

HISTÓRIA, POLÍTICA E CULTURA: O TEATRO BRASILEIRO TECENDO OS FIOS DE UM PENSAMENTO DE RESISTÊNCIA RUMO À CONSTRUÇÃO DE UM INTERNACIONALISMO SOLIDÁRIO

Elizabeth Sanches Rocha¹

Por um novo conceito de drama ou sobre novas formas de resistência

No âmbito das discussões acerca do literário e de sua especificidade estética, os desdobramentos teóricos relativos aos gêneros literários constituem campo bastante fecundo de estudos e suscitam acalorados debates acadêmicos. Importa aqui, porém, tecer uma reflexão sobre o gênero dramático buscando compreender seu processo de legitimação, sem perder de vista a problematização do próprio conceito – muitas vezes cristalizado – que se tem de *drama*. A inserção de elementos do teatro épico no drama pode ajudar a compreender a própria dinâmica do teatro ocidental particularmente no final do século XIX e durante todo o século XX, com suas inovações, repetições e particularidades

estéticas que acabam por responder, em última análise, às realidades social, política e histórica do homem moderno e contemporâneo.

Conforme explica Pavis², a palavra drama, do grego (ação), acabou por ganhar sentidos diferentes em cada língua. Em francês ela é usada para designar o drama burguês (século XVIII) e depois o drama romântico e drama lírico (século XIX). No Brasil, respeitando certa tradição americana adotada por nosso teatro, como explicitam os tradutores do dicionário de Pavis para o português, J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, a palavra drama é associada a drama psicológico.

De qualquer modo, há a constatação de que o uso de tal conceito não pode se dar de maneira ingênua. Peter Szondi³ vai buscar justamente a dinâmica do drama para explicitar o quanto este conceito é comprometido com diferentes momentos pelos quais o teatro ocidental passou nos séculos XIX e XX, principalmente (1880-1950).

Para Szondi, o drama da época moderna surgiu no Renascimento – quando o drama, já sem o prólogo, o coro e o epílogo, concentrou-se nas relações intersubjetivas, ou seja, no diálogo. Por isso, para o autor, o drama é absoluto, pois só se representa a si mesmo – o autor e o espectador encontram-se fora dele. O diálogo é seu motor. Szondi parte do princípio de que o drama deve ser conceitualizado a partir da sua impossibilidade atual; ou seja: na contemporaneidade só é possível entender drama em oposição a épico:

Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo “épico”: ele designa um traço estrutural comum da epopéia, do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que tem se denominado o “sujeito da forma épica” ou o “eu-épico”.⁴

O drama representou a audácia espiritual do homem renascentista que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a ousadia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. O drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo. Sua ação e suas falas são originárias, dão-se no presente. Por isso as peças históricas exigem uma forma não dramática. A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da seqüência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação. A frase (pronunciada ou não) “deixemos passar agora três meses” pressupõe o eu-épico. Seguindo esta reflexão, Szondi abordará alguns dos principais dramaturgos do século XX, a fim de desenvolver sua compreensão acerca do drama. Esse

autor, portanto, revela que “a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama (...) É como tal que aparece o termo ‘épico’: ele designa um traço comum da epopéia, do conto, do romance e de outros gêneros...”⁵.

Mas qual seria o conceito de drama defendido por Szondi? Para ele,

(...) a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama.⁶

A partir dessa concepção de drama, como sendo o espaço do diálogo, uma peça histórica jamais poderia ser dramática, ou seja, peças que queiram lidar com acontecimentos históricos, com vestígios do passado, só podem lançar mão de recursos não-dramáticos, de procedimentos épicos.

Os estudos acerca do drama moderno desenvolvidos por Szondi, portanto, levam à análise minuciosa do lento processo de inserção de elementos épicos na forma dramática. Isso porque, ainda que tenha existido uma tentativa de recuperar o drama – e o diálogo como sua matriz fundadora –, o final do século XIX e o século XX assistem a uma impossibilidade de representar as experiências humanas sem lançar mão de recursos épicos. Assim, as reflexões sobre o drama nesse período são questionamentos sobre a impossibilidade de sua existência. Nas palavras de Szondi: “o drama é aqui conceitualizado nos termos de sua impossibilidade atual, e esse conceito de drama é já compreendido como o momento de um questionamento sobre a possibilidade do drama moderno”⁷. Na busca por um teatro que estivesse em consonância com a modernidade, Bertolt Brecht, ao propor uma arte teatral que rompesse com a tradição aristotélica, também expôs a visão que tinha da sociedade e dos homens que dela fazem parte. Brecht via a necessidade de se literalizar o teatro. O que ele defendia era a valorização não só da encenação, mas, sobretudo, da leitura da literatura dramática.

Brecht também se incomodou profundamente, entre outras coisas, com a estaticidade do teatro. Para o dramaturgo, era preciso estabelecer um teatro dinâmico, mutante, como a própria vida no século XX. Ele se referia diretamente à relação do homem com a natureza através da ciência. Obviamente, o mundo moderno não mais poderia ser representado por meio de uma estética teatral que não estivesse em conformidade com uma sociedade cheia de grandes e rápidas transformações. Para Brecht, o importante seria a tomada de consciência de que todos estão inseridos em um processo social e histórico em metamorfose constante. Assim, a proposta é a de que, pelo teatro, possa se

enxergar a capacidade dos homens de interferir no processo, modificando-o, sendo sujeitos e não objetos históricos. Por isso sua preocupação em não haver um envolvimento emocional entre o espectador e a personagem era enorme, pois o indivíduo que visse suas peças deveria não apenas apreciá-las ou se identificar com suas personagens; ele deveria modificar aquela situação. Para alcançar esse objetivo, Brecht propõe a inclusão de telas, notas explicativas, projeções de *slides*, cenas simultâneas, *songs*, enfim, trata-se do reconhecimento de que somente através dos diálogos não se alcançaria a conscientização do espectador e mesmo dos atores. O teatro, portanto, deveria narrar:

O espectador deve se exercitar para uma visão complexa. Com isto defendemos que é mais importante a reflexão sobre o curso da ação que a reflexão dentro do curso da ação. Além do mais, as telas obrigam o comediante a usar um novo estilo de representação. Este novo estilo é o estilo épico.⁸

Portanto, no teatro épico a peça não se esgota no palco, uma vez que suas ações são circulares e não visam chegar a um desenlace. O que importa não é o produto final, mas o processo, que se pauta pela reflexão do espectador junto com os atores. Estes, por sua vez, não chegam a se metamorfosear totalmente em personagens, porque é preciso manter um distanciamento entre a ficção e a realidade a fim de conscientizar didaticamente o leitor/espectador de sua própria condição social sem correr o risco de um envolvimento emocional com a peça que possa prejudicar a reflexão racional. Como afirma Szondi, no teatro épico

O presente da representação é como que mais largo que o da ação; por isso, o olhar fica atento não apenas ao desfecho, mas também ao andamento e ao que passou. No lugar da direção dramática com objetivos definidos entra a liberdade épica de demorar-se e repensar. Visto que o homem agente não é mais que objeto de teatro, é possível ir além dele e perguntar sobre os motivos de sua ação.⁹

No Brasil nossa tradição elege o drama como a forma teatral por excelência. Mas desde a encenação de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em setembro de 1960, no Rio de Janeiro, apesar de sua desaprovação por parte da crítica, percebe-se a tentativa de inserção de elementos estranhos ao drama e familiares ao épico, como os bufões, o circo, a revista, as canções, a chanchada, a farsa. Vale lembrar que o conteúdo é outro: não mais o universo burguês, mas as questões que envolvem a luta de classes e a realidade do proletariado. Conforme Costa,

Se não existisse o antigo preconceito do *teatro* brasileiro tido como sério contra a farsa, a sátira e a revista, que relegou essas modalidades ao limbo do não-teatro, teria sido possível aos nossos críticos perceber que *Revolução na América do Sul*, até por seu parentesco (...) com *Mãe Coragem* de Brecht, era um novo rebento da mesma linhagem teatral que na França produzira no século XIX o *cabaré*, o *music-hall* e a *revista de ano*, que chegou ao Brasil através de Portugal (...).¹⁰

É evidente o parentesco entre o teatro épico de Brecht e o teatro de revista. Como foi dito inicialmente, a questão dos gêneros suscita discussões acaloradas e deve continuar assim, tudo indica. De fato, a questão do drama permanece na pauta das discussões atuais sobre o teatro, sobretudo em um momento histórico marcado pela urgência em se abrir o palco epicamente para questões prementes e que não se limitam ao velho e bom universo fechado burguês.

Nacionalismo e crítica social no teatro brasileiro moderno

O teatro moderno brasileiro é localizado, diacronicamente, por Décio de Almeida Prado¹¹, a partir da década de 1940, quando é encenada a peça de Nelson Rodrigues *O vestido de noiva*. Em 1948, é criado o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), que encenaria peças estrangeiras, com sotaque francês e inglês na voz de seus atores. A *Estética do Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, pode ser, inicialmente, apresentada como um fenômeno originário da cultura e do contexto social brasileiros, que sofre um importante processo de internacionalização a partir da década de 1970 e hoje é mundialmente conhecido e respeitado. Alguns chegam a comparar esta difusão da *Estética do Teatro do Oprimido* com a expansão das teorias de Brecht acerca do Teatro Épico.

Trata-se de uma incoerência o fato de não se contar, no Brasil, com uma maior divulgação da *Estética do Teatro do Oprimido*, se forem levadas em consideração suas raízes, que surgem das experiências do Teatro de Arena, responsável por grande parte da efervescência cultural brasileira a partir do final dos anos 1950¹². Sua trajetória constitui documento histórico, capaz de elucidar muito acerca dos eventos sociais e políticos dos tempos em que o Brasil era obrigado a se curvar diante do poder dos militares.

A relevância dos palcos não apenas como espaço privilegiado de fruição estética, mas como arena de lutas políticas e sociais, não pode ser negligenciada quando se trata de refletir sobre a cultura brasileira no século XX. O Grupo de Teatro Arena exerceu, nesse sentido, papel incontestável

na promoção de rupturas estéticas capazes de marcar todo um período altamente repressivo em termos políticos e, concomitantemente, de profícua criatividade artística. O encontro entre História e Teatro é revelado nas palavras do crítico Yan Michalski:

A partir de meados da década de 50, porém, não dava mais para viver de costas para a realidade brasileira. A euforia nacionalista desencadeada sob o Governo JK, a mobilização de amplas faixas da população para a discussão dos grandes problemas nacionais, as reivindicações de melhores condições de vida para as camadas mais sacrificadas do povo, endossadas e veiculadas pelos estudantes e por outros setores da classe média, a preocupação com o correto uso das riquezas nacionais em benefício do país, uma consciência generalizada da brasilidade aliada a um repentino orgulho de ser brasileiro – todo este clima que se respirava na época tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar. Era inevitável que uma reação surgisse; e ela se fez sentir, vigorosa, a partir de um grupo de jovens reunidos no pequeno Teatro de Arena de São Paulo.¹³

O nacionalismo, aliado ao clima político do final dos anos 1950, faria surgir peças como *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Esta última constitui um total sucesso de público, sendo também considerada um marco estético na dramaturgia brasileira. Para Décio de Almeida Prado:

No teatro, a posição nacionalista foi extremamente fecunda porque tinha uma missão imediata: restituir aos brasileiros o lugar que lhes competia, restabelecendo o equilíbrio momentaneamente perdido. O sucesso de *Eles não usam black-tie*, sucesso completo, maciço, de imprensa e de bilheteria, restaurou a crença no valor, inclusive comercial, das peças nacionais, com o Arena marchando à frente dos acontecimentos. A esta primeira etapa, de incentivo à produção local, sucedeu aquela que Augusto Boal chamou de “nacionalização dos clássicos”.¹⁴

O Teatro de Arena, conforme o ponto de vista de Boal¹⁵, teve quatro fases distintas que corresponderam, a seu modo, ao contexto histórico do Brasil e suas transformações. A primeira etapa, iniciada em 1956, é chamada por Boal de realista e veio se sobrepôr à estética implantada pelo TBC, que atendia, fundamentalmente, aos anseios da classe alta paulistana. Ao contrário do TBC, o Arena desta época se dedicou à classe média, que encontrou em suas encenações o reflexo do que desejava em termos culturais: assistir a

interpretações brasileiras, ouvir não mais o sotaque afrancesado ou a dicção inglesa dos atores, mas presenciar a atuação genuinamente brasileira mesmo em peças estrangeiras – pois eram as encenadas naquele momento. Entretanto, como afirma Boal, uma nova contradição se implantou no Arena:

Porém, se antes os nossos caipiras eram afrancesados pelos atores luxuosos, agora, os revolucionários irlandeses eram gente do Brás (...) Tornou-se necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para os nossos atores. Fundou-se o Seminário de Dramaturgia de São Paulo.¹⁶

Assim inicia-se a fase nacionalista do Teatro de Arena, que atendia à demanda político-histórica brasileira pela valorização do nacional em detrimento de tudo que é estrangeiro. Era a época do florescimento do parque industrial em São Paulo, da euforia em torno da recém-construída Brasília, da ênfase ao universo considerado genuinamente tupiniquim. Entretanto, esta euforia em torno dos assuntos mais cotidianos e do homem brasileiro começou a perder força, pois a platéia passou a considerar extremamente realista o que se via no palco, a ponto de preferir o homem comum real, que poderia ser visto nas ruas, às personagens criadas à moda naturalista nos palcos. Desta necessidade de mudança, o Teatro de Arena transforma seu repertório, indo buscar a nacionalização dos clássicos teatrais, adaptando-os, abasileirando-os, de acordo com as necessidades político-históricas do momento. A representação de *A Mandrágora*, de Maquiavel, é um exemplar desta terceira fase do Arena¹⁷.

Desse modo, o Arena foi escrevendo sua história estética e suas experimentações criativas permeado pela história política que envolvia o Brasil daquele período. Na seqüência, o Arena entraria na fase dos seus famosos e não menos importantes musicais. Dois memoráveis exemplos são: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Ambos se comprometiam com a referência à história brasileira presente nos livros e exaltavam heróis brasileiros e as tentativas de organização coletiva com fins revolucionários. No caso da experiência com a encenação de *Arena conta Zumbi*, Costa revela uma disparidade na tentativa de se aproximar uma verdadeira epopéia negra, que tem no centro Zumbi dos Palmares, com um movimento histórico, segundo a autora, “mal esboçado no pré-64 e, por assim dizer, inexistente depois do golpe”¹⁸. Desse modo, o efeito de sentido é o de arrefecimento da relevância histórica da luta dos quilombolas, considerando que, do ponto de vista temático, produziu-se “uma flagrante contradição entre o entusiasmo e a identificação com que foi recebido o espetáculo e a verdade histórica, tanto a colonial como a recente (...) pela identificação, a epopéia negra sai injustamente diminuída”¹⁹.

De acordo com a mesma linha crítica, segundo Costa, *Tiradentes* é tratado na peça *Arena conta Tiradentes*, erroneamente, como um herói, contradizendo justamente um dos principais pilares da teoria brechtiana sobre a importância de se duvidar da mitificação e da mistificação operadas nos discursos nacionais em torno dos considerados heróis da pátria. Para a pesquisadora, isso ressalta as já conhecidas dificuldades encontradas pelos dramaturgos brasileiros em encenar peças com sentido legitimamente épico no Brasil. Conforme a autora,

(...) *Arena conta Tiradentes*, de 1967, em que os mesmos Boal e Guarnieri chegam ao extremo de tratar Tiradentes como herói, sem nenhum distanciamento. Este acontecimento estético, mas também histórico, tem um sentido fúnebre: depois do *Tiradentes* o teatro épico não tinha mais chances na dramaturgia brasileira, o que não impediu, nem poderia, a adoção de seus achados técnicos, só que agora totalmente desvinculados das condições que lhe dão significado.²⁰

Vale destacar que estas escolhas dramatúrgicas – a despeito de considerarmos suas limitações e seus equívocos – atendem ao momento por que passava o ambiente político brasileiro, ávido por expressão, liberdade, denúncia ao capitalismo cada vez mais voraz e auto-afirmação nacionalista.

É importante salientar que esta divisão do Teatro de Arena em fases – operada por Boal – até certo ponto é puramente didática e “engessada”, pois não permite revelar as idiosincrasias e as contradições do momento histórico. De todo modo, uma análise mais detida e minuciosa de sua produção teatral – como o que se fez com *Tiradentes* e *Zumbi* – pode iluminar as fissuras existentes nesse processo estético e nessa busca intelectual e criativa por inovações que atendessem a um contexto teatral internacional que já respirava os ares marxistas em suas produções. Se Brecht não era conhecido no Brasil na década de 1950, isso, porém, não impediu que recursos épicos aparecessem em *Eles não usam black-tie*²¹. A compreensão e a apreensão destes ares e a materialização das inovações receberam o filtro das possibilidades brasileiras daquele momento.

Do ponto de vista de Boal seriam estas quatro as fases principais do Arena, mas é de se notar que ocorrem simultaneamente diversos movimentos capazes de revelar as agitações e as contradições de uma cultura em ebulição e ávida por novas vozes e diferentes canais de expressão. É assim que no Nordeste é criado o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), que tem na figura de Ariano Suassuna um forte emblema da luta pela temática e pelo tratamento nacionalista atribuído à dramaturgia brasileira. De certa

forma, o Brasil da segunda metade do século XX é o *locus* de uma importante redefinição de valores e de ideais que, direta ou indiretamente, deveriam passar pela lógica da crítica e da transgressão às formas estéticas e éticas já estabelecidas. No Recife, conforme salienta Décio de Almeida Prado²², o Teatro de Amadores de Pernambuco realizou um trabalho importante no teatro nordestino. Outros grupos também surgem, não tão organizados como o TAP, com a mesma proposição de colocar a realidade do povo nordestino no teatro e, ao mesmo tempo, levar a arte teatral ao povo do Nordeste. No âmbito destas iniciativas, em 1955, Ariano Suassuna conclui sua peça *Auto da compadecida*. Segundo Prado:

(...) peça não menos nacionalista e populista que as do Teatro de Arena, mas em chave praticamente oposta. Ao passo que Boal, e em menor escala Guarnieri e Vianinha, tendiam a encarar as suas personagens sob o ângulo político, reduzindo-as a termos universais de operário e patrão, Ariano Suassuna identificava-se com o povo do Nordeste. Ele não põe em cena o camponês, o trabalhador braçal, entendidos enquanto classe social ou força revolucionária, e, sim, especificamente, o “amarelo”, o cangaceiro, o repentista popular, com toda a carga de pitoresco que a região lhes atribui.²³

O vigor do teatro de Suassuna está na discussão poetizada e simbólica das questões que envolvem a realidade do homem nordestino, que se consubstancia em homem brasileiro. Há, é claro, a denúncia social, mas não nos moldes de um Boal ou de um Vianinha. Para Suassuna importa muito a questão da identidade do povo nordestino que só se efetiva no encontro com os símbolos do sertão. Assim, a dor, a fome, a miséria são transplantados para o universo mágico e redentor da imaginação, única capaz de vingar a dura realidade vivida pelo povo. O aprisionamento social cede lugar para a liberdade da criação e do sonho. A fé, as histórias, o mundo mágico não encontram barreiras e a inversão de poderes se dá sob a égide da criação artística do povo.

Desse modo, o nacionalismo, a identidade nacional, o debate sobre o “ser brasileiro” se impõem no teatro brasileiro não só nas produções paulistas, evidenciando e ajudando a construir o momento histórico pelo qual passava nosso país. Esta euforia nacionalista é uma das principais marcas deste período e ainda hoje revela certa ingenuidade e muita esperança em tempos de liberdade e de emancipação social e política. Infelizmente, em breve, os dramaturgos e a classe artística em geral sentiriam os horrores do aborto cometido pelo Golpe de 64.

Por uma estética de combate às variadas formas de opressão

Das exigências e contingências políticas de um Brasil cuja expressão cultural materializada no teatro sofria amargamente o golpe “revolucionário” dos militares, surge talvez a mais importante concepção estética do Arena rumo à idéia inicial do Teatro do Oprimido, após o grande impacto positivo do período que se inicia em 1958. Trata-se da criação do conceito do Coringa. As razões podem ser explicadas por um estágio de compreensão do social e das relações humanas a que chegou o grupo de Boal, conforme relata Nunes²⁴. Houve um entendimento de que não bastava, no contexto social e político da década de 1960 no Brasil, “conscientizar” a sociedade. Era preciso romper o distanciamento existente entre o teatro e a vida. Em outras palavras, incitar a população, pelo teatro, a fazer a revolução parecia fácil e improficuo. Decidiu-se, então, fazer com que a população operasse dentro da própria arte teatral, a fim de melhor buscar suas soluções, partindo de seu contexto, sua realidade, sua verdade. Surge o Sistema Curinga, do Teatro do Oprimido.

O Curinga – inicialmente grafado com “o” (Coringa), em referência à carta de baralho que pode assumir diferentes posições, hoje conhecido como Curinga, como informa Nunes²⁵ – constitui elemento capaz de realizar a ponte entre o palco e a platéia, o teatro e a vida. Aquele que assume esta função realiza as mediações entre as intervenções da platéia e as encenações do palco. Em outras palavras, o Curinga transita na tênue linha que divide e une, concomitantemente, o espetáculo teatral e os desejos da sociedade.

O Sistema Curinga é um passo decisivo rumo ao que se transformaria, na verdade, na Estética do Teatro do Oprimido. Importante se faz perceber o processo político e estético que atravessa o Teatro de Arena, constrangido por eventos históricos que obrigam seus artistas a criar novas e variadas expressões estéticas capazes de manifestar com lucidez e criatividade a angústia de tentar sobreviver sob o olhar e a escuta da repressão militar. Com o Curinga, a concepção teatral é reinterpretada, sob a égide de uma necessidade premente de fazer ouvir a sociedade e realizar seus anseios e suas sugestões de mudanças sociais na vida, mas por meio da arte:

Propomos o Coringa contemporâneo e vizinho do espectador. Para isto, é necessário o esfriamento de suas “Explicações”; é necessário o seu afastamento dos demais personagens, é necessária a sua aproximação aos espectadores (...) Dentro do sistema, as “Explicações” que ocorrem periodicamente procuram fazer com que o espetáculo se desenvolva em dois níveis diferentes e com-

plementares: o da fábula (que pode utilizar todos os recursos ilusionísticos convencionais do teatro) e o da “conferência”, na qual o Coringa se propõe como exegeta.²⁶

Assim, o palco se abre para a sociedade, provocando o espectador a ser, ele mesmo, autor e ator da peça/vida. Essa plasticidade inerente à proposta que atravessa a Estética do Teatro do Oprimido talvez seja a principal razão pela qual sua presença em diversos países com culturas tão distintas entre si e com formas de opressão não menos específicas e marcadas por particularidades históricas e sociais tenha sido um fenômeno de internacionalização cultural tão importante desde seu início, na década de 1970.

A Estética do Teatro do Oprimido se pauta pelas idéias de Paulo Freire acerca da pedagogia da libertação. Trata-se de uma aspiração por novos métodos teatrais revolucionários, capazes de distanciar o espectador de sua condição de mero espectador e transformá-lo de ser passivo a sujeito ativo tanto na ação dramática como na sociedade. Está clara a filiação ao teatro épico de Brecht, com o qual Boal entra em contato a partir do início dos anos 1960 no Brasil.

Embora, em alguns aspectos, beba nas fontes da estética brechtiana, há escolhas bem características do Teatro do Oprimido. Enquanto no teatro de Brecht tudo era direcionado para o espectador, no Teatro do Oprimido o espectador se transforma em espectador/ator, pois é dele a responsabilidade do desfecho das peças conforme suas escolhas condicionadas por sua identidade histórico-político-cultural. Pretende-se, assim, criar uma nova relação entre o espectador, o ator e a personagem, inaugurando uma nova concepção de arte teatral.

Até 1964, Boal realizou algumas experiências estéticas, como a “Troupe Arena” e os “Núcleos”. De 1964 a 1968, com a repressão militar, o cerco se fechou, mas ainda era possível fazer teatro no Brasil. Depois do AI-5, as experiências com o “Teatro Jornal” continuaram, até que em 1971 Boal foi obrigado a deixar o país. No exterior, a começar pela Argentina e pelo Peru, o dramaturgo passou a desenvolver sua nova Estética que ganharia não só a América do Sul, mas também a Europa e, como se vê hoje, os quatro cantos do mundo.

A presença do Teatro do Oprimido na Europa se deu em 1976, em Portugal, onde Boal passou a viver. No mesmo ano, o livro *Théâtre de l’Opprimé* foi publicado na França. Em 1978, Boal se instalou em Paris, e o Teatro do Oprimido se institucionalizou, com os mesmos fundamentos que o originaram no Brasil sob a repressão da ditadura militar. Os confrontos com outras formas de opressão, na França e na Europa em geral, fizeram com que se ampliasse a compreensão acerca do significado de opressão, uma vez que, pela experiência latino-americana, o termo se vinculava necessariamente à

repressão militar, o que não se confirmava na realidade social europeia daquele momento.

Como se sabe, os processos artísticos nunca podem ser totalmente compreendidos ou explorados sem seu vínculo de origem ao processo histórico que os atravessa e os alimenta. É assim que o Teatro do Oprimido corresponde a uma urgente necessidade de expressão, de um grito de liberdade, de um não às velhas formas de se fazer teatro, que poderiam impedir o homem comum de se manifestar e fazer do palco o seu espaço e da arte teatral a sua história. Para Costa:

Acompanhando uma tradição de historiadores do teatro moderno, entendemos que processos artísticos costumam responder a processos históricos. Para falar como um deles, formas artísticas são conteúdo histórico sedimentado e, quando uma obra explicita a necessidade de superação de alguma convenção vigente, ela está registrando, como um sismógrafo, abalos havidos na sociedade.²⁷

Por isso, os sentidos atribuídos à opressão também correspondem ao processo histórico de cada país ou região onde se estabelece o Teatro do Oprimido. Uma outra possível razão para o Teatro do Oprimido consolidar sua difusão internacional é atribuída à concepção de verdade que o dramaturgo sustenta. Para Boal, as palavras de ordem do teatro engajado no Brasil das décadas de 1960 e 1970 forjavam uma visão de mundo pouco democrática, uma vez que as certezas que este tipo de peça veiculava eram colocadas como inquestionáveis. Esta capacidade de dialogar com diferentes realidades culturais, respeitando suas formas de opressão e idiosincrasias histórico-sociais, conduz a uma compreensão dos fundamentos da Estética do Teatro do Oprimido em diferentes partes do mundo, sem que ela perca seu compromisso de libertação do pensamento pela arte:

Boal defende que não carrega palavras de ordem nem conteúdos prontos, que não impõe sua própria percepção da realidade como a correta e única, uma “visão de fora”, o que garante a estupenda difusão de seu teatro, já em ação regular em 70 países atualmente, espalhado por diversos continentes e objeto de grandes festivais na Ásia (Índia, Calcutá), EUA (Nebraska), Europa (Suécia), África, pois trata-se de oferecer uma linguagem e um método, e não mensagem ou temas.²⁸

Para o teatro brasileiro em particular e para a cultura brasileira de um modo mais amplo, o Teatro do Oprimido representou uma plataforma esté-

tica de expressão da insatisfação diante do regime militar e de toda forma de opressão na década de 1960. Sua presença em outros países contribui para a continuidade deste trabalho estético e político, mas também revela o potencial da cultura brasileira de dialogar com as demais.

Por um internacionalismo solidário: a internacionalização do Teatro do Oprimido como forma de resistência social

Boaventura de Sousa Santos²⁹, ao tratar das várias globalizações e das novas formas de resistência emancipatória do século XXI, discorre sobre a relevância em se desenvolver reflexões rumo às práticas de construção de um possível internacionalismo solidário. Aqui, ao abordarmos este processo de internacionalização que o Teatro do Oprimido sofre, pensamos ser fundamental iniciar uma discussão teórica acerca deste conceito.

O autor questiona, entre outros discursos, aquele que promove a chamada globalização. Para Santos não existe um processo único a que possamos denominar globalização, pelo simples motivo de que este fenômeno está intrinsecamente ligado a muitas variáveis e relações sociais que passam pela cultura, pela economia, pela política, pela educação, pelas questões ambientais e de gênero, pelas demandas locais, entre tantas outras. Assim, segundo o autor, devemos pensar em globalizações, que pressupõem, inevitavelmente, conflitos e a existência de vencedores e vencidos. Assim, há um discurso neoliberal sobre a globalização e é preciso identificá-lo não de forma ingênua ou muito crédula. Para ele³⁰ o discurso da globalização é o discurso legitimado dos vencedores, tão confirmado e posto como inquestionavelmente libertário, que consegue anular até mesmo a possibilidade de existência dos próprios vencidos nessa lógica. Diante de tais considerações, termina, então, por definir:

(...) a globalização é o processo pelo qual determinada condição ou entidade local estende a sua influência a todo o globo e, ao fazê-lo, desenvolve a capacidade de considerar como sendo local outra condição social ou entidade rival.³¹

Parece ser justamente nesse sentido que o Teatro do Oprimido consegue ser um fenômeno não circunscrito a um tempo histórico, tampouco a um povo ou a uma cultura. Se esse discurso da globalização dissemina e cristaliza a idéia segundo a qual só há, verdadeiramente, vencedores no processo, na busca mesma de uma padronização das condições sociais, históricas e culturais, a Estética do Teatro do Oprimido propõe justamente o oposto: dar voz àqueles

que absolutamente não se sentem acomodados nem confortáveis neste mesmo processo social internacional, que é excludente em sua imanência.

Santos defende a emergência de um novo internacionalismo solidário que deve nascer da mobilização dos cidadãos, que já não podem se ver como apenas locais, mas integrantes de um contexto que exige o olhar para dentro e para fora de sua aldeia, simultaneamente. Nesse sentido, o conceito de opressão ou de oprimido – apesar de ser tão marcado por uma carga semântica comumente considerada ultrapassada ou incapaz de dar conta da complexidade da era global, pois estaria vinculada aos anseios já revistos e questionados das lutas revolucionárias, tão características das décadas de 1960 e 1970 – encontra um espaço real e necessário a ocupar nas reflexões contemporâneas sobre os caminhos de um internacionalismo solidário.

O que é de se notar é a existência de pelo menos dois planos de apreensão das realidades sociais contemporâneas: um nível que revela o discurso politicamente correto – aqui entra a idéia de que a globalização lida com mecanismos de expansão do capital para o benefício de todos, sem fronteiras e sem discriminações culturais ou sociais – e o plano que mostra homens e mulheres localizados nas mais diversas partes do globo os quais nunca experimentaram alguma das vantagens advindas deste processo. Jogar para debaixo do tapete esta lacuna social torna-se, muitas vezes, uma prática nas relações internacionais. O Teatro do Oprimido, que poderia se chamar Teatro do Vencido, dentro da lógica da globalização aqui discutida, caminha em via oposta a esta escamoteação da exclusão social e das várias formas de materialização da opressão na contemporaneidade.

Boaventura de Sousa Santos³² levanta cinco teses sobre multiculturalismos emancipatórios no século XXI. São elas:

1) É preciso considerar as vozes dos povos que guardam uma visão de mundo não eurocêntrica.

2) É preciso conhecer as diferentes formas de opressão e de resistência existentes, pois é apenas em seu conjunto que seremos capazes de encontrar uma outra globalização que seja contra-hegemônica.

3) Todas as culturas são incompletas e guardam diferentes concepções de dignidade humana. Por isso o multiculturalismo deve ser uma estratégia para se alcançar o reconhecimento da diferença, pois não basta reconhecer, é preciso reconhecer para emancipar.

4) A busca pela igualdade não pode resultar em descaracterização, tampouco o reconhecimento da diferença pode ser motivo para inferiorização.

5) É necessário que as lutas emancipatórias sejam de caráter não só local, mas internacional.

A Estética do Teatro do Oprimido revela uma consonância com estas proposições teóricas evidenciadas pelo autor. Para que se internacionalizasse

e sua presença pudesse ganhar sentido nos mais diferentes lugares, o Teatro do Oprimido necessariamente partiu da premissa de que não há apenas uma visão cultural que deva ser privilegiada.

De acordo com Santos, em um período histórico caracterizado como a era da informação, não há mais espaço para soluções que passem apenas pelo âmbito do local:

O sucesso das lutas emancipatórias depende das alianças que os seus protagonistas são capazes de forjar. No início do século XXI, essas alianças têm de percorrer uma multiplicidade de escalas locais, nacionais e globais e têm de abranger movimentos e lutas contra diferentes formas de opressão.³³

Considerando o papel como ator internacional exercido pelos meios de comunicação de massa, uma vez que são eles muitas vezes os responsáveis pela legitimação ou deslegitimação das lutas sociais, não se trata tão-somente de circunscrever o conflito a uma região e compreendê-lo em suas particularidades. É premente que se opere concomitantemente em nível local, regional e internacional, a fim de dar sentido global a realidades locais. Nesse caminho, os meios de comunicação de massa podem ser tanto aliados como adversários, dependendo da atribuição do valor dado ao problema e da forma como ele é tratado. Um claro exemplo da relevância dessa internacionalização dos movimentos sociais se encontra na história recente do Timor Leste, que teve não somente na articulação entre a resistência timorense, a diplomacia portuguesa e o movimento de solidariedade internacional, mas também na veiculação internacional de sua luta, uma das mais importantes formas de legitimação³⁴. Portanto, o controle deve ser sempre local, sob pena de haver uma descaracterização dos principais interesses da luta, porém é preciso construir alianças translocais e transnacionais, como foi o caso no Timor, para evitar a limitação e a particularização dessas lutas e para garantir seu caráter emancipatório e sua legitimidade na esfera globalizada.

É nesse sentido de um internacionalismo solidário que o Teatro do Oprimido se propõe a atuar³⁵. A Organização do Teatro do Oprimido revela sua expansão internacional que é operada de modo a não desrespeitar o princípio do Diálogo – e não do monólogo – entre as pessoas e as sociedades. Este princípio dialógico permeia o estabelecimento do Teatro do Oprimido em todas as partes do mundo em que atua hoje.

Sabe-se que, no processo de internacionalização que ocorreu e continua ocorrendo com o Teatro do Oprimido, permite-se uma dinâmica de apropriação dos sentidos de opressão, conforme as realidades culturais, históricas, sociais e políticas do lugar. A título de exemplo, tomaremos o caso de Moçambique.

A aproximação entre o Brasil e os países africanos tem sido uma política constante nos últimos governos brasileiros, com vistas ao fortalecimento das relações político-culturais de países com muitas características comuns. A política externa brasileira tem dado ênfase a esta aproximação, com interesses de cunho geopolítico e econômico, além do cultural. Moçambique já apresenta um histórico importante no que concerne ao trabalho do Teatro do Oprimido em diferentes pontos do país, desde 2001. Em 2004, o Ministério da Cultura do Brasil lançou o Programa Cultura Viva, cuja implantação

prevê um processo contínuo e dinâmico e seu desenvolvimento é semelhante ao de um organismo vivo, que se articula com atores pré-existentes. Em lugar de determinar (ou impor) ações e condutas locais, o programa estimula a criatividade, potencializando desejos e criando situações de encantamento social.³⁶

Em 2006, o Grupo de Teatro do Oprimido de Moçambique foi escolhido pelo governo brasileiro para compor um Ponto de Cultura no exterior. Segundo o Ministério da Cultura,

como parte integrante da política externa traçada pela Presidência da República e pelo Ministério das Relações Exteriores, fundada na cooperação internacional e na afirmação do país como Nação soberana, o *Cultura Viva* planeja localizar *Pontos de Cultura* nas comunidades de brasileiros residentes no exterior, nos países do Mercosul e na Comunidade de Países de Língua Portuguesa (Portugal, África e Ásia) (...) Esses Pontos, conectados aos Pontos do território brasileiro, formarão uma rede internacional de produção compartilhada e de troca de produtos simbólicos, fortalecendo a relação sul/sul, horizontalizando a relação sul/norte e colaborando com a construção de uma corrente solidária e contra-hegemônica.³⁷

Diante desses dados, a fim de explorar possíveis respostas às dúvidas acerca dos resultados da presença do Teatro do Oprimido em Moçambique, aplicamos um questionário simples para que Alvim Cossa, o Curinga em Maputo, pudesse nos indicar, em suas respostas, uma prévia do que esperamos poder responder com mais detalhes e clareza por meio do desenvolvimento de nossa pesquisa – em andamento – sobre a internacionalização do Teatro do Oprimido e sua presença em Moçambique. Acreditamos que suas respostas possam dar pistas importantes sobre a realidade de Moçambique e a importância do Teatro do Oprimido naquele país.

No caso de Moçambique, um dos desafios do Teatro do Oprimido encontra-se justamente na comunicação com diferentes grupos étnicos em um mesmo país, com dialetos distintos e com especificidades sociais também próprias. Ao questionarmos um dos Curingas a respeito das principais dificuldades e facilidades encontradas para a implantação e a permanência dos trabalhos do Teatro do Oprimido em Moçambique, a resposta indica com clareza a necessidade de uma plasticidade nessa proposta, para garantir a compreensão das especificidades de cada grupo. Ou como afirma Boaventura de Sousa Santos, para permitir que não apenas se reconheça o outro, mas que se reconheça para se libertar:

Alvim Cossa: A principal dificuldade é relacionada a fatores culturais. Moçambique é um país de muitas nações, com pouco mais de 30 idiomas, práticas e hábitos diversos, fato que cria especificidades em cada local. A falta de apoio das iniciativas culturais e artísticas por parte do Governo, bem como a nossa dependência quase que total das atividades de terceiros para implementar nossas ações, o que, de certa forma, rouba a liberdade artística e criativa dos grupos e dos Curingas constituem outra dificuldade. A principal facilidade reside na adaptabilidade que o Teatro do Oprimido tem, quer na construção dos espetáculos quer nos locais de apresentação, consubstanciada pelo não sempre requerido uso da parafernália teatral (luz, som, entre outros acessórios de teatro que são na essência caros e de difícil acesso).

Entrevistadora: As culturas brasileira e moçambicana, com certeza, apresentam muitas características comuns. Em que medida isso facilita ou dificulta a realização dos trabalhos do Teatro do Oprimido em Moçambique?

Alvim Cossa: A principal semelhança reside na língua e na linguagem. No nosso tropical clima, na nossa rica gastronomia, nas nossas alegres e coloridas danças, contudo o fato de Moçambique ser um país multiétnico traz consigo algumas dificuldades. Temos no nosso léxico palavras que significam uma coisa aqui e outra totalmente contrária noutra comunidade. Não existe uma fórmula geral para todos. Os Curingas devem a cada nova oficina encontrar as formas corretas para lidar com cada comunidade, com cada grupo étnico, enfim.³⁸

É fundamental que se conheça com profundidade as idiosincrasias de cada grupo social para que se efetive um internacionalismo solidário, como explicita Santos. Sem o conhecimento das diferentes formas de opressão e, em contrapartida, as diferentes formas de resistência, dificilmente é possível agir sob a égide de um multiculturalismo emancipatório. O Teatro do Oprimido revela, mais uma vez, uma vocação particular para o reconhecimento da alteridade, sempre nova e distinta nas formas em que a dor se revela, mas

sempre igual na necessidade de emancipação do pensamento e da ação social. Vejamos outra parte reveladora do questionário aplicado em Moçambique:

Entrevistadora: Qual o principal conceito de opressão na realidade histórico-social e política de Moçambique? Quais as principais formas de opressão que surgem nos debates dos temas na realização das atividades do Teatro do Oprimido na experiência moçambicana?

Alvim Cossa: O principal conceito está quase sempre ligado a questões de poder político ou financeiro. As opressões são quase sempre relacionadas à superioridade masculina ainda vigente em muitas comunidades moçambicanas; à baixa escolaridade com maior incidência nas mulheres e ao fraco acesso destas aos recursos. Também são discutidas, embora raramente, as relações de poder, a atuação das autoridades comunitárias, os freqüentes e repugnantes casos de abuso sexual praticado pelos professores, entre tantas situações onde o poder de uns favorece-lhes a prática de opressões em vários níveis.³⁹

Outro fator de muita relevância para a emancipação – que se liga ao reconhecimento das especificidades culturais, históricas, políticas e sociais de cada grupo – encontra-se no fortalecimento das trocas culturais de modo a não se permitir o apagamento do diferente em nome da igualdade, tampouco a inferiorização de uns e supervalorização de outros em nome da diferença. Sobre isso, vale a pena conferir o que Alvim Cossa revela sobre o papel do Teatro do Oprimido na construção do imaginário e do fortalecimento da identidade cultural da população moçambicana:

Entrevistadora: Em que medida pode ser percebida uma troca cultural entre Brasil e Moçambique pela ação do Teatro do Oprimido?

Alvim Cossa: A troca cultural entre os dois países pode ser percebida pela aceitação rápida que esta ferramenta de desenvolvimento que é o Teatro do Oprimido teve em Moçambique; mesmo sendo ele de origem brasileira, encontramos bastante moçambicanidade nesta linguagem teatral.

Entrevistadora: Em que medida a história e a cultura de Moçambique são reveladas, refletidas, nos trabalhos do Teatro do Oprimido?

Alvim Cossa: Em Moçambique não existe escola de Teatro, tudo o que fazemos é resultado do empenho dos atores e Curingas, sempre inspirados nas danças e formas tradicionais de representação. As nossas peças são um reflexo total da moçambicanidade com um sempre presente momento de música e dança à moçambicana. O Teatro do Oprimido Moçambicano é o espelho da moçambicanidade, arrasta consigo a melodia, os cheiros e, sobretudo, a característica dos moçambicanos no trato com questões sensíveis da sua vida.⁴⁰

Podemos afirmar, com boa margem de segurança, que a Estética do Teatro do Oprimido traduz, na prática, em muitos pontos, o que Boaventura de Sousa Santos propõe para um internacionalismo solidário. Do ponto de vista das mudanças sociais, o Teatro do Oprimido sinaliza para um espaço de reflexão onde as pessoas se enxergam como sujeitos ativos do processo histórico, de maneira a se perceberem incluídas socialmente, apesar dos mais variados tipos de opressão que sofrem e que impõem aos outros:

Entrevistadora: Que tipos de mudanças são possíveis de se detectar na realidade social das pessoas que se envolvem ou se envolveram nas atividades do Teatro do Oprimido? Quais são as principais atividades teatrais propostas?

Alvim Cossa: As mudanças verificadas são no âmbito da mudança de atitude. Somos um povo extremamente tolerante e bastante fácil de aliciar, porém com a liberdade de expressão e de pensamento em vigor no país, o Teatro do Oprimido veio constituir um meio de escape e de libertação das comunidades que no palco expressam seus anseios, angústias e sonhos. As principais atividades propostas são oficinas de treinamento, técnicas de Teatro do Oprimido, estímulo à criação de grupos ao nível das comunidades, realização de performances e estímulo a fóruns de debate e busca coletiva de soluções para problemas da própria comunidade.

Entrevistadora: Quais seriam, em sua opinião, as principais características presentes na Estética do Teatro do Oprimido capazes de garantir sua entrada e permanência em diversos países e, em particular, em Moçambique?

Alvim Cossa: A Estética do Oprimido por si só é fantástica porque permite que os grupos criem seus próprios cenários, figurinos, adereços com materiais recicláveis, materiais encontrados localmente. O Teatro do Oprimido trouxe em Moçambique uma nova abordagem do papel do Teatro, quebrando a regra antiga em que o Teatro pertencia a elites com acesso às grandes cidades. Agora, em cada povoação, vila ou localidade pode ser encontrado um grupo trazendo à ribalta para debate, através do teatro, assuntos de interesse para a própria comunidade.

Entrevistadora: É possível medir os resultados sociais advindos do Teatro do Oprimido em Moçambique, desde 2001? Como?

Alvim Cossa: Os resultados são visíveis na mudança que se verifica em nível social, através de dados fornecidos pelos nossos parceiros que medem o impacto do nosso trabalho e pelas inúmeras organizações que usam os grupos de Teatro do Oprimido para alcançarem os seus objetivos. A força com que a população entra em cena para reivindicar ou para propor alternativas e soluções para diversos problemas sem preconceitos nem tabus é uma forma viva de medirmos o impacto desta ferramenta em Moçambique.

Entrevistadora: O Teatro do Oprimido já se encontra com mais de 2.000 pessoas envolvidas em diferentes regiões de Moçambique. A que fatores o senhor atribuiria esta rápida e profícua difusão do Teatro do Oprimido em terras moçambicanas?

Alvim Cossa: Fundamentalmente à natureza participativa e inclusiva do Teatro do Oprimido, e ao fato de os assuntos encenados serem exatamente as preocupações, sonhos, anseios e por fim as vontades da platéia. No Teatro do Oprimido as comunidades interagem com elas mesmas e isso é simplesmente estimulante e cativante.⁴¹

Importante se faz destacar a capacidade que o Teatro do Oprimido guarda de corresponder às contingências histórico-político-sociais, atualizando-se sem perder de vista o seu norte: a emancipação das sociedades. Em outras palavras, o Teatro do Oprimido, ao se internacionalizar e consolidar cada vez mais sua presença em todos os continentes, parece indicar sua sintonia com as necessidades mais prementes da contemporaneidade, quando é questionado o sentido de nação, fronteira, identidade nacional, dada a mobilidade dos indivíduos; quando a clássica noção de Estado é posta em debate em um mundo cujas fronteiras culturais e econômicas são repensadas ao mesmo tempo em que muros continuam a ser levantados. Por este prisma, o Teatro do Oprimido continua a atender as demandas da história contemporânea se inscrevendo indelevelmente em cada região onde se desenvolve sem perder, porém, sua linha mestra, que se pauta pela emancipação do homem pelo teatro, independentemente de qual seja o sentido de opressão em cada ponto do globo. Percebe-se na trajetória do Teatro do Oprimido uma capacidade de “negociação com o mundo social” no sentido colocado por Chartier⁴². O fato é que, se há diferenças entre as formas de se oprimir e subjugar, a dor e a busca dos homens por outra realidade possível são semelhantes em qualquer parte do planeta.

A cultura como forma privilegiada de resistência e de poder

O discurso da arte e, neste caso específico, o teatro podem desmascarar o cinismo e a construção de dogmas que escondem sempre interesses obscuros e autoritários. Conforme se apresentam as contingências sociais, históricas, culturais e políticas, ganham força discursos – monofônicos e autoritários –, que podem estar na forma das religiões, da palavra política, da certeza científica, do saber pedagógico, entre outras formas discursivas – com verdades cristalizadas e prontas para o uso. A democracia, inegavelmente, não se faz de mitos ou dogmas. Lembrando Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, a demo-

cracia parece continuar sendo um mal-entendido⁴³. E não apenas em relação ao contexto brasileiro, mas mundial. Basta citar que contemporaneamente, como é do conhecimento de todos, guerras são justificadas a partir do argumento de implantação da democracia em regiões consideradas ainda atrasadas em termos de organização política e social. Portanto, em tempos de violência cega, o discurso artístico pode oferecer uma reflexão capaz de desnudar perigosas certezas. É certo que tratados internacionais e leis nacionais são elaborados, no âmbito da recusa de formas de violência, desrespeito à diversidade, à alteridade e a todas as maneiras de opressão. Porém, sem um legítimo conhecimento crítico de suas nuances e possibilidades de aplicação social, estes não passarão de letra morta. Portanto, os discursos libertários – entre eles o da arte – exercem papel importante no conjunto de ações que se espera sejam de consolidação da democracia – no sentido de uma sociedade mais justa – no mundo.

Torna-se, a partir desta constatação, muito clara a relevância de um pensamento questionador e desdogmatizante. O teatro vem comprovando ser um *locus* adequado – talvez o mais apropriado em termos de manifestação artística – para a materialização de tais inquietações.

Conceitos considerados nobres, socialmente, como justiça, solidariedade, bondade, igualdade, não são exatamente o reflexo de uma práxis social menos opressiva. O homem é a medida de sua própria linguagem, que, em si, é uma abstração. Portanto, as palavras tomam os sentidos que atribuímos a elas e estes se tornam flexíveis de acordo com as contingências histórico-político-sociais.

Sérgio Vieira de Mello, diplomata e notável humanista – no sentido de compreender o ser humano em sua complexidade de sentimentos e anseios e não como mero objeto de trocas político-econômicas –, revela discernimento raro acerca do sentido de fraternidade nas relações sociais – que, é claro, são sempre políticas. Em um texto que escreveu aos 18 anos de idade, o jovem estudante discute o que seria preciso para se alcançar o reino – utópico – da justiça:

A noção de fraternidade, no sentido de uma atitude social, implica unicamente o conceito de justiça, de igualdade. Amar a humanidade e querer não somente a solução temporária de suas misérias e de seus sofrimentos morais, mas também sua dignidade. Por esta razão, a caridade perde um pouco de sua utilidade em relação aos direitos de cada um juridicamente definidos e garantidos.⁴⁴

Sérgio Vieira de Mello – que, não por acaso, exerceu papel importante na reconstrução social de Moçambique e do Timor Leste – traduz o conceito

de fraternidade como sendo o equivalente de justiça, diferentemente do sentido atribuído à caridade, cujo campo de ação pode se limitar a ações filantrópicas, segundo ele. Para haver justiça é preciso agir no âmbito social, buscando soluções profundas e não temporárias. O intelectual não nega a relevância de atitudes caridosas, ligadas à afetividade, mas reconhece claramente sua limitação e sua impossibilidade de operar mudanças sensíveis na sociedade desigual. A citação deste texto parece-nos oportuna dada a atualidade de suas reflexões que se aplicavam tanto ao momento da enunciação – o texto foi escrito em 1966 – quanto aos tempos atuais. Nunca é demais lembrar que Vieira de Mello foi morto no Iraque em um ataque violento ao escritório provisório da ONU (Organização das Nações Unidas), em Bagdá.

Como disse Sérgio Vieira de Mello, em seu texto, a fraternidade só pode ser interpretada e aceita como tal se ela, verdadeiramente, se confundir, em sua práxis, com a liberdade e a justiça social. Do contrário, é pura mistificação, ainda que haja boas intenções em torno dela.

É evidente que uma das principais marcas do teatro de resistência no Brasil, desde as tentativas em torno de Bertolt Brecht, particularmente no Grupo Arena, até o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, é colocar em suspenso qualquer tentativa de simplificação dos problemas sociais. É claro que se os homens pretenderem um mundo menos injusto é preciso questionar as crenças e os sentidos atribuídos historicamente. O século XX foi um período de grandes mudanças históricas, de conquistas modernas e modernizantes que não passaram despercebidas pelo teatro brasileiro. E este constituiu uma das bases de um paradoxo: como o homem é capaz de alcançar um nível tão alto de conquistas técnicas e continuar sendo alienado e alienante? Então, a fraternidade não tornada justiça é inócua. A bondade individual de virtude passa a falha trágica.

Conceitos são construídos e destruídos pelos agentes da História. E em tempos sombrios, de guerras e intolerância, discursos-chave são eleitos como os salvadores e capacitadores. Em outras palavras, muitos passam a crer ser preciso ditar o caminho que os homens devem seguir para se “salvar”. É neste intervalo que o teatro pode denunciar dogmatismos, entre eles, o das religiões, o da política e o da história. E há de se lutar para que também o discurso da arte não se torne, ele próprio, mistificador. Denunciar e buscar o discernimento de homens e mulheres sem negligenciar a beleza estética. É fundamental que se continue a resistir, criando formas artísticas e políticas capazes de iluminar o pensamento e reacender sempre a chama do Desejo e da Esperança de alcançar um mundo menos injusto onde os homens possam viver sob a égide da liberdade, em sociedades menos obscuras e mistificadoras. Talvez resida nesse ponto a necessidade pela qual passou e passa a

dramaturgia de encontrar novas formas para o drama. É também a isso que se referia Peter Szondi, ao buscar compreender as inserções graduais de elementos épicos na dramaturgia, sobretudo a do século XX. Trata-se de uma procura por apreensão mais profunda das modificações pelas quais o homem passa historicamente nas sociedades que ele mesmo constrói.

Por todas estas razões constitui um equívoco negligenciar o poder da cultura nas relações sociais – nacionais e internacionais. O Teatro do Oprimido parece estar provando isso, uma vez que continua cada vez mais vivo, mantendo sua bandeira de luta pela compreensão de nós mesmos, e não apenas de nossa dor como oprimidos, mas também da capacidade que todos nós trazemos de oprimir. Impossível não lembrarmos a ironia machadiana e sua profunda capacidade de compreensão das sutilezas da natureza humana, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no capítulo intitulado “O Vergalho”, que conta como Prudêncio, ex-escravo de Brás Cubas, logo depois de liberto, compra um escravo e passa a exercer seu poder de senhor, fazendo prevalecer o círculo vicioso da opressão:

Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas – transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto!⁴⁵

O multiculturalismo emancipatório só pode ser uma ação rumo a um internacionalismo solidário se efetivamente estivermos sempre atentos à difícil viagem rumo à compreensão do Outro. O reconhecimento da Alteridade ainda é um grande desafio humano, como já revelava, nos oitocentos, Machado de Assis. Identidade e Alteridade constituem, portanto, palavras-chave a serem enfrentadas por aqueles que de fato se propõem ações de cunho libertário em tempos de tanta mistificação ideológica. Desse modo, torna-se relevante apontar, ainda que de maneira incipiente, atuações como a do Teatro do Oprimido, que revelam a possibilidade real de formas de resistência na contemporaneidade.

RESUMO

O presente trabalho busca refletir sobre a importante trajetória do teatro brasileiro moderno rumo ao encontro de novas expressões estéticas e novas formas de resistência e de crítica sociais. Nesse sentido, o Grupo Teatro de Arena contribuiu muito para os questionamentos culturais e políticos no Brasil do

século XX e permitiu o surgimento de diferentes procedimentos dramaturgícos materializados na Estética do Teatro do Oprimido.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro do Oprimido; história; cultura brasileira; internacionalismo solidário.

ABSTRACT

The aim of this paper is to reflect on the importance of the course of the Brazilian modern theater towards new esthetics expressions and new ways of resistance and social criticism. This way the group Teatro de Arena greatly contributed to the cultural and political questioning of the 20th Century in Brazil and allowed different dramatics forms in the esthetics of the Theatre of the Oppressed to arouse.

KEYWORDS

Theatre of the Oppressed; history; brazilian culture; sympathetic internationalism.

NOTAS

¹ Professora doutora da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), *campus* de Franca (SP) e docente do curso de Relações Internacionais desta instituição. Contato da autora: bsanches@netsite.com.br.

² PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 109.

³ SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁷ *Ibidem*, p. 27.

⁸ BRECHT, B. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 68.

⁹ SZONDI, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰ COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 60.

¹¹ PRADO, D. de A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

¹² BEZERRA, A. P. *O Teatro do Oprimido e a noção de espectador-ator: pessoa e personagem*. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/por/seminar/brazil/antonia.html>>. Acesso em 30 jun. 2006.

¹³ MICHALSKI, Y. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 13.

¹⁴ PRADO, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵ BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 243-254.

- ¹⁶ *Ibidem*, p. 246.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 249.
- ¹⁸ COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Petrópolis, Vozes, 1998, p. 188.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ COSTA, A hora do teatro..., *op. cit.*, p. 23.
- ²² PRADO, *op. cit.*
- ²³ *Ibidem*, p. 79.
- ²⁴ NUNES, S. B. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. 2004. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004, p. 39.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 38.
- ²⁶ BOAL, *op. cit.*, p. 267.
- ²⁷ COSTA, *Sinta o drama, op. cit.*, p. 183.
- ²⁸ SANT'ANNA, C. *Poder e cultura: as lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais*. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/santanna.doc>>. Acesso em 30 abr. 2007, p. 3.
- ²⁹ SANTOS, B. de S. “Por uma concepção multicultural dos direitos humanos”. In SANTOS, B. de S. (org.). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 427-461.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 433.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² SANTOS, B. de S. e NUNES, J. A. “Introdução: para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade”. In SANTOS, B. de S. (org.). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 25-66.
- ³³ *Ibidem*, p. 64.
- ³⁴ PUREZA, M. J. “Quem salvou o Timor Leste? Novas referências para o internacionalismo solidário”. In SANTOS, B. de S. (org.). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 546.
- ³⁵ DECLARATION OF PRINCIPLES. Disponível em: <<http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=23>>. Acesso em 20 dez. 2006.
- ³⁶ CARTILHA CULTURA VIVA, p. 18. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/index.html>. Acesso em jan. 2007.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 22.
- ³⁸ *O Teatro do Oprimido em Moçambique*. [Entrevista de Alvim Cossa a Elizabete Sanches Rocha; maio 2007.]
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ *Ibidem*.

⁴² CHARTIER, R. *Do palco à página. Publicar teatro e ler romances na época moderna: séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 10.

⁴³ BUARQUE, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 234.

⁴⁴ MELLO, Sérgio Vieira de *apud* MARCOVITCH, J. (org.). *Sérgio Vieira de Mello: pensamento e memória*. São Paulo: USP/Saraiva, 2004, p. 231-232.

⁴⁵ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1993, p. 64