



BOAL E AS RAÍZES SUBVERSIVAS DO TEATRO DO OPRIMIDO

Christiano Tortato¹
Jadir Antunes²

Resumo: Augusto Boal (1931-2009) ficou conhecido mundialmente por ter desenvolvido algumas técnicas, até então inéditas, que compõem a poética do Teatro do Oprimido. Além de diretor e dramaturgo, Boal foi também escritor, pensador e (por que não?!) filósofo. Escreveu várias obras, nas quais acaba dissertando sobre, e também dialogando com, as ideias de alguns pensadores clássicos da história da Filosofia, dentre eles: Platão, Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Marx, além de transitar pela história e pelos mais variados ramos da arte (teatro, literatura, poesia, música, pintura, cinema, etc.) e da ciência, como por exemplo, a neurologia. Por ser considerado subversivo, acabou sendo exilado no período da ditadura militar. Uma figura um tanto quanto excêntrica, pois apesar de ter se graduado em Química, acabou reconhecido internacionalmente como “Embaixador do Teatro Mundial” pela Unesco (2009). A Poética do Oprimido elaborada por Boal é, também, uma poética política. Poética política subversiva, pois as técnicas desenvolvidas para o Teatro do Oprimido expõem um caminho estético-pedagógico rumo à transformação dos espectadores (seres passivos) em *espect-atores* (seres ativos) e, assim, criam-se possibilidades para que o abismo reinante entre atores e espectadores seja superado e o palco profanado. O grande objetivo de Boal, segundo os seus próprios escritos, seria propiciar para todos os oprimidos condições para uma mudança significativa em suas vidas, quem sabe, um ensaio, para a mais bela atuação: uma revolução. Nesse sentido, a classe trabalhadora, expropriada dos meios de produção do trabalho e também dos meios de produção estéticos, poderia contar com mais um elemento para a organização programática de suas lutas cotidianas, o teatro, que poderia vir a ser um *te-ato*, uma manifestação artística dedicada e vinculada a uma transformação social profunda. Esse caminho, nos instiga a uma investigação sobre a relação entre a obra conceitual elaborada e vivenciada por Augusto Boal com a obra conceitual elaborada e vivenciada por Karl Marx.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido. Boal. Estética. Dialética. Marx.

Abstract: Augusto Boal (1931-2009) became internationally known for developing some techniques, until then unprecedented, which compose the poetics of the Theatre of the Oppressed. Besides being a director and playwright, Boal was also a writer, thinker, and (why not?!) philosopher. He authored several works in which he dissertated and also engaged in dialogue with the ideas of some classical thinkers in the history of Philosophy, including Plato, Aristotle, Machiavelli, Hegel, and Marx, besides traversing through history and various branches of art (theatre, literature, poetry, music, painting, cinema, etc.) and science, such as neurology. Due to being considered subversive, he was eventually exiled during the military dictatorship period. A somewhat eccentric figure, as despite graduating in Chemistry, he was internationally recognized

¹ Graduado e Mestre em Filosofia e Doutorando no PPGFIL-UNIOESTE. E-mail: christianotortato@hotmail.com

² Bacharel em Economia pela UNIOESTE, Mestre, Doutor e Pós-Doutor em Filosofia pela UNICAMP. Professor associado do departamento de Filosofia da UNIOESTE. E-mail: jadir.antunes@yahoo.com.br

as the "Ambassador of World Theatre" by UNESCO (2009). The Poetics of the Oppressed elaborated by Boal is also a political poetics. A subversive political poetics, as the techniques developed for the Theatre of the Oppressed expose an aesthetic-pedagogical path towards transforming spectators (passive beings) into spect-actors (active beings), thus creating possibilities for overcoming the reigning abyss between actors and spectators and profaning the stage. Boal's main objective, according to his own writings, would be to provide all the oppressed with conditions for significant change in their lives, perhaps, a rehearsal, for the most beautiful performance: a revolution. In this sense, the working class, expropriated from the means of production of labor and also from the means of aesthetic production, could count on yet another element for the programmatic organization of their daily struggles, theatre, which could become a the-act, an artistic manifestation dedicated and linked to profound social transformation. This path urges us to investigate the relationship between the conceptual work elaborated and experienced by Augusto Boal and the conceptual work elaborated and experienced by Karl Marx.

Keywords: Theatre of the Oppressed. Boal. Aesthetics. Dialectics. Marx.

INTRODUÇÃO

De fato, os primeiros momentos na vida dos seres humanos são absolutamente estéticos. Desde a barriga da mãe, passando pelo parto, o contato com os familiares e também com alguns objetos, enfim, há um período marcante na vida dos indivíduos que é todo experienciado sem a mediação de conceitos. O bebê se comunica, porém não fala, não se expressa com conceitos, mas claro, desde o momento em que passa a habitar o corpo da mãe, lida com as vibrações sonoras emitidas por aqueles que o circundam, vibrações carregadas de sentido (conceitos). A relação que se estabelece entre o bebê e os demais indivíduos é toda permeada pela sensibilidade. Aos poucos, porém, com a manifestação das primeiras palavras e, por conseguinte, com o desenvolvimento da fala, a criança começa a alimentar o seu intelecto. Cresce o corpo e também a psique. Em seguida, aprende a ler e a escrever. Aos poucos, a palavra passa a assumir um papel fundamental na sua existência e para aprender a lidar com a riqueza da palavra, desde muito cedo acaba sendo submetido a um processo de adestramento, condicionamento e modelagem do corpo, ainda infante, a uma forma social padronizada. Esse processo acaba sendo estimulado e reforçado gradativamente pelo sistema educacional, desde os CMEIS até o Ensino Superior.

É interessante perceber como esse processo é marcado radicalmente pela sobrevalorização da ação da palavra (oral e escrita) em detrimento do corpo (do movimento e da ação), marca que também pode ser vislumbrada no desenvolvimento da História da Filosofia. Não por acaso Platão tenha apresentado no livro VI do diálogo *A República* uma cena dramática na qual Sócrates, dialogando com Glauco, propõe um exercício de imaginação, com linhas divisórias entre tipos distintos de conhecimentos. Nessa passagem, Sócrates apresenta uma espécie de “esquema” (e porque não, estético) para expor a ascensão do conhecimento humano: partindo das artes (imagens,

reflexos, sombras, aparências), avançando com os saberes que se apoiam na sensibilidade (seres e objetos sensíveis) e, por conseguinte, superando essa realidade haveria a possibilidade de se alcançar o reino da verdade, o inteligível, das ciências superiores (matemática), e desenvolvê-lo em sua plenitude com o exercício dialético (ideias puras). As artes fazem parte do processo, mas representam um saber inferior, alegórico, infantil, que deve ser superado, pois, nesse contexto, o verdadeiro conhecimento aparece completamente desvinculado de toda realidade sensível (Platão, 1999, p. 220-1).

De acordo com Augusto Boal, Aristóteles não menosprezou o papel da arte, a exemplo de Platão, mas ao reconhecer a importância da arte, elabora uma *poética coercitiva* vinculada aos interesses das elites gregas. A tragédia vivenciada pelo protagonista deveria, nesse ínterim, servir de exemplo (coercitivo) para o processo de purificação dos espectadores: a “catarse”. No teatro trágico, sistematizado por Aristóteles, a ação e o poder da fala pertencem exclusivamente aos artistas, que deveriam guiar o sentimento do público (Boal, 2013, 67-8).

Bertolt Brecht, segundo Boal, representou um grande avanço em relação à poética coercitiva de Aristóteles, pois desenvolveu uma poética de dramaturgia voltada para a emancipação do espectador. A *poética didática* de Brecht, porém, apesar de iluminar o espectador, ainda o mantinha inerte, passivo, dependente dos atores, excluído do palco, da atuação e da fala (Boal, 2013, p. 162-3).

É nos textos de Marx que Boal parece achar inspiração para a elaboração de uma nova poética, a *Poética do Oprimido*. Uma poética dedicada integralmente à classe trabalhadora: à sua organização e a sua atuação. Com o desenvolvimento das técnicas do *Teatro do Oprimido*, Boal se esforça para estimular o espectador a participar do espetáculo, a romper a barreira invisível que o separa do palco e também os seus medos, a sua vergonha e a sua passividade diante de tudo o que acontece dentro, mas principalmente, fora do teatro. Seria o teatro um possível instrumento revolucionário para a formação e para a organização da classe trabalhadora? Qual a relação de Boal com a obra de Marx? São questões como essas que estimulam nossa produção textual.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Em uma de suas obras, *O Teatro como Arte Marcial*, mais especificamente no texto “O protagonista insubmisso”, Augusto Boal apresenta um breve resumo da história do teatro. Partindo das origens do teatro grego, o autor expõe com detalhes alguns eventos que possivelmente teriam contribuído com a transformação dos cultos dionisíacos em peças de teatro.

No princípio, afirma Boal, os gregos se reuniam para celebrar os resultados obtidos com o dispêndio de muitas horas de trabalho nos campos de oliva, nos parreirais etc. e, assim, celebravam o fim de um ciclo intenso de trabalho prestando homenagens a Dionísio:

Assim era na Grécia, na colheita: lavradores plantavam, disciplinados, sol a sol, semanas e meses; vinha a colheita da uva e vinha o vinho. Era normal que se embriagassem, cantassem e dançassem em homenagem a Dionísio, Deus da alegria, Deus do porre. Álcool era fundamental, não acidente de percurso; o álcool era o estopim da liberdade (Boal, 2009, p. 24).

A disciplina, portanto, aparecia como condição elementar para o deleite da liberdade. O gozo da liberdade, por sua vez, aparecia como condição fundamental para a livre-manifestação lúdica e criativa e também para a revitalização das energias físicas e espirituais para o recomeço de todo o ciclo produtivo. Por isso, exclama o autor: “Disciplina e Liberdade – gêmeas inseparáveis, vivem às turras!” (Boal, 2009, p. 24). Mas o essencial era justamente a dinâmica desse desenvolvimento cíclico e harmônico entre experiências distintas: do premeditado e do espontâneo; do determinado e do indeterminado; do condicionado e do incondicionado.

A livre manifestação e a pulsão espontânea dos trabalhadores interligados pelo êxtase eram, no entanto, demasiado perigosas para as elites gregas que, sentindo-se ameaçadas, criaram meios de premeditar a experiência que antes era espontânea, determinar a prática que era indeterminada, condicionar o momento que era incondicionado. Eis a primeira intervenção e, por conseguinte, a primeira alteração na manifestação estética das classes menos abastadas. Alteração sutil, porém, profunda.

Se antes havia dois momentos radicalmente distintos, porém em plena harmonia — o trabalho condicionado e o culto incondicionado —, com a intervenção aristocrata acompanhamos uma mudança qualitativa bastante significativa no que diz respeito à experiência estética vivenciada pelos trabalhadores: o processo de trabalho continua sendo condicionado e o livre culto passa a ser condicionado. Temos, portanto, uma nova conjuntura estética, que pode ser resumida pelas seguintes fórmulas: 1º Momento (Condicionado + Incondicionado); 2º Momento (Condicionado + Incondicionado-Condicionado). Trata-se, portanto, de uma perda evidente para a classe trabalhadora.

Como resultado dessa intervenção, os corpos dançantes e os espíritos despertos pela manifestação de uma “viva-voz”, livres, inspirados e inebriados pelo vinho, passam a ser submetidos ao coreógrafo, ao canto ditirâmico e também ao poeta que, a partir de então, passa a determinar de antemão todo o espetáculo. Finda-se, assim, a livre manifestação de múltiplas irradiações, a autenticidade, a originalidade e entra em cena a força coercitiva da “mesmidade”, da

padronização, da métrica. Os dançarinos, portanto, deveriam reproduzir os mesmos passos e o coro deveria ser ministrado pela mesma partitura. Mas ao que tudo indica, nem tudo estava perdido.

De acordo com Boal, havia ainda uma alternativa que poderia ser desbravada por alguém que ainda alimentasse em sua intimidade, com intensidade desmedida, uma fagulha dionisíaca. Esse alguém era Thespis:

Thespis era um homem polivalente: poeta, coreógrafo, ator e... bêbado! Escrevia poemas e, misturado ao coro, cantava com todos os pulmões que tinha. Desenhava movimentos e os executava, na procissão ditirâmbica, em coletiva harmonia. Artista obediente, obedecendo a si mesmo (Boal, 2009, p. 25).

Um ser com tamanha desenvoltura, com habilidades diversificadas e múltiplas facetas poderia, com muita facilidade, subverter a ordem vigente. O resultado não poderia ser outro.

Certo dia, em um dos espetáculos de Thespis, aparece nada mais nada menos que Sólon, o legislador que acabara de substituir o famoso Código de Leis Draconiano (“Olho por olho, dente por dente) por Leis Democráticas. A presença de Sólon, portanto, era notória e, na plateia, havia um lugar em destaque para o chefe do governo, um lugar na primeira fileira.

Começa o espetáculo. No início, Thespis se apresenta como de costume. Aos poucos, porém, acaba sendo contagiado por uma força impetuosa que lhe impulsiona à rebeldia criativa. A “mesmidade” é corrompida. Vence o improviso!

Thespis enlouquecido, saltou para longe do coro e... replicou. Sentiu aquela coisa, aquele troço, como tão graciosamente havia dito, e começou a dizer o que lhe veio à cabeça! Estava possuído, como sacerdotisa de Baco, como se estivesse em pleno Mistério de Elêusis, depois de várias doses de, até hoje, não se sabe o quê. Falou da cidade, da política, dos homens e das leis! (Boal, 2009, p. 26).

O ímpeto subversivo dos cultos dionisíacos ainda não havia sido aniquilado por completo. Thespis era a prova viva da profanação, da insubordinação, da força revolucionária advinda da livre manifestação estética, permissíveis nos cultos a Dionísio.

Depois de acompanhar a conclusão do espetáculo, Sólon se aproximou do ator e o repreendeu, acusando-o de mentiroso. De maneira muito hábil, Thespis se esquivou da acusação fazendo uma distinção, até então, inédita:

[...] dissera a verdade do seu personagem que, claro, não era ele, que tinha seu pensamento totalmente afinado com o de Sólon, ora, pois não. Sem se dar conta, Thespis havia criado um personagem que não era coro: o Protagonista, o Proto, o Primeiro, o que está só, o que se rebela, pensa e age por si mesmo, sem “mimeses”, sem mimetismo, sem imitar ninguém! –, descobrindo-se quem é, abrindo caminhos, mostrando o possível, tornando-se aquele que se embrenha no desconhecido. Erra sem medo, e aceita as consequências, que sempre existem: os castigos vêm a cavalo! (Boal, 2009, p. 27-8).

As experiências dramáticas vivenciadas por Thespis, dentro e fora do palco, lhe servem de estímulo para a livre-manifestação da criatividade, da sagacidade, da diversão (di + versão = duas versões). Eis uma grande descoberta: a diversão! Thespis não é apenas um, mas um duplo, um diverso: é ator, mas também personagem. Enquanto ator, não é personagem. Enquanto personagem, não é ator. Duas versões distintas de um único e mesmo indivíduo. Não se tratava, portanto, de mentira, mas sim de um “jogo teatral”, “jogo no sentido de representação”, “representação do real” (Boal, 2009, p. 28).

A questão é que, para Sólon, esse jogo era demasiado perigoso, pois a representação de Thespis poderia servir de exemplo e de inspiração para o público, o que acabaria lhe exigindo um dispêndio de esforço extra, algo bastante desagradável. Por outra via, era muito mais cômodo para o poder público buscar um controle para os instintos selvagens de Thespis, domando-o, reprimindo-o, intimidando-o. Nessa perspectiva agiu Sólon, lembrando ao ator a triste realidade de Prometeu que, desagradando aos deuses, teve seu fígado devorado pelos urubus de forma intermitente (Boal, 2009, p. 28).

Thespis, no entanto, era demasiado teimoso para se acostumar com a ideia de ser mero coadjuvante, afinal de contas, já havia sido contagiado pela sensação prazerosa de ser protagonista, original, livre.

Impasse. Fazer o quê, agora? Thespis achava que não ficava bem dar a impressão de mentir, e não queria mentir sendo obrigado a dizer que mentia: seria mentira dizer que mentia! Não era verdade que mentia: dizia a verdade. A sua verdade, que era uma das verdades possíveis. Dialética é isso aí (Boal, 2009, p. 29).

O impasse para ele tinha apenas um único significado, o de ser superado. Cada tentativa de Sólon em condicionar o seu comportamento lhe servia, contraditoriamente, como estímulo para o aprimoramento de suas artimanhas. Assim, com o objetivo de tornar ainda mais evidente a separação radical entre o eu-ator e o eu-personagem, Thespis acaba sendo “iluminado” pela ideia do disfarce, o que contribui com a elaboração de máscaras e de figurino.

A partir desses artifícios, o careca poderia vir a ser cabeludo, o magro poderia vir a ser gordo, o tímido poderia vir a ser corajoso e o escravo, livre. Segundo Boal, esse processo seria responsável pela gênese do Hipócrita, “aquele que fingia ser quem não era” (Boal, 2009, p. 30). Para o dramaturgo brasileiro, no entanto, essa arte do fingimento, não poderia ser concebida como a arte da representação do não-ser, pois o ato de fingir apenas revela algo que, desde o princípio, já era presença, mesmo que de forma velada. Reivindica, portanto, um princípio basilar da lógica formal que determina: “Do nada (ou do não-ser), nada (nenhum ser) vem!”.

Mesmo com muita resistência e força de vontade, Thespis foi forçado a se ajustar, pois assim como nos dias de hoje, na Grécia Antiga a produção de espetáculos carecia de recursos, de

financiamento e de articulações políticas. Na Grécia Antiga, esse incentivo vinha dos Mecenas, os quais, em grande medida, monopolizavam a promoção de eventos artísticos. Thespis, apesar de toda a sua criatividade, não foi capaz de dissolver os “fios invisíveis” que buscavam, a todo custo, condicionar o livre desenvolvimento das artes tendo em vista a manutenção e a perpetuação do poder das elites, pois, enquanto ator, dependia do aval dos Mecenas para o desenvolvimento do seu trabalho. A arte “thespiana” permaneceria, assim, condicionada, delimitada e cerceada pelos seus financiadores.

De qualquer modo, esse cenário acabou contribuindo com o aparecimento de novos desdobramentos no que diz respeito às artes cênicas:

Ésquilo, aristocrata, inventou anos mais tarde, o *Deuteragonista*. Agora existiam dois *Protagonistas*, um podendo confirmar ou contrariar o outro. Ésquilo inventou o Diálogo. Sófocles, outro nobre, inventou o *Tritagonista*! Poetas trágicos tinham agora três atores à sua disposição, três *Hipócritas*, portando Máscaras: o número de personagens podia ser maior, cada ator representando mais de um, pois não seria reconhecido, mudando a Máscara e sombreando a voz (Boal, 2009, p. 32).

O protagonista, que no início era apenas um, passa a compartilhar o papel de destaque com outros, outros semelhantes a si, outros protagonistas. O monólogo, aos poucos, é substituído pelo diálogo. O espetáculo vai sendo ampliado, desenvolvido e transformado gradativamente e, a cada novo avanço, surgiam novos desafios, novas formas de censura, as quais, contraditoriamente, acabavam por alimentar a criatividade dos artistas cênicos, encorajando-os a novas experiências e a novas descobertas.

O método dialético, ressalta Boal, também não era algo bem visto pela aristocracia grega, pelo simples fato de ampliar, ainda mais, o campo fértil e extremamente atrativo para os dramaturgos: o que ainda não havia sido percebido, pensado, dito, vivenciado. O diálogo pressupõe democracia. A democracia está associada à livre manifestação do pensamento por meio da linguagem. Se a manifestação é livre, abre-se o espaço para o divergente, para o dissonante, para o inesperado e, ao que tudo indica, essa forma desagradava não somente as classes dominantes da Grécia Antiga, mas também Platão (428-347 a.C.) o filósofo (Boal, 2009, p. 33).

A reflexão sobre o papel da estética, presente nos *Diálogos* de Platão é, de fato, polêmica. Há uma interpretação, quase unânime, que apresenta Platão como inimigo da arte e, principalmente, dos poetas trágicos. Essa interpretação se fundamenta em algumas passagens da obra *A República*, na qual o filósofo grego apresenta, através do personagem Sócrates, alguns comentários sobre esse assunto. No livro X, por exemplo, aparece:

Aí estão, segundo parece, dois pontos sobre os quais estamos de acordo: em primeiro lugar, o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que imita, e

a imitação é apenas uma espécie de jogo infantil. Em segundo, os que se consagram à poesia trágica, quer componham em versos jâmbicos, quer em versos épicos, são imitadores em grau supremo (Platão, 1999, p. 330).

Esse é um bom exemplo do que a maior parte da tradição de comentadores da história da filosofia divulga sobre o tema. O raciocínio empregado e exposto por alguns comentadores para sintetizar a visão de Platão no que diz respeito às artes é simples: Platão seria o filósofo que apresenta a existência dividida em duas vias, a sensível (ilusória) e a inteligível (verdadeira); a sensível seria uma cópia (“mímesis”) imperfeita da inteligível; os artistas, portanto, seriam imitadores, imitadores do sensível; ora, se a realidade sensível é uma cópia imperfeita da realidade inteligível, os trabalhos dos artistas seriam, nada mais nada menos que cópias de cópias (“mímesis” da “mímesis”) e, por conseguinte, estariam muito distantes da verdade; justamente por isso, de acordo com Platão deveriam ser repreendidos ou até mesmo banidos da “polis ideal”³.

Em contraposição a Platão, aparece outro importante filósofo na Grécia Antiga, Aristóteles (384-322 a.C.), que, além de reconhecer a importância da arte cênica para a formação humana, acaba elaborando um sistema para a tragédia em sua obra *A Poética*. Esse sistema acabou se transformando em uma espécie de “modelo oficial” para o desenvolvimento da arte trágica.

De acordo com esse sistema, o protagonista, através da sua atuação, despertaria a “Empatia” da plateia, ou seja, atrairia a atenção dos espectadores de modo tão intenso que, assistindo as ações do protagonista, passariam a pensar e a sentir as mesmas emoções que ele. Haveria, portanto, uma conexão profunda entre o protagonista e o público. Boal, no entanto, ressalva: “O *Protagonista*, que se havia divorciado do *Ator*, casava-se com o *Espectador*; subjugado, casava-se com a *Prótese* instalada dentro dele” (Boal, 2009, p. 34).

O primeiro momento da tragédia teria esse desafio, o de atrair o público e estabelecer uma relação de comunhão com o protagonista. Os laços dessa relação se fortaleceriam de forma progressiva, com o reconhecimento de si mesmos (dos espectadores) nas ações representadas pelo protagonista em cena. O conteúdo desse primeiro momento deveria ser atrativo a ponto de despertar o prazer e propiciar o gozo. Poderia até mesmo ser apresentado com atos pecaminosos, desequilibrados, falhos (“Harmátia”), pois o mais importante era fazer com que o público

³ De acordo com o que, até agora, conseguimos ler nas obras de Augusto Boal, nos parece que ele é partidário dessa interpretação majoritária. No entanto, gostaríamos de ressaltar que temos ciência da existência de outras interpretações sobre o tema da Estética em Platão. O professor Alcides Hector Benoit, por exemplo, dedicou-se, em sua longa trajetória de pesquisa, aos Diálogos de Platão e acabou chegando a resultados radicalmente distintos, se comparados a essas interpretações. Em um de seus artigos, dedicado em específico a esse tema, intitulado *Platão e a negação dialética da poesia*, escreve: “Assim, na cena dos Diálogos, análoga àquela da tragédia, as palavras estão enredadas no destino hegemônico da ação dramática, ação conceitual, mas ainda ação, talvez tragédia do pensamento, tragédia do pensamento dialético, mas ainda e por isso mesmo, mais internamente e mais contraditoriamente, tragédia” (Benoit, 2001, p. 25).

vivenciasse aquilo que o protagonista estivesse vivenciando, mesmo que se tratasse de uma ilusão ou a mais pura ficção.

– Aí é que vocês e o Platão se enganam, redondos! Deixa gozar com o erro, pecar à vontade, na ficção: basta que lá pelo meio da tragédia grega, as coisas comecem a andar mal para o Protagonista – e pro Espectador, que vai de reboque! – e pronto. Depois de um começo fulgurante, começa tudo dar pra trás (Boal, 2009, p. 34).

Depois de um movimento de comunhão e ascensão, o protagonista passaria pela experiência da “Peripécia”, ou seja, passaria para um segundo momento, momento de crise, de catástrofe, que seria apresentado como consequência dos primeiros atos.

Restaria ao protagonista o reconhecimento de seus erros por meio de uma espécie de confissão e, além disso, a busca pela reparação desses atos. Esse seria, portanto, o terceiro momento da tragédia, concebido como momento da “Anagnorisis”. E como resultado da confissão, “Catarse”! A plateia, atraída pela representação do protagonista, acompanhando com entusiasmo seus erros, as trágicas consequências e o reconhecimento dos seus atos falhos, passaria por um processo de purificação e, assim, os espectadores sairiam do espetáculo comprometidos a não cometer os mesmos erros do protagonista.

Para Boal, no entanto, a estrutura da tragédia elaborada por Aristóteles não era apenas a sistematização de uma forma de representação dramatúrgica, era muito mais do que isso, era a sistematização de uma tragédia coercitiva!⁴ Direta ou indiretamente, Aristóteles havia desenvolvido um sistema estético muito hábil para as elites gregas, o qual não tinha como pressuposto o mero entretenimento. O íntimo desse sistema era estético, mas ao mesmo tempo pedagógico, pois previa como “télós” a educação e o condicionamento do público mediados pelos interesses aristocráticos.

Vejam bem: a tragédia é a imitação de uma ação. Mas imitar não significa copiar, macaquear, como andam dizendo por aí: significa *recriar o princípio das coisas criadas*. É força viva, dinâmica. Assim, a tragédia vai fundo no coração dos espectadores e modifica seus comportamentos, inaceitáveis pela sociedade e pelos que mandam. A tragédia torna os espectadores aptos para o *convívio social*. Mas quem dita as normas deste convívio não são os espectadores; é o poeta e, por trás dele, o poder político e econômico: Sólon e os Mecenas (Boal, 2009, p. 35).

Nessa perspectiva, a poética aristotélica aparece como um aparato refinado e muito útil para a classe dominante na Grécia Antiga, em seu projeto de domesticação das classes menos

⁴ Em sua obra *Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas*, Augusto Boal dedica um capítulo inteiro para a exposição da poética aristotélica. Esse capítulo é intitulado por Boal como: *O sistema trágico coercitivo de Aristóteles*.

favorecidas. Essa interpretação acaba servindo de estímulo para Bertolt Brecht (1898-1956) elaborar um novo método para as artes cênicas.

De acordo com Boal, Brecht:

[...] Começou dizendo que essa história de *Empatia* era boa para as classes dominantes, que dominavam até a ideologia dos personagens que, por empatia ou osmose, se transferia para a plateia; mas, para os trabalhadores, não servia: ajudava a perpetuar a exploração. *Ipsa facto*: abaixo a *Empatia*. Em lugar dela, tome *Verfremdungseffekt!* (Boal, 2009, p. 36).

A orientação brechtiana era: observe, porém mantenha a devida distância; não se envolva; não deixe o protagonista expropriar seus pensamentos, nem seus sentimentos. Aliás, agora, com Brecht, o papel do ator seria o de se opor à figura do personagem, ou seja, o próprio ator apresentaria um conflito com o seu personagem, deixando escancarada a dualidade vivenciada pelo protagonista.

Como vimos, o protagonismo insubmisso de Thespis estava associado à representação do personagem que se distanciava e se desassociava do coro. Com Brecht, o protagonismo insubmisso volta-se para a manifestação do ator e do poeta contra o personagem (Boal, 2009, p. 36).

Para Boal, no entanto, um problema ainda persiste! Apesar de Brecht realizar uma transformação profunda em relação ao sistema coercitivo de Aristóteles, o novo método ainda conservava o domínio do palco, ainda mantinha o poder nas mãos dos atores e dos poetas. O público, portanto, se mantinha como mero espectador, contemplava a dramaturgia experienciada pelos atores sem nenhum tipo de intervenção e, assim, permanecia impotente e absolutamente dependente das decisões alheias.

Brecht propunha-se, outra vez, a separá-los – Ator e Personagem – para que o Espectador pudesse contemplar os dois ao mesmo tempo: eu ou ele? Mas Brecht acabava celebrando o casamento entre o Poeta (por intermédio do Ator) e o Espectador, que continuava chefiado, como nos casamentos antigos: manda o Poeta, o que detém a verdade. O Espectador continuava esposa à moda antiga... (Boal, 2009, p. 38).

Para Boal, seria necessário ir além! Seria preciso aumentar o grau de ousadia e de radicalidade (no sentido genuíno do conceito): ir em direção à raiz, ao fundamento, às origens, nesse caso em específico, às origens do teatro. Esse encontro com as origens, que seria uma espécie de reencontro, absolutamente necessário, possibilitaria a irrupção de questões fundamentais, como: Por que os indivíduos comuns, aqueles que compõem a maior parte de todas as sociedades – a classe trabalhadora – são afastados, por um processo de desvinculação gradual, das artes cênicas? Qual o motivo dessa separação?

Como vimos, pela própria exposição de Boal, no início do teatro grego havia uma relação harmônica entre a vida no trabalho (condicionada) e a vida nos cultos dionisíacos (incondicionada), ou seja, a encenação, em sua origem, era realizada pelos próprios produtores como forma de reconhecimento de suas divindades, porém, aos poucos, acompanhamos um processo de transformação que impõe à classe trabalhadora o papel de meros espectadores. E, graças a isso, surgem os financiadores de espetáculos, os poetas, os atores “profissionais”, os figurinos, as máscaras, o palco e, com isso, o abismo entre: aqueles que encenam e aqueles que aplaudem; aqueles que agem e aqueles que assistem; aqueles que participam e aqueles que contemplam⁵.

Para Boal, o desenrolar dessa história representa, na verdade, um grande crime contra a cidadania! E é justamente contra toda essa história de expropriação estética sofrida pela classe trabalhadora que Boal mobiliza seus esforços, que culminam na formação do Teatro do Oprimido.

Invadindo a cena, o espectador pratica, consciente, um ato responsável: a cena é uma representação do real, uma ficção; ele, porém, espectador não é fictício: existe em cena e fora dela – *metaxis!* [Pertence, simultaneamente, aos dois mundos] –, o espectador é uma realidade dual. Invadindo a cena, na ficção do teatro, pratica um ato: não só na ficção, mas também na realidade social, que é a sua. Transformando a ficção, ele se transforma a si mesmo (Boal, 2009, p. 38).

Nessa perspectiva, caberia às artes cênicas a efetividade de um programa eficaz que contribuísse com a transformação do *espectador* em *espect-ator*. Esse programa deveria ser capaz de criar condições para que os espectadores, estimulados pela ação dramática representada pelos atores, assumissem a cena, ocupassem o palco, se apropriassem dos instrumentos estéticos e, assim, interferissem de forma direta e autêntica no desenrolar do espetáculo. Esse programa, estético-pedagógico, acaba sendo desenvolvido por Boal através da elaboração de algumas técnicas: teatro invisível, teatro-foro, teatro-imagem, sistema coringa etc.

Os esforços de Augusto Boal, portanto, estão todos direcionados para a transformação dos *espectadores*, seres passivos, em *espect-atores*, seres ativos. Mas essa transformação “parcial” tem como pressuposto uma transformação “universal”. O sistema de dramaturgia elaborado por Boal pressupõe que a transformação no indivíduo, através das diversas técnicas estético-pedagógicas desenvolvidas para as artes cênicas, seja um elo para a sua atuação dentro, mas principalmente,

⁵ Cabe aqui uma questão que abre caminho para uma pesquisa importante: qual fenômeno histórico acabou contribuindo com a inserção do teatro no processo da divisão do trabalho? O vínculo de Boal e sua dedicação às questões relacionadas à vida da classe trabalhadora são explícitas. Em sua obra *Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas*, escreve: “O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recusa a tomar partido – é teatro de luta! É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a que se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena” (Boal, 2013, p. 26).

fora do teatro. A ideia conceitual elaborada por Boal não se limita à dramaturgia do espetáculo, com data, local e hora marcada. Com a elaboração do Teatro do Oprimido, Boal está se dedicando a uma obra muito maior: “Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: *é um ensaio da revolução!*” (Boal, 2013, p. 163).

As artes cênicas, para Boal, portanto representam um meio para uma transformação individual e também para uma transformação social, ou seja, o teatro, dentro da perspectiva da estética do oprimido, seria mais um instrumento de mediação vinculado a um projeto revolucionário. E é exatamente esse pressuposto que nos leva a aproximar a obra conceitual de Boal à obra conceitual de Marx. Reproduzindo as palavras do próprio dramaturgo brasileiro:

O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. *O fim é o começo!* O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É a ação em si mesmo, e é a preparação para as ações futuras. “Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!” disse Marx, com admirável simplicidade (Boal, 2013, p. 18).

O próprio Boal, portanto, deixa clara a intencionalidade subversiva de sua obra e o diálogo com Marx parece inevitável. É justamente esse diálogo que nos estimula, pois, ao que tudo indica, os escritos de Marx acabam servindo de inspiração para Boal. Algumas questões, no entanto, merecem uma análise mais detalhada: Seria Boal, de fato, um herdeiro da crítica dialética elaborada por Marx? O programa estético revolucionário elaborado por Boal seria compatível com o programa revolucionário elaborado por Marx em *O Capital*, por exemplo? Qual a relação entre a obra conceitual elaborada por Boal e sua biografia? O método dialético pode ser compreendido como um modo de exposição conceitual programático (estético-pedagógico)?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos do pressuposto de que o modo de exposição adotado por Marx no livro primeiro de *O Capital* pode também ser interpretado como um modo programático (estético-pedagógico) de exposição voltado para avanço da consciência da classe trabalhadora, imanente às suas experiências e lutas diárias.

Concordamos, portanto, com a interpretação apresentada pelo Prof. Dr. Alcides Hector Benoit em seu artigo *Sobre a crítica (dialética) de O Capital*, ao afirmar:

[...] pode-se dizer que, já no primeiro livro de *O Capital*, os pressupostos mesmos deste modo de produção são submetidos a esse movimento negativo de superação dialética. E assim, já no primeiro livro de *O Capital* se realizava a crítica (da Economia Política burguesa) e também a teoria programática para a negação

desse modo de produção, o modo de produção capitalista, tomado em sua “forma simples e fundamental” (Benoit, 1996, p.16).

De acordo com Benoit, *O Capital* de Marx não seria somente uma obra teórica dedicada à compreensão e à crítica literária, econômica e política da sociedade burguesa. A obra de Marx seria a expressão teórica consciente e programática da classe trabalhadora e, justamente por isso, inseparável de uma prática revolucionária (Benoit, p. 10, 1997)⁶.

Essa mesma perspectiva pode ser apreciada no artigo *A Fenomenologia de O Capital*, elaborado pelo Prof. Dr. Jadir Antunes, no qual apresenta um paralelo reflexivo entre o modo de exposição da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel e o modo de exposição de *O Capital* de Marx. Concluindo o texto, afirma:

O fim almejado por Marx com a longa exposição é converter o leitor comum, passivo e alienado na esfera do mercado, em um ativista revolucionário, porque uma vez conhecido o princípio, torna-se possível a superação dialética e revolucionária do capital desde o começo da exposição, desde a dispersão dos operários na instância imediata do mercado até a revolução socialista (Antunes, 2013, p. 23).

Ao que tudo indica, tanto Augusto Boal quanto Karl Marx elaboram seus trabalhos conceituais a partir de um pressuposto comum: a revolução proletária e a libertação de todos os oprimidos. É a partir desse “têlos”, comum em ambos os pensadores, que propomos um paralelo reflexivo sobre: os caminhos, as mediações, o método, o programa estético-pedagógico elaborado por cada um deles para um avanço qualitativo da classe trabalhadora rumo à sua libertação histórica.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, J. *Marx e o Fetiche da Mercadoria: Contribuição à crítica da Metafísica*. São Paulo: Paco, 2018.
- ANTUNES. *A Fenomenologia de O Capital*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2004. (Coleção Os Pensadores).
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BENOIT. *A Odisseia de Platão: As aventuras e desventuras da dialética*. São Paulo: Annablume, 2017.
- BENOIT, A. Boal: do Arena para o mundo. *Revista Mais Valia* (São Paulo), v. 6, p. 87-95, 2009.
- BENOIT. Da lógica com um grande L à lógica de O Capital. In: *Marxismo e Ciências Humanas*. Diversos autores. S.P: Editora Xamã, 2003.

⁶ BENOIT, H. *Sobre o desenvolvimento (dialético) do Programa*. In: *Revista Crítica Marxista*, número 04. S.P, Editora Xamã, 1997.

- BENOIT. Marx, Trotsky, o Indivíduo e o Silêncio dos Poetas. *Revista Mais Valia* (São Paulo), v. 3, p. 107-8, 2008.
- BENOIT. Pensando com (ou contra) Marx? Sobre o método dialético de O Capital. In: *Revista Crítica Marxista*, número 08. S.P: Editora Xamã, 1999.
- BENOIT. *Platão e as temporalidades: a questão metodológica*. São Paulo: Annablume, 2015.
- BENOIT, H. *Sócrates: o nascimento da razão negativa*. São Paulo: Ed. Moderna, 2006.
- BENOIT. Sobre a crítica (dialética) de O Capital. In: *Revista Crítica Marxista*, n. 03. S.P: Editora Brasiliense, 1996.
- BENOIT. Sobre o desenvolvimento (dialético) do Programa. In: *Revista Crítica Marxista*, número 04. S.P: Editora Xamã, 1997.
- BOAL, A. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2009.
- BOAL, A. *Jogos para Atores e Não-Atores*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BOAL, A. *O Teatro como Arte Marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, A. *O Teatro Legislativo*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BOAL, A. *O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BOAL, A. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013.
- BRANDÃO, J. *Teatro Grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 2002.
- MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. (Vol. I, Tomo I). 2.ed. Tradução: Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1985. (Coleção Os Economistas).
- MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. (Vol. I, Tomo II). 3. ed. Tradução: Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1988. (Coleção Os Economistas).
- MARX, K. & ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução: Marcos Aurélio Nogueira e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2011. (Coleção Vozes de Bolso).
- PLATÃO. *A República*. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).