por essa oligarquia, que cercaria a possibilidade democrática da democracia por dois modos distintos.

Foi assim que a dualidade do homem e do cidadão pôde servir à construção de sujeitos políticos que põem em cena e em causa a dupla lógica da dominação, a que separa o homem público do indivíduo privado para melhor assegurar, nas duas esferas, a mesma dominação. (Rancière, 2014, p.77)

Essa dupla separação envolve diretamente a questão da soberania; interna, no caso. Não se fala aqui de uma soberania de uma nação em relação à outra, mas da soberania de um povo em relação às decisões da comunidade à qual ele só tem acesso através de representantes eleitos. Certamente, representantes capazes de trair ou mistificar uma vontade coletiva para proveito de uma oligarquia constituída.

[...]mesmo onde é reconhecida, a igualdade dos “homens” e dos “cidadãos” concerne apenas à relação destes com a esfera jurídico-política constituída e que, mesmo onde o povo é soberano, somente o é na ação de seus representantes e de seus governantes. (Rancière, 2014, p.74)

Vale ressaltar que, em uma entrevista, Rancière define povo como um elemento assujeitado politicamente, ou seja, organizado para fins políticos em oposição ao termo multidão.

Povo, nesse sentido, é para mim o nome genérico para o conjunto dos processos de subjetivação que produzem o efeito de traço igualitário ao questionar as formas de visibilidade do

comum e as identidades, afiliações, partilhas, etc. (Rancière, 2010, p.61)

Deste modo, Rancière admite uma figura positiva que pode, em forma de conjunto, operar para transformar, mesmo através de um conceito abstrato como “povo”, para alterar as significações que definem o comum, ou seja, “povo” portador de um princípio democrático por reivindicar certo lugar na partilha das competências da sociedade. Esse “povo” produziria assim a sina do excesso que constitui a democracia em face das relações policiais da sociedade capitalista, pautada na dupla dominação anteriormente mencionada.

3.17. Excesso e democracia

Rancière deixa claro que, também ele, nutre de um sentimento duplo em relação à democracia. Como que para equilibrar a balança do que até então havia sido posto como um ataque feroz à democracia como a entendemos, ou seja, como perpetuada pelo senso comum, enaltece um caráter aberto da democracia entendida mais por seus primórdios que pela sua aplicação histórica. Remontando à noção Platônica, percebe que este último interpretou a democracia não como uma forma de governo, mas, em um sentido bastante anárquico, um desgoverno. Deste modo Rancière ratifica uma compreensão própria de democracia, negando às sociedades contemporâneas o direito de possuir o monopólio do que este termo possa significar.

Não vivemos em democracias. Tampouco vivemos em campos, como garantem certos autores que nos veem submetidos à lei da excessão do governo biopolítico. Vivemos em Estados de direito oligárquicos, isto é, em Estados em que o poder da oligarquia é limitado pelo duplo reconhecimento da soberania popular e das liberdades individuais. Conhecemos bem as vantagens desse tipo de Estado, assim como seus limites. (Rancière, 2014, p.94)

Rancière chega à conclusão de que não vivemos em um regime de governo no qual as liberdades são totalmente anuladas e o poder da oligarquia reinante é absoluto e imensurável. Mas as próprias liberdades que este modelo fomenta servem para que,

retroativamente, o mesmo modelo oligárquico permaneça no poder. Um círculo que inviabilizaria, na maioria das maneiras, formas legítimas de resistência por parte de algo que seria constituído sob a alcunha de povo. Como vimos anteriormente, “povo” como agente político.

Rancière novamente traça sua teoria em paralelo quase absoluto com o Manifesto Comunista, quando Marx explicitamente nega faculdades emancipadoras ao Estado e o coloca como um artifício utilizado para fins de comércio.

Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcais e idílicas. Rasgou todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal a seus “superiores naturais” para só deixar subsistir, de homem para homem, o laço do frio interesse, as duras exigências do “pagamento à vista”. Afogou os fervores sagrados da exaltação religiosa, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca; substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por uma única liberdade sem escrúpulos: a do comércio. (...) A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, do poeta dosábios seus servidores assalariados.

Mais à frente de sua obra, em momentos nos quais a própria classe trabalhadora emerge como agente político dentro do aparelho de Estado, Marx relativiza sua proposição anterior e admite uma permeabilidade deste mesmo Estado às lutas emancipadoras. Rancière, no entanto, não problematiza qualquer teoria do Estado especificamente. No entanto, admite que exista uma profunda ruptura com as relações pré-modernas, a partir do momento em que se introduz uma nova mentalidade de excesso que permeia praticamente toda a atividade humana¹. Este excesso aparece para Rancière em dois sentidos, no que transborda na democracia quando do choque entre regimes sensíveis distintos e na figura do consumismo exacerbado, da crescente demanda individual dos habitantes de uma democracia. O primeiro seria um excesso positivo e o segundo um sintoma constituinte da democracia contemporânea baseada no poder de “polícia”.

¹ Importante ressaltar que Rancière faz essa mesma citação em seu livro “O ódio à democracia”. Faz-nos perceber que adere a uma visão totalizante do capitalismo não somente como uma forma de produção capaz de gerar o mais-valor, mas de um poder que instaura particularidades comportamentais capazes, por exemplo, de dizimar a possibilidade de um “sentimentalismo pequeno-burguês”.

Em negação ao conceito de democracia do senso comum, Rancière admite uma possibilidade não para o anarquismo, como perspectiva de fim, mas para a anarquia como mola propulsora de transformações políticas. Esta anarquia de Rancière possui características marcantes que mais à frente nos servirão como fomentos para o debate. Ela é desieranquizante e busca uma transformação de hábitos. Por isso não se pode dizer que Rancière seja de alguma forma um anarquista, pois o problema não caminha para uma solução autogestionária, mas sim que Rancière crê que, para que se transforme politicamente (e não policialmente) a sociedade, um princípio essencialmente anárquico deve ser perpetrado contra a ordem de polícia.

A democracia significa, nesse sentido, a impureza da política, a rejeição da pretensão dos governos de encarnar um princípio uno da vida pública e, com isso, circunscrever a compreensão e a extensão dessa vida pública. Se existe uma “ilimitação” própria à democracia, é nisso que ela reside: não na multiplicação exponencial das necessidades ou dos desejos que emanam dos indivíduos, mas do movimento que desloca continuamente os limites do político e do social. (Rancière, 2014, p.81)

Se transpusermos para cá, agora, o que de Rancière foi exposto no início deste capítulo, poderíamos dizer com segurança: a política é aquilo que nos desloca de uma partilha a outra, aquilo que movimenta o vinco na distribuição daquilo que pode ser visto, falado, ouvido, etc. Ela é o excesso necessário à ordem para que o que é instituído se transforme.

Existe algo na democracia, para Rancière, que não pode ser governado. Deste modo, a compreensão do verdadeiro ato político, quando consideramos os processos de gestão da sociedade, não repousa na tipificação dos dois poderes conhecidos historicamente pela sociedade, poderes que se fundem na tipificação exposta anteriormente sobre os segmentos nos quais atua a oligarquia, visando sua perpetuação.

A história conheceu dois grandes títulos para governar os homens; um que se deve à filiação humana ou divina, ou seja, a superioridade no nascimento; e outro que se deve à organização das atividades produtoras e reprodutoras da sociedade, ou seja, o poder da riqueza. (Rancière, 2014, p.62)

O interessante desta passagem é que a tipificação não recai na dualidade comumente exposta, seja pela academia ou pela própria sociedade, entre política e economia. Embora a maneira como Rancière exponha esta tipificação nos induza a crer que seja de fato a isso que se refere, podemos perceber que as sutilezas, neste caso, desmentem a tendência à simplificação.

Da mesma forma que a palavra política é subtraída de seu uso recorrente, também a economia não pôde ser colocada de maneira leviana. Rancière, evidentemente, percebe isto. A dualidade passa então a ser outra, entre aqueles que se utilizam dos mecanismos que representam a ossatura mesmo da filiação, como títulos e afins, e aqueles que de algum modo penetram na cadeia de produção e reprodução dos diversos elementos que a sociedade cria e recria. Um poder mais estável, outro nem tanto. Mas todos dois núcleos nos quais o apoderamento representa também a decisão sobre o curso do destino. A política não aparece, contudo, nessas atividades que, para este autor, alocam-se no conceito de polícia.

Há modelos de governo e práticas de autoridade baseados em tal ou tal distribuição de lugares e competências. Essa é a lógica que propus pensar sob o termo de polícia. (Rancière, 2014, p.63)

Nota-se, assim, que polícia é partilha; já a política é re-partilha.

O governo dos Estados é legítimo apenas na medida em que é político. É político apenas na medida em que repousa sobre sua própria ausência de fundamento. É isso que a democracia exatamente entendida como “lei da sorte” quer dizer. As queixas usuais sobre a democracia ingovernável equivalem, em última instância, a isto: a democracia não é nem uma sociedade a governar nem um governo da sociedade, mas é propriamente esse ingovernável sobre o qual todo governo deve, em última análise, descobrir-se fundamentado. (Rancière, 2014, p.66)

A democracia assim pode ser posta em forma de governo na medida em que este governo se descobre como assentado sobre o excesso e o ingovernável e cessa de tentar fundamentar, sejam na lógica ou em uma ordem natural, seus objetivos e suas proposições. Todos os outros governos, deste modo, encontram-se circunscritos dentro do panorama da polícia.

3.18. E Boal com isso?

Se nos dispusermos a analisar mais profundamente a obra de Boal, devemos considerar alguns pontos que, a todo o momento, geram enormes dificuldades. Importante mostrá-los aqui antes de passarmos ao próximo capítulo, já que será nele que uma tentativa de sair dos impasses até agora mencionados será feita. Mesmo considerando os possíveis desentendimentos entre Boal e Rancière e, sobretudo, entendendo que toda obra é plural e comporta fases, podemos perceber com clareza que a obra de Boal é mais fragmentada não só em fases, estas temporalmente determinadas, mas também em sentidos.

Optamos por deduzir da obra de Boal três momentos principais, cada qual representado por uma obra específica. Obviamente este tipo de análise não consegue penetrar em todas as nuances possíveis de um debate acerca do Teatro do Oprimido ou da obra deste autor; esta seria uma tarefa para um trabalho maior do que aqui é permitido fazer. Seguem adiante alguns apontamentos que levantam as dificuldades de um trabalho sobre a obra de Boal; além disso, visamos aqui também mostrar as dificuldades que permeiam uma interpretação da obra de Rancière se colocada em debate com o Teatro do Oprimido.

Em primeiro lugar, como primeira dificuldade, encontra-se o caráter ensaístico dos trabalhos de Boal. Mais vinculados às experiências pessoais e às ações práticas que envolveram sua atuação como teatrólogo e diretor, suas obras buscam muito mais um testemunho criativo da atuação prática do que uma apropriação conceitual mais fechada do ponto de vista acadêmico. Quando levamos Boal de encontro a Rancière, e vice-versa, notamos dois regimes de atuação bastante distintos. De um lado um filósofo, de outro um realizador. Encontra-se aí a principal divergência entre estes dois personagens: enquanto Rancière não se preocupa com a elaboração de um método para a transformação social, Boal não concebe que se possa prescindir de uma atuação prática para que uma forma de pensamento possa ser verdadeiramente eficaz no combate às opressões. Por outro lado, as generalizações estão presentes em toda sua obra. Por não ter se preocupado tanto com o próprio

arcabouço conceitual e por valorizar a apropriação criativa do cotidiano de trabalho, Boal não nos deixa com precisão uma definição própria do que entende por sociedade e, no caso, o elemento da política, protagonista neste trabalho.

Propusemos, portanto, uma pequena substituição com o objetivo de melhorar a acuidade do debate acerca da política, de certo modo introduzindo no pensamento de Boal as noções de política e política de Rancière que, cremos aqui, articulam com maior precisão os termos da questão. Esta é uma das, senão a principal, contribuições de Rancière no sentido de conferir ao espectro teórico do Teatro do Oprimido uma maior precisão, ou seja, de contribuir para delimitar mais precisamente os conceitos dos quais Boal se utiliza. Vejamos, como exemplo, a generalização do termo “política”, mencionado no primeiro capítulo em referência à obra de Boal.

Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. Neste livro pretendo igualmente oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como elemento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o termo “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (Boal, 2009, p.11)

Se nos dispuséssemos a seguir sob a lógica de Rancière o parágrafo mencionado, poderíamos conferi-lo nova feição. Os que pretendem separar o teatro de um elemento capaz de reproduzir uma determinada partilha, e entendem como uma obra de arte válida as que são modeladas segundo os modos de apreciação pertinentes ao domínio exclusivo da atividade estética, pretendem conduzir-nos ao erro. Esta é uma atitude de política. Inserindo a política no debate e entendendo o teatro como uma ferramenta capaz de ora perpetuar uma determinada partilha e ora transformá-la, descobrimos o teatro como uma arma muito eficiente da qual as classes dominantes não se sentiriam confortáveis de prescindir. Decorre daí um combate pela apropriação do termo “teatro”, pelo domínio sobre seu significado. É necessário transformar a noção corrente que se apropria deste termo para que tenhamos um teatro utilizado como ferramenta de emancipação.

Para além desta característica de Boal, que torna voláteis os termos apresentados, temos outro desafio interessante. Não seria possível dizer que existe mais de uma fase em sua obra? O que tentamos traçar no primeiro capítulo é justamente isso: quisemos mostrar como, acompanhando o percurso de sua vida, sua obra escrita também se apresenta multifacetada e caminha em uma direção bastante clara, passando de uma crítica sócio-histórica do teatro como ferramenta de opressão e libertação para uma tentativa fenomenológica de definir a atividade humana em função do teatro, separando, como exemplo, teatro e teatralidade. Deste modo a separação foi feita em três partes, compreendendo o início de sua obra após o regresso dos estudos feitos nos Estados Unidos da América, que vai até o exílio em Buenos Aires, quando publica seu livro mais conhecido; sua passagem pela Europa, quando introduz um conceito mais amplo das possibilidades da opressão e tenta se responder a pergunta sobre como seria possível fazer Teatro do oprimido em países nos quais os oprimidos seriam teoricamente pouco abundantes; por fim, seu testemunho final de vida que tenta conceituar os fenômenos pertinentes à teatralidade e que, inclusive, se fazem valer de um conjunto de pesquisas sobre a neurociência e o funcionamento do cérebro.

Outro ponto complicado de se discutir sobre o Teatro proposto por Augusto Boal é o de separar claramente onde começam e terminam o Teatro do Oprimido como algo já posto no mundo e passível de apropriações diversas, onde começa e termina a obra deste autor e onde começa e termina sua prática como teatrólogo. Não existe, deste modo, mais de um Boal somente quanto à temporalidade da obra, que foi traçada aqui em três partes, mas também quanto ao seu sentido. Assim, devemos pontuar que essa dificuldade impõe ao trabalho uma sutileza de abordagem para que seja compreensível para o leitor o que está sendo levado em consideração. Quanto à importância da questão de Rancière sobre a democracia, nós a discutiremos em pontos mais avançados deste trabalho.

Devemos, agora, operar de maneira inversa e confrontar a obra de Boal e o Teatro do Oprimido com o pensamento de Jacques Rancière. A contribuição de Boal para Rancière se dá, dentro do que até aqui foi exposto das ideias destes pensadores, em duas frentes distintas. A primeira delas é em relação ao método e ao distanciamento da obra de arte. E a segunda em relação à categorização do

sujeito emancipado tal como feita por Rancière, que comporta, à luz do teatro do Oprimido, uma contradição em relação à obra do próprio autor.

Vimos que Rancière, no debate estabelecido em seu livro “O Espectador emancipado”, não vê as distâncias como prescindíveis. Mas poderíamos objetar, seguindo a lógica de Boal, que a pressuposição da igualdade das inteligências, exposta em “O Mestre ignorante” entra em choque com essa ideia. A proposta central do Teatro do Oprimido é conseguir um teatro politicamente orientado, mas também pedagogicamente emancipador. Ao fundir teatro e política, Boal nos fornece uma pista preciosa para a fuga da obra de arte de seu claustro estético, ou melhor, Boal nos mostra que o teatro pode ser pedagógico e, portanto, político. Quando Rancière estabelece como base ontológica da arte a distância da qual o espectador não poderia escapar, nega a si próprio afirmando que a arte ainda estaria somente inserida em uma perspectiva puramente estética. Entre a dimensão aristocrática da arte distanciada apresentada por Rancière em “O espectador emancipado” e a pedagogia libertária defendida em “O mestre ignorante”, existe uma ruptura grande de pensamento. Em certo momento, Rancière nos aponta a possibilidade de construirmos um conhecimento a partir da ignorância, levando o choque de partilhas e regimes sensíveis (incluindo o regime de visibilidade das artes) ao nível do chão, onde poderíamos ao menos reconstruir o material que origina nossas perspectivas de mundo. Escaparíamos do embrutecimento, seríamos levados à emancipação.

Existe, no entanto, uma particularidade do pensamento de Rancière que merece ser levada em consideração. Quando menciona a possibilidade de que o ser humano seria capaz de escapar deste embrutecimento, este autor somente nos apresenta uma ferramenta aplicável aos sujeitos em formação, ou seja, constrói algo ainda não feito sem destruir algo já feito. Ou seja, em idades pouco avançadas e ainda não levados a incorporarem o regime próprio à sociedade em que vivem. Rancière não fornece nenhuma reflexão específica se, em uma idade adulta, ou com adultos, isto seria possível. Podemos deduzir ainda que, em se tratando de uma revolução quanto à percepção da forma educacional também por parte de Jacotot, protagonista do feito, de alguma maneira a emancipação poderia ser entendida como uma via de mão dupla e não somente algo imposto através da forma ao embrutecido (oprimido). Deste modo, o professor aprende tanto quanto o aluno.

Rancière também padece de um problema semelhante ao de Boal, quando analisamos mais minuciosamente suas análises. Elas também portam contradições por se tratar de trabalhos com propósito ensaístico, escritos de maneira mais livre e perceptivelmente levados pela necessidade de um momento. Não há uma busca criteriosa de coerência, nem há referências diretas ao que foi dito em obras anteriores.

Para finalizar o capítulo, resta chamar a atenção para outro detalhe que pode encontrar-se em contradição profunda com o que foi proposto por Boal e o Teatro do Oprimido. A fetichização do sujeito emancipado. A ver:

Mas ainda é preciso, para verificar essa procura, saber o que quer dizer procurar. Esse é o cerne de todo o método. Para emancipar a outrem, é preciso que se tenha emancipado a si próprio. É preciso conhecer-se a si mesmo como viajante do espírito, semelhante a todos os outros viajantes, como sujeito intelectual que participa da potência comum dos seres intelectuais. (Rancière, 2013, p.57)

Boal também incorre no mesmo tipo de universalização que Rancière, estabelecendo uma “potência comum dos seres intelectuais” quando afirma que todos os atos são políticos e que seríamos todos artistas. Porém não incorpora o mesmo grau de idealismo acerca de um universo paralelo pertencente àqueles que alcançaram o estado de graça conferido pela emancipação intelectual. Em Boal, esta emancipação aparece em estado processual, não sendo jamais um caminho para a purificação. De modo mais simples, seríamos todos pecadores, não poderíamos julgar a razão de outrem sem ouvir sua narrativa particular e, quem sabe, articular um encontro entre estas narrativas. Isso expõe, ao contrário de Rancière, uma função dialética da emancipação política presente em Boal. Outra particularidade, desta vez uma particularidade elitista, encontra-se no recorte estabelecido por Rancière ao tratar da emancipação, limitando-a, na maior parte do tempo, à pedagogia e não ao binômio polícia/política, conferindo a esta perspectiva sobre a emancipação uma certa teleologia intelectual sem o choque das partilhas, havendo somente um mero choque de competências.

Podemos, com o que já foi exposto, deduzir uma conclusão. Existem encontros e desencontros entre esses dois pensadores e no que se anuncia como

prática do Teatro do Oprimido, se confrontado com o enaltecimento de uma possível emancipação intelectual por parte de Rancière. Quando se trata da possibilidade da emancipação e de uma maneira para alcançá-la, estes dois autores convergem. Como nota Rancière,

Improvisar é, como se sabe, um dos exercícios canônicos do Ensino Universal. Mas é, antes ainda, o exercício da virtude primeira de nossa inteligência: a virtude *poética*. (Rancière, 2013, p.96)

Ambos colocam a improvisação no centro das práticas necessárias para a emancipação e, não à toa, Boal menciona as “poéticas políticas” no complemento do título de seu trabalho mais conhecido.

Contudo, os dois autores divergem quanto ao estado próprio da emancipação.

Pode-se, assim, sonhar com uma sociedade de emancipados, que seria uma sociedade de artistas. (Rancière, 2013, p.104)

Para Boal, a sociedade já é uma sociedade de artistas; basta colocar a arte como elemento central do processo. Invariavelmente nos utilizamos de ferramentas criativas para lidar com o cotidiano. Deveríamos, contudo, usar esta faculdade criativa para possibilitar um encontro decisivo com as opressões que sofremos e com os mecanismos que perpetuam essas opressões. Deveríamos ser práticos neste sentido. Rancière, de maneira inversa, considera somente os emancipados como artistas, ao menos nesta parte de sua reflexão.

Para conseguirmos nos desvencilhar ao menos de algumas maneiras dos conflitos apresentados anteriormente, ou seja, das consonâncias e divergências entre Boal e Rancière, necessitamos também adentrar um território ainda não explorado especificamente até aqui que será de importância capital. A infância e a memória aparecem para tentar propiciar saídas criativas para o impasse através das obras de Benjamin e Stanislavski. A primeira oferece o solo temporal no qual devemos nos apoiar para configurar uma perspectiva educacional aberta, instrutiva e criativa. Percebe-se, assim, na infância um momento no qual procedemos mais criativamente e com maior grau de abertura para com o mundo que nos cerca. A memória, importante para o teatro de Stanislavski, enaltece a faculdade criativa da

memória que também permite a perda, não mais somente a retenção. A memória de Stanislavski possui importância no debate pois pode ser entendida como parte daquilo que Boal politiza da obra deste autor ao se apropriar de suas técnicas e ideias.

4. Infância, tempo e memória no teatro como “re-partilha do sensível”

De capital importância para este trabalho, tentaremos a partir de agora estabelecer o esteio necessário para uma discussão, sob a perspectiva da memória, acerca do Teatro do Oprimido e das questões sobre ele levantadas. Começando por Walter Benjamin e seguindo Stanislavski, tentaremos evidenciar a importância da memória para a efetividade do teatro de Boal, bem como entender os mecanismos que o Teatro do Oprimido é capaz de mobilizar no sentido da emancipação política. Começando com a criança, que nos mostra possíveis mecanismos de emancipação já presentes em nós e que nos habituamos a não mais nos utilizar na idade adulta², seguiremos para a memória como possível articuladora deste processo em todos que não necessariamente crianças.

Walter Benjamin, ao longo de sua vida, publicou uma série de escritos relacionados à criança. Não somente destinados a uma pedagogia infantil ou mesmo sobre os processos sociais aos quais estão sujeitas nossas pequenas criaturas, mas sobre a relação entre adultos e crianças, e sobre o papel que esta relação desempenha em nosso cotidiano. Para tanto, Benjamin enveredou pela história do brinquedo e pelas transformações que este sofreu ao longo do tempo, transformações estas concomitantes a uma mudança na perspectiva sobre o próprio significado da infância. Não se pode dizer que os escritos de Benjamin sejam referentes à pedagogia, que sejam pedagógicos. Não há uma técnica educacional subjacente proposta em sua leitura. O que há é um conjunto de reflexões que sutilmente situam a criança em uma perspectiva peculiar na qual ela não é vista como um mero adulto incompleto. No esteio desta convicção, Benjamin (2002) parece intuir uma inversão de papéis entre a criança e o adulto, mostrando que a aparente segurança dos mais velhos funciona também como forte mecanismo de proteção.

² Não entraremos aqui na questão sobre a infância como construção socialmente determinada, ou seja, não desconstruiremos uma concepção de infância, assumindo, simplesmente, o infante como aquele que ainda não possui tempo de vida transcorrido para que uma determinada partilha de sensibilidade seja incorporada em seus hábitos, fazendo-o esquecer de sua capacidade inata de remodelar os ditames sensíveis e sensórios impostos pela sociedade.

Sobretudo, é possível dizer que Benjamin vê, nos muitos comportamentos que dispensamos às crianças, uma ingenuidade absoluta quanto à sua condição. Nós as julgamos sob um prisma capaz mais de distorcer que formar imagens fiéis de suas cores. Abdicamos de compreendê-las em seu aspecto lúdico, criativo e capaz de imergir mais profundamente no que lhes é apresentado. Esta seria, por exemplo, a falha primordial do que Benjamin chama de “pedagogia racionalista” (p.66), que trata a criança como um objeto passível de compreensão plena e capaz de nos fornecer um arsenal premeditado de objetos, brinquedos e métodos de aprendizado mais condizentes com uma evolução desejável em sua vida. Segundo Benjamin, é notório o caráter disciplinador de um tipo de pedagogia que possui por função subtrair da criança uma possibilidade de coabitar o espaço de sua formação como sujeito.

Para dar conta de suas ideias, Benjamin evoca um privilegiado interlocutor, que garante ainda à criança uma sensibilidade sempre criativa e de difícil domesticação pelo universo adulto que a rodeia. Este interlocutor é o brinquedo. Interlocutor quando apropriado pela criança, também intercessor quando imposto pelos adultos que pré-julgam suas funções. Notemos as palavras de Benjamin:

O brinquedo, mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, e, na verdade, não tanto da criança com os adultos, mas destes com a criança. (Benjamin, 2002, p.96)

Em que sentido ocorre, portanto, este confronto do adulto em relação à criança? Benjamin mostra com isso o caráter abertamente impositivo do brinquedo que, para não ser mera reprodução das ideias que os próprios adultos fazem da criança, necessita de uma utilização capaz de produzir uma interpretação particular. Necessita que a criança lance sua criatividade na direção do brinquedo que lhe é imposto. Ou seja, o brinquedo não chega às mãos da criança, e, no caso, não é interpretado por elas, sempre da maneira como querem os adultos que o fornecem.

Para completar este prólogo, é importantíssimo lembrar que, quando Benjamin escreve sobre a criança, o faz no âmbito de uma militância política. Ou seja, Benjamin traz à tona o potencial político da criança e estabelece suas reflexões acerca disto. Seja quando cita o teatro, o brinquedo ou a escola, Benjamin está preocupado com a proletarização da educação, com sua libertação do universo

pequeno-burguês e do potencial de um tipo determinado de pedagogia para a emancipação de uma classe oprimida. O ponto nevrálgico desta articulação proposta por Benjamin - entre a criança e a emancipação - se encontra em uma breve e pouco percebida expressão, utilizada em um de seus escritos. A “comuna lúdica” (p.87). Não é somente sobre ela que seguiremos este trabalho; o importante é que, posta no horizonte, a comuna lúdica figura como uma meta a ser alcançada pelo desafio da emancipação política e pelas sempre possíveis contribuições que as crianças e seu universo podem nos proporcionar.

4.1. Do brinquedo

Benjamin não idealiza o brinquedo. Não o coloca como categoria universal, presente em todos os momentos da vida da criança. Em sentido contrário entende que o brinquedo, como já dito, é uma forma de imposição; seriam brinquedos aqueles que são destinados às crianças como tais, sem que necessariamente as próprias crianças pudessem estabelecer sobre eles um crivo evidente de satisfação ou insatisfação. A criança, em princípio, não possui voz para dizer o que verdadeiramente lhe agrada ou o que seria, à sua maneira, algo mais adaptado aos seus anseios imaginativos. Quando o adulto julga que algo merece a alcunha de brinquedo e o fornece para a criança, esta se torna uma receptora passiva de uma ordem estabelecida por outros que não ela.

Não seria certo dizer que Benjamin não está atento ao imenso potencial da criança, mesmo quando se trata de uma imposição tão verticalizada. A criança possuiria sim, para Benjamin, a capacidade de subverter mesmo as ordens que lhe são dadas, ou seja, é capaz de promover uma apropriação muito particular do brinquedo, mesmo tendo sido este direcionado a ela com uma intenção bastante específica. As crianças, de certo modo, corrigem o brinquedo à sua maneira, fazem com que estejam mais adaptados aos seus anseios, em suma, transformam os brinquedos naquilo que sua imaginação pede. Por este motivo seria difícil que existisse uma “pedagogia racionalista” (p.66), uma forma universalmente válida de ensinar crianças para a obtenção de determinados resultados quando da vida

adulta. Não há a possibilidade, embora se tente, de encarcerar totalmente a imaginação da criança, fazendo-a completamente moldada pela ideologia dominante.

Benjamin chama também a atenção para a diferença que marca o período de transição entre os brinquedos característicos do século dezenove para os que lhe eram contemporâneos. A diferença encontra-se basicamente na intromissão da ideia que o adulto faz do brinquedo na confecção dos próprios brinquedos. Vejamos:

Nem todos os novos estímulos direcionados então à indústria de brinquedos foram-lhe úteis. A melindrosa silhueta das figuras laqueadas que, entre tantos outros produtos antigos, representam a modernidade, não constitui propriamente nenhuma vantagem para esta; tais figuras caracterizam antes aquilo que o adulto gosta de conceber como brinquedo do que as exigências da criança em relação ao brinquedo. São coisas meramente curiosas. Aqui são úteis apenas para fins de comparação, num quarto de criança não servem para nada. (Benjamin, 2002, p.85)

Ou seja, não há serventia nos brinquedos que não ativam fortemente a imaginação das crianças, mas meramente reforçam as ideias que os adultos fazem do que deveria ser do agrado destas. Exatamente por este motivo, por haver uma clara cisão entre as práticas tipicamente infantis e as maneiras que os adultos possuem de proceder com relação a vida, é que Benjamin chega à conclusão de que só tardiamente se notou que as práticas infantis eram, de fato, diferenciadas. Benjamin expõe mais adiante:

Demorou muito tempo até que se desse conta que as crianças não são homens ou mulheres em dimensões reduzidas – para não falar do tempo que levou até que essa consciência se impusesse também em relação às bonecas. É sabido que mesmo as roupas infantis só muito tardiamente se emanciparam das adultas. (Benjamin, 2002, p.86)

Simultaneamente ao fato de que a modernidade começa a compreender os meandros da imaginação infantil, podendo não mais desenhar seus brinquedos sob o crivo das muitas ideias pré-concebidas, vemos em Benjamin a nostalgia de uma época que, embora já tenha ficado na história, ainda reservava à criança um espaço de desenvolvimento lúdico. O período no qual os brinquedos foram apropriados pelo

adulto e se disseminaram como instrumento da ocupação infantil foi, na verdade, um período de transição irracional sob o manto do racionalismo. Um período no qual o brinquedo entra na sociedade como objeto inquestionável, subtraindo consideravelmente os estímulos lúdicos que a criança outrora possuiu.

Adiciona-se a isto a perda do contato que a própria família possuía com os brinquedos de seus filhos, uma mudança de estilo com forte impacto social, como mencionado por Benjamin. As formas dos brinquedos sofrem mudanças correlativas às transformações das relações familiares:

Considerando a história do brinquedo em sua totalidade, o formato parece ter uma importância muito maior do que se poderia supor inicialmente. Com efeito, na segunda metade do século XX, quando começa a acentuada decadência daquelas coisas, percebe-se como os brinquedos se tornam maiores, vão perdendo aos poucos o elemento discreto, minúsculo, sonhador. Será que somente então a criança ganha o próprio quarto de brinquedos, somente então uma estante na qual pode, por exemplo, guardar os seus livros separados dos livros pertencentes aos pais? Não há dúvida: em seus pequenos formatos, os voluminhos mais antigos exigiam a presença da mão de maneira muito mais íntima: os volumes *in quarto* mais recentes, em sua insípida e dilatada ternura, estão antes determinados a fazer vista grossa à ausência materna. Uma emancipação do brinquedo põe-se a caminho; quanto mais a industrialização avança, tanto mais decididamente o brinquedo se subtrai ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, mas também aos pais. (Benjamin, 2002, p.91)

No entanto, veremos que não é ao brinquedo que se limita a existência de uma crítica à pedagogia infantil por parte de Benjamin.

4.2. Da “comuna lúdica”

Ainda nos atendo ao brinquedo, para que possamos completar o que para Benjamin figura como seu real significado para a criança, há algo a mais para ser considerado. O Brinquedo não é somente um instrumento, algo que pressupõe a frieza de um meio que almeja um fim, mas é também um interlocutor. Em certo sentido, a criança dialoga com o brinquedo, o transforma na medida em que este a transforma também. Alguns soldados de chumbo podem engendrar na mente de

uma criança uma história fantástica, na qual podem ser criados uma série de personagens e onde ela mesma é capaz de atuar e de produzir ativamente um conteúdo imaginativo.

Esta faculdade imaginativa característica da criança foi muito apreciada e enaltecida por Benjamin, que via nela uma potencialidade revolucionária e de não submissão à ordem. O brinquedo racionalista impõe um modo de imaginar, que nunca se impõe de fato, mas que verticaliza a relação da criança com o brinquedo impedindo-a de conseguir, através de um diálogo com a própria produção do brinquedo, algo que seja mais atento as suas necessidades. Mesmo não podendo atuar de maneira ativa com relação aos brinquedos, as crianças são capazes de corrigi-los, não mudando sua forma ou refazendo-os de maneira distinta mas, na própria atividade com o brinquedo, deixando sua imaginação elaborar possíveis reinterpretações. Como diz Benjamin:

[...]Mas há algo que não pode ser esquecido: jamais são os adultos que executam a correção mais eficaz dos brinquedos – sejam eles pedagogos, fabricantes ou literatos – , mas as crianças mesmas, no próprio ato de brincar.[...] (Benjamin, 2002, p.87)

Está claro, por esta passagem do texto de Benjamin, que o autor retira da alçada da ciência ou de uma pretensa compreensão racional a possibilidade de fazer o melhor pelas crianças quando se trata da fabricação de brinquedos. Isto revela, certamente, uma clara opção política, como veremos mais adiante.

A partir destas considerações sobre o brinquedo, Benjamin lança mão de uma expressão chave para este trabalho: a expressão “comuna lúdica”. Basicamente, esta comuna é uma brecha, um ponto de abertura e liberdade onde, para a criança, é facultada a possibilidade de imaginar. Benjamin não restringe a existência desta brecha somente à criança, deixando margem para uma interpretação de que aberturas na construção subjetiva se devem senão totalmente, ao menos em grande parte a este espaço. Faz-se aqui necessário, para efeito de contextualização, citar o trecho no qual a expressão aparece.

Uma vez extraviada, quebrada e consertada, mesmo a boneca mais principesca transforma-se numa eficiente

camarada proletária na comuna lúdica das crianças.
(Benjamin, 2002, p.87)

4.3. “Camarada proletária”

Entendamos, portanto, a “comuna lúdica” como produto de uma relação que se estabelece entre a criança e seu interlocutor, o brinquedo. O que nos remete à ideia de que, para que a “comuna lúdica” (p.87) ocorra, é necessária a presença de algo ou alguém que habilite uma interlocução, um diálogo. É precisamente neste ponto em que um camarada proletário pode e deve entrar em cena, para que através do diálogo seja produzida uma brecha de liberdade experiencial, algo que promova uma reconfiguração da produção subjetiva através da imaginação.

Não podemos nos esquecer da assumida formação marxista de Benjamin. Seria improvável que qualquer de suas ideias se baseasse em um processo de transformação conseguido pelo mero esforço individual, o que torna a presença do brinquedo ainda mais interessante. Para Benjamin, a criança, de tão imaginativa, sequer necessita de outros indivíduos para estabelecer suas relações e seus vínculos de afeto; ela precisa somente de um brinquedo que, mesmo inerte, assume uma rica identidade em sua imaginação. Contudo, jamais conseguiria isso sozinha. A presença do brinquedo não implica necessariamente em uma solidão ou na ausência de um possível interlocutor. O brinquedo é suficiente como interlocutor. Não raro vemos uma criança interpretar espontaneamente dois personagens em cena, ora como elementos de um conflito, ora como ajudantes de uma causa.

Para Benjamin, de nada serviria elaborar uma teoria e escrever sobre a infância se a meta, ao final, não alcançasse o interesse das classes oprimidas. Ou seja, a presença do caráter lúdico, que também é de emancipação, está inteiramente voltada para a possibilidade de uma educação política proletária mais atenta ao espaço e à forma como se produz o conhecimento e o afeto na infância do que para as ideias que se apoiam no discurso produzido para as crianças, porém não nelas mesmas.

Em todos os âmbitos – e a pedagogia não constitui nenhuma exceção – o interesse pelo “método” é um posicionamento genuinamente burguês, a ideologia do “continuar a enrolar” e da preguiça. A educação proletária necessita portanto, sob todos os aspectos, primeiramente de um contexto, um terreno objetivo *no* qual se educa. Não necessita, como a burguesia, de uma ideia *para* a qual se educa. (Benjamin, 2002, p.112)

O interesse no sistema diferenciaria, para Benjamin, a educação proletária da educação burguesa. Não bastaria ter em mente um fim último revolucionário para através de um método racionalista inculcar na mentalidade das crianças as possibilidades contempladas pelo adulto. Inversamente a esta proposta, Benjamin coloca a necessidade de que se estabeleça um espaço próprio para que o cidadão desenvolva-se como ser autônomo. Por autonomia não se entende, claro, individualidade. Não se conseguiria a autonomia através de uma atividade solitária; é necessária a presença de um interlocutor, no caso da criança, o brinquedo, para que essa diferenciação seja originada e a autonomia passe de fato a existir.

4.4. Infância e Teatro

Logo adiante, no mesmo ensaio em que tenta destronar o método como principal promotor de uma possível pedagogia, dando lugar ao questionamento acerca do terreno possível para que uma pedagogia emancipadora possa ocorrer, o Teatro emerge como alternativa conceitual e prática capaz de possibilitar este terreno. A crítica permanece a mesma: também existe verticalidade no Teatro, também existe uma tentativa de imposição por meio da forma e do enredo sobre o tipo de moralidade a ser exposta à criança em um teatro voltado para ela. Novamente importa a figura que se encontra no palco representado algum papel, construindo uma imagem e fazendo o esboço de um caráter na mentalidade infantil. Importa no momento em que consegue transmitir um conjunto de ideias, imagens e valores. Mas, de maneira peculiar, muitos dos fundamentos do teatro como elemento de fato verticalizado, assim como foi entendido pelos tempos que antecederam o autor e como era compreendido pela “pedagogia racionalista”, figuram invertidos pela apreciação benjaminiana e pela inserção inteligente do

questionamento sobre a possibilidade e a condição na qual se produz teatro especificamente para crianças.

Perguntaríamos: qual o inverso que a mera condição do ator/espectador infantil produz, simplesmente pelo caso de se tratar de uma criança? Às perspectivas de um teatro burguês, “fábrica de sensações” para Benjamin, opõe-se o “Teatro infantil proletário”. Estética e política unem-se à infância para produzir uma experiência única, a possibilidade de um Teatro que rompa com as fronteiras do convencionalismo burguês e possa, através das características das crianças, tornar esta forma de arte menos verticalizada. Como Benjamin expõe na passagem a seguir, a permanente apropriação criativa da criança entra em cena para desempenhar esse papel de transformação e inquietação.

Todavia, as encenações desse teatro não são, como as do grande teatro burguês, a verdadeira meta do intenso trabalho coletivo desempenhado nos clubes infantis. Aqui (no “teatro infantil proletário”) as encenações acontecem de passagem, por descuido, se poderia dizer, quase como uma travessura das crianças, que interrompem dessa maneira o estudo que, fundamentalmente, jamais é concluído. O diretor não dá muito valor a essa conclusão. Importam-lhe antes as tensões que se resolvem em tais encenações. As tensões do trabalho coletivo são os verdadeiros educadores. O trabalho educativo precipitado, demasiado atrasado, imaturo, trabalho esse que o diretor burguês executa sobre os atores da burguesia, não tem lugar nesse sistema. Por quê? Porque no clube infantil nenhum diretor poderia sustentar-se se quisesse empreender a tentativa genuinamente burguesa de influir sobre as crianças, de maneira imediata, enquanto “personalidade moral”. Influência moral não existe aqui. Influência imediata não existe aqui. (Benjamin, 2002, p.114)

Podemos notar, no meio deste parágrafo, uma das teses principais de Benjamin sobre o trabalho infantil. A tese de que o aprendizado, a educação e o espaço pedagógico verdadeiramente construtivo são produzidos a partir das tensões que emergem do ato educacional. Ou seja, no “Teatro infantil proletário” a criança aprende e apreende mais livremente o mundo e as relações que a cercam dado o aproveitamento dos conflitos e tensões ali presentes. O teatro Burguês possui a vocação própria de desviar a tendência que o espaço coletivo possui de gerar conflitos, embaçando os problemas e desviando as crianças de uma vocação própria, questionadora e inquieta.

Coroando seu ponto de vista sobre o Teatro, Benjamin o eleva a uma condição bastante importante. Para o autor, o “Teatro infantil proletário” é precisamente o que pode ser evocado de mais necessário para o desafogo das contradições de um sistema burguês. Como o partido comunista fora para alguns, o teatro assim determinado pode ser uma forma de instrumento para a revolução, colocado por uma necessidade abertamente dialética, positivamente dialética. Em um parágrafo mais obscuro, Benjamin crava:

Esta é a dialética positiva da questão. Uma vez porém que a totalidade da vida, em sua plenitude ilimitada, aparece emoldurada em um contexto e como terreno única e exclusivamente no teatro, por esse motivo o teatro infantil proletário é para a criança proletária o lugar de educação dialeticamente determinado. (Benjamin, 2002, p.113)

Ou seja, uma vez tomado em consideração o teatro, e a partir do momento em que nos restringimos aos seus domínios, o teatro proletário é aquele que dialeticamente encontra-se em posição de satisfazer a transformação política pelo lado do oprimido, ou da classe proletária.

Outra possibilidade de interpretação deste Teatro proposto por Benjamin, tornada possível por uma passagem discreta de um dos ensaios sobre a infância, é o deslocamento do significado da palavra “sistema” para o de “contexto”. Para Benjamin “aqui, porém, sistema significa contexto” (Benjamin, 2002). Trocar estes significados e, de certo modo, abdicar da utilização mais literal da palavra “sistema”, em se tratando de uma teoria abertamente marxista, possui implicações importantes, que possibilitariam debates variados sobre as mais caras questões do legado da obra de Marx. No entanto, parece-nos claro aqui que, a despeito de uma possível provocação intencional do autor, este deslocamento possui como alvo um território consideravelmente menor, que envolveria muito particularmente *o ambiente* estrito da criança em posição de aprender, seja em uma sociedade burguesa ou dentro de uma recém-construída tradição proletária.

Como elaboração final desta parte sobre teatro, cabe colocar as ideias aqui expostas em consonância com o que havia sido dito anteriormente sobre os conceitos de “comuna lúdica” e o brinquedo. Não podemos deixar de mencionar a importância não somente das duas considerações, sobre o teatro e o brinquedo,

mas mostrar como se coadunam e possuem uma forte relação entre si. Vimos que, para Benjamin, a “comuna lúdica” nasce da relação criativa da criança com o brinquedo, porém não havíamos elaborado ainda uma possibilidade para efetivar este tipo de relação que, em consonância com Benjamin, é vital para a transformação política por parte dos oprimidos.

O “Teatro infantil proletário” seria, para o autor, a resposta para este dilema. Note-se que, dada sua elevada importância, o teatro cria a possibilidade de que, em si mesmo e por suas potencialidades, exista uma apropriação criativa da criança com algum objeto específico. Este objeto, se entendermos o brinquedo de maneira menos ortodoxa e estendermos o alcance do seu significado, pode ser muitas coisas. O brinquedo pode representar uma gama variada de personagens enquanto interlocutor e pode servir como amigo para o diálogo produzido pela criança com e em função de sua presença. A relação da criança com os objetos da cena e com o espaço teatral ali criado pode propiciar a utilização política e prática do teatro pelos proletários, instrumentalizando esta relação entre a criança e o brinquedo, aqui denominada de “comuna lúdica”. Ou seja, o potencial revolucionário de um teatro infantil operado pelo proletariado e que fuja dos padrões burgueses se deve a esta faculdade específica da criança, faculdade criativa e lúdica, bem como à possibilidade de um contexto no qual isto ocorra.

4.5. Sistema e Contexto

Benjamin opera um deslocamento conceitual importante ao longo de suas reflexões sobre a infância: a troca sutil do termo “sistema” pelo termo “contexto”, como já vimos. As implicações desta substituição vão além de um efeito de estilo e tocam no cerne de uma das ideias principais da filosofia benjaminiana, a de que o futuro se apresenta no presente de maneiras particulares. Para resolver a tensão entre estes termos e trazer à tona a razão de sua importância é necessário esclarecê-los dentro do arranjo conceitual do autor e relacioná-lo com sua crítica política-pedagógica direcionada não somente ao conservadorismo, mas aos

conservadorismos, muitos deles presentes no que também entendemos por setores progressistas.

A palavra “sistema”, para Benjamin, deve ser entendida na chave de uma sociedade que pretende disciplinar os indivíduos. Quando dizemos que para tal fim é necessário um sistema, ou que estaríamos subjugados ao sistema, o que aparece é a atividade positivamente orientada para a disciplina, seja corporal ou mental. Ou seja, a “pedagogia racionalista”, que tenta impor às crianças um determinado modo de pensar e agir que, na partilha comum, se crê como correto, estaria alocada dentro deste conceito de “sistema”. O sistema pressupõe um método, uma ordenação. Ao mesmo tempo também pressupõe o embotamento da capacidade criativa dos indivíduos ao tragá-los para um esquema teleológico. Vale ressaltar que esta crítica de Benjamin foi feita ao considerar estritamente o problema educacional, ou seja, ao pensar se existiria alguma alternativa à “pedagogia racionalista” e de onde partiria esta alternativa. Podemos, contudo, e inseridos na paleta teórica do marxismo, perceber que os comentários acerca da oposição entre “sistema” e “contexto” tocam em pontos mais abrangentes, que têm na educação uma transversalidade e um reflexo.

Se consideramos que a educação proporciona um conjunto de relações políticas, o “contexto” expõe um modo não verticalizado de pensar essas relações políticas. A sociedade do “contexto” seria, para Benjamin, em oposição à “pedagogia racionalista”, o motivo pelo qual haveria uma funcionalidade intrínseca ao “Teatro infantil proletário”, sendo que a principal arma deste “contexto” é o ensaio.

Todo desempenho infantil orienta-se não pela “eternidade” dos produtos, mas sim pelo “instante” do gesto. Enquanto arte efêmera, o teatro é arte infantil. (Benjamin, 2002, p.87)

Ao colocar o ensaio, ou encenação, como representante do “instante do gesto”, que na criança se expõe como alternativa criadora, Benjamin deixa claro o aspecto anti-idealista e anti-moderno de uma educação proletária a partir do momento em que enaltece o processo como a dimensão de maior relevo, e não os fins a serem obtidos.

A encenação é a grande pausa criativa no trabalho educacional. Ela representa no reino das crianças aquilo que o carnaval representava nos antigos cultos. O mais alto converte-se no mais baixo de todos, e assim como em Roma, nos dias saturnais, o senhor servia ao escravo, assim também as crianças sobem ao palco e ensinam e educam os atentos educadores. Novas forças, novas inervações vêm à luz, das quais frequentemente o diretor jamais teve qualquer vislumbre durante o trabalho. Ele vêm a conhecê-las somente nessa selvagem libertação da fantasia infantil. Crianças que fizeram Teatro desta maneira libertaram-se em tais encenações. A sua fantasia realizou-se no jogo. Elas não arrastam resquícios que mais tarde venham a tolher, com lamuriantes recordações da infância, uma atividade não sentimental. Ao mesmo tempo esse teatro infantil é o único proveitoso para o espectador infantil. Quando adultos representam para crianças irrompem tolices. (Benjamin, 2002, p.118-119)

Ou seja, o materialismo de Benjamin pressupõe que o lugar de onde se fala é igualmente importante, mas na medida em que se habilite um contexto no qual o oprimido possa também falar para si próprio, como na clara comparação da criança ao proletário, e não nas amarras da sociedade do sistema, que, preocupada unicamente com os fins, não proporciona o terreno no qual as capacidades criativas da criança possam emergir.

4.6. O futuro fala

A solução dada a este antagonismo, através de alguns mecanismos particulares da infância e no âmbito da relação da criança com o brinquedo, revela uma dialética própria do pensamento de Walter Benjamin. Diferentemente de uma teleologia marxista mais ortodoxa que enquadra inevitavelmente o processo de emancipação política como um estágio de uma evolução histórica determinada, a dialética benjaminiana não pressupõe um futuro qualquer para a “revolução”, nem ao menos a transforma em algo que fatalmente ocorreria, cedo ou tarde. Esta dialética contempla tão somente o ponto possível de abertura de um antagonismo inscrito na sociedade disciplinar, na qual as atribuições estão dadas de maneira verticalizada e na qual a criança figura como o “proletário” do percurso da vida.

Poderíamos nos perguntar: neste sentido, como o futuro fala? Considerando, com Benjamin, que o papel da criança neste arranjo verticalizado da disciplina social é um papel de resistência, concluímos que é dela que pode partir o sinal de um futuro possível. Para citar o autor:

De maneira verdadeiramente revolucionária atua o *sinal secreto* do vindouro, o qual fala pelo gesto infantil. (Benjamin, 2002, p.119)

Sem um sentido de negação de outra possibilidade de revolução social, a revolução que Benjamin evoca não se parece em nada com uma sangrenta revolta do proletariado. A possibilidade revolucionária aqui aparece como uma reforma das perspectivas de base não da sociedade, mas dentro do próprio proletariado, agora preocupado em construir um futuro possível através da educação de suas crianças. No que toca a problemática do futuro, movendo a questão do “se” para “o que”, o futuro do qual fala Benjamin não é muito preciso. Limita-se a dizer que este é um “sinal secreto”, sem esmiuçar qualquer possibilidade concreta de desvendá-lo.

A fala do futuro, para este autor, necessita invariavelmente de um ponto de abertura para ser trazida à luz. A criança seria aquela capaz de produzir este ponto de abertura como um dado de seu cotidiano. Se as crianças possuem uma característica particular, é a de serem instrumentos de um aspecto lúdico e inconformado com a obstinada disciplina a elas dirigida. Para tanto, o exemplo da “comuna lúdica” e a relação da criança com o brinquedo são evocados no sentido de dar maior base teórica para a investigação sobre a importância do comportamento infantil para a compreensão de determinadas expressões políticas e também sobre o modo como transformá-las. Talvez sem uma intenção profunda neste sentido, Benjamin tenha deixado um legado importante para a formulação de uma teoria específica da revolução, com elementos que, por acaso ou intuição, permaneceram em voga ao longo dos longos anos transcorridos após sua morte.

4.7. Benjamin e Boal: espaço cênico e comuna lúdica

Como vimos anteriormente, a “comuna lúdica” nasce da relação da criança com o brinquedo, produzindo um espaço para que esta também possa se apropriar do mundo com maior liberdade, enfrentando com um tipo de pedagogia que tenta discipliná-la. Cabe agora questionar-nos sobre a pertinência do pensamento de Benjamin quando colocado sob o desafio de intensificar o debate entre Boal e Rancière.

Acreditamos que as idéias de Benjamin apresentam uma consonância com as idéias de Boal, permitindo melhor descrever e pensar as possibilidades de transformação política presentes nas práticas do Teatro do Oprimido. As semelhanças dos trabalhos de Benjamin sobre a infância com o Teatro de Boal são enormes, não somente na intenção, mas em muitas das soluções encontradas por Benjamin quanto a uma possível proletarização do Teatro e quanto à figura do próprio proletário (oprimido) como partícipe do processo de construção teatral. É deste modo que devemos responder à pergunta: quem é o proletário protagonista do teatro benjaminiano? A criança. Ou, ao menos, a criança no adulto.

Supõe-se, portanto, que o Teatro do Oprimido seja capaz de trazer à tona, desta vez com adultos, muitas das coisas que Benjamin julgava serem particulares à infância. Se a criança possui uma íntima relação com o brinquedo, o teatro do Oprimido, de modo análogo, produz uma mais íntima relação com o espaço cênico. A partir do momento em que as fronteiras entre palco e plateia se dissolvem, espera-se que a imersão dos participantes como possíveis atores os façam também saborear a experiência teatral de maneira menos verticalizada e distanciada no que diz respeito à utilização do espaço. Este espaço estético particular se democratiza e passa a ser de uso coletivo.

Ali o espect.-ator não está fadado à mera contemplação do espetáculo, podendo também, de alguma maneira, atuar. Pode ser ele mesmo, outro, ou aquele que decorre do conflito ali proposto. Podemos notar a semelhança do Teatro do Oprimido com a “comuna lúdica” benjaminiana quando percebemos a capacidade que o Teatro do Oprimido possui de multiplicar as personalidades possíveis dentro

do ator, fazendo-o perceber-se como múltiplo. A criança, quando confere um significado ao brinquedo, muitas vezes uma personalidade outra, não o faz sem que produza algo que parta de si própria. A criança percebe-se outra e é capaz de criar. De maneira semelhante, o teatro no qual o espectador é posto a resolver um conflito em cena ou atuar sem que se saiba participante de um espaço estético, pode fazer nele emergir um potencial mais vasto de personalidade do que o recorte específico com o qual está acostumado a interagir com o mundo. Potencial que também pode ser despertado ao se evidenciarem os conflitos presentes entre sua atuação e a de outro, e entre suas muitas possíveis atuações.

Sem dúvida, o Teatro do Oprimido se propõe a derivar disso as ações práticas capazes de mobilizar a realidade no sentido de combater melhor as opressões que os participantes deste teatro frequentemente evocam. Não se pode alcançar tal intento sem, no entanto, produzir também uma transformação que envolve uma realidade subjetiva.. Este teatro se propõe a ser, de fato, uma forma de terapia política, pela razão de que se utiliza de ferramentas pessoais e subjetivas para fazer emergir uma possibilidade de transformação. Não queremos com isso induzir ao pensamento de que se trata de mera encenação de um mundo íntimo; afinal, os problemas apresentados são concretos e somente passam pela mediação da subjetividade para que sejam propostas maneiras de confrontá-los.

A mediação subjetiva colocada através do Teatro do Oprimido e das teorizações propostas por Boal possuem um caráter prismático, no qual uma informação confusa e mal organizada entra para que seja transformada em um conjunto de fatores mais claramente discerníveis. Boal havia dito que o espaço cênico, com o advento do Teatro do Oprimido, transformava-se em um “espelho de aumento” capaz de revelar situações antes ocultas. Para além das metáforas de cunho óptico, o teatro de Boal caminha no sentido de trazer a particularidade lúdica à tona, particularidade esta característica da infância. Neste sentido, espaço cênico e “comuna lúdica” possuem uma mesma característica, qual seja a de revelar algo oculto ou organizar o que antes fora confuso. Trata-se, contudo, do poder de renovar o material, sobre o qual são propostas alternativas concretas. Espera-se que a criança se transforme quando da atuação com o brinquedo, como também se espera que o teatro seja capaz de transformar tanto a percepção quanto a capacidade de ação.

4.8. Infância, teatro e futuro

Benjamin acreditava que através da atividade infantil poderíamos ter algum lampejo de um possível futuro, um porvir escondido nos gestos do infante. Boal acreditava que aquilo que é feito de análogo à atividade infantil, na maturidade, pode construir positivamente e coletivamente um futuro melhor. Ambos chamaram a atenção, em suas obras, para a figura do ensaio, e ambos não acreditavam que o teatro burguês, em parte por ser um teatro fechado às improvisações, jamais poderia servir de arma emancipadora.

Para Benjamin, a criança ocupa a posição de proletária do percurso da vida, pois possui sua capacidade de livre produção e desenvolvimento impedida, esteja ela em que classe estiver. Boal vê os proletários da vida naqueles, e isso inclui quase todos, que de alguma maneira sofrem impedimentos ao livre desenvolvimento de sua subjetividade. Eles se encontram encarcerados em esquemas opressores sem que, no entanto, possam produzir meios de escapar destes esquemas, quando muito os percebem com nitidez. Boal, no entanto, possui uma dialética ambígua; não se sabe até que ponto o Teatro do Oprimido pode ser entendido, através deste autor, como um Teatro que teleologicamente se situa na posição de superar os demais teatros. De certo modo, o Teatro do Oprimido pretende retirar-lhes sua validade, como que historicamente rebaixando-os à necessidade do perecimento. Por outro lado, o Teatro do Oprimido pode ser entendido como uma ferramenta entre outras, melhor facultada a produzir resultados, mas nunca portadora do monopólio absoluto da emancipação política.

A partir disso, optamos por articular ao pensamento sobre o Teatro do Oprimido uma dialética benjaminiana, não teleológica, expressa nas muitas possibilidades que o destino pode reservar em face do aproveitamento, ou não, das fissuras trazidas pela história, que em alguns momentos podem ser postas de maneira proposital e, em outros, absolutamente acidental. Em alguns momentos, simplesmente pelo fato de possuímos mecanismos capazes de re-partilhar as relações sensíveis, esta re-partilha pode acontecer involuntariamente. Em outros

momentos, o que seria mais desejável, podemos conscientemente promover o contexto no qual a re-partilha seria possível. Para introduzir a memória como elemento produtor de uma re-partilha consciente e proposital, introduziremos Stanislavski na discussão, evidenciando a politização que Boal faz de suas ideias e proporcionando à memória uma possibilidade de gerar uma re-partilha.

4.9. Stanislavski e a imaginação ativa

Não poderíamos esmiuçar aqui a obra de Stanislavski. Obra de densidade considerável, matriz de boa parte do Teatro produzido a partir de meados do último século, uma análise de sua proposta seria por demais extensa e nos faria atravessar conceitos irrelevantes para o que pretendemos aqui. No entanto, devemos considerar com muita atenção determinados aspectos importantes da obra deste autor por dois motivos: pela importância que Stanislavski teve na formação de Augusto Boal como teatrólogo, que trouxe parte de suas ideias e métodos para o Brasil, como pela preocupação específica deste autor com o problema e a função da memória dentro da criação artística.

Iná Camargo Costa (2002), em pequeno artigo sobre a recepção de Stanislavski em terras norte-americanas, salienta dois aspectos interessantes. Em primeiro lugar, evidencia que Stanislavski não possuía nenhuma preocupação política particular, ou seja, estava verdadeiramente interessado nos meandros das técnicas teatrais e na possibilidade concreta de levar a própria preparação do ator em níveis ainda não alcançados. Este tipo de investigação fenomenológica sobre o ato de interpretar, que reivindicava a possibilidade de o ator praticamente fundir-se ao personagem, não tocava nas estruturas até então colocadas como Teatro, não produzia alterações em seu regime, não re-partilhava suas competências. Em segundo lugar, Costa narra a trajetória de Stella Adler que, em seus estudos dentro do método Stanislavski no Estados Unidos, havia percebido este método como algo bastante engessado, restrito à busca do ator por sua memória afetiva. Posteriormente, a atriz encontrou-se com Stanislavski em ida à Europa e lá teve a oportunidade de perguntar-lhe o motivo do engessamento, retirando as dúvidas até

então não respondidas. Stanislavski, contudo, tranquilizou-a dizendo que, embora valorizasse muito a investigação do autor por sua memória afetiva, valorizava igualmente a imaginação como mecanismo criador. Ou seja, articulando memória e imaginação, possibilitava ao teatro uma formulação menos profundamente individual e personalista.

Stanislavski propõe que o ator deve se fazer valer de um tipo afetivo de conhecimento, ou melhor, que seu conhecimento surge na forma de um afeto.

Como, na linguagem do ator, conhecer é sinônimo de sentir, ele, na primeira leitura de uma peça, deve dar rédeas soltas às suas emoções criadoras. Quanto mais calor afetivo tiver, quanto mais palpitante e viva for a emoção que possa instilar numa peça ao primeiro contato, tanto maior será a atração exercida pelas secas palavras do texto sobre seus sentidos, sua vontade criadora, sua mente, sua memória emotiva. Tanto maior será a sugestividade dessa primeira leitura para a imaginação criadora de suas faculdades visuais, auditivas e outras, no que se refere a imagens, quadros e evocações sensoriais. A imaginação do ator adorna o texto do autor com fantasiosos desenhos e cores de sua própria paleta invisível. (Stanislavski, 2014, p.23)

Assim, a passagem acima corrobora o que foi dito por Iná Camargo Costa em seu artigo, sobre o fato de que Stanislavski não se encontrava restrito à mera investigação da personalidade do autor para produzir o personagem, mas colocava a memória afetiva como uma paleta invisível de onde surgiam as cores a serem pintadas pela imaginação. Apesar da bela metáfora, fica evidente o caráter prospectivo que a memória pode possuir quando utilizada como manancial possível para a criação. Na mesma página da citação anterior o autor ainda completa, negando a atividade do ator como uma incorporação de um papel por elementos externos às suas potencialidades, dizendo que o ator “não deve assumir atitude excessivamente ilustrativa”, pois, deste modo, comprometeria a riqueza possível que somente a memória afetiva poderia trazer.

Para chegar mais facilmente a esta “intuição criadora”, Stanislavski propõe um relação particular entre atividades conscientes e inconscientes, modificando o papel de quem avalia e analisa meticulosamente o fazer teatral.

A palavra “análise” tem, geralmente, uma conotação de processo intelectual. É usada em pesquisas literárias,

filosóficas, históricas e outras. Mas em arte, qualquer análise intelectual, empreendida por si só e como único objetivo, será prejudicial, pois suas qualidades matemáticas e secas tendem a esfriar o impulso do *élan* artístico e do entusiasmo criador. (Stanislawski, 2014, p.26)

Vemos que o autor considera a atividade intelectual como unicamente capaz de quantificar e geometrizar o conhecimento. Mesmo assim, salienta que a arte depende de uma avaliação menos fria, situando-a em um domínio diferenciado em relação às demais áreas do conhecimento e da ciência. A partir disso, articula o ato de avaliar ao ato de criar.

Em arte, o sentimento é o que cria, e não o cérebro. O papel principal e a iniciativa, em arte, pertencem ao sentimento. Aqui, o papel da mente é apenas auxiliar, subordinado. A análise feita pelo artista é muito diferente da que faz o estudioso ou o crítico. Se o resultado de uma análise erudita é o pensamento, o de uma análise artística é o sentimento. A análise do ator é sobretudo a de sentimento, e é executada pelo sentimento. (Stanislawski, 2014, p.26)

Depreende-se disso, e da leitura de sua obra, que a memória afetiva e a imaginação criativa encontram-se não no âmbito da fria análise crítica, mas em um domínio particular pertencente ao artista e à arte. A diferença entre as duas é a intenção, mencionada por Stanislawski como atividades “inconscientes” e “conscientes”.

Em outras palavras, que a nossa criatividade intuitiva, inconsciente, seja posta em ação com o auxílio de um trabalho preparatório consciente. (Stanislawski, 2014, p.27)

O manancial criativo presente na memória afetiva deveria, portanto, ser ativado por uma atividade intencional e preparatória, operada pelas técnicas teatrais cabíveis e formuladas através desta prática de sentimento que os consecutivos contatos com uma determinada obra podem proporcionar. Investigamos sensivelmente um texto frio, desprovido de uma emoção que deve ser retirada dele através daquilo que os recortes de nossa subjetividade podem oferecer, sempre com a ajuda consciente de uma atividade perscrutadora, analítica, incansável e sensível que o artista em sua atividade deve e pode performar.

Mas o que fará o ator com os trechos da peça que não evocaram o milagre da compreensão intuitiva instantânea? Todos eles terão de ser estudados, para revelarem os materiais neles contidos capazes de incitá-lo ao ardor. Ora, como nossas emoções são silenciosas, o único recurso é nos voltarmos para a auxiliar e conselheira mais próxima das emoções: a mente. Que seja uma desbravadora, sondando a peça em todas as direções. Que seja uma pioneira, abrindo novas picadas para nossas principais forças criadoras, intuições e sentimentos. Que, por sua vez, nossos sentimentos procurem novos estimulantes de entusiasmo, que instiguem a intuição a buscar e encontrar um número cada vez maior de novos materiais vivos, partes da vida espiritual do papel, coisas que não são alcançadas por meios conscientes. (Stanislawski, 2014, p.28)

Incessante busca pelos estímulos capazes de fazer aflorar em nossa sensibilidade uma atividade genuinamente criadora.

Podemos aprofundar a discussão entre Boal e Rancière, apresentada no terceiro capítulo dessa dissertação, a partir das consonâncias entre as ideias de ambos e o pensamento de Stanislawski. Mesmo participando de um espectro diferente da intelectualidade comumente colocada dentro do universo acadêmico e mesmo não tratando diretamente do fenômeno político, muitas vezes negando-o, Stanislawski tem o mérito de considerar a problemática da memória, articulando-a à imaginação e à criação. Isso vai nos permitir recontextualizar o debate entre Boal e Rancière a partir de um novo foco, como veremos a seguir.

4.10. O evento pedagógico como excesso democrático

Trataremos agora de concluir as transversalidades traçadas entre estes diferentes autores enumerando suas afinidades e tentando mostrar como a conjunção de aspectos de seus pensamentos pode promover uma compreensão mais unificada sobre a presença da memória no processo de emancipação política, e no processo que o Teatro do Oprimido se propõe a promover. Não seguiremos, por razões que parecerão mais claras à frente, a ordem de exposição dos autores que seguimos até aqui. Portanto, começaremos pelo final, ou seja, por Stanislawski.

Um aspecto marcante da obra de Stanislavski, aspecto este que pôde evidenciar uma presença constante da palavra “memória” em seus escritos, encontra-se no deslocamento, também feito por Boal, da atividade do ator do Teatro para a teatralidade, ou seja, suprimir a percepção no espectador de que o ator não sente verdadeiramente o que interpreta. Este deslocamento visa um objetivo comum aos dois autores, não ficando clara uma influência direta desta característica do pensamento de Stanislavski em Boal. De qualquer forma, ambos transportam a arte do ator para uma condição de potência intrínseca a qualquer ser humano.

Nossa atitude para com eles³ tem de passar de teatral para humana. (stanislavski, 2014, p.37)

O objetivo de Stanislavski aqui é claro: o ponto principal da preparação de um ator não é o de fazê-lo incorporar um papel que lhe é extrinsecamente determinado, mas o de fazê-lo extrair de si as potencialidades para interpretar um papel com o máximo de verossimilhança a ser transportada ao espectador. Esta verossimilhança deve ser atingida não por maneirismos técnicos que dariam ao ator um ar demasiado “representativo”, mas deve atingir uma localidade de memória emotiva, enriquecida pela prática teatral, onde este papel poderia ser construído. Deste modo, o Teatro para Stanislavski passa pelo enriquecimento de uma experiência íntima capaz de aumentar o repertório do ator quanto às suas possibilidades emocionais, coisa dificilmente traduzível em palavras e na qual a palavra não possui poder de comando.

A partir disso deveríamos nos perguntar com que elementos, na obra de Stanislavski, dialoga Boal quando propõe que o Teatro é capaz de atingir o “pensamento sensível”, ou seja, uma forma de pensar “não-verbal”? Em princípio, Boal politizaria Stanislavski. Traria para a atividade teatral, a que opera sobre a teatralidade, a possibilidade de perceber melhor o verniz político do cotidiano - no caso, o poder de “polícia” de Rancière - e de traçar ações que potencialmente desfariam os laços de subserviência em que nos encontramos diretamente implicados, como oprimidos ou opressores. Deste modo, o teatro de Boal preconiza a possibilidade de que o espect.-ator possa entrar em cena e modificá-la de acordo com seus desejos, passando de elemento passivo para elemento ativo.

³ Os espectadores

Curiosamente, o binômio atividade-passividade também é frequentemente mencionado na obra de Stanislawski, de modo a valorizar a capacidade imaginativa.

Mas, desta vez, a imaginação representa um papel mais ativo do que passivo. (Stanislawski, 2014, p.43)

É no âmbito da teatralidade e da imaginação que, para estes dois autores, a emoção pode ser um elemento criador.

Podemos ser observadores de nosso sonho, mas também podemos participar ativamente dele, isto é, podemos nos achar mentalmente no centro de circunstâncias e condições, de um modo de vida, de um mobiliário, de objetos, etc., que nós mesmos imaginamos. Já não nos vemos como um espectador de fora, mas vemos o que nos rodeia. Com o tempo, quando essa sensação de “ser” é reforçada, podemos nos tornar a principal personalidade atuante, nas circunstâncias ambientes de nosso sonho. Podemos começar, mentalmente, a agir, a ter vontades, fazer esforços, atingir uma meta. [...] Este é o aspecto ativo da imaginação. (Stanislawski, 2014, p.43)

Podemos completar: e o aspecto ativo também da memória. Assim, quando estamos na plateia observamos o palco, quando no palco, a vida. E a memória participa de ambos, palco e vida.

Devemos, contudo, considerar que existe uma divergência entre o pensamento de Boal e o de Stanislawski, divergência bastante importante para o desenvolvimento de uma reflexão sobre o Teatro do Oprimido. Ela reside no fato de que o Teatro do Oprimido supõe a presença de uma coletividade, e não apenas da ação individual de um ator. A busca não é, para Boal, somente interna. Não se procura somente um enriquecimento particular das capacidades emocionais importantes para uma peça ou para a interpretação de um personagem, mas investiga-se a si e ao mundo através do que se apresenta quando a peça elabora um conflito, ou seja, quando através de uma atividade coletiva se busca uma saída possível para um problema apresentado. Decorre disto uma investigação sobre a própria personalidade do ator ou atriz, mas sempre em relação direta com o que é desenvolvido coletivamente.

Outro ponto de discórdia se dá através de um aspecto acima mencionado. Como Stanislawski não possui uma preocupação política específica, tanto

desconhece as implicações políticas de suas idéias quanto não poderia jamais perceber o elemento que, para Boal, pode representar um vínculo de opressão no Teatro: o palco. Neste sentido, Boal vai além de Stanislavski e consegue inserir o desenvolvimento das técnicas teatrais feito por esse último, adicionando-o a um teatro que se pretende transformador. É como se Boal politizasse uma proposta que Stanislavski também abraça. Fica a concordância entre os dois de que possuímos mais potencialidades emotivas dentro de nós do que normalmente nos acostumamos a sentir e exteriorizar.

Benjamin aparece aqui como uma referência importante para elucidar o passo à frente dado por Boal no sentido de afirmar um Teatro político. Sabendo-o ou não, Boal se aproxima de Benjamin ao propor que o Teatro não se limite a uma infindável investigação pessoal, e tampouco se restrinja a um processo “representativo” de papéis incorporados sem o refinamento necessário à apreciação. Vale ressaltar que a verossimilhança no teatro proposto por Boal também se dá pelo fato de já possuímos um manancial próprio em nossa memória emotiva que pode ser acionado quando exercemos alguma das modalidades do Teatro do Oprimido. Mas antes de chegarmos a Benjamin, há ainda um ponto a ser mencionado.

O Teatro do Oprimido, se interpretado no prisma Stanislavskiano da “memória emotiva” e da “intuição criadora”, pode ser um teatro não somente evocador de uma memória entendida como rememoração, mas também, e, sobretudo, como um Teatro do esquecimento. Como se pretende transformador, não poderíamos considerar que a transformação se dá sem perdas quaisquer. Quando se des-mecanizam ações e se re-partilham as atividades pertinentes a um determinado grupo de indivíduos, há um conjunto de hábitos e ações incorporadas em nossa repetição cotidiana, vícios de nossos “canais estéticos”, que ficam pelo caminho. O contexto no qual a transformação pode ser proporcionada não é de fácil construção, mas para se constituir um Teatro político, para além do que foi o Teatro para Stanislavski, é preciso que ele também comporte a capacidade do esquecimento. Esquecimento este que nos faz perder certos condicionamentos e reinauguras nosso conjunto de relações espontâneas.

A teatralidade também é aquela que nos faz voltar à infância. Passando para uma consideração benjaminiana, é através da teatralidade que pode ser criado um

contexto emancipador. Diferentemente de ser um conjunto de técnicas, porém mais que isso, a teatralidade figura para Boal como um elemento privilegiado quando tentamos operar uma “re-partilha do sensível” por priorizar a espontaneidade. O ensaio, o não acabado e a capacidade de espontaneamente produzir um teatro, são preocupações essenciais do Teatro do Oprimido. Essa espontaneidade age, assim, de duas formas: em primeiro lugar permite que espontaneamente nos mostremos como somos e que digamos o que pensamos, para que, num segundo momento, transformemos através de conflitos e soluções como espontaneamente poderíamos reagir ao que é proposto em cena. Não seria, portanto, o teatro infantil que Benjamin se preocupou em destacar, mas, também como notou Benjamin, um Teatro que seria capaz de trazer da infância o que dela for útil para a emancipação política por existir na infância a chave para a compreensão deste fenômeno. Ou seja, nos faria reativar o importante espaço de relação que a criança possui com o brinquedo, um espaço imaginativo que é esta chave mencionada para a emancipação política.

Um teatro que age deste modo seria capaz de um dos maiores anseios de Jacques Rancière: a possibilidade de um choque de regimes capaz de alterar aquilo que entendemos por “senso comum”. Mediante um choque de regimes, ou seja, uma “re-partilha”, haveria a redistribuição das funções dos diferentes segmentos em uma sociedade na qual existam diferentes regimes. A “política” de Rancière caracteriza-se exatamente pela qualidade do excesso; ela nasce do que transborda quando regimes distintos de sensibilidade e sensorialidade são postos frente a frente. Para tentar dar conta deste ensejo quase pedagógico, Rancière elabora saídas paradoxais. Por um lado, em *“O Espectador emancipado”*, o autor advoga a não existência de um método específico para que se consiga um regime das artes pertinente à possibilidade da re-partilha. Em seu outro livro, *O Mestre Ignorante*, Rancière silenciosamente nos fornece um mecanismo capaz de conduzir à re-partilha através dos ensinamentos de Jacotot, já explicados anteriormente aqui.

As idéias de Boal situam-se mais para a segunda proposição desta relação paradoxal. Por enfatizar o potencial imaginativo despertado por certos modelos de arte, Boal não tenta nos conduzir para um conjunto fechado de regras seguras capazes de nos fazerem produzir uma “re-partilha”, mas tenta fornecer um conjunto de técnicas que potencializariam certas capacidades já presentes em nós e que nos fariam obter também alguns choques de percepção. Deste modo, a garantia de um

excesso democrático e a consequente “re-partilha do sensível” dependem da compreensão do poder processual da memória, capaz, igualmente, de criar e perder.

Quando os autores aqui mencionados, alguns bastante preocupados com a possibilidade concreta da emancipação política procuram o ponto de abertura necessário a esta emancipação, o fazem com a ciência de que o futuro está de algum modo contido no presente. Os regimes do sensível, se entendidos sob a ótica da memória, fatalmente se transformam também em regimes temporais conectados pela memória, aquela que é capaz de juntar o antes e o depois. A criança, o adulto que se permite um acréscimo de teatralidade, um aluno que aprende por tentativa e erro, acessariam a fissura nestes regimes sensíveis que envolvem a temporalidade e, como a criança benjaminiana, enviam algum sinal do que o tempo presente poderia vir a ser. Por tudo isso, os autores trabalhados nessa dissertação nos facultariam a crença de que o Teatro do Oprimido seria capaz, enquanto contexto teatral, de produzir uma “re-partilha do sensível”.

5. Considerações finais

Toda finalização de um trabalho já é de algum modo um pós-escrito. Trata-se de um momento no qual já somos capazes de avaliar criticamente o que tem sido feito até então, compreendendo melhor o alcance daquilo a que nos propusemos de início. Isso acontece por um motivo: nenhum trabalho sustenta-se antes de ser começado como um todo acabado, possuidor de arestas bem aparadas. O trabalho é um processo que inclui a possibilidade de certas mudanças inesperadas que, inadvertidamente, aconteceram e acontecerão. Deste modo, nos propusemos neste espaço a fazer uma reavaliação ligeiramente crítica, ligeiramente rememorativa, das etapas que constituíram o trabalho, suas dificuldades e sua possível serventia.

As obras dos autores aqui apresentados já apresentam uma primeira e grande dificuldade. De início, não se tratam de obras inteiramente homogêneas, que nos permitam falar de um autor ou autora no singular. A tentativa de fragmentar em três partes a obra de Boal possui como objetivo entender melhor os autores contidos no autor, ou seja, entender que uma obra não caminha necessariamente em uma mesma direção, sempre. Mais adiante, expusemos como existe uma antítese latente na obra de Rancière, que desdenha da possibilidade de um método específico que apontaria no sentido da emancipação política, mas sutilmente nos fornece um método quando retorna aos escritos de Jacotot e seu Ensino Universal. Deveríamos nos perguntar: de qual Rancière falamos, do que desdenha do método ou do que o fornece? Encontra-se aí uma séria dificuldade, sempre percebida com o amadurecimento dos estudos, a de abarcar sob um mesmo nome um conjunto de idéias muitas vezes distintas e, por final, fazê-las dialogar.

Ao promovermos a atividade do diálogo entre os autores, cabe não cairmos na prepotência de dar o trabalho por encerrado. Tanto não seria possível apreender todos os possíveis debates, quanto muito dos debates podem perder-se em meio às opções que decorrem naturalmente da escrita. Ou seja, o que foi apresentado até aqui é um dos recortes possíveis para o que os autores apresentados podem produzir quando colocados sob o esforço de dialogar entre si. Há mais para ser dito sobre a memória no Teatro do Oprimido e há mais para ser decifrado sobre a

possibilidade da emancipação política em se tratando das possibilidades que este debate entre autores nos fornece.

Cabe ressaltar novamente a recusa manifestada sempre Boal quanto ao fato de ser o criador do Teatro do Oprimido. Admitia, certamente, que fora o principal articulador de suas práticas, incansável militante da causa. Mas não detinha para si o monopólio absoluto do conteúdo produzido em função da necessidade de levar o Teatro para territórios ainda não explorados. Essa recusa nos confere uma chave argumentativa que devemos nos utilizar para melhor compreender esta proposta teatral. A recusa nos mostra que o Teatro do Oprimido é uma ferramenta construída por e para os oprimidos, que deles devem sair suas derivações e que deles devem emergir possíveis transformações. Em um processo dialético com a realidade, o Teatro do Oprimido também deveria, sob a ótica de Boal, buscar seus caminhos futuros sem depender exclusivamente de seu suposto criador. O Teatro do Oprimido deveria, portanto, exprimir a radicalidade de seu nome e ser mesmo dos oprimidos, não de *um* oprimido. Uma obra aberta.

Os outros autores aqui apresentados tiveram como objetivo expandir o potencial teórico acerca da possibilidade transformadora do teatro, valorizando o protagonismo da memória. Quando se faz uma junção destes autores para que através de um debate outros problemas sejam levantados, assim como outras soluções, o resultado se mostra na ampliação teórica da problemática. Conferir importância capital ao dilema da emancipação política e fazê-lo ampliando o espectro de alcance teórico do Teatro do Oprimido significa também tirar certo peso das costas de Boal. Personagem que não pode figurar solitário para responder aos problemas formulados por ele mesmo. Talvez uma vida não seja de fato suficiente, talvez também não um único cérebro. A memória e mais particularmente a memória imaginativa é apresentada como uma saída teórica possível para entendermos o potencial transformador do teatro.

Para fazermos um breve apanhado de cada autor apresentado, além de Boal, seguiremos na ordem escolhida para a redação deste trabalho, ordem esta que possui uma razão de ser.

Optamos, num primeiro momento, por trazer à tona as idéias de Jacques Rancière e promover um amplo debate entre estas idéias e o pensamento de

Augusto Boal. A presença deste autor como primeiro a ser abordado possui um motivo. Embora não teorize diretamente a memória, Rancière nos fornece o solo necessário a toda discussão posteriormente desenvolvida. Começamos esclarecendo o conceito de “partilha do sensível”, tentando mostrar que o Teatro do Oprimido pode agir dentro desta partilha no sentido de produzir uma re-partilha. Através de técnicas específicas, modelos de teatro e uma concepção particular, Boal visa sempre à desarticulação do que existe de sedimentado e tolerado dentro do senso comum da sociedade, no sentido de empoderar os oprimidos e conduzi-los à possibilidade de desconstruírem os vínculos de opressão. Essa desmecanização do hábito, uma fratura naquilo que espontaneamente rememoramos, acabaria por produzir uma “re-partilha do sensível”, já na linguagem de Rancière.

Na segunda parte do capítulo sobre Rancière, evocamos outras duas concepções do autor. São elas “polícia” e “política”, em polos antagônicos de existência. A afirmação desta dualidade traz uma novidade e uma reformulação para a concepção de Boal sobre a política. Enquanto este último tende à generalização do conceito e uma consequente imprecisão de seu significado, Rancière, se articulado com Boal, define com maior precisão o efeito verdadeiramente político do Teatro do Oprimido, que não visa necessariamente a uma atuação constante no seio do que chamamos comumente de “política” ou “atividade política”, mas produz um evento político por excelência, capaz de conduzir a uma re-partilha. Esse evento, como vimos, nasce do choque entre regimes distintos de sensibilidade e sensorialidade. Choque este capaz de ser provocado pelo Teatro do Oprimido, embora com o alcance pertinente ao Teatro e suas limitações.

Por fim, Rancière, embora restrinja, também reabilita o sentido positivo do termo “política” ao lhe conferir outro significado, menos ontológico e mais ligado a um evento possível dentro do território ontológico da “partilha do sensível”. Dada a generalização do termo “política”, Rancière contribui para situar este termo em uma perspectiva otimista, pois somente existe a possibilidade da criação de uma sociedade mais igualitária nas posições e competências se, de algum modo, o evento político acontece.

O terceiro autor comentado neste trabalho foi Walter Benjamin. A importância atribuída a Benjamin advém dos objetos de estudo deste autor, não somente caros

ao Teatro do Oprimido, mas também consideravelmente próximos das idéias de Boal. A trinca que envolve a possibilidade da emancipação política, infância e pedagogia amalgama-se com muita sobriedade à discussão que vinha sendo realizada, esmiuçando um elemento novo e pouco explorado pelos outros autores. A infância aparece como novidade no debate, trazendo um questionamento sobre a possibilidade de abertura possível para uma transformação da sociedade, uma “repartilha do sensível”.

O ponto mais importante comentado por Benjamin sobre a infância reside na relação da criança com o brinquedo. Dessa relação emerge o que Benjamin denomina como “comuna lúdica”, ou seja, um espaço criativo que a criança possui no próprio ato de brincar. Expandindo, deste modo, a própria noção do que significaria o brinquedo para algo bem mais elástico, Benjamin admite a possibilidade de que o brinquedo seja não exatamente um objeto que é dado para criança, mas também um interlocutor trabalhado pela criatividade da criança, e no qual ela pode despejar em criações os seus desejos. Ao construir este mundo particular, a criança também cria uma dimensão de particularidade, de identidade consigo mesma, capaz de fazê-la não incorporar plenamente o que lhes é legado por adultos. A criança seria, portanto, naturalmente contrária à “pedagogia racionalista”. A mesma que Benjamin acusa de criar brinquedos a partir de um julgamento sobre as necessidades da criança, sem levar em consideração a própria criança como interlocutora deste processo. A criança, então, colocada como proletária do percurso da vida, nos levaria a crer, assim como para Boal e Rancière, - este último timidamente - que residiriam na infância os mecanismos necessários e os alicerces mais profundos da emancipação política.

Mas o trabalho não estaria completo se não inseríssemos a questão da memória. Portanto, nos perguntamos qual o papel da memória neste processo específico de emancipação política. A pergunta se refere não somente ao que lembramos e ao que perdemos no processo mas, principalmente, à importância desta instância que produz, em um só momento, a retenção e a perda. Acessar a memória a partir de uma atividade coletiva, como o Teatro do Oprimido, implica acessar também aquilo que não sabíamos sobre nós mesmos, criando possibilidades de melhor julgar, selecionar, escolher, o que merece ficar e o que

necessita perecer. Para realizar esta inserção, fizemos Boal dialogar com um outro autor com quem apresenta semelhanças e desavenças.

Stanislawski trabalha diretamente o tema da memória em seus escritos, colocando-a em um papel fundamental para o Teatro. Por exemplo, propõe que o trabalho do ator seja uma tentativa criativa de buscar nele mesmo os afetos necessários à construção de um papel. Deveríamos criar uma memória afetiva capaz de fornecer um arsenal expressivo para tornar a interpretação de um papel mais verossimilhante, fazer com o que o espectador não distinga a representatividade de um papel de uma emoção autêntica. No caso, o espectador não diferenciaria as duas pelo fato de que a emoção é verdadeira. Ou seja, para Stanislawski, o bom ator é aquele que amplia consideravelmente a gama do que consegue sentir. O conhecimento, em termos de teatro, figura não como uma dinâmica intelectual, mas como uma ação direta do sentimento. Compreende-se o teatro na medida em que se pode sentir mais e melhor.

Boal bebe das fontes de Stanislawski. No entanto, o politiza. Traz para a arena do diálogo e do conflito o que Stanislawski buscava somente no interior do indivíduo. Para Boal, o acesso à memória emotiva partiria também de uma busca coletiva: uma ação grupal seria capaz de produzir uma percepção diferente da realidade, alterando com o tempo a nossa reação espontânea às situações cotidianas. Notadamente, é claro, situações de opressão, objetivo do teatro de Boal.

Resta, ao final desta síntese, retornar às perguntas que motivaram este trabalho. Procuramos, se não responder, ao menos expandir a problematização a respeito de alguns temas. Teria a memória um papel significativo na atividade do Teatro do Oprimido? Seria o Teatro do Oprimido capaz de acessar uma memória criativa, desenvolvendo a dimensão imaginativa necessária a uma transformação no plano político e sensível?

É verdade que o presente trabalho não se propõe a nada mais que uma investigação preliminar sobre o assunto, delineando alguns apontamentos no sentido de afirmar a importância da memória para o Teatro do Oprimido e para o Teatro de Boal. Muitos caminhos que aqui se entrecruzaram foram expostos ao final do quarto capítulo, em tentativa de síntese. Porém, mais que isso, fica em aberto uma pergunta fundamental, que este trabalho sobre o Teatro do Oprimido apenas

tangenciou: qual a importância da memória para a transformação política? Qual a concepção de memória possível para uma transformação da sensibilidade nas configurações sócio-políticas contemporâneas? Boal nos fornece muito em seu legado, incluindo-se nele algo que é fundamental para que uma obra permaneça no tempo: caminhos inexplorados.

Referências

BENJAMIN, W. Reflexões Sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002. 176 p.

BOAL, A. A Estética do Oprimido. Rio de Janeiro: Editoras Funarte e Garamond, 2008. 256 p.

BOAL, A. El Arco Iris del Deseo: Del Teatro Experimental a la Terapia. 1ª edição. Espanha: Editora Artes Escênicas, 2004.

BOAL, A. O Teatro como Arte Marcial. Rio de Janeiro: Garamond. 2003. 204 p.

BOAL, A. Stop: C'est Magique. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980. Volume 34.

BOAL, A. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005.

COSTA, I. C. Stanislavski na cena americana. *Estud. av.* [online]. 2002, vol.16, n.46, pp. 105-112. ISSN 0103-4014.

GEERTZ, C. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1989. 323 p.

MARQUES, A. Comunicação, estética e política: a Partilha do Sensível Promovida pelo Dissenso, pela Resistência e pela Comunidade. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011.

MARX, K. Manifesto comunista. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998. 256p.

RANCIÈRE, J. A Partilha do Sensível: Estética e Política. São Paulo: Editora Exo experimental org. e 34, 2005. 72 p.

RANCIÈRE, J. O desentendimento – política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996. 144p.

RANCIÈRE, J. O Espectador Emancipado. 1ª Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. O Mestre Ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3ª

Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

RANCIÈRE, J. O ódio à democracia. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

STANISLAVSKI, C. A criação de um papel. 19 Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.