

# **O Teatro do Oprimido: Uma Poética da Transgressão.**

**Formando *Espect-Atores***

**Ana Paula Baião Aniceto**

**Tese de Doutoramento em Línguas, Literaturas e  
Culturas, Especialidade em Estudos Culturais**

**Setembro de 2016**



**O Teatro do Oprimido: Uma Poética da Transgressão.**

**Formando *Espect-Atores***

**Ana Paula Baião Aniceto**

**Tese de Doutoramento em Línguas, Literaturas e  
Culturas, Especialidade em Estudos Culturais**

**Setembro de 2016**



Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Línguas, Literaturas e Culturas, especialidade Estudos Culturais, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Fernanda de Abreu.



## **AGRADECIMENTOS**

Quero deixar aqui um agradecimento muito especial à Professora Doutora Maria Fernanda de Abreu que acolheu desde o início a orientação desta tese com todo o seu apoio, incentivo, elucidações e comentários valiosos.

Quero igualmente agradecer à Professora Doutora Carmen Márquez Montes pela sua disponibilidade desde o primeiro momento.

Aos meus pais pelo apoio incondicional sem eles não me teria sido possível realizar esta tese.

À minha tia Carminda pelo seu apoio logístico que foi imprescindível nesta caminhada, bem como pela sua amizade e carinho em horas mais angustiantes.

Às amigas e companheiras desta etapa de vida Rosa e Neus. Bem hajam todos os momentos que passámos juntas e que me ajudaram a ultrapassar as dificuldades.

Às amigas Rosana e Raquel por existirem e serem um ombro constante nos dias mais cinzentos.

À minha amiga Elsa pelo seu incentivo, apoio e orientação incondicional em todas as etapas deste processo.

A todos os que nunca recusaram ajudar-me um obrigado muito especial.

Aos meus filhos maravilhosos pela paciência e o amor que sempre tiveram ao longo destes seis anos.

**A todos o meu sincero obrigada**



*“[...] não existe a sociedade que mostra uma coisa só. Ela é um espelho fragmentado que mostra muitas imagens diferentes.” Augusto Boal (2009)*



# O TEATRO DO OPRIMIDO: UMA POÉTICA DA TRANSGRESSÃO

## FORMANDO *ESPECT-ATORES*

ANA PAULA BAIÃO ANICETO

### Resumo

Esta investigação tem como objetivo contribuir para a compreensão da linguagem teatral do Teatro do Oprimido, como uma linguagem estética, epistemológica e social de transgressão. Queremos, com esta investigação, evidenciar que o Teatro do Oprimido, que surgiu na América Latina, é uma poética de transgressão e que essa transgressão lhe confere originalidade e o distancia das convenções teatrais europeias. Baseada numa perspetiva estético-ideológica, pretendemos propor uma outra leitura teatral que não tenha parâmetros eurocêntricos de interpretação teatral. A análise desenvolveu-se a partir do ponto de vista da História do Teatro quer na Europa, quer na América Latina para chegarmos à transgressão que esta investigação considera como inerente ao Teatro do Oprimido. É na intervenção direta com o público, na sua participação ativa, dentro do espaço de representação, que o Teatro do Oprimido cumpre plenamente a sua função: a de ser um ensaio para a transformação de uma realidade opressora. No Teatro do Oprimido a possibilidade dada ao espetador de ser um *espect-ator*, afastando-o de uma postura contemplativa e passiva, permite a sua transformação em protagonista responsável das suas próprias opiniões que, além de debatidas, podem ainda ser representadas.

Neste estudo, adotámos uma metodologia qualitativa para a concretização dos objetivos expostos. É um estudo caracterizado por uma abordagem comparatista que tem como princípio metodológico a análise dos elementos constituintes de uma *praxis* teatral relativa à produção e receção, nas linguagens teatrais europeias, bem como na do Teatro do Oprimido.

*Palavras – Chave:* Teatro do Oprimido, *Espect- Ator*, História do Teatro, Estética Teatral na Europa e na América Latina, Convenções Teatrais, Transgressão.

## **Abstract**

This research aims to contribute to the understanding of the theatrical language Theatre of the Oppressed, as an aesthetic, epistemological and social language of transgression. It is our intention to demonstrate with this investigation that the Theatre of the Oppressed that emerged in Latin America is a poetics of transgression and that transgression gives it originality, and distance from European theatrical conventions. Based on an aesthetic - ideological perspective intend to propose another theatrical reading without Eurocentric parameters of theatrical interpretation. The analysis developed from the point of view of the history of theatre both in Europe and in Latin America to reach the transgression that this research considers inherent in the Theatre of the Oppressed. It is in direct intervention with the public, the active participation within the space of representation, that the Theatre of the Oppressed fully fulfills its function: to be a rehearsal for transformation of an oppressive reality. In the Theatre of the Oppressed the possibility given to the onlooker to be a *spect-actor*, setting it apart from a contemplative and passive posture allowing its transformation into a protagonist responsible for his/her own opinions which can be debated but also be represented. In this study, we adopted a qualitative methodology to achieve the stated objectives. It is a study characterized by a comparative approach which methodological principle is the analysis of the belonging elements of a theatrical *praxis* related with production and reception in European theatrical languages, as well as in the Theatre of the Oppressed.

*Key - words* - Theatre of the Oppressed, *Espect- Actor*, History of Theatre, Theatrical Aesthetics in Europe and Latin America, Theatrical Convention, Transgression.

## Resumen

Esta investigación tiene como objetivo contribuir con la comprensión del lenguaje teatral del Teatro del Oprimido, como un lenguaje estético, epistemológico y social de transgresión. Queremos, con esta investigación, evidenciar que el Teatro del Oprimido que surgió en América Latina es una poética de transgresión y que esa transgresión le confiere originalidad, y lo aleja de las convenciones teatrales europeas. Basada en una perspectiva estética – ideológica pretendemos proponer otra lectura teatral que no tenga parámetros eurocéntricos de interpretación teatral. El análisis se desarrolló a partir del punto de vista de la Historia del Teatro en Europa, pero también América Latina para llegar a la transgresión que esta investigación considera como inherente al Teatro del Oprimido. Es en la intervención directa con el público, en la participación activa del mismo, dentro del local de representación, que el Teatro del Oprimido cumple en pleno su función: la de ser un ensayo para la transformación de una realidad opresiva. En el Teatro del Oprimido la posibilidad dada al espectador de ser un *espect-ator*, alejándolo de una postura contemplativa y pasiva, permite la transformación de éste en protagonista responsable de sus propias opiniones que además de debatidas pueden ser representadas. En este estudio, adoptamos una metodología cualitativa para alcanzar los objetivos expuestos. Es un estudio caracterizado por un enfoque comparativo que tiene como principio metodológico el análisis de los elementos que constituyen una *praxis* teatral al nivel de la producción y de la recepción, en los lenguajes teatrales europeos, así como en el del Teatro del Oprimido.

*Palabras – Clave – Teatro del Oprimido, Espect- Ator, Historia del Teatro, Estética Teatral, en Europa y en América Latina, Convenciones Teatrales, Transgresión.*

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1) O Âmbito, a Justificação do Estudo e os Objetivos da Investigação .....</b>	<b>1</b>
<b>2) A Perspetiva da Investigação .....</b>	<b>8</b>
<b>3) A Organização da Investigação .....</b>	<b>11</b>
<b>4) Estrutura da Tese.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I – VISÃO HISTÓRICO-COMPARATISTA .....</b>	<b>17</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>19</b>
<b>1.1. Resenha Histórica das Propostas Teatrais dos Finais do Séc. XIX até à         Primeira Guerra Mundial na Europa .....</b>	<b>22</b>
<b>1.2. Da Primeira Guerra Mundial à Segunda Grande Guerra .....</b>	<b>31</b>
<b>1.3. Da Segunda Metade do Séc. XX à Atualidade na Europa .....</b>	<b>35</b>
<b>1.4. Resenha Histórica das Manifestações Teatrais na América Latina ....</b>	<b>40</b>
<b>1.4.1. Período Colonial .....</b>	<b>43</b>
<b>1.4.2. As Linguagens Teatrais ao Serviço das Revoluções.....</b>	<b>46</b>
<b>1.4.3. As Linguagens Teatrais Nacionalistas .....</b>	<b>51</b>
<b>1.4.4. O Surgimento do Teatro do Oprimido .....</b>	<b>55</b>
<b>1.4.5. A Génese do Teatro do Oprimido .....</b>	<b>58</b>
<b>1.4.6. Augusto Boal.....</b>	<b>61</b>
<b>1.4.7. O Arsenal do Teatro do Oprimido.....</b>	<b>69</b>
<b>1.4.8. A Atualidade na América Latina.....</b>	<b>79</b>
<b>Síntese.....</b>	<b>81</b>
<b>CAPÍTULO II – UM CONCEITO DE TRANSGRESSÃO .....</b>	<b>83</b>

Introdução .....	84
2.1. Conquista da Independência .....	86
2.2. A Noção de “Latinismo” na América Latina .....	90
2.3. As Possibilidades de Construção de Uma Identidade.....	93
2.4. A Construção de Alternativas às Influências do “Outro” na Linguagem Teatral.....	97
Síntese.....	103
<b>CAPÍTULO III – DESENHO DA INVESTIGAÇÃO.....</b>	<b>105</b>
Introdução.....	106
3.1. Objetivos e Questões de Investigação.....	107
3.2. O Modelo de Análise .....	109
3.3. Conceito Chave: <i>Convenção</i> .....	111
3.4. Dimensão Social e Estética.....	115
3.5. Leitura do Modelo de Análise.....	117
<b>CAPÍTULO III – ANÁLISE COMPARATISTA DA LINGUAGEM TEATRAL EUROPEIA E A LINGUAGEM TEATRAL DO TEATRO DO OPRIMIDO .....</b>	<b>119</b>
As Componentes e os Indicadores .....	121
4.1. A Componente do Texto e os seus Indicadores .....	123
4.2. A Componente do Espetáculo e seus Indicadores .....	135
4.3. A Componente do Ator e seus Indicadores.....	150
4.4. A Componente do Espaço e seus Indicadores.....	158
4.5. A Componente do Espectador e seus Indicadores .....	168
Síntese.....	180
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>183</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>195</b>



## INTRODUÇÃO

Nesta introdução apresentamos e refletimos sobre as questões que considerámos essenciais ao longo desta investigação:

- 1) O âmbito, a justificação do estudo e os objetivos da investigação.
- 2) A perspectiva da investigação.
- 3) A organização da investigação.
- 4) A estrutura da tese.

### **1) O Âmbito, a Justificação do Estudo e os Objetivos da Investigação**

O Teatro do Oprimido existe há 43 anos espalhado pelos cinco continentes e, segundo o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) – Rio, é praticado em mais de setenta países. O Teatro do Oprimido não é um tema recente, nem uma descoberta para uma investigação, mas a perspectiva dessa investigação e o quadro conceptual que possa ser criado sobre essa prática teatral poderão ser únicos.

Esta apresentação reflete as inquietações que se foram constituindo na minha trajetória pessoal, como docente e como investigadora.

A minha formação inicial em Teatro, pela Escola Superior de Teatro e Cinema, de Lisboa, completada em 1993, permitiu que me candidatasse, nesse mesmo ano, a um lugar de docente de Expressão Dramática, na Escola Superior de Educação e Comunicação da Universidade do Algarve. Enquanto docente e atriz fundadora da Companhia de Teatro do Algarve, tive a oportunidade de vivenciar os dois mundos e de me aperceber que o ensino da Expressão Dramática para futuros professores do 1º ciclo do ensino básico e Educadores de Infância se diferenciava, em tudo, de um trabalho de ator, de uma metodologia de trabalho e dos objetivos teatrais.

Pela necessidade premente de aprender sobre a Expressão Dramática com uma metodologia e terminologia própria, candidatei-me em 1997, a um mestrado em *Drama in Education*, na *Faculty of Education* em Inglaterra - Birmingham. Pelo facto de o meu curso inicial ser um Bacharelato, frequentei um ano para fazer a licenciatura e, só depois, realizar a dissertação de mestrado. Na referida faculdade existe o curso de Expressão Dramática na Educação e, por esse motivo, a licenciatura permitiu-me ter uma formação eclética dentro da especificidade da Expressão Dramática e poder contactar os autores teóricos anglo-saxónicos da área.

Durante esse período, foi-me dada a oportunidade de conhecer uma companhia formada por professores de Expressão Dramática que implementaram uma metodologia de trabalho denominada *Theatre in Education (TIE)* nas escolas do 1º e 2º ciclo do ensino básico. Essa metodologia consistia em abordar temáticas de interesse dos alunos nas várias escolas por onde passavam. Os alunos tinham a oportunidade de representar dentro das cenas, completar as mesmas ou até modificá-las. Nessa altura (1997), não existia nenhuma metodologia semelhante em Portugal, o que me motivou a aprender mais sobre a mesma para a poder vir a aplicar nas escolas secundárias da região onde residia, o Algarve.

No âmbito da dissertação, subordinado ao tema “A Expressão Dramática no 1º ciclo do Ensino Básico, uma metodologia alternativa dentro da sala de aula” tive a oportunidade de realizar um estudo de caso sobre um professor do 1º ciclo que aplicava nas suas aulas algumas das técnicas do Teatro do Oprimido para abordar conteúdos escolares. Nesse período, todo o estudo incidiu na importância da linguagem teatral com uma função educativa específica. O objetivo era aplicar uma metodologia de trabalho que se focasse nos conteúdos escolares através da Expressão Dramática.

Foi então que me apercebi que a metodologia de trabalho do Teatro do Oprimido é muito idêntica à de *Theatre in Education*. Nessa altura aprofundi a pesquisa sobre as duas metodologias para poder perceber a mais-valia que ambas trariam às escolas. Quando regressei a Portugal, em 1998, ao serviço da Companhia de Teatro do Algarve, apliquei os conhecimentos adquiridos nas pesquisas que tinha realizado ao criar um Programa de Teatro para a Educação. Este programa consistia em escrever e encenar uma peça para levar às escolas, que se intitulava *O Longo Sono da Heroína* subordinada

ao tema da droga. Esta peça era apresentada às turmas e depois os alunos tinham oportunidade de a reencenar e participar nas cenas e até de modificar o final da peça a partir das diferentes propostas que os atores traziam.

Em 2006, criei e encenei outra peça, enquadrada no mesmo programa de Teatro para a Educação, subordinada ao tema da sexualidade, *O Nexo dos Sexos*.

Com estas duas peças e com o impacto que elas tiveram nas escolas por onde passaram, apercebi-me do quão necessário se tornava aprofundar o meu conhecimento e responder às questões que me inquietavam: que especificidade deve ter uma linguagem teatral para que chegue a todas as pessoas?; como podemos promover o diálogo e dar voz a pessoas mais excluídas da sociedade através do teatro?; como promover, através de uma linguagem teatral inclusiva, o debate social, cultural, económico e político, em que o processo de criação dessa linguagem seja da responsabilidade dos intervenientes, atores e espetadores, por forma a ensaiar uma realidade e, quem sabe, transformá-la?

Passados dezassete anos como especialista, docente e investigadora no ensino da Expressão Dramática e na formação de atores, com experiência teatral no terreno, seja no palco, seja nos bastidores, procuro com esta investigação, que representa também um processo de maturação do meu percurso profissional, colocar as questões apresentadas nos parágrafos seguintes:

Conhecer as especificidades da linguagem do Teatro do Oprimido; com que peças ou textos trabalham; como são constituídos os grupos; que formação prévia têm antes de praticarem Teatro do Oprimido; quais os exercícios e as técnicas utilizadas na preparação dos não-atores para construir a peça; como se chega às histórias e como se passa das histórias verdadeiras para a construção da peça; como é a dramaturgia dessa peça; como se constrói o espetáculo e com que recursos materiais; quais as características do público que vê uma peça de Teatro – Fórum; como é a receção do público a esta linguagem teatral; se os públicos se mostram participativos; qual a reação do público quando se pede para entrar no espaço de representação e apresentar as suas propostas; se há de alguma forma a possibilidade de avaliação que nos indique a transformação do espetador em *espect-ator* após a sua representação.

Estas interrogações iniciais levaram-me a querer também aprofundar melhor esta prática. Senti assim a necessidade de, junto de especialistas, experimentar e praticar. Participei em 2012 no seminário Raízes e Asas no Porto e na formação de Teatro do Oprimido módulo I em Lisboa dirigido por Bárbara Santos, socióloga, atriz, *curinga*, do CTO – Rio, que trabalhou diretamente com Augusto Boal e coordenou a edição da revista *Metaxis*, atual responsável pelo grupo de Teatro do Oprimido Kuringa de Berlim. Em Berlim participei na formação sobre a técnica, Arco-íris do Desejo também com Bárbara Santos. Participei na formação de Teatro do Oprimido, com Julian Boal, filho de Augusto Boal, no encontro *Oprima 2013*, onde fiquei a conhecer e a praticar melhor a metodologia do Teatro do Oprimido.

Em 2014 coordenei um estágio profissional no âmbito do Teatro do Oprimido, ao Curso de Artes do Espetáculo da Escola Secundária Tomás Cabreira. Atualmente faço parte do grupo *A Pedra no Sapato* do Grupo de Teatro do Oprimido do Algarve (GTOALG) como atriz e *curinga*. Este percurso permitiu-me assim identificar questões concretas que guiaram este estudo e que me nortearam na procura de informação sobre o estado da arte na pesquisa bibliográfica.

Nessa pesquisa bibliográfica sobre o estado da arte, deparámo-nos então com muitos contributos teóricos que se debruçam sobre a função social, educativa, pedagógica, terapêutica e política do Teatro do Oprimido junto das comunidades. Segundo Pâmela Peregrino Cruz (2011), no levantamento que efetuou na dissertação de mestrado subordinada ao tema *A centralidade do diálogo na dimensão pedagógica do Teatro do Oprimido: entre a maiêutica socrática e a pedagogia do Oprimido*, sobre teses e dissertações entre 1987 e 2010, no Brasil existem 28 trabalhos sobre o Teatro do Oprimido, sendo 18 dissertações de mestrado e 10 teses de doutoramento, em áreas muito diversas como educação, psicologia, enfermagem, teatro, artes cénicas entre outros. Inês Barbosa (2011,25), *curinga* do Núcleo de Teatro do Oprimido de Braga (NTO) e investigadora refere que:

Noutros países, especialmente no Brasil, de onde é originário, encontramos estudos sobre o Teatro do Oprimido em variadíssimas áreas. A título de exemplo, podemos encontrar teses académicas na área da Educação (Paranhos, 2009; Mendes, 2000; Montecinos, 2005);

Educação Social (Gorchs, 2008; Teixeira, 2007); Psicologia (Nunes, 2004; Pedroso, 2006); Artes Cénicas (Colomé, 2009); Filosofia (Gokdag, 2002); Direito (Carneiro, 2006); Ciências da Comunicação (Castro, 2006) ou até de Economia (Leal, 2010).

Em Portugal podem encontrar-se, à data, dois trabalhos académicos sobre o Teatro do Oprimido: uma tese de doutoramento da Universidade de Lisboa, *Cidade e Cidadania (através da Arte). O Teatro do Oprimido na Região Metropolitana de Lisboa*, de André Carmo (2014) e uma dissertação de mestrado da Universidade do Minho, *Jovens e o Teatro do Oprimido: (re) criando a cidadania, (re) construindo o futuro*, de Inês Barbosa (2011). Em curso encontrámos também a tese de doutoramento de Susana Guimarães, *Do Teatro do Oprimido ao Teatro Paradoxal* do curso de Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra.

Apercebemo-nos, no entanto, que não existiam contribuições teóricas sobre a especificidade da sua linguagem teatral que a apontavam como necessária para que o Teatro do Oprimido cumprisse a sua função: “[...] a) a transformação do espetador em protagonista da ação teatral; b) a tentativa de, através dessa transformação, modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la.” (Boal 1998, 319)

Defendemos que a transgressão necessária do espaço de representação pelo espetador, para que se torne protagonista da ação através da representação, criando uma interpenetração entre o espaço de cena e o espaço da plateia, não é característico do teatro europeu, facto que ao longo deste estudo vamos poder comprovar, quer através da pesquisa bibliográfica que realizámos, quer através do método comparativo com a construção de um modelo de análise onde comparamos as linguagens teatrais europeias e a linguagem teatral do Teatro do Oprimido.

De acordo com a justificação do estudo e as lacunas apresentadas, elegemos dois objetivos específicos concretos: a compreensão do contexto de surgimento e desenvolvimento da linguagem teatral do Teatro do Oprimido, suas especificidades e características, que justificam novas convenções em comparação com as convenções das linguagens teatrais europeias e posterior reflexão sobre a transgressão estética e

ideológica da linguagem teatral do Teatro do Oprimido como fundamentais para essa comparação.

Queremos, com esta investigação, evidenciar que a sua poética de transgressão lhe confere originalidade e a distancia dos padrões e convenções teatrais eurocêntricas do fazer e do ver teatro. De facto, é na intervenção direta com o público e na participação ativa deste, dentro do espaço de representação, que o Teatro do Oprimido cumpre plenamente com a sua função. Segundo Boal (2009, 163), o “TO é um ensaio para a transformação do real e não apenas um fenómeno contemplativo, por mais transformadora que a contemplação já possa, em si mesma, ser.”

Esta investigação, pelo seu carácter comparatista pretende realçar a linguagem do Teatro do Oprimido como uma linguagem teatral diferente das linguagens teatrais europeias, com códigos dramáticos e teatrais bem definidos que constroem um discurso específico dos seus produtores, neste caso, os oprimidos.

Desta forma, este estudo pretende analisar, por um lado, as convenções teatrais que se alteraram conforme as épocas e os contextos na Europa e que criaram uma norma padrão do fazer e ver teatro; por outro, de que forma e em que contexto o Teatro do Oprimido surge, propondo novas convenções e ruturas na receção e produção da linguagem teatral que, segundo Domingo Piga, no seu artigo de 1974, com o título “Teatro Popular”, correspondem mais às necessidades do povo ou às características específicas da sociedade latino-americana.

Ainda de acordo com Piga (1974) na antologia de Gerardo Luzuriaga (1978), que reúne vários ensaios sobre a importância do Teatro Popular na América Latina, a necessidade de encontrar uma forma de Teatro Popular prendia-se com o facto de os países da América Latina terem importado, durante séculos, formas, técnicas, conteúdos e dramaturgias europeias, com as quais a maioria dos atores e espetadores não se identificava ou em cujos comportamentos não se reconhecia:

Nuestra realidad social supera las realizaciones y concepciones europeas. Estuvimos durante tantos años, diríamos siempre acostumbrados a que toda la cultura nos llegara de Europa. Hemos vivido de cultura refleja. Fuimos españolizados, afrancesados,

anglosajonizados, sajonizados, y luego yanquizados. (Piga 1974, citado por Luzuriaga 1978, 11)

Pelo acima descrito, acreditamos que o Teatro do Oprimido pela sua linguagem teatral única e adaptada a cada público com o qual trabalha, trouxe para o panorama teatral uma estética que não é uma confrontação com as estéticas teatrais europeias.

Trata-se de uma estética em que os parâmetros pelos quais se orienta não se adequa às regras, normas e convenções do mundo artístico europeu, porque reconhece, aceita e trabalha com a estética particular de cada ser humano como potencial artista, criador do seu produto teatral.

Para este estudo identificámos quatro questões de investigação que considerámos necessárias para responder aos objetivos específicos de comparar as convenções teatrais do fazer e ver teatro, enquanto linguagem teatral europeia com as convenções que esta investigação considera que o Teatro do Oprimido trouxe para a produção e receção teatral, por forma a evidenciar a sua poética da transgressão como a essência da sua originalidade. Assim essas questões são as seguintes:

- Qual a linguagem teatral europeia que caracteriza um fazer e ver teatro? – no plano da construção do texto, da preparação do ator, da escolha do espaço de representação, da construção do espetáculo, da intervenção do espetador?
- Qual a linguagem teatral específica do Teatro do Oprimido que caracteriza um fazer e ver teatro? – no plano da construção do texto, da preparação do ator, da escolha do espaço de representação, da construção do espetáculo, da necessidade da intervenção do espetador.
- De que forma a intervenção do espetador, com propostas de alteração à situação apresentada no espaço cénico, pode tornar esta linguagem teatral numa poética de transgressão?
- De que forma essa transgressão lhe confere originalidade e diferenciação?

Considerámos dois momentos-chave: o primeiro momento corresponde aos capítulos I e II, contextualiza um período histórico como fundamental, para posteriormente compreendermos a apresentação de um conceito próprio de transgressão inerente a uma linguagem proveniente da América Latina. O segundo

momento corresponde ao capítulo III e IV e remete-nos para o modelo de análise, que apresenta as componentes e os indicadores estruturantes que irão guiar o estudo comparatista sobre convenções teatrais onde procurámos identificar conceitos comuns e divergentes, que nos elucidassem sobre o que, através de várias leituras, pode ser considerado uma *praxis* teatral. Da análise de diversos autores sobre a história do teatro considerámos que, para este estudo, as componentes que compõem uma *praxis* teatral são: o texto, a criação do espetáculo, o ator e o espaço de representação. No entanto, porque comparamos neste estudo linguagens teatrais que consideramos ser diferentes, incluímos na nossa tabela mais uma componente como *praxis* teatral, a do espetador e seus indicadores, uma vez que esta investigação considera este elemento parte integrante do fazer teatral.

## **2) A Perspetiva da Investigação**

De acordo com Guba e Lincoln (1994, 109), uma pergunta se impõe quando nos referimos ao enquadramento epistemológico de uma investigação: “What is the nature of the relationship between the knower or would-be knower and what can be known?”. Para esta investigação o enquadramento epistemológico refere-se não só à relação entre o que sabemos e o que vemos, mas também ao posicionamento do investigador que é condicionado em função da sua história de vida em sociedade. Pela especificidade da linguagem do objeto de estudo e pelo contexto cultural, social e político de onde surgiu, esta investigação tomou como posição epistemológica aquela que visa a compreensão de uma linguagem teatral surgida fora da Europa e um olhar para essa realidade específica, a partir de novos centros de pensamento social incorporando também outras perspetivas de ver o mundo.

Consideramos que, para esta investigação, esta posição epistemológica terá de incorporar conhecimentos alternativos e conhecimentos marginais, na senda do preconizado por Boaventura de Sousa Santos (1988) quando afirma que “[...] é hoje reconhecido que a excessiva parcelização e disciplinarização do saber científico, faz do cientista um ignorante especializado e que isso acarreta efeitos negativos” (64).

Assim a abordagem desta investigação sobre a linguagem teatral do Teatro do Oprimido, sem uma interpretação eurocêntrica, é uma posição epistemológica que

defende a importância da perspectiva tal como Boaventura de Sousa Santos, na sua obra *O Direito dos Oprimidos* ao advogar que “[...] escrever sobre uma coisa significa escrever [a partir] da margem dela: nunca do centro dela. Por isso, a perspectiva é a essência da escrita” (Santos 2015, 351).

Como posição epistemológica debruçámo-nos igualmente sobre um conceito próprio de transgressão que colocará em questão, tal como Silvano Santiago (2000), a não dependência cultural, que se deve instituir não como o desvio da norma, destruidora dos elementos teatrais europeus, mas como uma proposta teatral legítima que quer afastar-se dos modelos eurocêntricos de ver e do fazer teatro.

Este conceito de transgressão da linguagem teatral do Teatro do Oprimido baseou-se também numa proposta de o perspectivarmos segundo a Ética da Libertação do filósofo argentino Enrique Dussel (1977), que vai ao encontro dos princípios do Teatro do Oprimido, como a não subjugação de sujeitos por outros.

O conceito de transgressão, neste estudo, que defende precisamente a não hierarquização de conhecimentos, segue igualmente a defesa de Boaventura de Sousa Santos (2010) sobre as epistemologias do sul como “[...]um conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos” (13).

Nesta linha de pensamento, concordamos igualmente com Edgardo Lander (2005) quando criticamos apenas uma leitura histórica universal de conhecimento na compreensão dos fenómenos tornando esse conhecimento “[...] nos padrões a partir dos quais se podem analisar e detectar as carências, os atrasos, os freios e impactos perversos que se dão como produto do primitivo ou o tradicional em todas as outras sociedades” (27).

Pelo acima exposto, mas advertindo, tal como Sousa Santos (2010), que o reconhecimento não é uma ideia de subalternização, reconheçamos que há toda uma historiografia teatral europeia que em muito influenciou Augusto Boal (1979) - sublinha-se que o autor é natural do Brasil país colonizado por europeus -, durante o seu percurso teatral enquanto encenador, teatrólogo, dramaturgo, nomeadamente no Teatro Arena de São Paulo. Ainda que se reconheça que os modelos teatrais que existiam na época

do Arena estavam assentes em convenções teatrais europeias, que foram durante séculos as convenções importadas de várias épocas, diversos contextos sociais, políticos e culturais, e que foram determinantes para as diferentes propostas dramáticas e dramaturgicas no Arena, Boal procurou sempre contextualizar a linguagem teatral e a realidade brasileira.

Essa realidade pode ser lida em Izaías Almada, antigo ator do Teatro Arena de São Paulo, no seu livro *Teatro de Arena* (2004). Nesta obra o autor recolhe vários depoimentos junto de antigos atores e dramaturgos desse palco revolucionário, ideológica e artisticamente único, que marcou uma geração de atores brasileiros pelo facto de se ter imposto uma dramaturgia brasileira até à época inexistente ou pouco divulgada:

O ano de 1958 seria inesquecível para o teatro brasileiro e para o Arena em particular. Nesse ano foi encenada a peça *Eles não usam black – tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e organizado o Seminário de Dramaturgia, que angariou o consenso de críticos, ensaístas e historiadores como tendo contribuído para mudar os rumos da dramaturgia brasileira [...] Os ecos de *Black – tie* e do Seminário de Dramaturgia ouviram-se boa parte da década seguinte. Os anos de 1960 vão se caracterizar como, talvez, o período mais criativo e combatente do Teatro Arena [...] Mas foi também um período de dificuldades...por um lado pela censura e também por um incipiente processo de radicalização das atividades de alguns de seus integrantes, levando à prisão e ao exílio – já no início dos anos 1970 - seu nome mais sonante à época: Augusto Boal. (Almada 2004,73-74)

Com a preocupação constante da ligação entre a linguagem teatral e o público à qual ela se dirigia, Boal (1979) como encenador e dramaturgo não só se foi afastando progressivamente das convenções teatrais europeias do fazer e ver teatro porque a realidade cultural, social e política assim o exigia, como na sequência do exercício dessa afirmação teatral foi preso, torturado e obrigado a abandonar o país.

O Teatro do Oprimido foi-se construindo através das partilhas das diferentes experiências sociais e políticas com outras pessoas com quem Boal viveu, quer no Brasil,

onde encontramos as suas primeiras manifestações no Brasil ditatorial, quer aquando do seu exílio em países da América Latina.

Ainda que se assuma que o arsenal de jogos e técnicas utilizadas sejam, umas reinventadas e reutilizadas, outras originais, reconhecemos que o Teatro do Oprimido transgride convenções teatrais, uma vez que a produção artística é da responsabilidade de todos os participantes, sendo ao mesmo tempo compartilhada por todos os *espectadores*, que fazem com o produto artístico um constante questionamento às relações de poder, à manutenção de um *status-quo* social ou pedagógico, às constantes injustiças sociais e cognitivas, à discriminação, aos preconceitos, num diálogo democrático horizontal e proactivo.

É uma linguagem que caracteriza teatralmente a realidade dos oprimidos, com uma estética própria, que Boal (2009) defendeu como a produção de um discurso teatral único. Esta mensagem é o objetivo do seu último livro, *A Estética do Oprimido* (2009), publicado inicialmente em Londres em 2006. É a partir desta prerrogativa que o Teatro do Oprimido deve ser analisado. Como uma linguagem teatral que se fundamenta na produção cultural dos oprimidos, com códigos e sistema de valores sociais diferentes: “O que proponho neste livro não é um novo ramo da Estética, novo estilo: é uma nova estética!” (Boal 2009, 47).

### **3) A Organização da Investigação**

Como em qualquer processo de investigação as limitações e/ou as condicionantes fazem com que o resultado final seja diferente daquilo que inicialmente se havia idealizado.

Inicialmente esta investigação tinha como metodologia um estudo de caso do grupo de Teatro do Oprimido do Algarve (GTOALG) com um grupo de mulheres de uma comunidade cigana que, entretanto, se desfez. Após essa desistência, a investigação tomou como rumo a realização de um questionário específico aos *curingas* de vários grupos de Teatro do Oprimido, espalhados por vários países, com o objetivo de poder criar uma relação entre as práticas e a teoria proposta por esta investigação. Os questionários nunca chegaram a ser respondidos.

O processo investigativo teve, mais uma vez, de ser repensado. Perseguindo as questões de investigação para as quais pretendíamos obter resposta delineámos uma metodologia onde o investigador dependesse apenas da sua análise. Adotámos uma metodologia qualitativa para a concretização dos objetivos expostos através do uso do método comparativo. Criámos, para tal, um modelo através do qual analisámos e comparámos o conceito de convenção teatral europeia e o conceito de convenção do Teatro do Oprimido na dimensão estética e social, segundo as seguintes componentes: o texto, o espetáculo, o espaço de representação, o ator e o espetador.

Neste ponto procuramos fundamentar a ligação entre a pesquisa bibliográfica e a análise qualitativa de conteúdo de modo a que esta investigação contribua com uma nova abordagem teórica sobre esta linguagem teatral. Pretendemos aprofundar as especificidades da mesma e de que forma esta pode ser efetiva no seu papel social e político junto dos oprimidos com vista à transformação da realidade.

Para a construção do modelo de análise do estudo comparativo, tivemos de identificar na pesquisa bibliográfica um conjunto de obras que considerámos essenciais para este estudo. Recorremos a várias obras específicas de historiadores e teatrólogos que se debruçam sobre a história do teatro na Europa e na América Latina, para melhor compreensão das transformações que as linguagens teatrais sofreram nos finais do século XIX e durante todo o século XX, em ambos os continentes, trazendo com elas novas e diferentes convenções teatrais. Procurámos igualmente textos e estudos de Augusto Boal sobre o Teatro do Oprimido. A partir da análise desse modelo pretende-se, então, propor uma leitura do Teatro do Oprimido enquanto linguagem teatral específica e diferente das linguagens teatrais europeias.

Da interpretação dos resultados tentaremos chegar ao que nos propusemos desde o início desta investigação: defender a tese de que o Teatro do Oprimido é uma poética da transgressão e que só essa transgressão consegue atingir os seus objetivos. Tal como refere Boal (2012, 15) “na luta social e política, na psicoterapia, na pedagogia, na cidade, no campo, no trato com problemas pontuais em uma região da cidade ou nos grandes problemas econômicos do país inteiro”.

#### 4) Estrutura da Tese

Propusemo-nos, assim, delinear dois momentos que considerámos fundamentais: o primeiro momento corresponde aos capítulos I e II, tendo como ponto de partida a contextualização de um período histórico entendido como fundamental, para posteriormente compreendermos a apresentação de um conceito próprio de transgressão inerente a uma linguagem teatral proveniente da América Latina. O segundo momento, que corresponde ao capítulo III, remete-nos para o modelo de análise, que apresenta as componentes e os indicadores estruturantes que irão guiar o estudo comparativo sobre convenções teatrais, onde procurámos identificar conceitos comuns e divergentes que nos elucidassem sobre o que, através de várias leituras, pode ser considerado uma *praxis* teatral. Da análise de diversos autores sobre a história do teatro considerámos que, para este estudo, as componentes que compõem uma *praxis* teatral são: o texto, a criação do espetáculo, o ator e o espaço de representação. No entanto, e porque comparamos neste estudo linguagens teatrais que consideramos serem diferentes, incluímos na nossa tabela mais uma componente como *praxis* teatral, a do espectador e seus indicadores, uma vez que esta investigação considera este elemento parte integrante do fazer teatral.

No capítulo I concentrámo-nos na revisão bibliográfica específica sobre História do Teatro na Europa e na América Latina, a história do aparecimento do Teatro do Oprimido, enquadrado já numa abordagem comparativa entre linguagens teatrais, influências e ruturas.

No capítulo II procurámos compreender um contexto social, político e cultural diferente do contexto social, político e cultural do investigador, como fundamental para a construção de um conceito próprio de transgressão da produção teatral latino-americana onde se enquadra o Teatro do Oprimido.

O capítulo III corresponde ao desenho da investigação e os princípios metodológicos que orientaram este estudo comparatista das linguagens teatrais europeias e a linguagem teatral do Teatro do Oprimido, espelhado no modelo de análise construído para o efeito.

O capítulo IV corresponde ao estudo comparatista onde analisámos o conceito chave nas dimensões estéticas e sociais através das componentes e os indicadores que considerámos corresponder a uma *praxis* teatral.

No primeiro capítulo deste estudo, que será dividido em três pontos, procurámos compreender e desde logo comparar, numa perspectiva histórica, social, cultural e política, as evoluções e transformações das diferentes manifestações teatrais na Europa e na América Latina dos finais do século XIX à atualidade, como fundamento teórico ao surgimento do Teatro do Oprimido. Ainda que o período histórico seja muito extenso e não seja objetivo desta resenha histórica abordar todas as alterações e evoluções teatrais que ocorreram nesse período, sentimos a necessidade de privilegiar as manifestações da História do Teatro que criaram as maiores ruturas estéticas (dentro de um período de tempo caracterizado por anos de intensas mudanças ao nível cultural, político, económico e social) e que foram importantes influências para Augusto Boal, fundador do Teatro do Oprimido.

No segundo capítulo procurámos criar um conceito próprio de transgressão das influências eurocêntricas que consubstanciasse a poética da transgressão que consideramos ser o Teatro do Oprimido. Sob essa perspectiva criámos o conceito a partir de duas vertentes: na primeira vertente, a transgressão é analisada do ponto de vista histórico, político, cultural e social em que a linguagem teatral assume a sua identidade latino-americana reinventando significados. A segunda com características estéticas, em que a reinvenção desses significados caracteriza o diálogo pró-ativo entre o objeto artístico, os atores e espetadores numa interação entre todos os executantes artísticos como uma forma coletiva de distanciamento dessas influências eurocêntricas.

Sublinhamos neste capítulo a construção de um conceito próprio de transgressão onde se fará a ligação entre a importância de um pensar e agir latino-americano que terá como enquadramento conceptual as propostas teóricas de Walter Mignolo, Silvano Santiago, Fernández Retamar, Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Edward Said, Enrique Dussel, Hector Bruit e Boaventura de Sousa Santos.

No terceiro capítulo debruçámo-nos sobre os procedimentos metodológicos onde procurámos justificar e explicar a necessidade de uma perspectiva epistemológica na construção do modelo de análise que suportou este estudo comparativo.

No quarto capítulo, apresentamos a análise das diferentes componentes e indicadores do modelo. Procurámos com esta análise comparatista ampliar o diálogo entre as diferentes convenções teatrais dos finais do século XIX e século XX na Europa e não apenas fazer um levantamento de factos e estabelecer diferenças ou semelhanças entre eles, ou seja, entre as convenções teatrais que caracterizam uma determinada norma/padrão de se fazer e ver teatro e as convenções que, no entender desta investigação, o Teatro do Oprimido trouxe para o panorama teatral. Queremos compreender esta linguagem teatral que valoriza fundamentalmente as potencialidades criativas e criadoras do ser humano, considerando que todos somos artistas, independentemente da especialidade no fazer teatral e que propõe como libertação do espetador, do seu lugar, uma transgressão do palco.

Por último, apresentaremos as conclusões decorrentes de todo o processo investigativo que se constitui como uma reflexão que se pretende enriquecedora e capaz de reforçar a necessidade de uma poética da transgressão como a do Teatro do Oprimido multiplicando praticantes e formando *espect-atores* num mundo onde infelizmente ainda faz sentido.



## **CAPÍTULO I – VISÃO HISTÓRICO-COMPARATISTA**



## CAPÍTULO I –VISÃO HISTÓRICO-COMPARATISTA

### Introdução

Assumimos que o processo de seleção dos acontecimentos históricos é indissociável do processo subjetivo da imagem que fazemos de um acontecimento histórico. Assim sendo, este capítulo não pretende retratar a realidade tal como ela o foi; pretende, obedecendo a uma lógica de escolhas, cruzar fontes e documentos e a partir das informações neles contidas caracterizar as linguagens teatrais que são de relevância para este estudo, que marcaram o final do século XIX e todo o século XX até à atualidade na Europa e que foram influências dominantes na América Latina. Concordamos com as palavras de Lévi-Strauss (Rees e Borzello, 1988) quando este nos adverte para a impossibilidade de escrever a totalidade da história dos acontecimentos.

Queremos retratar as transformações teatrais ocorridas nesse período, como incontornáveis para o teatro que se faz hoje em dia, uma vez que trouxeram para o espaço cénico novas propostas plásticas e dramatúrgicas, aliadas aos avanços científicos e tecnológicos. Surge um tratamento mais analítico e investigador das temáticas, conferindo assim um renovado papel ao encenador, que atinge a importância que lhe é reconhecida nos dias de hoje (Solmer 1999).

Sublinhamos que o objetivo desta resenha histórica é o de analisar, já numa perspetiva comparativa, as linguagens teatrais, tal como referido na bibliografia da especialidade, que provocaram as mais importantes ruturas da história do teatro, considerando este período como o nascimento do teatro moderno, em que as sucessivas quebras de paradigmas definiram mudanças ao nível dos temas do texto dramático, da conceção de personagem, do trabalho do ator e da introdução da importância cénica como elemento simbólico (Fernandes, 2011), com a linguagem teatral do Teatro do Oprimido e o seu afastamento da conceção e receção teatral europeia.

Para tal, acreditamos também que, independentemente das sucessivas transformações e experiências teatrais, foi neste período que se deu a implementação definitiva de conceitos como o da quarta parede e da posição passiva do espectador, que mais adiante desenvolveremos, e que atravessaram todo o século XX. Estes conceitos subsistem ainda em muitas propostas teatrais.

Para esta investigação, a influência do contexto social, económico, político e cultural e o surgimento das diferentes manifestações teatrais, revestir-se-á de extrema importância pois partilhamos da opinião que o teatro está intimamente ligado à função da arte, enquanto forma visível que organiza na metáfora o quotidiano, e só essa perspectiva poderá fazer sentido para uma posterior análise, quer do surgimento do Teatro do Oprimido quer da sua linguagem teatral, que, ao constituir-se como uma linguagem inserida numa realidade política e social, também é parte dela.

Como sublinha Hauser (1973), o indivíduo e a sociedade preconizam uma relação de dependência mútua e os contextos sociais são a base para a modelação do indivíduo. A sua individualidade manifesta-se através da consciência de uma realidade social. O mesmo autor refere ainda que a arte tem um carácter histórico e que as atitudes e realizações culturais estão dependentes da existência histórica. O artista representa pessoas e situações de um dado momento histórico. No caso do Teatro do Oprimido, os artistas representam-se a eles mesmos e a outros que pela solidariedade ou analogia se identificam com o produto artístico que representa pessoas e situações que historicamente e em todas as culturas sofrem formas de opressão.

De acordo com Bárbara Santos, socióloga brasileira, *curinga* e coordenadora do CTO – Rio (Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro) durante duas décadas com Augusto Boal, atualmente diretora artística do KURINGA de Berlim, as manifestações teatrais são imagens comunicacionais de uma perceção da realidade e segundo a mesma autora “Quanto mais potente for essa imagem, maior será a eficácia de sua comunicação [...] A imagem do real aproxima e simplifica o acesso à realidade que, muitas vezes, parece inacessível e incompreensível” (Santos 2016,334).

Em Oliveira Barata (1980), na sua antologia de textos sobre estética teatral, encontramos esta afirmação que sublinha essa influência dinâmica entre a sociedade e

o produto teatral, quando afirma que o teatro deve ser uma “força actuante sobre a comunidade que lhe inspira os temas e conflitos que procura reproduzir” (Barata, 1980, p. 11).

O diálogo do teatro com a sociedade encontramos-lo sempre que existirem artistas que refletem sobre o contexto em que se situam, a forma como podem intervir nesse contexto e até modificá-lo. O Teatro surge com a história da humanidade e as relações entre ambos estão circunscritas a uma determinada época, num dado lugar.

Não é sem justificação e receio que sempre que cessa o diálogo entre o cidadão e a cidade por força do poder instituído, as manifestações teatrais são as primeiras a serem censuradas e até eliminadas. Existem registos dessa censura logo no Império Romano, na era cristã, “O Concílio de Arles propõe anátemas e prescrições a jograis, saltimbancos e actores” (Vasques, 2003, p. 28). Na Idade Média, como controlo de uma ideologia por parte da Igreja, “ as perseguições religiosas a actores acentuam-se. O poder civil e religioso assume o controlo sobre as representações teatrais” (Solmer 1999, 280). Nas diferentes ditaduras do século XX, “Agora com a repressão, nem palco nem plateia: o povo tinha sido expulso dos teatros, sindicatos, associações paróquias – povo proibido. Teatro outra vez assunto de classe média e intelectuais” (Boal 2000, 230).

Em Charle (2012), no livro *A Gênese da Sociedade do Espetáculo*, faz-se referência à forte ingerência do Estado através da censura teatral que, por exemplo em Inglaterra, só foi abolida em 1960.

As diferentes manifestações teatrais na Europa, seja através das diferentes propostas de textos e temas, seja através das diferentes concepções do espetáculo ou através das diferentes propostas de espaços teatrais e caracterizações do espaço cénico, sofreram as respetivas transformações pela forma como o poder instituído se relacionou com essas manifestações e a forma como o poder económico-político permitiu, em diferentes épocas, uma maior proliferação de dramaturgos e companhias (Solmer, 1999).

Se o contexto histórico, como dito anteriormente, servirá como fonte de inspiração para as diversas linguagens teatrais estas, por sua vez, servirão em diferentes

épocas para influenciar, instigar e transformar o espectador a partir do que vê sobre a sociedade.

### **1.1. Resenha Histórica das Propostas Teatrais dos Finais do Século XIX à Primeira Guerra Mundial na Europa**

Este primeiro ponto pretende abordar numa perspetiva histórica, através do cruzamento de fontes e documentos, as diferentes linguagens teatrais do final do século XIX à primeira guerra mundial, na Europa, nomeadamente nos países onde as propostas teatrais foram mais marcantes e ao mesmo tempo influências para além-mar, como na França, Alemanha, Inglaterra e na antiga União Soviética. Os países escolhidos representam centros de lutas sociais e políticas e um público vasto e diversificado (Charle, 2012).

Nesta resenha geral, não conseguimos incluir todos os acontecimentos complexos que nesse período temporal produziram um número incrivelmente extenso de fontes. Assumimos por um lado, que faremos uma resenha das transformações das linguagens teatrais que foram mais marcantes em Augusto Boal enquanto encenador e teatrólogo e que, por outro, por também não ser objetivo deste estudo fazer uma nova história do teatro, deixaremos no anonimato inúmeros autores encenados e produções teatrais que caracterizam a complexidade do mundo do espetáculo, como nos alerta Charle (2012).

Consideramos as manifestações teatrais abaixo mencionadas como incontornáveis para o teatro que se faz hoje em dia, uma vez que revolucionaram o espaço cénico com novas fórmulas de representar as relações sociais modificando o imaginário do espectador.

Durantes três séculos, o fenómeno teatral vai viver da palavra ou, como sublinha Rykner (2004), da dramaturgia da palavra, das grandes tiradas, da declamação. As teorias teatrais em França até 1880 seriam marcadamente sobre a importância do texto teatral (Roubine 2003).

A estética deste período responde também aos fenómenos políticos, sociais e económicos. Nas companhias proliferam atores, ou seja, há mais papéis para distribuir

e o público da época – os monarcas e os burgueses – exigia abundância e espetacularidade nos recursos cénicos e no texto (Solmer, 1999). No entanto, a estética teatral em vigor no século XVIII já não correspondia ao tempo histórico de mudança; era necessário que surgissem outros poetas dramáticos e outras encenações.

As mudanças nas novas propostas teatrais refletiam também as mudanças sociais que viram emergir uma nova classe social, a burguesia:

É que, em um século, a sociedade francesa evoluiu consideravelmente. A burguesia tomou consciência do seu peso econômico e de sua importância política diante de uma nobreza frequentemente desdenhada. É ela que frequenta os teatros, que discute nos salões e nos cafés que é o fermento da vida intelectual. (Roubine 2003, 67)

O século XIX trouxe mudanças no que concerne à construção do texto dramático, à implementação da encenação e concepção cénica do espetáculo, pelo facto de, por exemplo, se introduzir em finais do século a luz eléctrica, o que também motivaria o surgimento de novos géneros teatrais. Este foi o século dos dramaturgos, dos encenadores e teatrólogos modernos que influenciaram para sempre o teatro do século XX, também na América Latina.

O século XIX deixou-nos inúmeros legados, tais como: a segunda revolução industrial, fruto da neocolonização inglesa e francesa; um relacionamento diferente entre os indivíduos; a mecanização e a nova lógica trabalho/produktividade, que vieram alterar os valores sociais e os costumes. Assiste-se a um progresso do feminismo, a uma nova mentalidade que se vai refletir nas massas, nos governos e também nos artistas, porque, como defende Charle (2012), foi nesta época que se criou uma sociedade do espetáculo nas dimensões social, política e cultural.

O modelo capitalista de produção e os princípios burgueses da sociedade deram origem a um novo ambiente intelectual. As massas eram caracterizadas por assalariados e trabalhadores ou por donos e patrões. Alteraram-se as condições de vida e o proletariado é a nova classe social. Mas assiste-se, também no final do século XIX e no princípio do século XX, ao crescimento das cidades que serão polos de atração para as massas campesinas, bem como para os intelectuais e artistas. Essas cidades serão Paris,

Amsterdão, Munique e Moscovo (Sproccati 1994), bem como Viena, Berlim e Londres nos finais do século XIX até meados do século XX (Charle 2012).

Os novos conceitos do século XIX são: a mecânica, o trabalho, a potência, a energia, a hidráulica, a acústica, a ótica, o magnetismo, a eletricidade, a estática, a dinâmica. Neste ambiente de dinamismo, velocidade, desenvolvimento tecnológico, construções e guindastes, surgem novas obras arquitetónicas que marcam a paisagem europeia. Por toda a Europa os artistas vão-se apercebendo do mundo em mudança vertiginosa (Goldberg 2007).

Este cenário de modernidade – pelo enorme avanço na ciência e na tecnologia, pelo estímulo económico, pelo desenvolvimento social, pela alteração das relações entre o homem e a natureza e o homem e o seu corpo – será palco de um realismo profundo nas diferentes manifestações artísticas. Realismo que modificará para sempre a interpretação do homem sobre a realidade e o questionamento da mesma pelo indivíduo comum, pelos intelectuais, pelos artistas, pelos políticos e pelos filósofos.

Segundo Helena M. Jerónimo (2002), as mudanças de paradigmas dos finais do século XIX e todo o século XX só foram possíveis devido ao positivismo que a ciência moderna trouxe à era industrial e que marcou o progresso humano. Neste cenário, podemos colocar entre outras, duas correntes filosóficas, sociológicas e políticas como fundamentais na interpretação e observação da realidade que vão marcar todo o século XX.

Por um lado, a do pai do positivismo, Augusto Comte (1798-1857), que defenderia a reorganização social baseada na ciência e na indústria e colocaria a sociologia como a ciência que substituiria a teologia no conhecimento da humanidade. Por outro lado, a de Karl Marx (1818-1883), seu contemporâneo, que mesmo defendendo uma sociedade moderna baseada na ciência, no progresso, na indústria e no afastamento da religião nessa reorganização, levanta a questão, pela primeira vez, da luta de classes e do carácter alienante do sistema capitalista.

Face a estas posições filosóficas e sociológicas, que dominaram todo o século XX, e que muito provém do progresso científico e de uma acelerada evolução tecnológica, assistimos a uma proliferação de vanguardas em todos os quadrantes artísticos:

Os tempos evoluem impondo novas realidades. Por conseguinte, é necessário um programa de renovação temática, formal e linguística capaz de interpretar e representar a sua quintessência. Entre 1909 e 1916, são publicados mais de cinquenta manifestos: da pintura, do teatro, da literatura, da dança, da cozinha, etc [...] Da mesma forma o *café-teatro* é o lugar ideal para a experimentação linguística e o encontro com o público, que participa num verdadeiro espetáculo teatral durante os numerosos e provocatórios “serões futuristas”. (Sproccati 2000,163-164)

As novas propostas teatrais também não são indiferentes a estas revoluções e, por isso mesmo, encontramos diferentes especificidades do fazer teatral.

Por exemplo, na passagem do século XIX para o século XX, à luz das novas descobertas científicas, os diferentes encenadores, atores e produtores puderam implementar novas abordagens teatrais, novos temas, novos textos e interpretações diferentes segundo as novas possibilidades que a disciplina do ator permitia ao encenador exigir.

A dualidade entre texto dramático e texto de espetáculo acentuou-se e o espetáculo e a sua respetiva função ganham mais importância – o encenador passa a ser considerado como um novo criador, porque que “na emergência do encenador, a relação autor/texto/público é desconstruída, havendo a descentralização das prerrogativas criativas e expressivas que repousavam exclusivamente nas mãos do autor e do seu texto” (Mota 2012, 45).

Podemos verificar que as transformações ocorridas nos finais do século XIX e início do século XX, dos textos dramáticos, da conceção plástica do espetáculo, da encenação e da preparação do ator, se deram em paralelismo com as revoluções sociais, económicas, políticas, científicas e culturais, pois só à luz dessas mudanças podemos perceber e conceber determinadas estéticas teatrais.

As encenações colocavam em palco novas dramaturgias, novas propostas plásticas e até novos atores que se viram projetados socialmente face à modernidade projetada no teatro pois “o povo, as mulheres, os jovens, eternos dominados pelas

convenções dramáticas anteriores, cada vez mais levam a melhor e invadem a cena com suas diversas reivindicações” (Charle 2012, 15).

As propostas de encenação que vão surgir nas últimas décadas do século XIX, até ao início da Segunda Guerra Mundial, serão consideradas as propostas de vanguarda que trarão para o panorama teatral a ideia que tudo pode ser representado de várias maneiras como uma forma de provocação e experimentação (Molinari, 2010).

Segundo Monique Borie, professora catedrática de Antropologia Teatral na Universidade de Paris, Martine Rougemont, professora emérita da Universidade de Paris e Jacques Scherer, especialista em dramaturgia, professor na Universidade de Paris, no livro *Estética Teatral textos de Platão a Brecht* (2011) surgem nos finais do século XIX, na França e na Rússia, aqueles que foram considerados os pais da encenação moderna, André Antoine (1858-1943) e Konstantin Stanislavski (1863-1938). É com estes dois homens do teatro e com o naturalismo que eles implementaram, quer em França quer na Rússia, que entramos na era da encenação moderna. Pela primeira vez, dá-se primazia ao espetáculo teatral e secundariza-se o texto dramático. (Solmer 1999)

André Antoine trouxe para o teatro a proposta de encenação que provocou por um lado, rutura com o que até aí então se via nos espetáculos teatrais, ao preocupar-se com a dinâmica entre o ator e o cenário reconfigurando a importância deste último como o meio fundamental no qual todas as personagens se movimentam; por outro, ao introduzir a interpretação de costas, colocou o espectador no seu lugar de “voyeur” passivo, questão que nos interessa particularmente, tendo em conta a importância da função de *espect – ator* do Teatro do Oprimido – um dos elementos considerados por esta investigação como transgressor, como veremos mais adiante neste capítulo no ponto 1.4.7.

Com André Antoine a rutura com o Romantismo e com o Classicismo impõe-se pela sobriedade que defende a tentativa de maior aproximação da realidade na representação teatral, que corta com a artificialidade do ator “vedeta”, impondo uma nova conceção na arte de representar. Antoine considera a sua estética como continuadora dos princípios defendidos por Diderot.

A nova proposta teatral deste encenador traz novas convenções, quer para o espetador na forma de ver teatro e de estar no espaço teatro, quer para o ator no que diz respeito às mudanças que vão ocorrer ao nível da representação. O encenador passa a ter um papel mais relevante e diretivo sobre as exigências feitas ao ator em palco.

André Antoine preconizou, tal como Jean Jullien, teórico do naturalismo teatral, aquilo que marcaria profundamente a atitude do espetador durante todo o século XX, a do espetador que observa o desenrolar da ação como se de um “voyeur” se tratasse:

E Jean Jullien, que, com Emile Zola, foi o teórico do naturalismo teatral, sustenta que os actores devem mover-se e falar como se estivessem na casa deles, sem nunca se reportarem ao público e que, por conseguinte, o quadro da cena (*emplacement du rideau*) devia ser como uma quarta parede, transparente para o público [...] mas opaca para os actores. (Molinari, 2010, p. 327)

O naturalismo teatral foi um movimento impulsionador da revolução que se deu também na arte de representar. A necessidade de ter atores que correspondessem às exigências de novos textos dramáticos, de formas diferentes na construção de personagem, de novas técnicas de representação, obrigou a repensar a preparação que o ator tinha até então:

É outra das relevantes consequências da reforma naturalista: o actor deve desaparecer sob a sua personagem (como propõe Antoine em linha directa com o que Diderot idealizara) e para tal o actor vai ter de fazer o que Stanislavski [...] designaria por «um trabalho sobre si próprio». (Vasques 2003, 59)

Ainda que o naturalismo tenha preconizado uma das maiores ruturas na história do teatro (Solmer 1999), consideramos, tal como o crítico e historiador teatral Robert Abirached, que esse movimento trouxe para o panorama teatral uma forma de ver e fazer teatro que ficou sedimentada e perpetuada, na escrita, na forma de representar, nas encenações, bem como na postura do espetador:

O naturalismo consolidou o teatro à italiana, fundado sobre a separação entre a cena e a sala, e reforçou a sua pretensão ilusionista; o naturalismo perpetuou as estruturas do drama burguês, com a sua divisão em quadros, com os seus métodos de exposição e construção em torno de cenas – chave, a sua linguagem eloquente recheada de fórmulas; o naturalismo deu ainda mais crédito à ideia que a arte dramática rivaliza com a vida para criar seres de carne e osso. (Abirached, citado por Vasques 2003, 67)

Relativamente a Konstantin Stanislavski (1863-1938), analisámos o seu contributo enquanto teórico da criação de um método de trabalho direcionado para os atores, na arte da representação, bem como na implementação do realismo na cena teatral.

Com Konstantin Stanislavski, ator e encenador russo, fundador do Teatro de Arte de Moscovo, teórico da arte do ator, surgem novas disciplinas sobre a arte de preparação do ator para a construção de personagem que obrigaria os mesmos a uma nova ética profissional, atitude e disciplina. Aos atores era exigido um treino físico e psicológico que os obrigava a um maior rigor profissional a uma maior reflexão intelectual. Nesse sentido, as “reformas teatrais naturalistas, visando um realismo que aspira ao ‘científico’, são fundadoras no que diz respeito à técnica do actor e à pesquisa cénica como o comprovam as experiências de Stanislavski (1863-1938)” (Vasques 2003, 58).

Stanislavski deixaria, através das suas diferentes obras e práticas sobre o teatro e a arte de representar, um legado que influenciou praticantes e teóricos ao nível do trabalho do ator e de práticas de encenação, que são ainda atuais como se pode ler em Borie, Rougemont e Scherer (2011) “As propostas de Stanislavski não deixaram, na Europa e nos Estados Unidos, de habitar o trabalho do actor contemporâneo” (371). Tendo sido igualmente marcante no trabalho de Augusto Boal enquanto encenador que desenvolveremos mais a miúdo no ponto 1.4.6. deste capítulo.

Stanislavski foi o primeiro teórico a sistematizar a arte de representar, ou seja, criou condições teóricas para que os atores pudessem ter bases para melhor realizarem o seu trabalho, permitindo assim aos encenadores uma maior exigência na qualidade

dos seus espetáculos. Ainda que posteriormente criticado pelas diferentes concepções teatrais que irão surgir por oposição ao naturalismo, Stanislavski foi, no entanto, o teórico praticante que criou o novo ator e com o qual todos os outros encenadores puderam experimentar novas práticas.

Foi com o naturalismo que começou a era do teatro moderno e durante todo o século XX surgiram propostas novas diversificadas, umas completamente opostas, outras complementares.

Foi também com o naturalismo que surgiu a representação intimista, representada como expoente máximo no Teatro de Arte de Moscovo, que, pela primeira vez, colocou o ator de costas para o público, ganhando o teatro o estatuto de arte ligada ao mundo. No entanto, é com o naturalismo que o espectador está efetivamente afastado da cena, da vida no palco, o que seria fortemente contestado pelas propostas teatrais que surgiriam com Artaud (1896-1948) no seu manifesto do Teatro da Crueldade, originalmente escrito em 1938:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de local único, sem separações nem barreiras de nenhuma espécie que se tornará precisamente o teatro da acção. Será restabelecida uma comunicação directa entre o espectador e o espectáculo, entre o actor e espectador, pelo facto de o espectador, colocado no meio da acção, ser por ela envolvido e trabalhado. O seu envolvimento resulta da própria configuração da sala. (Artaud 1989, 93-94)

Em oposição ao naturalismo, sublinhámos os contributos de Gordon Craig (1872-1966), de Adolphe Appia (1862-1928) e de Vsevolod Meyerhold (1873-1940), que defenderam o simbolismo no teatro, o teatro como uma arte total, um teatro que se afastasse o mais possível da representação realista. Estes contributos foram também decisivos para o percurso de Augusto Boal na criação do Teatro do Oprimido, uma vez que estes encenadores trouxeram propostas, que tentaram aproximar mais o público do ator e do espaço de representação.

Appia (1862-1928), Craig (1872-1966) e Meyerhold (1873-1940) defenderiam o simbolismo no teatro, o teatro como uma arte total, um teatro que se afastasse o mais

possível da representação realista. As propostas simbolistas defendiam o poder do símbolo sobre a palavra, do movimento do corpo do ator sobre a palavra e o poder da iluminação, que passa a ser parte integrante do efeito da representação.

Não podemos esquecer toda a influência simbolista nas artes em geral, uma vez que era a tendência dominante nos anos 80 e 90 do século XIX, que pretendiam exprimir uma determinada posição na pintura, na literatura, na música e também no teatro. Fundamentalmente, o simbolismo surgiu como uma visão do mundo em oposição ao realismo exacerbado. Defendia o mundo das sensações, das ideias e da complexidade do espírito humano.

Surge, assim, uma necessidade estilística de traduzir a complexidade do Homem moderno que já não dependia só da palavra, mas sim de símbolos e signos com interpretações e significados diversos. Durante este período, surgiram várias formas e experiências teatrais que quiseram acima de tudo extrapolar a representação das emoções e negar a representação apenas como imitação da vida. Um dos defensores desta estética foi o ator e encenador inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) que acusa a representação das emoções em teatro. Craig aspirava, por exemplo, a um teatro que não fosse dependente da representação do ator, pelo menos do ator que encarnasse a personagem.

O compositor suíço Adolphe Appia (1862-1928) foi também outro dos defensores do simbolismo e da importância do movimento do corpo do ator na representação. Appia trouxe a utilização da luz elétrica como um novo elemento cénico que, além de possibilitar à cena jogos entre sombra e luz permitiu “à cenografia a concretização das, até aí impossíveis, «transposições» de tempo e de espaço” (Vasques 2003, 93).

Ainda seguindo esta linha simbolista, e também experimentalista, tivemos Vsevolod Meyerhold (1873-1940). Meyerhold iniciou a sua carreira teatral com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscovo. Mais tarde, no entanto, procurou uma outra proposta teatral que se afastasse das propostas do Naturalismo – Realismo. Passando por várias fases nas suas encenações, defendeu, juntamente com Craig (1872-1966), um teatro simbólico e o não à sentimentalidade. Meyerhold sofreu as influências da

conturbada Rússia: “Embora o ano de 1909 assinale o início da performance artística, foi em 1905, o ano do Domingo Sangrento, que verdadeiramente teve início uma revolução teatral e artística na Rússia” (Goldberg 2007, 59-60).

Meyerhold foi um encenador politicamente comprometido, trabalhando com o poeta e ator revolucionário Maikovsky; enquanto encenador vanguardista, defensor do teatro – circo ambicionou espetáculos grandiosos apresentados no meio das praças em Moscovo (Ripellino 1986).

Com Meyerhold e os construtivistas tem início um teatro intencionalmente político. Na União Soviética as propostas teatrais serviram de exaltação das conquistas revolucionárias e, nesse período de revolução cultural e de intensa atividade teatral, surgiram por todo o lado grupos de teatro de operários que levaram o teatro para a rua intervindo em debates públicos, nas fábricas ou durante os comícios (Molinari, 2010).

## **1.2. Da Primeira Guerra Mundial à Segunda Grande Guerra**

Com uma Europa devastada por uma grande guerra, surgiram propostas vanguardistas que ambicionavam, sobretudo, abolir o espaço de plateia e o espaço de palco e criar uma fusão que não só aproximasse o espectador da ficção, mas também o alertasse para uma determinada realidade, nomeadamente na Alemanha.

Na senda da perspectiva de um fazer teatral que estivesse mais próximo do público e cujo objetivo fosse o de tornar o teatro uma ferramenta social e obrigar o espectador a refletir sobre o que vê, abordámos o teatro proletário e antirrealista de Erwin Piscator (1893-1966), que deixa na cena teatral as sementes para a implementação do teatro épico de Brecht. Piscator defendeu o teatro com uma função educacional, em que o que se procuraria seriam não as emoções, mas sim a reflexão sobre o que se vê. Conceção teatral continuada por Brecht, com a proposta das peças didáticas e do teatro épico.

Erwin Piscator, ator, encenador alemão e um ativista convicto e partidário contribuiu para a inovação teatral do ponto de vista dessas propostas vanguardistas.

Piscator, sob os ideais Marxistas, coloca a tónica do fazer teatro na perspectiva da sua funcionalidade e utilidade. Esta nova forma de fazer um “teatro total” seria influenciada pela escola de artes e ofícios, denominada de Bauhaus. Segundo Molinari (2010), a Bauhaus, dirigida por Walter Gropius em 1927, em Dessau, projetou para Piscator um espaço que fundisse o espaço de representação com o público. Piscator defendeu a utilidade e a funcionalidade da arte e o conceito de *não neutralidade* (grifo nosso) em teatro. Ir ao teatro não deveria ser considerado como entretenimento onde os espetadores apenas apreciam e disfrutam sem intervenção. A linguagem teatral tinha como função tornar a audiência mais participativa, promovendo a reflexão e o debate sobre a peça visualizada.

Com Piscator, assistimos a uma nova função para o fazer teatral. Este defendeu o teatro com uma função educacional, em que o que se procurava era a reflexão sobre o que se vê e não as emoções. Esta conceção teatral foi continuada por Bertold Brecht com o teatro didático e o teatro épico. Piscator implementaria o *teatro – manifesto* como forma de agitação das plateias para fazer política e não para entreter.

Ator e sobretudo encenador, Piscator defendeu um teatro novo, um teatro que refletisse histórica e socialmente a realidade. Com este encenador assistimos ao início de um teatro revolucionário que foi um teatro contra a “classe burguesa”, um teatro que cortou com as formas de até aí representar, de tratar os temas e até de relacionamento com a plateia. Fundamentalmente, foi um teatro que serviu para a tomada de consciência da plateia da realidade e que visava “a imediata e directa influência na transformação da vida” (Vasques 2007, 8).

Piscator (1968) introduziu novos elementos dramáticos que foram precursores da forma “Teatro Épico”, tais como: a introdução do narrador – comentador, instalação de cenas simultâneas, projeção de filmes e documentários; que serviam por vezes como elemento cénico, trazendo para a cenografia também novos conceitos, nomeadamente o de que a cenografia não era só “«ilustração», «decoração», mas envolvia um determinado entendimento da acção, desempenhando um papel activo e constituindo um elemento da própria estrutura dramática” (Vasques 2007, 15).

Piscator, através das suas ideias e utopias, defendeu o conceito do “Teatro Global” (Vasques, 2007). Este conceito de “Teatro Global” pretendia, por exemplo, abolir a separação entre o palco e a plateia, nomeadamente cortando com certos elementos que distanciavam o público do espaço de representação como o fosso de orquestra e o pano de boca. O espaço de representação seria rodeado pelos espetadores.

Ainda de acordo com a mesma autora este conceito de “Teatro Global”, defendido também por Meyerhold enquanto intenção ou projeto, embora não tivesse sido realizado, deixou, no entanto, sementes e reflexão para práticas futuras que vamos encontrar em Boal nas suas encenações no Teatro Arena e depois com o Teatro do Oprimido: a abolição definitiva da separação entre o palco e a plateia.

Na senda da visão marxista do fazer teatral, iniciada com Piscator, encontramos, no século XX, um dos mais relevantes encenadores a trazer para o teatro o seu entendimento semiótico - didático e não emocional de fazer teatro: Bertold Brecht (1898-1956), dramaturgo, poeta, encenador, teórico teatral e cineasta (Solmer 1999). Brecht foi o diretor e dramaturgo mais influente do século XX (Molinari, 2010). Diretor da companhia teatral Berliner Ensemble marcou a representação com a sua proposta de teatro épico e implementou uma nova escola de representação em que exigiu dos seus atores o gesto de mostrar ao público comportamentos da personagem (Brecht 1978).

Brecht trouxe para a cena uma nova forma de encenar e obrigatoriamente de representar, pois todo o seu teatro corta com o realismo na cena, opondo a representação do seu ator à da representação do ator proposta por Stanislavski. A intenção na encenação foi a de apresentar ao espetador a diferença entre o universo do texto e o universo da construção pessoal (encenação) do espetáculo, com o objetivo de, nesse exercício, criar um “ «estranhamento» – «distanciamento» ” (Vasques 2003, 156).

Pedia-se ao espetador que não criasse empatia com as personagens nem que deixasse nas mãos delas o seu destino, mas sim que fosse um público, “«produtor», observador e crítico da ação, sendo ele provocado a tomar decisões” (Oliveira 2006, 3). Fundamentalmente, o que se colocava em causa neste novo teatro era a proposta aristotélica de se ver e fazer teatro. A função dos atores não era agora de mostrar as

emoções das personagens nem de provocar empatia com o público para que este, arrastado pelas emoções, sofresse a catarse, mas sim a proposta de pedir ao público uma reação crítica ao que via. Para este efeito, Brecht propôs uma nova forma de representar, uma técnica que fosse um (caminho para) e não um fim, em si. O ator deste novo teatro vai agora consolidar-se, pois ele será o responsável pela ligação entre o que se vê e o espectador:

O Trabalho do ator é fundamental para que o distanciamento alcance seus objetivos. É o ator que faz a ligação entre o texto e o espectador. O ator deve ser ele mesmo. Ele não pode desaparecer atrás do personagem, ele deve mostrar-se como ator e mostrar o personagem. Assim, o espectador vê o ator que mostra e que se mostra, e o personagem que é mostrado. (Oliveira 2006, 5-6)

Com Brecht, desapareceu a quarta parede que há muito havia sido criticada com as propostas estéticas de Artaud (1896-1948), Piscator (1893-1966), e Meyerhold (1873-1940). Brecht com uma carreira mais longa e complexa que Piscator, dá continuidade ao que este já tinha preconizado para o palco: a utilização da música, do canto, das projeções de imagens, o uso de fotografias, o reforço da mensagem das peças através da utilização de notícias de jornal entre outros elementos que obrigassem o espectador a retirar o significado social e político das várias informações que passavam diante dos seus olhos (Molinari, 2010).

A consolidação desta proposta teatral surge com o drama didático em que ao espectador se pede para permanecer consciente de que está num teatro (Molinari, 2010).

Abrimos aqui um parêntesis para sublinhar as diferenças que veremos mais adiante neste capítulo entre drama didático e o Teatro – Fórum. Brecht foi também marcante como influência em Augusto Boal, pela sua crítica à individualização que se fazia do ator que “vestia” a pele da personagem. Um dos elementos mais marcantes da estética Brechtiana, que desenvolveremos mais adiante, é o da figura do narrador.

Augusto Boal utilizaria esta figura no Teatro de Arena de São Paulo, denominando-a de *curinga* e que irá ser determinante no Teatro do Oprimido.

Com a proximidade da Segunda Guerra Mundial deu-se um decréscimo das atividades teatrais em vários centros europeus. Meyerhold foi preso em 1939 (Rippelino, 1986). Tanto Brecht como Piscator fugiram para a América (Molinari, 2010). Piscator, entre 1939 e 1951, é convidado a dirigir o departamento de arte dramática da *New School* em Nova Iorque (Vasques, 2003). Brecht exilou-se primeiro na Escandinávia e mais tarde na América após a subida de Hitler ao poder, onde acabou por abrir uma escola tendo como aluna Judith Malina, a atriz que fundou, juntamente com Julian Beck, o *Living Theatre* (Molinari 2010).

### **1.3. Da Segunda Metade do Século XX à Atualidade na Europa**

O Século XX foi marcado por todas estas contribuições, que surgiram como propostas de rutura com as estéticas e convenções anteriores e que refletiam as alterações sociais e políticas que perpassavam pelos finais do século XIX e princípios do século XX. “O século XX ficará na história do teatro como o quadro temporal por excelência das grandes revoluções técnicas e estéticas no palco do teatro do Ocidente” (Vasques, 2007, p. 3).

No período compreendido entre 1939 e 1950, efetivamente, Nova Iorque recebeu vários intelectuais europeus emigrados tendo como consequência um enriquecimento cultural e a criação de vários e novos estímulos.

No entanto, na Europa procurava-se revitalizar o teatro neste pós-guerra em França. Criaram-se os teatros nacionais, descentralizou-se o teatro, de onde surgiram os primeiros Centros Dramáticos Nacionais subsidiados pelo estado e que em 1967 se transformaram em Casas de Cultura (Dort, 1977).

A política de artes que reinava em países como a França, a Inglaterra, a Alemanha e a Rússia Soviética, era a de subsidiar os grandes teatros nacionais, que eram ao mesmo tempo as Companhias Teatrais reconhecidas que muitas vezes serviam também de escola de formação. Exemplos disso são o Berliner Ensemble de Brecht que, a partir de 1954 depois do regresso deste à Alemanha, produziu as suas maiores encenações; em Itália surgiu o Piccolo Teatro de Milão tendo como encenador Giorgio Strehler, que serviu de modelo a todos os teatros estáveis italianos. (Molinari, 2010).

Em Inglaterra vemos surgir Peter Brook (1925) que entre 1945 e 1970 trabalhou como encenador na *Royal Shakespeare Company* (Molinari, 2010). Peter Brook é hoje uma referência mundial no panorama teatral pela proposta de trabalho inovador junto dos atores com quem trabalhou. O seu método teatral, baseado naquilo que ele denomina de o “Espaço Vazio”, propõe um método de trabalho contínuo em forma de ensaio constante ou, segundo Vasques (2003), um processo de *workshop* na criação do espetáculo teatral. Como refere Roubine (2000, p. 202), “Quando o Théâtre du Soleil ou o grupo de Peter Brook não estão atuando, eles estão ensaiando ou se exercitando.”

Com a Guerra Fria, as décadas de sessenta a oitenta foram décadas em que surgiram grupos de teatro denominados de alternativos, onde o papel do teatro em sociedade voltou a ser questionado, nomeadamente face ao seu concorrente cinematográfico. Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um acérrimo defensor da ideia de que o teatro já não conseguia competir nem com as imagens nem com o som, sendo que o fulcro da sua existência estava no ator e naquilo que ele poderia trazer para o teatro.

Segundo Molinari (2010), Grotowski defendia o seu ver teatral a partir de constatações históricas sobre o progresso do cinema:

Historicamente, o teatro, como meio de comunicação de massas, deve considerar-se definitivamente ultrapassado pelos instrumentos audiovisuais capazes de reproduzir o som e a imagem: em vão se procuraria reconstituir as imagens da realidade através do cenário, como se havia feito nos séculos XVII e XIX com a precisão e a riqueza do cinematógrafo. (Molinari 2010,390)

Grotowski (1933-1999), polaco, fundador do Teatro Laboratório em Opole e mais tarde transferido para Wrocław (Molinari, 2010) contempla na sua prática quatro períodos, sendo o primeiro talvez o mais conhecido e que resultou no seu livro *Para Um Teatro Pobre* de 1968 (Vasques, 2003). O autor propõe o teatro como um ato biológico e espiritual (Solmer, 1999) e o ator, através de uma dura disciplina física, poderá encontrar essa espiritualidade, que denominou de “ator santo”.

Num segundo período, compreendido entre 1969 e 1978, procura o encontro entre atores e espetadores no mesmo espaço, ainda que este último servisse como cenário ou figurantes passivos. Neste período Grotowski afasta-se do conceito de teatro preferindo denominar de *performance* ao seu fazer teatral.

Na década de sessenta o *como* começa a substituir o *quê*, nas montagens de vários espetáculos que abordam os clássicos, quer em diferentes perspetivas, quer em diferentes cidades e países. De acordo com Margot Berthold, “No início dos anos 60 seis montagens diferentes do *Tartufo* de Molière estavam em cartaz em Paris, em seis diferentes teatros, durante a mesma temporada “(2001, 529).

A era do diretor teatral movido pela sua interpretação pessoal começa a ser o *leitmotiv* nas conceções e orientações dos espetáculos. Os diretores teatrais propõem novas e diferentes interpretações dos clássicos, como forma de resposta artística às mudanças políticas e sociais neste período conturbado quer na Europa, quer na América Latina. Sobre esta época Goldberg (2007, 193) sublinha a existência de “um espírito de exaspero e de raiva face aos valores e estruturas dominantes”.

A direção subjetiva, nas palavras de Berthold (2001), constitui-se um problema na receção do espetador que critica o papel do teatro face à audiência. Se o espetador se afasta por não compreender a linguagem teatral ou porque a ele não lhe diz nada, então o teatro deixa de cumprir a sua relação com o público em sociedade.

Na década de oitenta surge um interesse recíproco do público pela *performance* como uma aparente vontade de se tornar espetador dos seus rituais e defender uma comunidade diferenciada das transgressões que a *performance* implica (Goldberg, 2007). No entanto, e como anteriormente sublinhado pela mesma autora, a linguagem da *performance* não é a mesma que a linguagem teatral, mas nesta década de desenvolvimento da televisão parece ser um fenómeno onde ainda subsiste alguma revolução. Intensificam-se manifestações comunicacionais e experimentações várias, com a predominância do visual, em que o triunfo da cenografia caracterizam esta época.

Durante os anos oitenta e noventa vão prosperar pequenos teatros e companhias jovens, como constata Molinari (2010), de pequena duração. O fervor

político de outrora nas temáticas e nas encenações desaparece e dá lugar a uma luta pela existência.

Se as décadas anteriores foram fontes inesgotáveis de propostas teatrais diversas porque precisamente comprometidas com as transformações sociais, culturais e políticas, como sublinha Amelie Howe Kritzer “Despite theatre’s political potential, relatively few plays of any era exhibit overtly political aims. Those that do must overcome both artistic and social challenges to find and reach audiences” (2008, 3).

As décadas seguintes até aos dias de hoje são fontes de inúmeras formas comunicacionais que criam e proporcionam diferentes imagens da realidade de uma forma mais massificada o que faz com que as temáticas teatrais sejam relegadas para um público restrito e relativamente informado ou como realça André Carmo na sua tese de doutoramento: “[...] a posição do teatro na sociedade contemporânea é relativamente marginal quando comparada com a televisão, o cinema e outras expressões culturais e artísticas, o que tem consequências sociais e políticas paradoxais” (Carmo 2014, 129).

Krizer (2008) no livro *Rewriting the Nation: British Theatre Today* dá-nos conta do exemplo do Reino Unido nos anos 2000, relativamente a uma nova posição do teatro com a sociedade, em que as artes se viram apoiadas na era do partido trabalhista (New Labour), como nunca antes tinham sido. Neste período a escrita teatral britânica ganha uma nova dimensão afirmando-se no panorama teatral de influências americanas e francesas e o teatro ganha uma nova função, de acordo com a autora, a de ser intervenção social. O facto de o Reino Unido ser um ‘melting pot’ faz com que seja necessário interrogarem-se, segundo a autora, sobre qual a identidade dos britânicos atualmente e talvez por isso esta autora se tenha debruçado sobre o teatro e a escrita teatral que na sua perspetiva caracterizam a cultura britânica na atualidade.

Este exemplo remete-nos para uma reflexão sobre o quão à cena atual é pedido uma atitude mais dialogante, quer com todas as novas possibilidades artísticas, quer com as novas tecnologias, quer ainda com os atores sociais que podem também ser os não – atores que, segundo Fernandes (2009), em artigo de Júlia Mendes (2013) encontra-se na preocupação atual de alguns artistas que procuram “investigar as

realidades sociais do outro e interrogar sobre os muitos territórios de alteridade e exclusão social do país” ( Mendes 2013, 46).

A participação como forma de construir diversas e diferentes realidades sociais é a palavra – chave da atualidade, seja a nível político, económico, tecnológico e cultural. Esta preocupação com a ‘participação’ da audiência e com as diferentes formas de ligar o espetador a essas manifestações podemos encontrar também nos museus, nas galerias, nas bienais de dança, nos festivais de teatro ou na *performance*

Um exemplo relativamente recente deste fenómeno, que contou com apresentações nacionais e internacionais, é a construção do espetáculo ATLAS, de Ana Borralho e João Galante, que colocam em palco 100 pessoas de diferentes profissões, cujo objetivo é o de construir um Atlas da organização social humana, acreditando que a arte deve ter um papel ativo em sociedade e partindo de uma canção infantil “se um elefante incomoda muita gente. Dois elefantes incomodam muito mais.”

Os não atores vão-se colocando em palco dizendo a função que exercem na sociedade em que se inserem, sendo que a primeira parte da frase é dita por uma pessoa e a segunda parte pelas restantes pessoas até ao número 100.

As linguagens teatrais atuais aceitam acima de tudo uma multiplicidade de perspetivas que permitem negar determinismos generalizados disponibilizando assim diversos meios de questionamento da interligação entre realidade e ficção.

No entanto deixamos aqui já algumas reflexões para o capítulo quatro sobre o que, concordando com Rancière, no seu livro o *Espectador Emancipado* (2010), deve ser o espetador atual. Se as linguagens teatrais atuais se mostram mais dialogantes por um lado, por outro, o espetador, que nas palavras de Rancière é a peça fundamental para que possa existir teatro não pode ser o espetador que espera dos produtos artísticos, uma forma organizacional do mundo ou uma doutrina pois, continua o autor, o espetador tem de procurar dominar as inúmeras imagens a que tem acesso nos dias de hoje.

#### **1.4. Resenha Histórica das Manifestações Teatrais na América Latina**

A intenção deste ponto é a de caracterizar as manifestações teatrais na e da América Latina no mesmo período temporal que caracterizámos as manifestações teatrais na Europa. Esta abordagem permite-nos refletir como se fazia e como se percecionava a linguagem teatral nesta zona do planeta.

Numa primeira fase, iremos centrar a análise no período onde as influências eurocêntricas eram visíveis, reconhecendo, no entanto, como Villegas (2011), Puga (2008), Silva (2007) e De Toro (1990) que não podemos generalizar a América Latina como um todo nas diversas manifestações teatrais nos diferentes países.

Pretendemos retratar uma época de colonização em que as relações entre cultura e poder refletiram um modelo europeu na história do teatro e, como defende Fátima Silva “[...] o pano de fundo histórico da colonização enlaça o conjunto dos países numa situação, cuja similaridade é irrefutável” (Silva2007,45).

Esta época de colonização abarca resíduos marcantes das influências espanholas e portuguesas que não terminaram com as revoluções pela autonomia, bem como as novas formas de colonização inglesa e francesa e respetivas oligarquias e o imperialismo norte-americano que promoveu como adiante veremos, linguagens teatrais antiamericanas e de forte cariz nacional.

Numa segunda fase, procuramos sublinhar as linguagens teatrais que surgiram como parte integrante das revoluções independentistas e as linguagens da segunda metade do século XX, anti - ditatoriais, como enquadramento ao Teatro do Oprimido. Este desenvolveu-se efetivamente aquando do exílio de Augusto Boal em países da América Latina como Argentina, Peru, México, Col, entre outros.

A resenha histórica neste ponto subordinada às manifestações teatrais na e da América – Latina tentou basear-se o mais possível em documentos de autores latino –-americanos para que a visão não fosse “do centro para a periferia, mas sim de dentro da periferia”.

Na procura que encetámos deparámo-nos com várias referências a Juan Villegas, professor honorário na Universidade de Chile, professor Investigador na Universidade da Califórnia e diretor da Revista *Gestos, Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*. Por este

motivo este ponto seguirá inicialmente o percurso traçado por Villegas (2011) no seu livro *Historia del Teatro y las Teatralidades en América Latina*, onde se fará referência às manifestações teatrais, enquanto manifestações influenciadas pelos poderes religiosos, políticos e culturais dos países colonizadores:

Alertamos que os documentos históricos das manifestações teatrais produzidos pelo discurso crítico, “no consciente de sus propios fundamentos ideológicos ni de su dependencia cultural, ha producido una historia parcial, en la cual se han privilegiado textos estéticamente europeizantes e ideológicamente convenientes a los sectores sociales en el poder. (Villegas 2011, 28)

Recorremos igualmente à contribuição: de Gerardo Luzuriaga (1978), professor emérito do departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), que em 1972 desenvolveu um projeto que resultou no livro *Popular Theatre for Social Change in Latin America*, com o patrocínio do Centro Latino-Americano da referida universidade; De Sábado Magaldi (1998), crítico teatral, teatrólogo e historiador brasileiro, cuja obra se intitula *Panorama do Teatro Brasileiro*; a obra *The Modern Brazilian Stage* de David George (1992), professor de Espanhol e Português, encenador, ator e cenógrafo quer no Brasil, quer nos Estados Unidos; do estudo de Ana Elena Puga, *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theatre* (2008), professora associada no departamento de Teatro, Espanhol e Português da Universidade de Ohio, especialista em teatro latino-americano e professora de Estudos Performativos, Teatro, Dramaturgia, Literatura e Tradução.

Existe também o recurso a obras de referência como o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2006) cujos coordenadores são Jacob Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima – Jacob Guinsburg é o atual diretor da Editora Perspectiva e crítico de teatro, João Faria é professor titular de Literatura Brasileira e Mariangela Alves de Lima é crítica de teatro, tradutora e professora de Teatro no Brasil; à *Semiótica del Teatro- Del texto a la puesta en escena* de Fernando De Toro (1992), chileno radicado no Canadá, professor catedrático no departamento de Literatura Inglesa e que tem publicado diversos ensaios em campos como Literatura Latino-Americana, Inglesa e Comparada, Pós- Colonialismo e Semiótica Teatral; à publicação da Unidad de

Comunicación de la Universidad de la República do Uruguai sobre *Teatro y representación, perspectivas contemporâneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latino-americano y europeo* (2011). Ainda a uma seleção de textos de historiadores teatrais, críticos teatrais e professores, de entre eles Jorge Dubatti, argentino, professor da Universidade de Buenos Aires, historiador e crítico teatral que contribuiu com disciplinas em que é pioneiro como a Filosofia do Teatro, Teatro Comparado e Cartografia Teatral; à *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires- El período de constitución* de Osvaldo Pelletieri (2005), já falecido, pioneiro argentino da investigação teatral.

Para esta resenha interessa-nos também realçar as linguagens teatrais não hegemónicas, como forma de refletirmos sobre a diversidade de práticas cénicas e modos de representar que fazem parte por um lado das contínuas práticas que subsistiram nos sectores marginalizados e por outro como influências da diversidade que a América Latina sofreu, como é o caso das linguagens de origem africana, que desenvolveremos mais adiante, em países que tiveram um grande afluxo de escravos como Cuba, Brasil, República Dominicana, Haiti, Colômbia, Panamá e Peru.

Estas linguagens teatrais contêm em si um fazer teatral que se afasta do conceito teatral eurocêntrico porque, como refere Ortiz no seu livro *Ensayos Etnograficos* de 1984, coloca em cena não tanto a palavra e o texto, mas sim a gestualidade, a música, a dança os trajes e os disfarces, aproximando-se mais do popular e do povo. Observando, no entanto, e estranhamente para um ativista nacional cubano que criou o movimento Afrocubanismo (o significado do negro na origem cubana), que “en el África negra el teatro, en el mismo sentido e que lo entendemos nosotros no existe” (citado por Villegas 2011, 94).

Desta forma tentamos reconstruir um discurso onde resgatamos as manifestações que espelharam as teatralidades latino-americanas, incluindo nelas a teatralidade do Teatro do Oprimido.

#### **1.4.1. Período Colonial**

Segundo Villegas (2011), durante o período denominado de ‘colonial’, em que o próprio sublinha um período compreendido entre 1510 e 1810, assumindo as diversas transformações que afetaram obrigatoriamente também os países colonizados, as produções culturais espelhavam as metrópoles – Espanha e Portugal. As manifestações teatrais estavam subordinadas às influências do poder religioso e do poder político.

Inicialmente essas manifestações teatrais eram características da Idade Média, ainda que com objetivos diferentes, produziam discursos para enaltecer as tradições e os acontecimentos religiosos e políticos dos países colonizadores. No período da colonização as linguagens teatrais refletiam as culturas hegemónicas, as produções das culturas indígenas e as ‘afrolatinoamericanas’ eram relegadas para a marginalidade:

Los poderes sustentadores de las teatralidades y discursos teatrales del sistema corresponden a los representantes de la Corona y a la Iglesia Católica. El discurso de los sectores dominantes utilizó tanto las teatralidades públicas como los discursos teatrales para comunicar, imponer y conservar sus sistemas de valores. [...] Para los sectores de la cultura dominante, los discursos teatrales significaban una entretención y la continuidad de la cultura de la metrópoli. (Villegas 2011, 60)

O mesmo autor sublinha ainda que existem nos historiadores teatrais três grupos distintos: os que defendem que o teatro na América Latina chegou com os colonizadores; outros que admitem a existência de um teatro, ainda que subdesenvolvido para ser considerado de verdadeiro teatro; e outros que consideram que algum rituais e cerimónias dos indígenas contêm elementos teatrais.

Villegas (1998) admite ainda que num exame às histórias teatrais universais ou mundiais, não se encontram referências ao discurso latino-americano. Neste artigo o autor refere o discurso do Teatro do Oprimido como o único discurso marginal que é produzido e rececionado pelos sectores marginais e que conseguiu chegar à Europa.

Em DeToro (1990), por exemplo, critica-se o modelo de teatro europeu como a única medida que se teve em conta para se entender o que se deveria considerar teatro

durante vários séculos, discriminando outras linguagens teatrais e difundindo critérios teatrais tomando como medida apenas as linguagens provenientes da Europa.

Em Villegas (2011) encontra-se, no entanto, ainda nos finais do século XVIII, uma vontade de afirmação de uma literatura *criolla* que denota indícios de transformação na responsabilidade da produção cultural, sublinhando, ainda assim, a pouca abertura aos dramaturgos de origem hispano-americana. O público teatral era nesta altura a aristocracia, os funcionários espanhóis e a igreja, sem vontade óbvia de verem apresentados produtos que espelhassem a realidade dos colonizados.

Estas linguagens teatrais que eram marginalizadas serviram como estímulo à luta e exaltação dos vários heróis das diversas rebeliões e revoluções que a América Latina presenciou. Durante o século XIX as teatralidades das etnias de origem africana, motivadas pelas discussões sobre a abolição da escravatura que tiveram no Haiti o seu pioneiro, cumpriram um papel importante no plano ideológico e social como podemos ver em Villegas (2011).

Durante o século XIX a burguesia nacional, composta pelos descendentes europeus, considerada por Retamar (2006) como os *criollos*, à frente dos destinos nacionais, continuava voltada para o exterior associando-se aos imigrantes ingleses, franceses e norte americanos, “estableciendo de este modo una clase social hegemónica vuelta hacia el exterior, cuyos sistemas de valores oscilaban entre una definición de la identidad nacional y una legitimación fundada en las culturas europeas” (Villegas 2011, 97).

Havia neste período uma clara consciência da função da linguagem teatral na difusão da implementação de um sentimento nacionalista e na necessidade de construção de uma nova sociedade. Rodríguez (2011) reflete sobre a função didática que o teatro latino-americano teve no século XIX e continua a ter, sublinha a autora, mesmo no caso das formas românticas que:

Apostaban a la imaginación más desbordada estaban siempre ligados a una idea, funcionaban como metáfora de una verdad exterior que por lo general era de orden político: son pocos los casos en los que se apuesta a la producción de formas estéticas autónomas y, aún en estos

casos, la política ocupaba un lugar por cierto no menor. (Rodríguez 2011, 30)

Pelletieri (2011) refere-se aos sainetes *criollos*, existentes desde 1900 até à atualidade, como a ‘ovelha negra’ do teatro argentino. Sublinhando, no entanto, a sua condição de género profundamente nacional, pela visão social e humana que representa (as crises, económicas, políticas e sociais) e pela sua linguagem próxima do povo continuamente explorado. Na Argentina, até 1804 conheceu-se apenas o teatro espanhol e as traduções espanholas de outras obras nas quais não constavam os nomes dos autores (Pelletieri 2005).

Ainda relativamente ao teatro argentino que, juntamente com o México e o teatro do Rio del La Plata, foram os mais vigorosos e comprometidos com uma linguagem própria. Pelletieri (2011) defende os quão os sainetes *criollos* criaram uma ‘escuela’ (grifo do autor) que mesmo partindo dos cânones do passado de representação apresentavam códigos originais em que os atores se recreavam constantemente.

Havia também a distinção entre o ator culto e o ator dos sainetes que utilizava muito mais o corpo na criação e tentava afastar-se da declamação que caracterizava o ator culto da época, representativo também na forma de perceber o ator europeu.

Os sainetes não resistiram às políticas dos governos nacionais argentinos que entre 1924 e 1940 quiserem implementar um teatro culto criando, para o efeito, o Conservatório Nacional e o Instituto Nacional de Estudos de Teatro e Comédia (Pelletieri 2011).

A Argentina foi dos países que mais experienciou a vários níveis o processo migratório que modificou a cidade de Buenos Aires, tornando-a a cidade mais cosmopolita dentro dos países da América Latina. Por este motivo gerou-se entre 1910 e 1960 uma nova classe média que foi substituindo a classe oligárquica e que perdeu o controlo dos meios de produção (Sikora 2011).

Villegas sublinha que no início do século XX se assiste ao crescimento de produções culturais que refletem a diminuição da importância e do poder da burguesia ‘*ilustrada*’:

Las transformaciones sociopolíticas, sin embargo, originan una mayor diversificación de los productores de cultura y la emergencia de grupos alternativos dentro de los propios sectores medios [...] Frente al relativo monopolismo de los discursos teatrales en el siglo XIX, en el XX se evidencia una mayor diversidad ideológica en los productores culturales. (Villegas 2011, 39)

#### **1.4.2. As Linguagens Teatrais ao Serviço das Revoluções**

Villegas (2011) denomina os primeiros vinte anos do século XX como os anos em que os objetos culturais caracterizam a crise dos fundamentos da sociedade burguesa, a consciencialização dos efeitos no povo dos novos sistemas económicos e o reforço dos projetos nacionalistas fundados na ampliação dos direitos do ser humano. Ainda assim os produtos teatrais eram influenciados pelo realismo e o naturalismo com forte influência de Ibsen (1828-1906).

Surgem nesse período grupos de teatro independentes no México, na Argentina e no então denominado de Rio de La Plata, que queriam sobretudo afastar-se das peças importadas da Europa e criar peças que traduzissem a realidade latino-americana.

Alguns dos produtos teatrais caracterizam grupos anarquistas com crescente importância na luta contra a burguesia em que as linguagens são características do proletariado explorado. A base é o dinheiro e as oposições centram-se entre os pobres e os ricos, os explorados e os exploradores. Os textos retratam, no entanto, sempre a derrota dos anarquistas e o grupo explorado, ainda que a mensagem seja a de que há uma restia de esperança na luta (Villegas 2011).

Após a revolução de 1910, no México, o teatro era usado pelos anarquistas para despertar a consciência do povo para a luta. Segundo Vidal (2011) a propaganda domina as obras de teatro, ainda que as formas teatrais sejam as farsas e os monólogos 'jocosos', criticados na maioria das vezes pelos anarquistas que pretendiam que as obras teatrais de propaganda fossem consideradas sérias.

No início do século XX os intelectuais começavam aos poucos a produzir obras teatrais que seguiam as linguagens do melodrama e do Naturalismo – Realismo tendo

por modelos os dramaturgos europeus, “[...] los modelos teatrales de mayor presencia fueron dramaturgos europeus (Zola, Ibsen, Benavente, por ejemplo)” (Villegas 2011, 138).

A tradição aristotélica na construção de textos mantinha-se adaptada a uma mensagem social. Os textos continuavam maniqueístas em que o que se representava eram sempre personagens características do bem e do mal:

Los personajes tienden a ser símbolos de males o virtudes y el imaginario se sustenta en dualismos fundados en la antítesis bien- mal, en la cual el bien lo constituye el sector explotado y el mal la burguesía asociada al poder de estado, las instituciones públicas y las ‘fuerzas del orden’. (Villegas 2011, 138)

O início do século XX reforça o imaginário social de exploração e da consciencialização dos intelectuais do infortúnio de alguns setores sociais. Um marco no teatro neste período é o de Florencio Sánchez (1875-1910) que, através da sua peça *Barranca Abajo*, revela o abuso do poder, o sofrimento dos marginalizados, a exploração desumana, entre outras caracterizações que, segundo Villegas (2011), recebe a influência teatral dos sainetes, do teatro gaúcho e do teatro anarquista. Esta peça também é considerada por Dauster no livro de 1993, *Perfil generacional del teatro Hispanoamericano (1894-1924)*, como “[...]un teatro didáctico de compromiso social” (citado por Villegas 2011, 127).

Sublinhámos esta questão anteriormente pelo facto de, através de várias leituras, termos apreendido o quão importante foi o papel educativo no teatro na e da América Latina. Em Luzuriaga (1978, xii-xiii) podemos ler o seguinte:

With Independence and romanticism, José M. Heredia of Cuba, Camilo Henríquez of Chile, and others turned to the theatre as a means of creating a national awareness among the ‘newborn’ nations. José Trinidad Reyes of Honduras wrote his historical plays and *pastorelas* for the schoolchildren under his charge; his message was so effective that this theatre became part of the folklore of the young struggling country. Toward the close of the century, with the emergence of the working class and workers’ associations [...] dramatists created plays of social

protest in an effort to alert the people to the need for a more just social order.

No ponto 1.4.4. deste capítulo podemos ainda ver caracterizado, anos mais tarde, este imaginário social com o início do Teatro do Oprimido em 1964, época do regime ditatorial brasileiro e depois com o exílio de Boal em países da América Latina, com a mesma conjuntura política e social.

Com o surgimento dos partidos socialistas e comunistas nos anos vinte e trinta do século XX, a linguagem teatral era especificamente dirigida ao proletariado e respetiva família. O teatro fazia parte do programa cultural e político dos partidos que se reuniam em Centros onde desenvolviam, além das propostas teatrais, várias atividades de propaganda (Villegas 2011).

No México, os grupos de teatro independentes do circuito comercial elitista, como o “Teatro de Ahora”, queriam acima de tudo colocar em cena as questões sociais e políticas. Nos anos 1930-1940 o teatro mexicano foi influenciado pela ideologia e experiência revolucionária na Rússia. Max Reinhardt (1873-1943) e Piscator (1893-1966) eram a grande influência cénica que se vivia nesse período no México (Roste & Rojas, 1992).

Com a necessidade de se construírem as ‘novas’ nações, em que de várias formas se tentava integrar todos os sectores sociais, aqueles que eram sobretudo reconhecidos pelo estado, uma vez que os aborígenes, os indígenas, os negros e os mestiços continuavam marginalizados e invisíveis no que diz respeito às suas produções culturais, surgiram entre 1930 e 1950 projetos ‘modernizadores’, nas palavras de Villegas (2011).

O caso do Brasil, no que diz respeito às produções teatrais, foi diferente dos exemplos que já demos noutros países da América Latina uma vez que, segundo Retamar (2006) ou George (1992), o Brasil foi na América Latina um país que viu a sua independência mais facilitada, pelo facto do príncipe regente e a sua corte refugiados no país, terem declarado o país independente para não cair nas mãos dos franceses em 1822. Independentemente das guerras civis, o país conseguiu-se manter unido. Por este motivo também a sua independência teatral se deu mais tarde e, até meados de 1930, as influências continuavam a ser a comédia de costumes, a revista e a opereta.

O modelo teatral brasileiro do século XIX reproduzia no Rio de Janeiro, a capital, o modelo teatral português da época, as formas de gerência das companhias, a forma de representar e os edifícios teatrais construídos segundo a hierarquia social ao nível da plateia, com fosso de orquestra e palcos largos e altos para se poder subir os telões (George, 1992).

Também em Guinsburg (2006) podemos encontrar essas influências, mesmo depois da independência, em vários aspetos como, por exemplo, a legislação e a censura estética que existia também em Portugal. Foi criado no Brasil o Conservatório Dramático Brasileiro em 1843 e foi consolidada a sua atuação em 1845 por meio de decreto que estabelecia os mecanismos de censura prévia e aprovação das peças por parte deste órgão.

Como podemos ler em Magaldi (1998), as linguagens teatrais no Brasil acompanharam as europeias, sempre em atraso e, até à Primeira Guerra Mundial, o Brasil recebia somente as companhias cômicas portuguesas e francesas.

Guinsburg (2006) ainda refere neste período a importância do teatro abolicionista, uma vez que só em 1888 se aboliu a escravidão no Brasil. O sujeito negro representado no Brasil prolongava uma visão etnocêntrica de caricatura e estereotipada:

O percurso da personagem negra, sempre à margem da história nacional e de sua própria ação, e a do ator, substituído quase sempre pelo intérprete branco pintado de negro, não pareciam incomodar os agenciadores teatrais e o contexto cênico brasileiros. (Guinsburg 2006, 208)

Em relação à luta pelas linguagens teatrais do Negro, o Brasil tem um representante que procurou lutar contra a indiferença da sociedade brasileira sobre a mensagem histórica e colocar no mapa o TEN (Teatro Experimental do Negro).

Abdias de Nascimento fundou em 1944 o grupo, lançou vários atores negros e contou com vários colaboradores, entre eles, Augusto Boal. O objetivo do grupo era a “formação do intérprete negro, o estímulo à criação de uma dramaturgia que reconfigurasse a fabulação da experiência negra no Brasil, enriquecesse os perfis da

personagem negra e sublinhasse a relevância da contribuição africana na formação civilizatória brasileira” (Guinsburg 2006, 209).

Podemos encontrar também no mesmo autor a importância da função do teatro anarquista que era realizado pelos imigrantes espanhóis, italianos e portugueses. Ao teatro socialista e, sobretudo ao anarquista, cabia a função de conscientizar os operários para reivindicar melhores condições de trabalho, ainda que coubesse ao papel das greves as maiores conquistas sociais:

De 1901 até 1903, atravessando os governos de Campos Salles, Rodrigues Alves, Afonso Pena e Nilo Peçanha, eclodiram 129 greves no Estado de São Paulo, em protesto quanto às condições desumanas de trabalho impostas aos menores de 5 a 12 anos. (Guinsburg 2006, 32)

No seu livro *The Modern Brazilian Stage*, David George (1992) defende a ideia de que o conflito entre cultura nacional e influências estrangeiras criou no Brasil tensões criativas que se repercutiram em grupos teatrais de sucesso ainda que, defende o autor, esses mesmos grupos devam a essas influências parte do seu sucesso.

Reconhecemos que essas influências eram o paradigma pelo qual os grupos se balizavam, tendo em conta as políticas que subsistiam à frente do destino do país e a quantidade de emigrantes que o país recebia. Segundo Almada (2004) o Brasil recebia na década de 30 e 40 do século XX um número considerável de companhias estrangeiras: italianas e francesas. Mas a luta constante em produzir produtos que estivessem imbuídos de uma identidade própria está retratada em grupos como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o Teatro Opinião, que em São Paulo conseguiram afirmar-se como uma estética de resistência e que entre 1953 e 1964 foram, juntamente com a Bossa Nova, o movimento tropicalista, o Cinema Novo, a música de protesto, a poesia de Vinícius de Moraes, entre outros, produtos nacionais (Almada, 2004).

Os anos trinta do século passado foram o período considerado por Villegas (2011) como aquele em que se denota um esforço coletivo de renovação estética, utilizando ainda o modelo das vanguardas europeias, mas procurando renovar nos textos, nas linguagens cênicas, na eliminação do ator estrela, na introdução de um tom mais sério dos elementos teatrais, especialmente no Brasil.

### 1.4.3. As Linguagens Teatrais Nacionalistas

Após a Segunda Guerra Mundial, em que a maior parte dos países latino-americanos estão “oficialmente alienados en el sector norteamericano de la Guerra Fria” (Villegas 2011, 159), surgiram grupos de teatro independentes que procuram refletir a busca de um ser e fazer teatro latino-americano, como é o caso do Teatro Experimental de Cali (TEC) e o Teatro de La Candelaria em Bogotá, Colômbia, o Teatro Escambry em Cuba e o Yuyachkani no Peru. Estes grupos de teatro, caracterizados principalmente pelo seu método de trabalho de criação coletiva, foram marcantes na inovação teatral que, além do comprometimento social e político comum a todos, se preocuparam igualmente com os aspetos formais das linguagens teatrais.

Estes grupos marcaram a diferença no teatro que se fazia na América Latina, uma vez que criaram teoria sobre um fazer teatral que se debruçava sobre a função do teatro, a encenação e a direção teatral que caracterizasse efetivamente a identidade latino americana. Os representantes que mais seguidores tiveram a nível nacional e repercussão a nível internacional, segundo Villegas (2011), foram Enrique Buenaventura, Santiago Garcia, Sergio Corrieri, Miguel Rubio e Teresa Ralli.

O período a seguir à Segunda Guerra Mundial caracterizou-se por uma época profícua para os grupos de teatro experimental e de trabalho coletivo. Segundo Enrique Buenaventura, encenador e fundador do Teatro Experimental de Cali em ensaio publicado originalmente na revista *Bufanda del Sol* em 1972, aqui reproduzido em Luzuriaga (1978) “In Latin America today there is practically no experimental theatre group that has not at least tried a collective method of producing plays” (citado por Luzuriaga 1978, 42).

O teatro de criação coletiva marcou a América Latina, uma vez que os princípios teatrais e as obras que se criaram tiveram repercussões em todos os países da América Latina proporcionando as bases e as diretrizes para muitas escolas de formação de atores. No entanto, como reconhece Villegas (2011), esse conceito teatral que queria defender a produção latino-americana e aproximar-se dos sectores populares teve as suas influências iniciais nos textos e formas da “[...]alta cultura de Occidente” (181).

Ainda assim o desenvolvimento das linguagens teatrais para os sectores populares e por eles realizadas foi um marco efetivo neste período. Os grupos procuravam incorporar o diálogo com o público dentro dos seus textos com propostas feitas pelos mesmos. O Grupo de Teatro de Escambry, em Cuba, por exemplo, viveu nas zonas montanhosas de Escambry trabalhando com as comunidades, realizando tarefas no campo e nos centros, procurando criar uma identificação entre o grupo e as pessoas dessas comunidades:

Their methods are varied and adapted to the specific situation, but often they spend a week in each location, starting with a one-act play, having rehearsals and discussions for five days and ending with a different one-act play. (Skinner citado por Luzuriaga 1978, 75)

Da segunda metade do século XX à atualidade na América Latina foi, apesar das constantes instabilidades políticas, económicas e sociais, o período das produções de cariz nacional e de identidade latino-americana.

Ainda que recebendo as influências teatrais europeias como as de Brecht ou Ionesco ou mesmo adaptando as peças já existentes os artistas e grupos de teatro queriam valorizar o teatro escrito ou encenado pelos latino-americanos. Sobre esta questão podemos encontrar em Magaly Muguercia (2013) investigadora, crítica, ensaísta e especialista em teatro latino-americano, cubana a residir no Chile referências de dramaturgos latino-americanos e encenadores que usaram o 'creole' nas suas personagens, utilizaram espaços diferentes e típicos de alguns países como os picadeiros, utilizaram o folclore nacional nunca esquecendo o didatismo que o teatro deveria ter para o seu público.

No Brasil, por exemplo, na mesma época, surgiu Nelson Rodrigues (1912-1980), um dramaturgo inovador, considerado o representante do modernismo e da vanguarda teatral e ainda hoje de referência (Villegas 2011).

George (1992) coloca Nelson Rodrigues como o dramaturgo que corta de vez com os melodramas, a revista e as comédias de costumes. Segundo o mesmo autor, o dramaturgo Nelson Rodrigues escreveu 17 peças entre 1941-1980 e trouxe para o palco brasileiro as inovações do expressionismo, o corte com a quarta parede, o corte com a

representação do tempo presente, a simultaneidade das ações, a utilização das novas técnicas que surgiam ao seu dispor, apelando constantemente à imaginação e fantasia do público.

Também no Brasil surgem o Teatro de Arena de São Paulo em 1953 e (em 1958) o Teatro Oficina como marcantes para uma época de revolução, independência e luta cultural contra os parâmetros artísticos eurocêntricos. Estes dois grupos de teatro marcaram a cena brasileira fundamentalmente pelas formas de luta anti - ditatoriais que espelharam as suas posições estéticas e ideológicas.

O Teatro de Arena conseguiu criar um teatro brasileiro e deixar a sua marca ao nível das encenações de autores brasileiros. Estes dois grupos viram as suas portas encerradas por força da ditadura em 1971 e 1973 respetivamente, com a prisão de Augusto Boal, encenador do Teatro Arena e o exílio de José Celso Martinez Corrêa, encenador do Oficina.

Por toda a América Latina assiste-se a uma vontade de criar cada vez mais produtos nacionais que pretendem ser a resposta às situações específicas dos países da América Latina. Puga (2008) vai buscar quatro exemplos marcantes de originalidade, de resistência, de independência teatral, desafiantes dos poderes instituídos, vozes de protesto que mesmo estando isolados uns dos outros nunca deixaram de se preocupar em repor a verdade para os espetadores. “The playwrights discussed here- Carlos Manuel Varela (Uruguay), Augusto Boal e Gianfresco Guarnieri (Brazil), Griselda Gambaro (Argentina), and Juan Radrigán (Chile)- wrote in solidarity with off-stage dissidents and in defiance of performances of state power” (Puga 2008, 3). Durante o período de ditadura no Brasil, Augusto Boal diretor do Teatro de Arena de São Paulo e os seus colaboradores deram início aos musicais - *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967) – como arma de resistência que acima de tudo resgata a memória de outros resistentes e alegoricamente apresenta nessas narrativas históricas uma outra, a da resistência à ditadura. Estes dois produtos artísticos do Arena vão servir como fonte onde o Teatro do Oprimido vai buscar o sistema *Curinga*, bem como a forma de representar que será também utilizada nos processos de criação das peças de *Teatro – Fórum*.

As peças - *Arena Conta ...* - queriam sobretudo sublimar os heróis negros existentes no Brasil contra os heróis brancos como forma também de sublinhar a existência de uma ideologia dominante e tocar em questões como a da desigualdade racial, ainda hoje existente no Brasil mesmo quando a maioria da população é afro-descendente.

A questão sublinhada por Puga (2008) é a da luta estética que tem as suas origens também na Revolução Cubana, uma vez que os países da América Latina se vêm agora confrontados com o imperialismo norte-americano e no meio da guerra fria entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética.

A revolução cubana trouxe para o panorama nacional as várias manifestações de independência cultural que se verificaram ao nível do teatro e da literatura. Neste período surgem vários grupos de teatro e aumenta o número de peças apresentadas entre 1961 e 1962, com o apoio do governo à produção nacional. Em 1960 foi realizado o Festival de Teatro Latino-Americano que chamou a Havana a comunidade internacional. Em 1967 realizou-se o primeiro seminário nacional de teatro como forma de fomentar a dramaturgia nacional (Luzuriaga 1978).

É precisamente no período da guerra fria, em que os Estados Unidos impuseram o seu imperialismo a países que não alinhavam com a sua política, que assistimos ao desenvolvimento de algumas técnicas do Teatro do Oprimido em países onde Augusto Boal esteve exilado, porque expulso do Brasil ditatorial, como a Argentina, o Peru, Colômbia, Venezuela, entre outros.

#### **1.4.4. O Surgimento do Teatro do Oprimido**

É no contexto político, social, económico e cultural, que descrevemos anteriormente, que apresentamos e analisamos, já numa perspetiva comparatista, com as linguagens teatrais apresentadas no primeiro ponto deste capítulo o surgimento do Teatro do Oprimido, ainda no Brasil, como uma resposta mais interventiva e social à implementação da ditadura, em 1964.

Analisamos a criação e o desenvolvimento das diferentes técnicas e exercícios que compõem o arsenal do Teatro do Oprimido como resposta aos diferentes regimes

ditatoriais por onde Boal passou e esteve exilado. Nomeadamente o desenvolvimento na América Latina das diferentes técnicas que compõe o seu arsenal e as técnicas que surgiram na Europa, quando Augusto Boal, ainda exilado, trabalhou em diferentes países europeus e se fixou em Paris, criando o Cento de Teatro do Oprimido, CTO- Paris.

Para o efeito, debruçamo-nos sobre os textos de Boal *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*, uma reedição de 2012, onde o autor acrescenta ao livro originalmente publicado em 1974 como *Teatro do Oprimido*, outros textos. Debruçamo-nos sobre o seu último livro *A Estética do Oprimido*, publicado em 2009, depois da sua morte, direcionado para a reflexão sobre estética ou, nas palavras de Boal (2009, 1), “reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico”. Debruçamo-nos igualmente sobre o livro *Jogos para Atores e Não Atores*, publicação de 2007 onde são caracterizados os jogos e os exercícios que se desenvolve em trabalho com os grupos de Teatro do Oprimido e onde encontramos também alguns exemplos da prática de Boal nos países da América Latina e na Europa.

De Augusto Boal também analisámos os episódios retratados por Boal em diferentes países da Europa no livro *O Teatro como Arte Marcial*, editado pela Garamond em 2009.

Analisamos as propostas teóricas de Augusto Boal no seu livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas* defendendo, tal como Williams (1993), que todos os teóricos teatrais que escreveram manifestos sobre as suas teorias e *praxis* fazem-no de uma forma em que criticam os seus predecessores, posicionando-os numa perspetiva tradicional e analisando o quão as alterações sociais e políticas são razão necessária para alteração de convenções. Exemplos disso são os antirrealistas como Craig e Meyerhold, o representante de um Teatro Total como Piscator, o representante do Teatro Épico, Bertold Brecht, as propostas para um Teatro Pobre de Grotowski, vários exemplos de teorias e *praxis* contrárias umas às outras que dominaram o século XX.

Boal, no seu manifesto não foi diferente, mas Boal e o Teatro do Oprimido tinham a particularidade de, como sublinha Milne (1992), não serem bem vistos, principalmente na Europa e nos Estados Unidos aquando do seu exílio pela América Latina:

Boal's reputation rests principally on the *Theatre of the Oppressed*. Wellwarth endorses the book as: «The most important theoretical work in the theatre in modern times – a statement I make without having suffered any memory lapse with respect to Stanislavsky, Artaud or Grotowski.» Despite such claims, Boal's work is not widely known. Recognition of Boal, a Brazilian writing in Portuguese and working at least initially, in Latin America, has been impeded by the linguistic and political perspectives on world theatre of Europe and North America (...) For Boal this situation is compounded by the marginal place of Brazilian culture and Portuguese in Latin America and Hispanic studies. Moreover, the domination of America by the North America has material and ideological dimensions. (Milne 1992,112)

Consideramos, tal como Williams (1993), que acima de tudo o que Boal contestou nos seus livros foram as convenções que caracterizaram os modelos teatrais que foram influências além-mar. Por este motivo posicionamos esta investigação numa perspectiva epistemológica em que defendemos que o Teatro do Oprimido é uma linguagem teatral que se afasta dos parâmetros eurocêntricos de leitura teatral.

Concordamos com Milne (1992) quando este analisa as teorias teatrais de Boal segundo formas teatrais institucionais e não institucionais. O Teatro do Oprimido não é uma linguagem institucional nem o pretende ser e assume-se como uma nova estética, tendo para isso criado novas convenções que permitem aos oprimidos apropriar-se da linguagem teatral e veicular as suas realidades. A proposta do espetáculo pede que os espetadores transgridam o espaço de representação, uma vez que esta linguagem teatral também é a deles, dando-lhes a oportunidade de atuar e modificar a situação de opressão à qual estão a assistir.

Pelo acima exposto, neste ponto admitimos que as teorias de Boal sobre teatro colocam em questão linguagens que têm séculos de existência, que são sobejamente reconhecidas e assumidamente cânones de criação, produção e receção teatral.

Ao analisarmos a questão da criação, da produção e da receção teatral sobretudo com a encenação moderna, segundo as transformações que as convenções sofreram ao longo dos anos percebemos que as alterações da relação palco – plateia, enquanto

relação política porque ato público do palco, ainda que tenham proposto à plateia diversas formas de apreender o que se passava em cima do palco existiram dentro de um mundo simbólico e fechado que é a cena bem como dentro de um espaço de palco que revela as perspectivas dos encenadores. É numa nova e diferente relação palco – plateia que consideramos fundamental perceber porque, para este estudo, o Teatro do Oprimido é uma poética da transgressão.

Assim as convenções teatrais que foram surgindo e se alterando ao longo dos séculos justificaram – se também pelas transformações sociais e políticas que as comunidades e sociedades sofreram. Compreende-se, portanto, que o Teatro do Oprimido surgido numa sociedade ditatorial e desenvolvido em sociedades ditatoriais fosse uma linguagem teatral adaptada a um público que politicamente, economicamente e socialmente não podia ficar nem passivo nem contemplativo e para isso era preciso criar convenções que rejeitassem o que Boal denominou de “Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles” uma vez que essa linguagem teatral era o oposto ao que ele pretendia para o Teatro do Oprimido.

Segundo (Dort 1977) as convenções utilizadas pela tragédia no respeitante à relação de palco - plateia, pediam efetivamente uma plateia passiva e contemplativa e que deixasse ao palco a responsabilidade de libertar “[...] a plateia da preocupação da sua história. Daí a *catarse*” (369).

#### **1.4.5. A Gênese do Teatro do Oprimido**

O Teatro do Oprimido distancia-se de outras linguagens teatrais primeiro pela denominação e pelo conceito, oprimido é um conceito político que incomoda, muitos grupos por exemplo optam por denomina-lo só de *Teatro – Fórum* ou de Teatro de Intervenção Social como forma de corresponderem às exigências de financiamento ou até mesmo de evitarem perseguições políticas. É um conceito que não faz concessões e que deve estar inerente ao trabalho que se pratica, ao compromisso com as causas, à recusa sistemática de determinadas imposições, à denúncia através do relato de experiências e à luta pelas igualdades e justiça social espelhada em cada produto teatral

como símbolo da esperança, “[...] numa sociedade mais justa, equitativa e humana.” (Escola 2013, 167).

O Teatro do Oprimido distancia-se de outras linguagens teatrais porque ao quebrar a quarta parede e pedir a responsabilização da plateia, pela tomada de posição de se tornar *espect-ator* perante a situação de opressão que está a desenrolar-se diante dos seus olhos, para representar as suas ideias ou propostas de alteração à mesma, exige novas referências teóricas e estéticas.

O espetador que observa uma realidade que já está construída, selecionada por outros e terminada em palco vê o seu poder reflexivo mais limitado do que o *espect-ator*. Este vê uma realidade construída em forma de pergunta que fica à espera de uma resposta a qual será a sua perspetiva e a sua opinião de transformação da sociedade, não precisa de deixar nas mãos dos atores a representação, pode transgredir o espaço de representação quebrando de uma vez por todas a quarta parede e inclusivamente tocar e utilizar elementos do cenário físico, bem como de acrescentar novas cenas ou personagens se a sua proposta assim o exigir.

Além desta postura de comunicação direta e interventiva é objetivo de o Teatro do Oprimido tornar esta ativação do espetador efetiva para além da cena como emancipação que estimule as intervenções em mudanças efetivas. Consideramos assim que este objetivo distancia -se das estéticas aristotélicas, naturalistas e brechtianas. *Espect- Ator* é um novo espetador e requer um novo posicionamento face ao produto teatral.

O que Boal defendia inicialmente no Teatro Arena e depois com o Teatro do Oprimido, que caracterizou teatralmente as décadas de 50, 60 e 70 na América Latina, era a de um teatro que refletisse as realidades das sociedades latino-americanas e através dele se distanciasse das linguagens teatrais europeias e norte americanas. Puga (2008) caracterizou o trabalho de Augusto Boal no Teatro Arena como um trabalho que demonstrou independência e originalidade quer enquanto visão pessoal, quer enquanto criador de formas diferentes de comunicar com o público.

Garcia (2008) refere a importância do comprometimento do Arena com a atualidade política e o seu afastamento de um teatro dedicado exclusivamente à

diversão. Na década de setenta o surgimento dos grupos de teatro de criação coletiva foi marcante para o contexto conturbado de revolução na América Latina uma vez que refletiam também as tomadas de posições políticas e sociais. Segundo Milne (1992), no princípio dos anos setenta no Chile existiam 600 grupos coletivos de teatro. Em Cuba deu-se início aos festivais de teatro latino-americano que espelhavam o fomento das práticas teatrais nacionais, quer em Cuba quer na maioria dos países latino americanos que estavam a atravessar um período de negação e rejeição de tudo o que proviesse da Europa e dos Estados Unidos.

O Teatro do Oprimido foi forjado para além de experiências teatrais e vontades artísticas. O seu desenvolvimento em países caracterizados por regimes ditatoriais (Brasil, Argentina, Chile entre outros) por onde Boal passou é um processo contínuo de respostas teatrais e ideológicas às questões sociais e políticas. Augusto Boal enquanto homem do teatro nunca cessou de lutar por um teatro que respondesse às questões sociais e políticas dos grupos sociais menos favorecidos através de um teatro do diálogo entre culturas e contextos sociais dos atores e dos espetadores:

O Teatro do Oprimido praticado no Brasil deve ser brasileiro. O praticado na Índia, indiano. Em Moçambique, moçambicano. O Teatro do Oprimido deve ser apropriado pelos locais para servir de estímulo à discussão dos temas considerados necessários e/ou urgentes através de idiomas e códigos reconhecíveis pelos interlocutores. (Santos 2016, 126)

O que Boal procurava era acima de tudo ir ao encontro do povo com uma linguagem teatral que fosse a do povo. Em Puga (2008) percebemos que ainda que não se consiga medir a exata transformação do espetador que tem a oportunidade de intervir e interagir numa peça de Teatro do Oprimido, a esse espetador é-lhe dada a oportunidade de questionar e criticar o modelo apresentado. Essa oportunidade é a essência democrática, humanista e revolucionária do Teatro do Oprimido.

Boal defendeu um teatro que fosse do povo e para o povo. Em Luzuriaga (1978), encontramos um excerto do livro de Boal *Categorías del teatro popular* (1972), onde este defende que um teatro popular deve apresentar sempre a perspetiva do povo e este ser o seu destinatário.

O Teatro do Oprimido é uma linguagem teatral que Boal denomina como uma “linguagem humana por excelência [...]” (Boal 2007, ix). Contém uma metodologia de trabalho composta por um conjunto de técnicas, jogos e exercícios, que nasceram precisamente como resposta aos diferentes momentos políticos particulares e concretos, como por exemplo em 1971 no Brasil em plena ditadura a utilização do Teatro-Jornal, na Argentina antes das eleições de 1973 a utilização do Teatro-Invisível e no Peru, quando a situação política melhorou, surgiu a utilização do Teatro-Fórum.

As técnicas, os jogos e os exercícios, contribuem para a consciencialização dos participantes das suas potencialidades físicas e psicológicas, como uma reflexão sobre nós próprios e ao mesmo tempo como uma exteriorização criativa e estética dessas capacidades. Estes jogos e exercícios têm como propósito, num trabalho contínuo, a aplicação dessas potencialidades físicas e psicológicas em improvisações de situações mais próximas dos participantes, que conduzam sem qualquer imposição de modelos estéticos, à construção de uma peça, a partir de uma história ou um tema real. Peça essa que será posteriormente apresentada em Teatro-Fórum, em Teatro-Invisível, ou numa outra técnica, sempre com a finalidade de ampliar a discussão sobre a pergunta que se faz ao mostrar uma situação de opressão e permitir a participação do espectador enquanto protagonista, tornando-se assim *espect – ator*. (Babbage 2004).

Segundo Boal (2012), as técnicas que compõem o arsenal do Teatro do Oprimido surgiram precisamente durante o período em que esteve exilado, entre 1971 e 1986. “Boal has suggested that each technique was invented out of necessity, in creative response to situations for which existing methods had proved inadequate.” (Babbage 2004, 21).

#### 1.4.6. Augusto Boal



Fonte: Instituto de Formação Augusto Boal 2009

Admitimos que ao longo deste ponto considerámos fazer uma pequena biografia de Boal pelo facto de essa biografia poder esclarecer de que forma a sua história de vida culminou com a criação do Teatro do Oprimido, reconhecendo que os princípios, métodos e técnicas constitutivas do Teatro do Oprimido surgiram de um combate, coletivo e determinado, levado a cabo por vários protagonistas. Queremos acima de tudo não cometer o erro de mitificar e/ou sacralizar Boal.

Augusto Pinto Boal filho de emigrantes portugueses de Vila Real de Trás-os-Montes, nasceu no dia 16 de março de 1931, num bairro subúrbio de classe média e classe média baixa, do Rio de Janeiro, a Penha. Donos de uma padaria na qual Boal haveria de começar a trabalhar aos 11 anos e onde segundo Boal (2000) haveria de conviver desde muito cedo com operários na sua maioria negros, que através das suas conversas matinais, influenciariam profundamente as suas primeiras produções teatrais.

Paralelamente ao curso que frequentava de Engenharia Química foi também diretor cultural na Universidade o que lhe permitiu explorar aquilo que mais gostava de fazer, teatro. (Boal, 2000). Foi nesta altura que Boal enquanto diretor cultural conheceu várias figuras do panorama teatral brasileiro, que influenciaram muito a sua posterior carreira, como por exemplo o dramaturgo Nélson Rodrigues e o crítico teatral e teatrólogo Sábato Magaldi. Em 1953, aquando da pós-graduação em química, que o pai

insistiu para realizar no exterior, Boal pensou em Nova Iorque como uma forma de conciliar essa pós-graduação com estudos teatrais que intencionava ter. (Boal 2000)

Em Nova Iorque, na *Columbia University*, Boal teve a oportunidade de estudar Drama Moderno, Direção, Teatro Grego, Teatro Shakespeariano e Dramaturgia com o crítico teatral, historiador e produtor artístico, John Gassner. Durante esse período Gassner advogava, por um lado a influência que o realismo tinha tido no drama moderno americano, e por outro a crise do realismo na dramaturgia americana uma vez que lhe faltava intensidade e força nas temáticas. Gassner defendia um teatro integrador de diferentes formas teatrais, sem catalogações onde se devia poder albergar cenas e momentos que caracterizassem um certo realismo, alternando com cenas e momentos caracterizados pelo “teatralismo” em que as personagens podiam virar-se diretamente para o público e assumir que estavam presentes e que existiam naquela representação a exemplo dos music-hall. Boal teve a oportunidade assim de presenciar este debate entre realismo e anti - realismo, trazido também pelas propostas do teatro épico de Brecht. Boal utilizaria muito destas propostas nos seus musicais no Teatro Arena e no início do Teatro do Oprimido. (Babbage 2004)

Durante este período Boal teve também a oportunidade de trabalhar com Gassner textos dos mais conceituados dramaturgos americanos e europeus, de assistir a ensaios do *Actor's Studio*, de contactar com atores, atrizes e encenadores através das entrevistas que fez enquanto correspondente do jornal *Correio Paulistano*, de ser convidado para integrar um grupo de dramaturgos no *Brander Matthews Theatre*, de concorrer e ganhar o concurso informal de peças de um ato promovido pela *Columbia University* com a peça *Martim Pescador* e de, nesse ano de 1954, começar a dirigir o grupo de dramaturgos com outra peça escrita por ele - *The Horse and the Saint* - estreada depois na Broadway.

Aos 26 anos em 1956, Boal integra o Teatro Arena de São Paulo, a convite de Sabato Magaldi e José Renato diretor do mesmo e com quem viria a dividir essa tarefa. Enquanto encenador, dramaturgo e diretor esteve ligado ao Teatro Arena, precisamente 15 anos entre 1956 e 1971. Boal esteve ligado a este ícone de resistência estética (Puga 2008), entre meados dos anos 50 e princípios dos anos 70, em que a convivência estreita

entre os elementos do grupo, alguns vivendo juntos outros vivendo no próprio teatro criou uma grande intimidade entre o grupo. (Almada 2004)

O Teatro Arena de São Paulo, segundo Magaldi nos Cadernos Paulistas (2002), viria a ser um dos grandes disseminadores da dramaturgia nacional e serviria de base a um teatro político e social no qual Boal iria ter um papel fundamental, enquanto encenador e dramaturgo. O Teatro Arena através de José Renato, que o fundou em 1955, trouxe para a cena brasileira o conceito de palco em forma de arena, uma alternativa ao palco à italiana, com vantagens económicas e especificidades estéticas, em que os atores estavam próximos da plateia e os cenários eram mínimos devido ao tamanho do mesmo. “ «Com a ausência de cenários e proximidade do palco, toda a atenção se concentra sobre a peça e o desempenho» ” (Renato citado por Guinsburg 2006, 37).

Entre 1956 e 1971, os anos em que Boal esteve no Arena, foi responsável pela implementação do método Stanislavski que trazia da sua experiência dos Estados Unidos, aprofundando o trabalho de interpretação às condições brasileiras e ao formato do Arena, tornando as representações mais realistas. Boal trouxe para o Arena a preocupação com a formação do ator e, nesse sentido, foi o responsável pelas amplas discussões sobre o papel do teatro e o papel do ator em sociedade. (Almada 2004). Inicialmente o Arena apresentava textos estrangeiros uma vez que não havia dramaturgia nacional, mas da fusão de um elenco novo que provinha do Teatro Paulista de Estudantes, (TPE), ligados assumidamente ao partido comunista brasileiro e no qual se destacariam nomes como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Milton Gonçalves, o Arena teve a possibilidade de poder apresentar um repertório com peças brasileiras. (Guinsburg 2006)

Boal propõe um Seminário de Dramaturgia com o intuito de criar textos nacionais que retratassem os padrões brasileiros populares e que exigissem uma interpretação mais próxima do povo brasileiro. Os textos passaram a representar a realidade nacional apresentando um cariz mais politizado por forma a promover o debate da mesma. (Babbage 2004)

O Arena foi para Boal o palco onde ele pode dar forma a uma consciência estética, ideológica, política e social, e que fez do Arena porta-voz das aspirações vanguardistas dos anos cinquenta promovendo discussões e reivindicações nacionalistas em voga. “*O arena torna-se o palco emblemático do teatro popular*” (Guinsburg 2006, 38)

É importante referir que nesta altura o Brasil atravessava uma fase de valorização do que era nacional e as peças que o Arena apresentava eram também uma oposição estética ao Teatro Brasileiro de Comédia(TBC), que tinha um repertório mais europeizado e que cultivava um público de elite. (Cruz & Schutzman 2006).

Entre 1958 e 1960, o Arena leva à cena textos originais que retratavam o povo brasileiro e que colocavam em cena os problemas que os espetadores querem ver retratados no palco. (Patriota 2003)

O Teatro Arena, tendo como diretores José Renato e Augusto Boal e uma equipa de atores engajados politicamente que partilhavam da mesma noção de teatro popular, começou em 1961 a encenar os clássicos a partir de um enfoque renovado mais relacionado com a realidade brasileira. A esta fase denominou-se a nacionalização dos clássicos. Foi também nesta altura que Boal começou a colocar em prática a representação que fundisse o realismo e o “teatralismo” ensinamentos trazidos de Nova Iorque através de Gassner. O Arena neste período, para além de apresentar um repertório muito influenciado por Bertold Brecht, introduz os musicais.

Em 1964 o golpe militar derruba o governo de João Goulart. “As so often in Brazilian history (1889, 1930, 1937, 1945), [a potential] civilian political confrontation was cut short by a military coup d’état...” Skidmore (1999), (citado em Cruz & Schutzman 2006,14). Apoiado por alguns jornais como *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias* e tendo até sido aceite como necessário, o governo era inicialmente moderador nas medidas de repressão. Mas em 1965 as liberdades civis foram reduzidas, o poder do governo aumentou e foi concedida ao Congresso a tarefa de designar o presidente e o vice-presidente da república. As primeiras medidas de repressão foram de cariz cultural, todos os Centros Populares de Cultura (CPCs) foram fechados e por

consequente todas as associações e ligas ou seja todas as formas de promoção de diálogo e encontro. (Boal 2000)

Em 1964, Boal é convidado, pelo então clandestino Centro Popular de Cultura através de Oduvaldo Vianna Filho, para dirigir um foco de resistência à situação com o que seria denominado de *show* musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia). O objetivo deste *Show* musical era criar um foco de resistência à situação que aglutinasse artistas de vários quadrantes, que privilegiasse a arte popular e facilitasse a difusão da cultura periférica nos grandes centros de divulgação cultural e que pudesse ser visto pela massa popular. (Cruz e Schutzman 2006)

Dos finais dos anos 50 até inícios dos anos 70 Boal estaria dividido entre vários compromissos. Seria uma figura procurada pelos grupos que se destacaram na luta às influências europeias e americanas de se fazer teatro e pela resistência ao poder político, nomeadamente o grupo de teatro Oficina e Opinião.

O ano de 1965 marca a época da viragem do Arena para os musicais da revolução, histórias de resistência ao colonialismo mas que metafóricamente traçam paralelos com a situação atual brasileira. Os musicais marcaram também a introdução do *Curinga*.

O sistema *Curinga*, surgiu pela primeira vez no musical *Arena Conta Zumbi* escrito por Guarnieri, encenado por Boal com músicas de Edu Lobo. Seria o musical que marcaria o início de uma forma teatral que, por um lado resgataria o Arena da bancarrota, e por outro posicionaria o Arena de novo como vanguardista na representação.

O objetivo da utilização desta técnica que Boal denominou de sistema *Curinga* era: primeiro, acabar com o conceito de representação do ponto de vista da personagem e introduzir o conceito de representação de um tema em que todos os atores representavam qualquer personagem, utilizando a *máscara*, características sociais da personagem, independentemente do ator que a representasse; segundo ser económico uma vez que possibilitava a montagem de espetáculos com um número fixo de atores não havendo a preocupação com o número de personagens; terceiro, introduzir uma “saudável” miscelânea de estilos e formas de representação, possibilitando o caos,

obrigando o público a reagir a mudanças bruscas de modo a sentir-se em constante estimulação; quarto, a interrupção do espetáculo pelo *curinga* que podia representar qualquer personagem e dialogar com a plateia clarificando aqui e ali significados menos perceptíveis, segundo Boal (2000).

*Arena Conta Zumbi*, estaria em cartaz durante um ano e meio e faria digressões pelos Estados Unidos e também pela Europa. Seria um marco enquanto protesto. Durante o tempo que esteve em cena as opções estéticas e o *Sistema Curinga* serviram para debate entre críticos, estudantes e intelectuais.

O *Sistema Curinga* surge como forma de resposta à necessidade de implementação de uma nova estética como reação a estímulos sociais e políticos. O *Sistema Curinga* pretendia ter a função simultânea de apresentar a peça e ao mesmo tempo apresentar a análise da mesma à audiência. O *Curinga* seria alguém que faria a ponte entre a peça e o espectador.

Em 1967, intensifica-se a censura aos teatros e outras manifestações artísticas e os últimos anos do Arena até 1971, ano em que Boal foi preso, são já caracterizados por agressões físicas de militares a alguns atores como o caso de Izaías Almada, preso em 1968 e depois em 1969 tendo partilhado a cela com Boal em 1971. (Almada 2004)

Em Agosto de 1968, a comunidade teatral de São Paulo e a do Rio de Janeiro com a produção do Teatro de Arena, artistas plásticos e músicos, montaram a Feira Paulista de Opinião apresentada no Teatro Ruth Escobar. A feira tinha como objetivo desafiar a censura através de um espetáculo mural com a seguinte mensagem/pergunta “o que pensa você da arte de esquerda?” (Boal 2000)

O espetáculo, que contava com textos de vários dramaturgos brasileiros como Guarnieri, Boal, Bráulio Pedrosa, Sérgio Ricardo, Jorge Andrade e vários cantores populares como Edu Lobo, Gilberto Gil e Caetano Veloso, e instalações de vários artistas plásticos, foi apresentado na íntegra uma vez que os censores só devolveram o texto cortado no dia da estreia, por este motivo o espetáculo foi suspenso pelo Departamento de Polícia Federal. (Boal 2000)

Durante esse ano, em dezembro, o governo adensa as medidas de repressão e implementa o Ato Institucional número 5 (AI-5), uma série de decretos que concedia,

poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia várias garantias constitucionais.

Os últimos anos do Arena, de 1969 a 1971, vão ser divididos entre a digressão pelos Estados Unidos, México, Perú, Argentina e Uruguai com o *Arena Conta Zumbi* e o *Arena conta Bolívar*, texto de Augusto Boal, (digressão que tornou-se útil como forma de solidariedade internacional), à apresentação de “miscelânea” de textos teatrais entre eles a primeira forma do Teatro do Oprimido, o Teatro-Jornal. (Boal, 2000)

Em 1971, as agressões e os raptos intensificaram-se, a polícia começou a prender agentes teatrais influentes como José Celso do Teatro Oficina, Flávio Império cenógrafo. Em fevereiro Augusto Boal foi preso e acusado de crimes contra o Brasil.

Boal esteve preso inicialmente no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). A prisão de Boal chamou a atenção a nível internacional, exemplos disso foram a carta do dramaturgo Artur Miller assinada por centenas de artistas pedindo a sua libertação. As manifestações de solidariedade vinham de Inglaterra e da França com Peter Brook, Bernard Dort, Émile Copfermann, Jean Louis Barrault, John Arden, entre outros, que escreveram às embaixadas. A solidariedade vinha até do Japão. Estas manifestações fizeram com que Boal tivesse direito a julgamento como forma de mostrar ao mundo que os prisioneiros tinham direito à justiça.

Após ter sido expulso do Brasil, Boal estabeleceu-se na Argentina, terra natal da sua mulher. Aí permaneceu durante cinco anos e desenvolveu com um grupo de atores durante um curso que ministrou, outras técnicas do Teatro do Oprimido. Tendo como base de residência a Argentina, Boal viajou por outros países da América Latina onde o Teatro do Oprimido se desenvolveu através de projetos, cursos que ele dirigiu, participações nos festivais de teatro pela América Latina e Estados Unidos.

Também durante este período, na Argentina, Boal encenou a sua peça *Torquemada* que escreveu na prisão retratando a tortura a que os presos estavam sujeitos, e encenou igualmente uma versão reescrita da sua peça *Revolução na América do Sul*. Em 1974 com a morte do presidente Juan Perón, o clima de insegurança e terrorismo instala-se na Argentina. Boal não pode sair do país pois esteve dois anos à espera do passaporte que chegou em 1976 quando se deu o golpe militar.

Em 1976 Boal recebe do governo português um convite para trabalhar em Portugal. O objetivo era o de lecionar e reformular o programa do Conservatório Nacional. Boal trabalhou juntamente com outros professores entre eles o professor e crítico teatral Carlos Porto. Boal trabalhou dois meses com contrato. Nesse tempo também colaborou com o Teatro da Barraca a convite de Maria do Céu Guerra e Hélder Costa. (Boal 2000)

Entre 1976 e 1978 Boal ficou em Portugal, mas já sem o contrato que não tinha sido renovado. Durante esta estadia em Portugal, Boal ministrou várias oficinas e cursos em países como a Suécia, Dinamarca, Noruega, Itália, Portugal e França. (Boal 1998). Em 1978 mudou-se, juntamente com a mulher, para Paris para lecionar na Sorbonne – Nouvelle a convite de Bernard Dort. Aí Boal lecionou Teatro do Oprimido.

No mesmo ano em que se mudou para Paris e começou a lecionar, Boal fundou o Centro de Teatro do Oprimido – Paris (CTO). "Since then, this center has organised numerous courses, seminars, interventions, shows and festivals with community groups." (Boal 1998, 7)

Em 1986 Boal retornou ao Brasil a convite do então Vice-Governador do Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro. O objetivo deste convite era o de se poder criar no Rio de Janeiro um Centro de Integração Popular à semelhança do que Boal estava a realizar em Paris com o CTO - Paris. Durante os seis meses de contrato que Darcy Ribeiro tinha feito com Boal este, a mulher e Rosa Luiza Marquez, professora na Universidade de San Juan em Porto Rico e membro do CTO – Paris, reuniram 35 animadores culturais e realizaram um curso intensivo do arsenal do Teatro do Oprimido. Em 1989 fundou com um grupo de pessoas que tinham estado nesse curso o atual CTO – Rio de Janeiro. Em 1992 pela necessidade de divulgar o CTO – Rio, Boal e os seus *Curingas* decidiram apoiar o Partido Trabalhista (PT) na campanha para as eleições através do teatro. A proposta não só foi aceite como o PT propôs que dentre os elementos do grupo alguém se propusesse a vereador. Em 1992 Boal foi eleito vereador do Rio de Janeiro.

Augusto Boal recebeu vários prémios ao longo da sua vida e da sua carreira, foi nomeado por exemplo em 2009 como Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO (CTO- Rio):

Ao longo de 23 anos de história, o Centro de Teatro do Oprimido tornou-se a única instituição com o aval e a direção artística direta de Augusto Boal para o desenvolvimento e difusão desta metodologia: laboratórios e seminários, oficinas abertas, intercâmbios nacionais e internacionais e eventos possibilitam que o Centro de Teatro do Oprimido continue em fase de construção, pesquisa e multiplicação no Brasil e no exterior.  
(CTO – Rio)

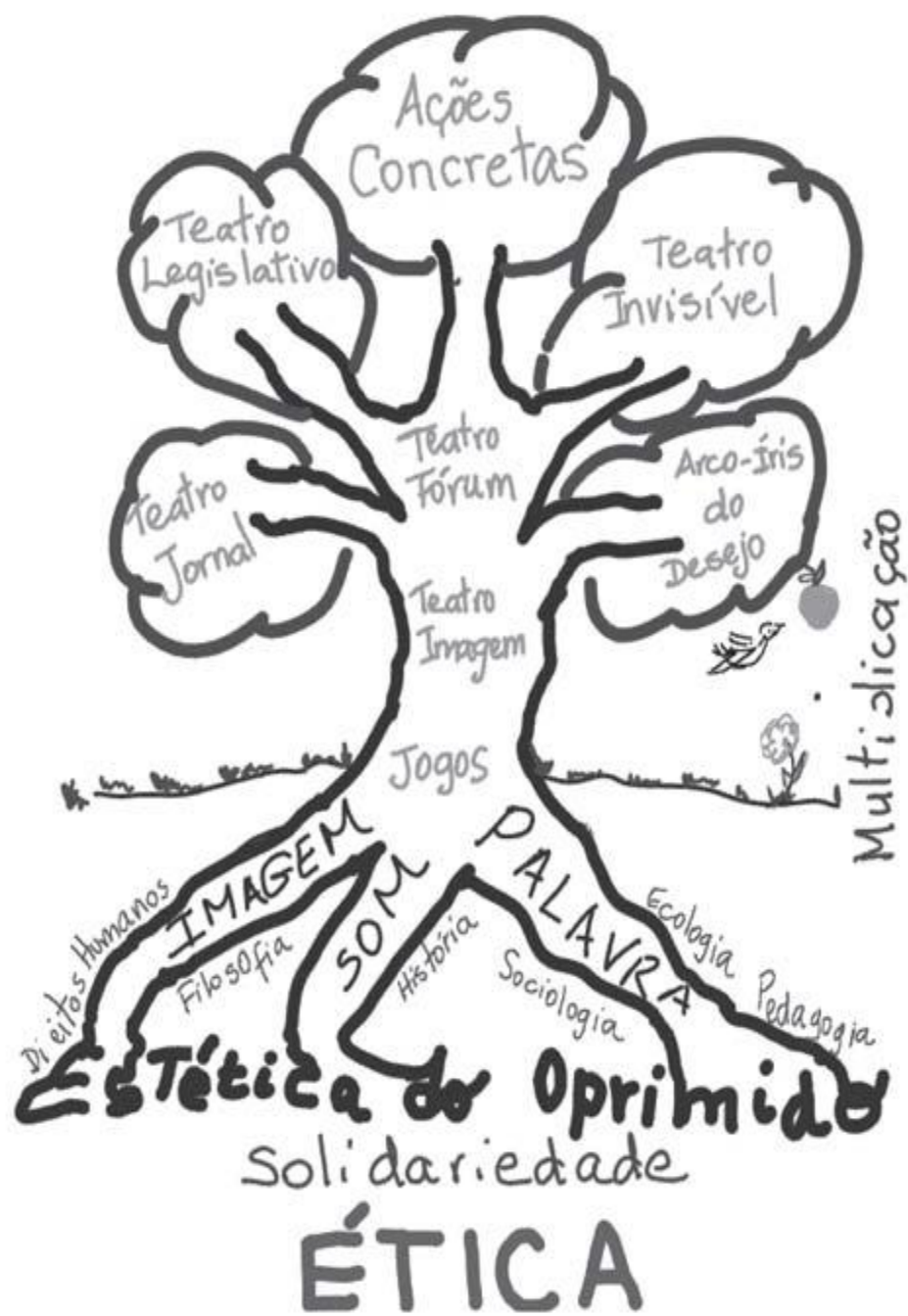
Augusto Boal morreu a 2 de maio de 2009.

#### **1.4.7. O Arsenal do Teatro do Oprimido**

O Teatro do Oprimido é composto por várias técnicas, por vários jogos e exercícios que passamos a explicar através da sua árvore simbólica, que representa a pluralidade dessas técnicas que se foram desenvolvendo em contexto específico de encontros de Boal com outras pessoas e situações.

O símbolo da figura abaixo representado, apresenta um cajueiro de natal, árvore de grande porte, com um tronco forte e com bastantes ramificações que simbolizam o crescimento, o desenvolvimento e a multiplicação do Teatro do Oprimido.

Posteriormente desenvolveremos a especificidade de cada técnica e os diversos contextos sociais em que surgiram, bem como a aplicação de cada uma em situações específicas.



Árvore do Teatro do Oprimido: uma Imagem do método.

Fonte: Centro de Teatro do Oprimido, 2008.

A árvore do Teatro do Oprimido germina-se a partir de um solo fértil que é alimentada pela Ética e pela Solidariedade, princípios básicos que regem o Teatro do Oprimido e que são parte da referência pela qual o Teatro do Oprimido se orienta – A *Declaração Universal dos Direitos Humanos* - Esse solo fértil deve ser composto de várias

áreas de saber que deverão estar ao alcance de todos os participantes como base também para as criações.

O solo alimenta a *Estética do Oprimido*, que por sua vez fará germinar raízes fortes compostas por aquilo que ela defende: a apropriação por parte dos oprimidos das suas imagens, dos seus sons e das suas palavras.

O tronco largo e forte, os ramos e as copas, são compostos pelos jogos iniciais de ativação sensorial, física e emocional, pelas técnicas *Teatro – Imagem*, *Teatro – Fórum*, *Teatro-Jornal*, *O Arco-íris do Desejo*, *Teatro - Invisível*, *Teatro - Legislativo* e têm funções concretas e específicas.

A copa do topo da árvore representa a continuidade que o Teatro do Oprimido deve ter na sociedade para além de qualquer atividade, “Nenhuma oficina, encontro, ensaio ou qualquer atividade do TO deve terminar quando acaba: pelo contrário, deve projetar-se no futuro e produzir consequências individuais e sociais, por menores que sejam reais” (Boal 2009, 186).

O pássaro representa a multiplicação (difusão de grupos e de pessoas que utilizam o Teatro do Oprimido) o que faz com o Teatro do Oprimido hoje exista em vários países dos cinco continentes.

A primeira técnica que surgiu ainda no tempo da ditadura no Brasil foi a técnica, *Teatro-Jornal*, esta começou a ser realizada pelo Núcleo II do Teatro de Arena dentro de um curso de interpretação com início em 1970 organizado por Cecilia Thumim, atriz argentina e companheira de Boal juntamente com a diretora Heleny Guariba. Os jovens atores que haviam participado no curso, entre eles Dulce Muniz, Celso Frateschi e Denise Del Vecchio, formaram o Núcleo II do Teatro de Arena e interessaram -se pela ideia de Boal e Vianinha que nunca tinham chegado a realizar - montar espetáculos diários com jornais da manhã. Os ensaios seriam à tarde e a cada noite representariam um espetáculo diferente. A técnica *Teatro-Jornal* baseia-se em construção de peças sobre notícias do jornal do dia. Inicialmente usada como uma forma de dar a conhecer ao público uma nova leitura e interpretação da manipulação exercida pela ditadura através das notícias. O *Teatro – Jornal* é composto por doze técnicas.

Estas doze técnicas que tinham por objetivo transformar uma notícia de jornal censurada numa cena teatral repondo a verdade da notícia, consistiam em leituras simples retirando a notícia do resto do jornal, leituras cruzadas de duas notícias alternadas, realçando uma nova dimensão das notícias, leituras com ritmo, notícias cantadas imprimindo os ritmos mais adequados ao conteúdo na notícia, leituras complementares onde se acrescentam dados ou informações omitidas à notícia, ações paralelas de mímica dos atores ao mesmo tempo em que se lê a notícia, improvisação da notícia cenicamente, reforço da notícia que pode ser lida, cantada, dançada como se de um spot publicitário se tratasse, concretização cénica do que a notícia omite e recriação da notícia fora do contexto onde se representa a notícia fora do contexto em que sai publicada.

A técnica *Teatro – Jornal* chegou depois a ser utilizado por estudantes, grupos organizados de paroquianos e comunidades em conjunto com os atores desse núcleo II do Teatro de Arena- já como uma forma de dar aos espetadores também o meio de produção de montar espetáculos. (Boal 2000)

O *Teatro – Jornal* é uma técnica que aproveita técnicas do *agitprop* e propaganda iniciados na Rússia com a construção do socialismo, e do *Living Newspaper*, grupo norte-americano (dos anos 30 do século passado) que trabalhava com dramatizações a partir de notícias de jornal. A dramatização do jornal ou de notícias muitas vezes serviu como possibilidade de informar o que acontecia, ou o que era noticiado, a um público analfabeto:

uma notícia é representada fora do contexto em que sai publicada: por exemplo, um ator representa o discurso sobre austeridade pronunciado por um ministro da economia enquanto devora um enorme jantar; a verdade do discurso fica assim desmistificada: quer austeridade para o povo, mas não para si mesmo. (Boal 2012,218)

A particularidade deste *Teatro - Jornal* é que já continha em si a ideologia do oprimido, em que o teatro sai à rua para ser feito para os oprimidos. Nesta fase ainda não era feito pelos oprimidos uma vez que eram os atores do núcleo dois do Arena a representar, não havia interação. O espaço de representação deixa de ser o espaço

teatral e passa a ser o local de intervenção, como sindicatos, faculdades, escolas, igrejas. (Boal citado por Duarte - Plon, 2007)

A montagem de cenas produzidas literalmente “do dia para a noite” foi uma forma de escapar à censura que, desde a promulgação do AI-5, em 1968, (ato que suspendia várias garantias constitucionais) atuava de uma forma cada vez mais forte sobre peças e grupos teatrais. Será com o *Teatro-Jornal* que Boal inicia o processo de criação das técnicas que vieram a dar origem ao Teatro do Oprimido.

Quando Boal se exilou na Argentina em 1971, do trabalho com o grupo de teatro em Buenos Aires, surgiu um dia a ideia de realizar uma peça que fosse apresentada em espaços públicos cujo objetivo é o de levantar determinadas questões sobre um acontecimento como verídico.

O *Teatro – Invisível* é uma técnica teatral onde os atores representam o texto por eles escrito e encenado, mas em cenários naturais com pessoas que não sabem que fazem parte da peça, ex. restaurantes, paragem de autocarros, lojas, praças etc. A intenção desta técnica é provocar reações espontâneas e estimular o debate entre o público que acreditará na situação a que está a assistir até ao fim. Esta técnica deve ser minuciosamente preparada pois os atores devem estar preparados para quaisquer situações constrangedoras que possam surgir como consequência da cena apresentada. Como não é um *Happening*, nem tão pouco uma cena de apanhados, Boal (2012) adverte que em momento algum o grupo de teatro deve dizer que é uma peça de teatro e que os membros do grupo são atores, pois a intenção é mesmo fazer acreditar o mais possível que o que está a ser debatido é a realidade de um acontecimento. “*O Teatro Invisível não é realismo: é realidade.*” (Boal 2007, 23)

No seu livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas* (2012), Boal sublinha que a poética do oprimido defende a conquista da linguagem teatral por todos, atores e espetadores, tornando-se estes *espect-atores*. Esta poética foi integrando outras técnicas do Teatro do Oprimido quando Boal foi convidado pelo projeto Alfin (Operação Alfabetização Integral) do Governo Revolucionário Peruano em 1973.

O objetivo do projeto foi o de erradicar o analfabetismo num prazo aproximado de quatro anos. Pode-se ler no livro acima referido que “Segundo estudos, calcula-se

que existem pelo menos 41 dialetos das duas principais línguas indígenas, o quéchua e o aymará” (Boal 2012,179).

Durante este projeto Boal contactou precisamente com várias pessoas analfabetas e com dialetos diferentes o que dificultava a comunicação e o trabalho teatral que, implicava acima de tudo diálogo. O que se pretendia na aquisição da linguagem teatral era que os participantes fossem os protagonistas dessa linguagem.

Foi durante este período que surgiram a maioria das técnicas utilizadas no Teatro do Oprimido, uma vez que neste projeto o objetivo do trabalho com as pessoas era a participação total. O teatro era dos oprimidos, pelos oprimidos e para os oprimidos. (Babbage 2004)

Os organizadores do projeto Alfin pretendiam alfabetizar na língua materna e em castelhano, mas sem o abandono da língua materna e pretendiam também alfabetizar em todas as linguagens possíveis, nomeadamente as linguagens artísticas, como o teatro, a fotografia, marionetas, cinema etc. Com a sua participação neste projeto Boal pretendia já utilizar o teatro como uma linguagem que pudesse ser utilizada por qualquer pessoa, “[...] tenha ou não tenha atitudes artísticas” (Boal 2012,181).

Boal defendia sobretudo uma transferência dos meios de produção teatral para o povo. O povo que, como ele defendia, devia ser transformado em sujeito - ator da ação dramática:

Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a *Poética do Oprimido* propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protágónico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores [...] Por isso, eu creio

que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. (Boal 2012,182)

É então com esta prerrogativa que o Teatro do Oprimido definitivamente se distanciou do teatro europeu. Boal aproveitou como teatrólogo e encenador que era, as influências do teatro europeu nas suas diferentes vertentes reconhecendo, no entanto, que para o povo brasileiro e para os povos dos países da América Latina por onde trabalhou e para uma época específica era necessário pensar num fazer teatral que correspondesse ao momento histórico, ou ao público em questão.

Para Boal os aspetos formais do fazer teatro devem refletir as pessoas e o contexto dos protagonistas no fazer estético. Numa entrevista a Douglas Leal em 2007, Boal defende o seguinte: “[...] a gente não quer seguir padrões estéticos da burguesia, padrões estéticos de outras épocas, a gente quer descobrir a estética do camponês do MST, a estética do habitante da favela da Maré, a estética desses Grupos de oprimidos” (Leal 2007,6).

No decurso do trabalho de Boal com indígenas do Peru, Colômbia, Venezuela e México em 1973 desenvolveu-se a técnica *Teatro – Imagem* como necessidade de comunicação entre todos que falavam diferentes línguas e dialetos.

A técnica *Teatro – Imagem* trabalha a realidade da imagem através do corpo o que requer que se inicie um processo de auto- conhecimento do corpo que pode ser através dos vários exercícios que foram sistematizados no livro *Jogos para Atores e Não Atores*, inicialmente editado em 1973 na Argentina com o nome de *200 exercícios e jogos para atores e não – atores com ganas de dizer algo através do teatro*, sem ser, no entanto, obrigatório.

Através desses exercícios os participantes consciencializavam-se de como podiam tornar o seu corpo expressivo e passar de espetador a ator da sua ação. Os participantes podiam assim através de imagens feitas com o seu corpo utilizar a linguagem teatral para representar um determinado tema. A técnica *Teatro – Imagem* que se baseia em linguagem não verbal serve para colocar em cena problemas e sentimentos em imagens individuais ou coletivas e constitui-se de várias dinamizações que partem de um modelo representado. A técnica *Teatro – Imagem* foi posteriormente

utilizada no *Arco – Iris do Desejo* como facilitadora na dificuldade em exprimir por palavras opressões internalizadas, bem como estratégia para transformar essas opressões que estão internalizadas em opressões visíveis teatralizadas pelos diferentes participantes que apresentam também eles a sua visão de uma opressão partilhada.

Foi também durante a sua estadia no Peru que surgiu a forma atual do *Teatro – Fórum*. A técnica do *Teatro – Fórum* é a técnica mais usada em Teatro do Oprimido. A cena apresentada ou a peça, nas palavras de Boal (2003) é o modelo de opressão que se constrói para se fazer a pergunta do oprimido: O que é que faria se estivesse no meu lugar? Este modelo surge assim inacabado e termina sempre com um fracasso do oprimido, deve então ser completado e alterado com as propostas do *espect-ator*.

*Teatro – Fórum* é uma técnica onde a encenação apresenta uma pergunta aberta à plateia que após a apresentação é convidada a entrar em cena no lugar do oprimido, única personagem a ser substituída, para apresentar alternativas à situação de opressão apresentada.

Esta técnica era representada pelos atores que trabalhavam com Boal a partir de uma história verdadeira, que depois de debatida em fórum era ‘reencenada’ pelos mesmos atores conforme as diferentes propostas do público. Esta era a forma original do *Teatro - Fórum*, mas devido a uma situação descrita por Augusto Boal no seu livro, *Arco Íris do Desejo* (1995), a técnica de *Teatro – Fórum* toma a forma que tem hoje: a da transformação do espetador em *espect- ator*. Uma espetadora insatisfeita com o resultado daquilo que dizia para os atores representarem e aquilo que ela própria queria ver, subiu ao palco e representou com os atores o que queria exatamente que acontecesse, o que teve como resultado que a forma original do *Teatro - Fórum* viu cair por terra a barreira do espaço de representação.

Durante a sua estadia na Europa a partir de 1976 em vários países onde trabalhou e realizou formações como Portugal, Suécia, Noruega, Dinamarca, Itália e França onde se estabeleceu a dar aulas na Sorbonne- Nouvelle, Paris, Boal apercebe-se que as opressões refletidas nas pessoas com quem trabalhou eram opressões que não caracterizavam um imaginário social coletivo, nem tinham influências imediatas no quotidiano, mas sim opressões internas, disfarçadas, subtis e individuais:

Na Europa, comecei a me preocupar com opressões das quais não se falava na América Latina: solidão, incomunicabilidade, vazios, angústias múltiplas- diferentes do salário mingüado, da falta d'água, fome violência, greves, mas... muita gente se suicidava por não poder suportá-las. Mais suicídios havia na Escandinávia, onde problemas de subsistência estavam resolvidos, do que no Cone Sul, onde as ditaduras assassinavam a frio, a morno e a quente, mas onde menos pessoas apontavam as armas para suas próprias cabeças. (Boal 2000, 318)

Na Europa Boal sistematizou a técnica *Arco – Íris do Desejo*. Esta técnica tem por objetivo tornar visível aquilo que se denomina de “Polícia na Cabeça”, o nome metafórico acima de tudo, deriva principalmente do facto de Boal ter trabalhado com opressões na América Latina visíveis e concretas como as repressões militares ou policiais.

Todo o trabalho que se desenvolve com esta técnica, tal como com outras técnicas, é um trabalho de investigação para a construção de cenas que tem por base um caso individual, este deverá ser extrapolado para o grupo participante e desse grupo para a sociedade na qual esse caso é um fragmento. A este processo Boal denomina de ‘Ascese’, o movimento que vai do micro, o caso particular, para o macro a sociedade que rege esse fenómeno.

A base de trabalho desta técnica é fundamentalmente a do Teatro – Imagem. Através do corpo mostram-se várias imagens, como se de um espelho se tratasse, da situação relatada por um indivíduo. Multiplica-se assim várias e diferentes interpretações de uma dada situação. Nesta técnica todos os participantes representam com a finalidade de mutuamente se questionarem, transformarem, ou alterarem comportamentos, representando o outro lado possível de luta contra a opressão, a subversão.

Em todas as técnicas do Teatro do Oprimido ninguém é espetador apenas observador ativo (pelo constante debate na construção das cenas) ou *espect-ator*, pois quer as imagens que se constrói, quer as cenas que se improvisam devem reverberar para todos os participantes, caso contrário não faz sentido trabalhar com estas técnicas.

De volta ao Brasil o Teatro do Oprimido viu surgir, sempre pela necessidade de responder a um determinado problema ou desafio na procura de soluções específicas, mais uma técnica, aquando das eleições de 1992, em que Boal foi candidato vencedor a vereador do Rio de Janeiro.

Neste período surge a técnica *Teatro – Legislativo*. Esta técnica tem como princípio metodológico questões específicas de uma determinada comunidade ou grupo social cujo objetivo é chegar ao debate nos locais de debate político como por exemplo assembleias de câmara ou o próprio parlamento no caso específico de Portugal que conta com um parlamentar do Bloco de Esquerda praticante do Teatro do Oprimido.

No Brasil e no contexto específico em que surgiu o objetivo era o de debater questões específicas das diferentes comunidades ou bairros do Rio de Janeiro:

No Teatro Legislativo (TL) a atividade política é exercida para transformar em lei a necessidade expressa e debatida de forma lúdica através da cena de Teatro-Fórum [...] Assim, para mudar esse formato, no início do Mandato Político Teatral Augusto Boal, com o lema “Coragem de Ser Feliz”, a equipe de Curingas (especialistas no Teatro do Oprimido) do Centro de Teatro do Oprimido partiu para a prática através da formação de grupos de Teatro-Fórum em comunidades, escolas, associações de moradores, igrejas, estudantes negros universitários, trabalhadoras domésticas, trabalhadores rurais sem terra, pessoas portadoras de deficiência física, jovens que viviam nas ruas, etc. realizávamos diversas atividades para incentivar esse protagonismo: através das cenas de Teatro-Fórum (TF) dos grupos populares às Sessões de Teatro Legislativo. (Bendelack CTO – Rio)

O *Teatro – Legislativo* era uma continuação do *Teatro – Fórum* que para além de apresentar alternativas às situações apresentadas, também encaminhava as sugestões discutidas e votadas entre todos para uma equipa de ativistas e especialistas em legislação que acompanhavam as sessões. O *Teatro – Legislativo* realizado por Boal e a sua equipa tinha também outra particularidade:

No final do evento teatral, instaura-se a Sessão Solene Simbólica de Teatro – Legislativo... Para a Sessão Solene Simbólica, o cenário da peça deve ser retirado

para que se instale a mesa de trabalho, em destaque no centro do palco. (Santos 2016,109)

O Teatro do Oprimido como pudemos ver ao longo deste subponto é composto por várias técnicas que compõem o seu arsenal, coadjuvadas enquanto trabalho de ‘des-mecanização’, assim denominado por Augusto Boal, pelos exercícios que possibilitam aos não-atores, aos atores e a todos os participantes, uma consciencialização do corpo, instrumento principal de trabalho, que podemos encontrar no livro *Jogos para Atores e Não – Atores* com várias edições sendo a mais recente a de (2002), traduzida por Adrian Jackson, tradutor de quatro outras obras de Augusto Boal e multiplicador de Teatro do Oprimido.

Nesses exercícios podemos encontrar fundamentalmente uma forma de nos apoderarmos das ferramentas expressivas necessárias à comunicação artística. Neles também seguimos uma forma de trabalhar que promove ou que procura promover um novo olhar, sentir, ouvir e tocar sobre tudo o que nos rodeia.

No arsenal do Teatro do Oprimido a estas novas propostas de nos conhecermos em função do que nos rodeia, Boal denomina de as cinco categorias de jogos e exercícios – sentir tudo o que se toca, escutar tudo o que se ouve, ver tudo o que se olha, memória, emoção e imaginação. (Boal 1998)

#### **1.4.8. A Atualidade na América Latina**

De acordo com Villegas (2011), apenas nos finais do século XX e inícios do século XXI se pode falar de uma nova época histórica para a América Latina, sobretudo para os países que se libertam dos seus sistemas ditatoriais e que aos poucos tentam transformar-se, politicamente, socialmente, economicamente e culturalmente. A globalização, a invasão e a democratização dos novos meios de produção e comunicação cultural também aqui marcam a diferença no imaginário coletivo, uma vez que chegam a setores marginais.

Alfonso De Toro em 1991 defende a pós-modernidade na América Latina como legítima porque global e porque a América Latina não está isolada do resto do mundo. Ainda assim ressalva que se pode encontrar várias assimetrias como de resto também noutras épocas, a nível económico, social, político e cultural. Nem sempre o desenvolvimento se dá em simetria do social com o económico, ou o cultural com o social, mas o que se deve defender, adianta o autor, é que a América Latina não pode nem deve ficar de fora da discussão. (De Toro 1991)

A diversidade de linguagens artísticas e a justaposição das mesmas que o pós-modernismo trouxe para o panorama cultural vai refletir-se também nas linguagens teatrais.

A diversidade dos espetadores de vários setores sociais que hoje se pode encontrar nas diversas atividades culturais faz com que as linguagens teatrais procurem satisfazer também essa variedade. Existem grupos de teatro que procuram satisfazer públicos específicos, como é o caso do teatro comunitário, teatro para a juventude ou teatro *gay* “Rafael Rojas, del Teatro Coribantes de Puerto Rico, por ejemplo, explica que su grupo produce espectáculos de tema gay que organizan un Festival cuya principal característica es que el tema de los espectáculos siempre es la homosexualidad” (Villegas 2011,289).

Também o impacto das novas tecnologias se vai fazer sentir nas linguagens teatrais atuais. No início do século XXI as linguagens teatrais vão incorporar elementos do cinema, do digital, do vídeo quer na estrutura dos textos, quer na encenação. Adverte Villegas (2011), no entanto, que a informação e os trabalhos de investigação sobre as linguagens teatrais hegemónicas continuam sendo a maioria e que se encontram poucos estudos sobre a evolução das práticas teatrais das culturas não hegemónicas como as culturas indígenas, ameríndias e de herança africana onde as diferenças de região para região são muito marcadas.

## Síntese

Ao longo deste capítulo, foi intenção caracterizar numa resenha histórica, as transformações teatrais ocorridas na Europa como manifestações artísticas que foram incontornáveis para o teatro que se faz e se vê atualmente. Caracterizámos essas manifestações relacionadas também com as transformações culturais, sociais e políticas porque defendemos que o contexto no qual se inserem essas manifestações é fundamental para percebermos as implicações que as mesmas têm num imaginário coletivo. Relacionámos as transformações teatrais ocorridas na Europa como transformações que chegaram além-mar e se implementaram hegemonicamente nas manifestações artísticas em países da América Latina. Quisemos sublinhar o quão essas influências eurocêntricas nas linguagens teatrais latino-americanas foram demasiado relevantes de modo a legitimar o que consideramos ser uma ‘colonialidade’ do fazer e ver teatro.

Ainda neste capítulo pudemos ver que, durante o período colonial e neocolonial, o eurocentrismo ditou as formas e os temas do fazer teatral. Impondo no público apenas referências de um fazer teatral europeu, que se prolongou mesmo depois das várias conquistas de autonomia das metrópoles Espanha e Portugal.

Em Villegas (2011) encontra-se, na ortografia da época, textos recolhidos por Julio Durán Cerda em 1957 de José Victorino Lastarria (1817-1888), sobre o quão essas influências, por exemplo, em relação ao teatro espanhol e francês do século XIX eram visíveis. José Victorino Lastarria sublinha assim da seguinte maneira a importância de um fazer teatral que embora não expresse o pensar e representar latino-americano continua a ser considerado e admirado:

El teatro actual, si bien no pude entre nosotros ser la expresión de nuestra literatura, i la arena a que el ingenio americano descienda a obter a la ovacion con que el aplauso jeneral premia el acierto i el

talento, no por eso deja de llenar um grande e saludable objeto.  
(Villegas 2011, 108)

Sublinhámos também as transformações nas linguagens teatrais latino-americanas nos finais do século XIX, princípios do século XX que representavam a luta do povo ao serviço das revoluções independentistas num primeiro momento e as linguagens teatrais que surgiram no período da Guerra Fria caracterizadas como linguagens politizadas contra o imperialismo norte-americano com características específicas de um fazer teatral popular como meio de objetivar, ou seja, de colocar em cena os problemas das comunidades e como forma das mesmas se distanciarem de um neocolonialismo que voltava a impor concepções hegemónicas no fazer e ver teatro. Contextualizámos nesse período (Guerra Fria), que resultou num período de grandes convulsões políticas e sociais como a implementação de ditaduras em países da América do Sul, o início do que viria a ser o Teatro do Oprimido e o desenvolvimento do mesmo em países onde Augusto Boal esteve exilado.

Nesta resenha histórica comparatista caracterizámos o Teatro do Oprimido aludindo já ao facto de o considerarmos distanciado das linguagens teatrais eurocêntricas pela sua génese e pela forma como trabalha com os oprimidos.

Concluímos que hoje o teatro, ainda que o defendamos como necessário, é apenas mais uma das inúmeras linguagens comunicacionais ao nosso dispor. Que a sua relação com a audiência, seja pela provocação, empatia, questionamento, integração e interação se torna mais difícil e exigente pela disponibilidade, variedade e rapidez de 'imagens' a que temos acesso.

Pudemos verificar que a relação do palco com a audiência continua a ser uma preocupação constante das diferentes propostas teatrais onde encontramos atualmente abordagens muito mais interventivas, promovendo mais a participação da audiência, colocando até não atores em palco dando-lhes a oportunidade de serem eles os protagonistas de uma história, ideia ou situação.

## **CAPÍTULO II – UM CONCEITO DE TRANSGRESSÃO**

## CAPÍTULO II – UM CONCEITO DE TRANSGRESSÃO

### Introdução

Neste capítulo, porque o fenómeno em estudo é proveniente de um outro continente e de uma região outrora colonizada, torna-se premente, para um investigador europeu que quer refletir sobre uma linguagem teatral que surgiu na América Latina, a compreensão de um contexto social, cultural e político diferente. Sentimos a necessidade de compreender o contexto latino-americano na linguagem do Teatro do Oprimido e traçar um conceito próprio de transgressão, que consubstanciasse a caracterização do Teatro do Oprimido como uma poética da transgressão proveniente desse contexto.

Consideramos que ao caracterizar o Teatro do Oprimido como uma poética da transgressão somos obrigados a defender uma posição epistemológica que vai ao encontro do debate sobre a não dependência de produção cultural sujeita a interpretações eurocêtricas como um passo mais na construção de uma identidade cultural própria.

Por ser constituída por países com características distintas e heterogêneas, limitamo-nos, num primeiro momento, a delinear uma resenha dos inúmeros acontecimentos que caracterizam sobretudo movimentos de luta de independência. Num segundo momento, detemo-nos, então, nas propostas de construção de uma identidade própria, que considere os produtos culturais como transgressores de uma universalidade do conhecimento. Num terceiro momento, refletimos sobre as propostas que revelam já uma vontade nacional de se afastar do eurocentrismo das propostas teatrais, fazendo uma ligação com a linguagem teatral do Teatro do Oprimido

Para traçar esse conceito de transgressão teremos como enquadramento conceptual as referências de: Walter D. Mignolo (1941), argentino, professor de Literatura e Estudos Românicos (espanhol) na Universidade de Duke, diretor do Centro de *Global Studies and Humanities*, investigador em Estudos Espanhóis, Estudos Coloniais e Pós – Coloniais, Globalização, Pós-Modernismo, Contemporaneidade, Estudos

Comparatistas, Filosofia e Estudos Latino-Americanos tendo lançado em 2005 o livro *The Idea of Latin America*.

Silvano Santiago (1936), ensaísta, poeta, romancista, professor universitário e crítico literário brasileiro. Entre os seus livros de ensaios destacamos *Uma literatura nos Trópicos, ensaios sobre dependência cultural*.

Enrique Dussel (1934), argentino, filósofo, professor universitário no México para onde se exilou em 1976. No ano de 1977 publica, *Introducción a una Filosofía de la Liberación Latinoamericana*.

Roberto Fernández Retamar (1930), poeta cubano, ensaísta, filósofo. Responsável pela publicação da revista “Casa de Las Américas” desde 1965 e pela publicação da revista “Nueva Revista Cubana” – 1959-1960. Fundador e diretor desde 1986 do Centro de Estudos Martinianos. Professor emérito da Universidade de Havana. Deputado da assembleia nacional de poder popular e membro do conselho de estado. Consideramos para este estudo a publicação de 2006 *Nuestra América y el Occidente e Pensamientos de Nuestra América. Autorreflexiones y propuestas*.

Aníbal Quijano Obregón (1928), sociólogo e teórico político peruano. Professor no departamento de sociologia na Universidade de Binghamton, Nova Iorque. Responsável pela cadeira de *América Latina y la colonialidad del poder* na Universidade Ricardo Palma, Lima.

Edgardo Lander (1942), sociólogo venezuelano. Professor titular na Universidade Central da Venezuela, docente investigador no Departamento de Sociologia e membro do grupo de investigação sobre *Hegemonías y Emancipaciones* do *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales* (CLACSO).

Edward Said (1935-2003), nasceu em Jerusalém, mas mudou-se em 1947 com a família para o Cairo. Em 1951 estudou na escola Mount Hermon Massachusetts, Estados Unidos. Foi professor de Inglês e Literatura Comparada na Universidade de Columbia Nova Iorque. Em 1999 fundou com o maestro israelita Daniel Barenboim a Orquestra do Divã Ocidental – Oriental, “[...] que proporciona aos jovens músicos israelitas e árabes um fórum em que aprendem juntos música e todas as suas ramificações.” (Barenboim 2007, 40). É considerado um dos críticos literários e culturais mais importantes dos Estados Unidos. Uma das publicações analisada neste estudo é *Culture and Imperialism* editado em 1994.

Boaventura de Sousa Santos (1940), nasceu em Coimbra. É doutorado em Sociologia do Direito pela Universidade de Yale. Atualmente é professor catedrático jubilado da faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e distinguished Legal Scholar da Faculdade de Direito da Universidade de Wisconsin-Madison entre outros cargos relevantes. Destacamos para este estudo as publicações *Epistemologias do Sul* (2010) com Maria Paula Meneses e *Conhecimento Prudente para uma Vida Decente* (2003).

Hector Bruit, chileno licenciado em História e Geografia pela Universidade do Chile em 1962, doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo, atualmente a lecionar no departamento de História e Centro de Memória da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), neste estudo recorreremos ao artigo “A Invenção da América Latina” (2003) na Revista de Mestrado de História da Universidade Severino Sombra.

Jaime E. Rodriguez Ordóñez, professor doutor na Universidade da Califórnia, Irvine, investigador e historiador na área da História da América Latina e nas Revoluções Além-Mar no período da independência do México e Equador, sendo o seu livro *La Independencia de la América Española* originalmente publicado em 1996 pelo Fundo Económico e o Colégio do México a referência utilizada nesta investigação.

Consideramos estas referências como críticas ao pensamento hegemónico, abertas a debate teórico e comprometidas com as emancipações políticas, sociais e culturais em contextos latino-americanos.

Pelas leituras efetuadas reconhecemos o quão difícil se torna a compreensão do contexto histórico da América Latina como um todo, universal e generalista.

## **2.1. Conquista da Independência**

Neste primeiro subponto considerámos fundamental para a proposta de um conceito de transgressão entendermos do ponto de vista do outro qual a construção possível de uma identidade própria, a partir do caldeirão de diferenças que era e é a América Latina, seja geograficamente, seja socialmente, seja económica, cultural ou politicamente. A partir das leituras efetuadas, verificamos que desde a colonização espanhola que a Hispano-América se caracterizou pelas tensões sociais e lutas internas

que segundo Jaime E. Rodríguez O. (1993), professor catedrático e diretor do programa de estudos latino-americanos da Universidade da Califórnia, Irvine, “La invasión francesa de España em 1808 interrumpión esse processo natural de conflicto y compromiso” (585).

As diferentes conquistas de independência que tiveram lugar na América Latina começam inicialmente como conquistas de autonomia em nome do reino de Espanha que estava subjugada ao poder francês, até às várias guerras civis que partindo do pressuposto muito diferencial de país para país passaremos a explicar ainda que muito sucintamente.

O destronamento do rei de Espanha por parte de Napoleão em 1808 e o receio de ficarem subordinados ao poder dos franceses, foram alguns dos indicadores responsáveis pelos diversos e diferentes movimentos de autonomia no mundo hispano-americano. Como consequência do derrube da monarquia espanhola, os hispano-americanos receosos de ficarem sujeitos à autoridade francesa, sentiram a necessidade de defender a autonomia e uma governação própria. O receio dos governadores hispano-americanos prendia-se mais com o facto de ficarem nas mãos dos revolucionários franceses que representavam por exemplo o ateísmo, o anticlericalismo e o imperialismo, segundo Rodríguez O. (1993) em *La Independencia de La America Española Una Reinterpretación*, do que pensarem nas consequências eventualmente positivas de uma independência da metrópole.

Realizou-se com esse propósito um encontro fortemente participativo nas Cortes de Cádiz de 1810 que serviu para redigir uma Carta Magna possibilitando a constituição de governos autónomos no mundo hispano-americano. (Rodríguez O. 2008).

Esta autonomía prendia-se segundo Ramón Peralta Martínez, advogado, ensaísta e jurista com o facto de ser necessário legitimar como pertencente ao reino de Espanha as colónias hispano-americanas face à invasão estrangeira:

El juntismo de 1810 nace sin el más mínimo propósito separatista respecto de España, sin la más mínima intención de disgregar, de dispersar a los pueblos hispano-americanos, conscientes de conformar una gigantesca y común

nacionalidad continental. Serán hechos posteriores a la erección de las Juntas los que acabarán conduciendo a los pueblos hispano-americanos por los caminos del separatismo y la disgregación (...) Patriotismo, hispanismo, constitucionalismo, antijacobinismo, antibonapartismo, antibrasileñismo, fidelidad al rey legítimo y, subsidiariamente, independencia de toda dominación extranjera. Este es el auténtico repertorio ideológico que preside la revolución americana de 1810” (Martínez 2011, 1)

Em 1812 a constituição que foi redigida pela maioria dos deputados hispano-americanos segundo Rodríguez O. em *Una Visión Comparativa de la Independencia* (2008) foi à época uma constituição que contribuiu para uma cultura de participação política na América Latina. Esta cultura de participação traduziu-se nas primeiras eleições populares que se realizaram no mundo hispano-americano.

Com a subida ao poder de Fernando VII em 1814 que aboliu a constituição tiveram início as várias revoluções que reivindicavam no mundo hispano-americano uma verdadeira independência de Espanha protagonizada pelos liberais que lutavam por reformas constitucionais influenciados pelas mesmas lutas na metrópole.

Estas revoluções foram segundo Ruiz (2012) geradas pelas fações conservadoras da oligarquia americana que queria manter as tradições e as práticas políticas espanholas e os liberais que para se libertarem do absolutismo instaurado não viram outra saída senão a luta definitiva pela independência.

Edgar Morin (2007) no seu livro *Cultura e Barbárie Europeias* considera estas revoluções como revoluções que não tiveram em conta os colonizados, mas sim e apenas os colonos de elite de origem europeias que defendiam acima de tudo um *status quo*.

Para Retamar (2006) a primeira grande revolução de independência mais próxima dos colonizados, deu-se ainda no princípio do século XIX nas Antilhas francesas, nomeadamente na antiga colónia francesa que posteriormente foi denominada com o seu nome indígena Haiti, “[...] la única revolución de esclavos victoriosa en el mundo, que se constituyó como nación, e hizo de esa revolución la primera y más radical que había ocurrido en nuestra América” (Retamar 2006, 40).

Assim desde 1804 ano em que foi proclamada a independência do Haiti e após a abolição da constituição, vamos assistir a várias revoluções de independência de Espanha, comandadas por dirigentes fidalgos espanhóis que queriam reivindicar a instauração novamente da constituição e não perder algum do poder que tinha sido reconhecido anteriormente como: “[...] Hidalgo y Morelos en México, Bolívar y Sucre en Venezuela, San Martín y Moreno en Argentina, O’ Higgins en Chile, Artigas en Uruguay y muchos más” (Retamar 2006, 26).

Durante todo o século XIX a América Latina foi palco de várias guerras de independência com características diferentes e em diferentes países. Essas guerras tiveram como primeiro objetivo a independência de Espanha. De acordo com Enrique Dussel (1973), essas guerras que se balizam aproximadamente entre 1808 e 1850 foram necessárias para a rutura política e cultural com o colonialismo e a implementação da secularização, mas também foram terreno fértil para as políticas oligárquicas e o surgimento dos *criollos* liberais, que criaram várias fragmentações internas.

Após esse período de lutas que tornaram alguns países hispano-americanos independentes, verificou-se desta feita um novo expansionismo dos considerados impérios emergentes, como a França, Inglaterra e depois os Estados Unidos. (Mignolo 1998).

A América Latina viveria uma forte ingerência dos Estados Unidos que começariam por conquistar uma parte do México em 1847, em 1868 conquistariam Porto Rico e durante dez anos lutariam para conquistar Cuba. Este expansionismo resultaria em lutas anti-imperialistas. Lutas estas com características diferentes das realizadas no início do século XIX. Os Estados Unidos ocuparam militarmente as três últimas colónias espanholas como Porto Rico, Filipinas e Cuba, tendo esta última “[...] peleado treinta años por su independencia recibía, mutilada por la Enmienda Platt, una República que de hecho era un protectorado o una neocolonia” (Retamar 2006, 17).

Até à revolução Cubana em 1959, os Estados Unidos continuariam na senda de invasões de vários países da América Latina donde surgiria já no século XX a primeira revolução bem-sucedida no México em 1910, como um marco na luta anti-imperialista. Após esta revolução, foram várias as lutas contra a invasão norte-americana que tiveram

à sua frente heróis e mártires como Charlemagne Péralte no Haiti, Augusto César Sandino na Nicarágua, Farabundo Martí em São Salvador em 1932. (Retamar 2006).

Edward Said (2011), no seu livro *Cultura e Imperialismo*, apresenta a sua crítica ao imperialismo ligado à nova expansão colonialista dos Estados Unidos que teve, como o próprio autor refere, muito poucas vozes dissonantes sobre uma ideologia expansionista:

O imperialismo não é apenas uma relação de denominação, mas também está comprometido com uma determinada ideologia expansionista [...] o expansionismo era mais do que uma propensão [...] e a expansão só teve resultados tão assombrosos porque havia poder suficiente – poder militar, econômico, político e cultural. (295-296)

Muito sucintamente percebemos pelas palavras de Dussel (1977, citado por Matos 2008) que a história da América Latina é uma história que começa com a colonização espanhola, a independência desta, a neocolonização Inglesa e por último a norte americana.

Durante o século XIX e o século XX ‘nuestra’ América, parafraseando um termo caro a um dos revolucionários mais empenhados na unidade latino – americana, José Martín, ‘despertou’, segundo Dussel (1973), enquanto povo índio, nacionalista, antioligárquico, marxista e socialista, anti-imperialista e que perante esse ‘despertar’ lutou contra diversas formas de colonialismo e neocolonialismo. Estas lutas não foram, no entanto, só militarizadas, internamente os países debatiam-se com as questões da não-aceitação das culturas indígenas, dos mestiços, dos negros da pluralidade cultural pelos descendentes americanos de europeus, os *criollos*.

## **2.2. A Noção de “Latinismo” na América Latina**

Neste segundo subponto detemo-nos na importância desta noção porque nos remete para uma denominação inicial que respeitamos pelas divergências encontradas nas leituras efetuadas. Assim encontramos primeiramente a denominação de Hispano-América que em momento algum verificámos que estava banida; no entanto, ao longo das diversas leituras apercebemo-nos que a denominação foi sendo alterada pelas

razões evocadas abaixo para América Latina. Esta também é a denominação que usamos ao longo desta investigação.

Detemo-nos então na expressão “Latino – Americano” como uma expressão que segundo Fátima Silva, na sua tese de doutoramento sobre a “Imagem Poética do Nuevo Teatro Latino – Americano: O caso do TEC e LA CANDELÁRIA.” (2007), é baseada em vários autores como uma expressão controversa. A noção de “Latino – Americano” é uma qualificação inicialmente puramente geográfica e remonta ao período da colonização.

Podemos ver referido na mesma autora três interpretações diferentes da origem desse conceito: a defendida por Furtado (1970), em que este designa a expressão como proveniente dos Estados Unidos, «como uma referência puramente geográfica» (37); a perspectiva de Phelan (1986), que defende a origem da expressão como proveniente da França na década de 1860, durante a política de expansão de Napoleão III com o intuito de diferenciar a “[...] idéia de *Latinoamérica*[...] em oposição à América anglo – saxônica.» (38); o posicionamento de Campos no livro de 2004, *Do Positivismo à desconstrução: ideias francesas na América*, baseada na obra de Martinière, *Aspects de la Coopération Franco- brésilienne: transplantation culturelle et stratégie de la modernité*, de 1982 que identifica o nome do autor que terá cunhado a expressão, dedicada a Napoleão III, «“ [...] o termo América Latina foi criado por Charles Calvo, latino-americano de origem, em vasta obra de 1862 dedicada a Napoleão III, como “expressão sincera de todos os povos de raça latina”». (39). Na mesma autora verificámos que a influência francesa na classificação deste termo prendia-se com a libertação recente da colonização espanhola e portuguesa.

Para Hector Bruit (2000) num artigo intitulado de “A invenção da América Latina” o termo latino ou a latinidade da América é efetivamente controversa. Ainda sobre esta conotação o autor identifica a inexistência da mesma na consciência político-cultural dos intelectuais da América Latina no século XIX. Este verifica também que vários escritores importantes do século XX utilizaram a denominação de América, Hispano – América ou Ibero – América.

No mesmo artigo Bruit (2000) refere que a denominação América englobaria a parte sul e a parte norte do continente, mas que rapidamente seria utilizado pelos Estados Unidos no século XIX e consolidar-se-ia com a doutrina Monroe. A denominação América Latina popularizou-se após a segunda guerra mundial, principalmente através de estudos de historiadores e economistas norte-americanos. “Pensamos que o nome América Latina se estabelece definitivamente após a Grande Guerra. De fato, esse nome se consagra em 1948 quando se funda a CEPAL, Comissão Econômica Para América Latina, como organismo das Nações Unidas.” (Bruit 2000, 11)

Compreendemos em traços gerais que a denominação América Latina foi sobretudo fornecida pelo “outro” que surgiu do exterior, que não colheu consenso entre os próprios latino-americanos e que ainda hoje se debate o quão essa denominação coloca algumas dificuldades no processo de construção identitária. Verificamos, por exemplo, com Vieira e Castañeda (2009) que não podemos generalizar o conceito de América Latina, só porque os países têm uma história comum de colonização e que o reconhecimento das diversidades dos diferentes países pode ser um passo importante na possível criação de uma identidade.

Percebemos que a formação de uma identidade única dentro de um vasto continente como a América Latina é ‘um terramoto cultural’ nas palavras de Enrique Dussel uma vez que o autor recorre a uma dicotomia onde se pode encontrar muitas diferenças: «civilización pre-hispánica y hispánica; civilización urbana y rural; cultura criolla y europeo- extranjera; grupos hondamente tradicionales y otros profundamente desenraizados.» (Dussel 1973, 30)

Para esta investigação torna-se também claro que compreender ainda que minimamente esta realidade remete-nos para um entendimento sobre o tipo e o carácter de teatro produzido em países da América Latina. As propostas de interpretação da realidade de um pensamento latino-americano é uma luta constante, apesar das diferenças de país para país encontra nos escritores, filósofos e artistas uma luta contínua e legítima. Dussel (1973) sublinha a dupla tarefa árdua dos intelectuais latino-americanos na dicotomia em que se encontram permanentemente entre o reconhecer o que é autóctone e pertença da “[...] tierra americana por el mestizaje de lo indígena, lo criollo[...].” (19).

### 2.3. As Possibilidades de Construção de uma Identidade

Retamar (2006), poeta, ensaísta e filósofo, desenvolveu uma ampla dissertação no campo das ideologias políticas, intelectuais e dos movimentos sociais que caracterizam os diferentes períodos de descolonização, após as várias revoluções de independência no Continente. Segundo o mesmo autor, as revoluções de independência que tinham objetivos políticos muito específicos e concretos não tinham depois consenso a nível social. As discrepâncias a nível social refletiram-se então naquilo que o autor supracitado denomina de “Disenando la pátria del criollo”:

Forjé esta expresión a partir del título del libro de Severo Martínez Peláez *La Patria del Criollo. Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. Pero voy a tomar en consideración no al pensamiento de la Guatemala del momento (...), sino sobre todos a los de Argentina y Chile, donde después de la independencia fueron notorios los intentos por diseñar patrias a la medida del criollo, valiéndonos de esta última palabra para aludir al descendiente americano de europeos que se creía uno de ellos, y en consecuencia radicalmente distinto del aborigen, el negro y el mestizo americanos. (Retamar 2006, 31)

Assim, podemos de certa forma compreender que politicamente a América Latina queria efetivamente ser independente da Europa, no entanto, à frente dos destinos destas novas pátrias que surgiam especialmente no Cone Sul, estavam os descendentes europeus brancos que continuavam a defender, por um lado, a civilização europeia como a única capaz de educar e lutar contra a “barbárie indígena”, por outro, a manutenção de um *status quo* só possível na negação de outras raças e culturas. (Retamar, 2006).

Sobre esta caracterização remete-nos Morin (2007) para o pensamento de Montaigne que considerámos pertinente para refletirmos sobre a incapacidade que os europeus tiveram na construção e promoção de um diálogo horizontal entre pessoas de diferentes raças e credos:

O que importa é que este cristão – novo que é Montaigne seja um verdadeiro aerólito numa época de guerras de religiões. É-o pelo seu cepticismo e pela recusa em considerar os Ameríndios como seres inferiores... Um dos aspectos da barbárie europeia foi o de tratar de bárbaro o outro, o diferente, em vez de celebrar esta diferença e de nela ver a oportunidade de enriquecimento do conhecimento e da relação entre os humanos. (Morin 2007,34)

A maior percentagem da população em toda a América Latina era no início do século XIX de indígenas e escravos negros, sendo os brancos de apenas três milhões e apenas 5% eram espanhóis, o resto eram *criollos*. (Retamar 2006)

Estes números apenas servem para verificarmos o quão a população se considerava continuamente aprisionada. “Era obvio para el latino-americano ser colonia, y neocolonia y, al fin, nunca realmente libre (esto hasta hoy: 1971)” (Dussel 1973, 87).

A América Latina viveria uma forte ingerência dos Estados Unidos que resultou em revoluções de uma segunda independência, com diferentes fenómenos em diferentes países, tentativas de implementação de governos independentes dos Estados Unidos. Exemplos disso são a implementação de governos populistas: José Batlle Y Ordóñez no Uruguai; Hipólito Yrigoyen e Juan Perón na Argentina; Getulio Vargas no Brasil; a revolução boliviana em 1952; os regimes nacionalistas na Guatemala entre 1944 e 1954; a revolução Cubana em 1959; Salvador Allende no Chile, morto em 1973.

Os Estados Unidos encetariam uma verdadeira luta contra as guerrilhas rurais e urbanas e contra os movimentos socialistas tendo sido responsável pela morte de um dos combatentes mais emblemáticos da América do Sul, Ernesto Che Guevara em 1967. (Retamar 2006)

Desta forte ingerência dos Estados Unidos resultou a implementação da ditadura no Brasil em 1964; operação condor instalada no cone sul da América Latina; a subida ao poder de Pinochet no Chile entre outras imposições como o embargo económico a Nicarágua e a Cuba. (Retamar, 2006).

No Brasil, a ditadura instalada em 1964 que perdurou até 1985 foi amplamente apoiada à época por capital estrangeiro nomeadamente norte-americano e conseguiu

impor-se com a campanha organizada pelos meios de comunicação, para convencer as pessoas de que João Goulart levaria o Brasil a um tipo de governo semelhante ao adotado por países como China e Cuba, ou seja, comunista. ( Peppe 2004)

Estes diferentes fenómenos de luta tiveram repercussão na Europa, ao nível da produção literária e artística da América Latina. Com a Revolução Cubana de 1959, a literatura, o teatro, o cinema e a bossa nova tiveram um reconhecimento internacional como nunca visto anteriormente. Exemplos disso são a entrega dos prémios Nobel a “[...] Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Octavio Paz y Derek Walcott [...]” (Retamar 2006, 68).

Nas décadas que se seguiram, a América Latina viu-se como protagonista ao nível literário, artístico, cultural, educativo e social, pois continuava-se a defender, tal como Silvano Santiago em *Uma literatura nos Trópicos, ensaios sobre dependência cultural* (2000), a não dependência cultural.

Ainda assim reconhece Silvano Santiago que a dependência cultural muito se devia ao próprio pensamento interno que assumia que o que se produzia na América Latina era de certa forma sempre cópia ou resultado de influências europeias e como tal pouco criativa e original, “A fonte torna-se a estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem de sua luz para o seu trabalho de expressão” (Santiago 2000,19).

Esta dependência cultural reflete a imagem que os latino-americanos têm deles e das suas capacidades e de como são vistos pelo resto do mundo. Mignolo (2005) refere-se a esta imagem como a caracterização que a Europa fez da América Latina, ou seja, a imagem de um continente do terceiro mundo, pertença da moderna Europa, logo uma cultura subalterna. Subsequentemente o imperialismo norte-americano veio também afirmar as suas posições e influências, seja economicamente, seja tecnologicamente, seja militarmente. Novamente a América Latina viu-se colonizada segundo padrões diferentes dos de Espanha e Portugal, mas colonizada.

A própria divisão dos continentes donde emergem também as categorias de primeiro, segundo e terceiro mundo estabeleceram as relações reproduzidas entre o sul e norte e formaram e ainda formam vários binómios tais como: centro/periferia,

riqueza/ pobreza, o negro, índio e o branco, colonizador/ colonizado. Estes binómios criaram barreiras que impedem de aceitar outros conhecimentos como válidos e urge eliminá-los.

Partindo desse pressuposto e fazendo a apologia da importância e da relevância que outros conhecimentos que não sejam eurocêntricos nos torna enquanto investigadores menos parciais encontramos Aníbal Quijano em Boaventura de Sousa Santos em *Epistemologias do Sul* que defende:

O eurocentrismo levou virtualmente todo o mundo a admitir que numa totalidade o todo tem absoluta primazia determinante sobre todas e cada uma das partes e que, portanto, há uma e só uma lógica que governa o comportamento do todo e de todas e de cada uma das partes. As possíveis variantes do movimento de cada parte são secundárias, sem efeito sobre o todo e reconhecidas como particularidades de uma regra ou lógica geral do todo a que pertencem. (Santos 2010, 83)

Esta ideia de ‘periferia do conhecimento’ é uma classificação que partiu da Europa no período da colonização pois como nos diz Mignolo: “Thus the idea of “West” as “center” became dominant in European political theory, political economy, philosophy, arts, and literature, in the process by which Europe was conquering the world and classifying the world being conquered.” (Mignolo 2005, 36)

Edgardo Lander (2005) vai mais longe do que só a classificação de ‘periferia do conhecimento’ para caracterizar a legitimação de um só saber universal. O autor argumenta que a ‘naturalização e universalidade do conhecimento’ é a forma como se caracteriza o desenvolvimento histórico das sociedades modernas onde a concepção de uma “... sociedade sem ideologias, modelo civilizatório único, globalizado, universal, que torna desnecessária a política, na medida em que já não há alternativas possíveis a este modo de vida” (Lander 2005, 21) representa um pensamento hegemónico que se reflete igualmente nas interpretações e críticas teatrais às propostas que saiam fora desse padrão.

Também nos pareceu a partir das leituras que efetuamos para o capítulo I ponto como algo enraizado no que se produz, dependente sempre de um ponto de partida, a Europa. Em Fátima Silva (2007) na sua tese considerámos pertinentes as palavras de

Antônio Cândido recolhidas por esta autora em a *Formação da Literatura Brasileira*, para caracterizar a imagem que se tem sobre literatura teatral produzida em países situados “na periferia do capitalismo” (*grifo da autora*):

“«Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós... Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procurava, estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, - dos quais se formaram os nossos»” (Silva 2007, 22)

#### **2.4. A Construção de Alternativas às Influências do “Outro” na Linguagem Teatral**

A linguagem teatral que melhor caracterizava a América Latina no período após a revolução cubana tal como visto no primeiro capítulo, era a da subversão, da comprometida politicamente, do ativismo. Uma linguagem que se perfilava ao lado das situações revolucionárias no Brasil, Argentina, Uruguai, Peru, Colômbia entre outros, iniciadas maioritariamente pelos movimentos estudantis. (Muguercia, 2013)

A linguagem teatral que começava a surgir nos anos 50 a 70 identificava-se com o ambiente de violência que caracterizava a América Latina pois queria sobretudo ter uma expressão popular significativa e formar novos públicos revolucionários como resposta a uma hegemonia de valores norte americanos que começava a implementar-se sobretudo com o advento da televisão. De acordo com vários encenadores e dramaturgos latino-americanos como António Larreta de Uruguai (1973), Sergio Vodánovic do Chile (1972), Augusto Boal do Brasil (2009), o aparecimento da televisão na América Latina foi um marco significativo nas mudanças operadas a nível político, social e de grande impacto económico para outras formas culturais de comunicação.

Foi durante este período de conflitos anti ditatoriais que Augusto Boal, obrigado a exilar-se, desenvolveu o Teatro do Oprimido. E precisamente caracterizando esta

época, o Teatro do Oprimido assumiu a sua posição ao lado dos oprimidos que, segundo Boal, devem ser encorajados a cometer transgressões e a desafiar convenções. (Morelos, 1999)

Face aos acontecimentos anteriormente descritos, e face ao experienciar pessoalmente da subjugação de um ser humano por outro, Boal quis que a base da prática do Teatro do Oprimido fosse a ética. “O TO é uma árvore estética: tem raízes, tronco, galhos e copas. Suas raízes estão cravadas na terra fértil da Ética e da Solidariedade, que são sua seiva e fator primeiro para a invenção de sociedades não opressivas.” (Boal 2009,185)

Identificamos igualmente esta base de trabalho para todos os praticantes de Teatro do Oprimido na proposta da Ética da Libertação do filósofo argentino, Enrique Dussel, (1977) que defende a não subjugação de sujeitos por outros, seja em qualquer campo do conhecimento, seja ontologicamente:

Aceitar o argumento do outro supõe aceitar ao outro como igual, e esta aceitação do outro como igual é uma posição ética, é o reconhecimento ético ao outro como igual, quer dizer, aceitar o argumento não é somente uma questão de verdade é, também, uma aceitação da pessoa do outro. (Dussel 1977, citado em Oliveira 2012, 98)

A questão que queremos aqui compreender e debater é precisamente sobre o contexto que se vivia na América latina onde a opressão era um *continuum* nas relações individuais e coletivas e combater essa opressão era facultar ao oprimido as ferramentas certas para transgredir e se libertar.

Metaforicamente podemos caracterizar o povo latino-americano como o oprimido que vê desenrolar à sua frente as invasões e dominações, as guerras imperialistas, e que, através de várias estratégias de luta tenta libertar -se, mas falha, este é o modelo de uma peça de *Teatro – Fórum*, só que como vimos em Dussel (1973) ao ser natural a condição de oprimido deixa de fazer sentido a luta por uma mudança, que é em última instância o objetivo do *Teatro – Fórum*. “Reconhecer a existência da opressão e se posicionar criticamente frente a ela...” (Santos 2016,132) é o primeiro passo para que se possa fazer Teatro do Oprimido pois este deve ser feito pelos

oprimidos e para os oprimidos. Cabe ao oprimido através da luta transformar as relações de exploração e querer libertar-se da sua opressão.

Ainda parafraseando Enrique Dussel ao ser natural a condição de oprimido, ao estar interiorizada a opressão como uma posição histórica e a forma como a aceita faz com que o oprimido não reconheça a sua condição. Tomamos dois exemplos de Boal sobre esta condição, o primeiro relatado por Boal em filme de 2010 de Zelito Viana dá-nos o exemplo de uma mulher indiana questionada sobre se considerava ser uma oprimida ao qual ela respondeu o seguinte: ‘Não, eu não sou oprimida, o meu marido não me bate mais do que aquilo que eu mereço.’ O outro exemplo dado por Boal sobre esta interiorização prende-se com o exercício de ‘desmecanização’ que é realizado com os oprimidos onde se vai refletindo sobre a transformação do conhecimento do corpo em corpo expressivo, denominado de *rituais das máscaras*:

No Brasil, os latifundiários não permitiam que os camponeses olhassem para eles cara a cara, olho no olho, porque isso seria considerado falta de respeito. Os camponeses se haviam acostumado a falar com os senhores da terra com os olhos pregados no chão: “Sim, senhor, sim, senhor, sim, senhor!” Quando (evidentemente antes de 1964) o governo decretou a Reforma Agrária, os funcionários governamentais iam ao campo comunicar aos camponeses a nova lei, segundo a qual se poderiam converter em proprietários da terra que cultivavam, os camponeses olhando o chão, murmuravam: “Sim, companheiro, sim, companheiro, sim, companheiro...” A cultura feudal estava totalmente impregnada em suas vidas [...] (Boal 2012, 234)

Esta interiorização da condição de oprimido desenvolveu-se pela forma como a religião cristã foi destruindo e desacreditando os mitos e o pensamento mágico que povoava os indígenas e pela forma como os colonizadores desrespeitaram a civilização que encontraram tomando-a automaticamente por primitiva, subdesenvolvida e arcaica. (Morin 2007).

A esta interiorização de um conhecimento válido para todas as culturas e sociedades, que está muito para além do colonialismo, e que é mais profunda, Quijano (2010), denomina de colonialidade do poder na perspetiva cognitiva “[...] naturaliza a

experiência dos indivíduos neste padrão de poder. Ou seja, fá-las entender como naturais, conseqüentemente como dadas, não suscetíveis de ser questionadas.” (Quijano 2010, 75).

Em Puga (2008) encontramos esta inevitabilidade de se ser oprimido defendida igualmente pela teoria da hegemonia de António Gramsci.

Com o Teatro do Oprimido Augusto Boal, que nunca relegou para segundo plano as suas influências, questionou-se, no entanto, ainda no Brasil e durante o seu exílio, sobre o quanto os rituais e as máscaras sociais, “[...] *coisificam* todas as relações humanas [...]” (Boal 2012,235). Salienta ainda que uma linguagem teatral, que defende a intervenção e ação do espetador sobre as imagens do poder, deve colocar em causa essa colonialidade de produção de conhecimento e modificar as relações humanas.

Pelo acima exposto denominámos então neste estudo o Teatro do Oprimido como uma poética da transgressão que tem enquanto simbolismo na sua linguagem teatral a luta, a transgressão que se deve ter sobre essa colonialidade de produção de conhecimento.

É uma estética que desde logo não trabalha com o texto dramático ou outros textos. Cada grupo particular e distinto cria uma história única e irreproduzível, ou como afirma Boal, “ São os artistas, eles próprios, que se multiplicam, não suas obras copiadas” (Boal 2009,46).

O Teatro do Oprimido é uma poética da transgressão porque uma ferramenta teatral, estética-política e social contra-hegemónica. A sua poética produz: participação através de um diálogo horizontal entre pessoas, independentemente da sua raça, género, credo, classe, orientação sexual; consciencialização de um sentido crítico face ao modo como se aceita e se conhece o mundo; valorização das várias vozes e suas histórias de vida como conhecimento; intenção na tensão que promove entre minorias e maiorias e modos alternativos de se ser em sociedade; coloca em questão um *status quo* que já é em si uma transgressão de cânones sociais e teatrais.

O Teatro do Oprimido promove a transgressão social porque as personagens representadas e seus conflitos provém das histórias dos oprimidos, é a vida dos oprimidos que toma forma na ficção, para depois ser debatida, reencenada, transformada com novas propostas de combate à opressão. Promove a transgressão

teatral porque todas as pessoas atuam, agem e interpretam, todas as pessoas são artistas, pensamento que encontramos em Boal (2008), “[...] *ser humano é ser teatro*. Devo ampliar o conceito: *ser humano é ser artista!*” (19).

Neste trabalho que o Teatro do Oprimido realiza com os oprimidos, pelos oprimidos e para os oprimidos procura acima de tudo ser um movimento contra-hegemónico que luta contra a exclusão social, económica, política e cultural e reclama justiça social e cognitiva que “[...] requer, de facto, um pensamento alternativo de alternativas” (Santos 2010, 41).

Este pensamento que é caracterizado por Sousa Santos (2010) como o pensamento pós-abissal defende que o pensamento e as práticas modernas ocidentais continuam a ser estruturadas segundo linhas abissais metafóricas que reproduzem modelos de exclusão e que são defendidas atualmente, pela construção de muros e vedações que impedem o acesso dos refugiados a determinados países da Europa. “Aqui reside a grande transgressão, pois o colonial do período colonial clássico em caso algum poderia entrar nas sociedades metropolitanas a não ser por iniciativa do colonizador (como escravo, por exemplo)” (Santos 2010,34).

Como lutar pela justiça cognitiva e social? Como pudemos ver no capítulo I, o Teatro do Oprimido rege-se pela *Declaração dos Direitos Humanos*, esta declaração tem como base de sustentação a ética e a solidariedade, que implica tomar posições em sociedade e a partir dessas posições fomentar ações concretas na procura de uma sociedade mais justa.

Esse princípio suportado pela base de sustentação serve de ponto de partida para se defender a igualdade de recursos bem como a aceitação da diferença. Essa luta também ela contém em si uma transgressão pois implica uma horizontalidade incomum à sociedade que divide as pessoas e as coloca em vários níveis e linhas como os pobres e os ricos, os brancos e os negros, os belos e os feios, os homens e as mulheres, os homossexuais, os heterossexuais, binómios que sustentam as relações sociais e que contribuem para criar relações de poder desequilibradas que alimentam as opressões.

A *Estética do Oprimido* (2009) defende o exercício da liberdade criativa, da participação, do debate e da promoção do conhecimento artístico de todos os participantes que é definida da seguinte forma por Bárbara Santos (2010):

O Método criado pelo teatrólogo Augusto Boal está fundamentado na Estética do Oprimido, que se concentra no combate à invasão dos cérebros, à dominação das ideias e de percepções e à imposição autoritária de concepções pré- estabelecidas de belo, de certo e de desejável [...] A Estética do Oprimido estimula a produção criativa e crítica de cultura e de conhecimento e é exercício pleno de liberdade [...] o TO precisa que os participantes usufruam de plena liberdade de escolha: para participar, eleger os temas de seu interessa e definir metas e estratégias de ação, dentro dos limites de suas possibilidades. (127)

Nunes (2003) (citado por Campos, Pinto & Saeki,2014) refere o Teatro do Oprimido como um recurso que coloca em questão as hierarquias cognitivas, que reconhece outros reportórios de competências e conhecimentos que devem ser colocadas ao serviço dos cidadãos.

Quando definimos o Teatro do Oprimido como uma poética da transgressão na linguagem teatral que coloca em questão algo, já estamos a colocar em questão cânones e parâmetros do conhecimento criativo e artístico.

Em Molinari (2010) encontramos uma afirmação que parece complementar as de Edward Said em *Cultura e Imperialismo*(1993) quando este autor nos relembra o quanto artistas e intelectuais trouxeram para o panorama artístico europeu a difusão e até as influências de culturas não europeias, como podemos encontrar em Picasso e as influências africanas nas sua pinturas, ou Paul Gaugin que se estabeleceu na Papua Nova Guiné entre outros, Molinari relembra-nos o peso da Europa nos outros mundos quando menciona: “Na realidade, a tradição europeia só é negada no plano intelectual, pois não pode deixar de pesar no plano histórico” (Molinari 2010, 326).

Ainda que na atualidade se procure desmistificar o ‘exotismo’ na sua carga negativa com que foi utilizado na construção do império europeu, ainda encontramos a ideia de que a ‘cultura primitiva’ ou exótica’ a que se refere Edward Said no seu *Orientalismo* na versão reeditada pela Penguin em 2003 salienta o esforço que a Europa

fez para que houvesse uma identificação como o original. Assim o que sobressai não é um olhar sobre o quão outras culturas são igualmente ricas nas suas formas, cores, dimensões, poesia, ritmos e sonoridades, danças e rituais, mas sim o que os artistas europeus conseguiram realizar com essas influências ‘menores’ e o quão essas culturas devem às influências que receberam nas suas produções.

Ao propormos um conceito próprio de transgressão não nos posicionamos contra algo, nem queremos destruir o que está implementado, sobretudo em termos culturais, consideramos a transgressão necessária para se promover um diálogo horizontal sem desequilíbrios de poder.

### **Síntese**

Assumimos que esta investigação se posiciona na reflexão e compreensão sobre o quão as influências europeias teatrais que caracterizaram muito do teatro que se fazia até meados do século XX na América Latina foram marcantes, mas não nos posicionamos do centro do conhecimento universal para a periferia como sublinhado por Dussel (1977 citado por Lander, 2005).

Ao longo deste capítulo pudemos ver que América Latina sofreu diferentes processos de colonização, que foram fatores desestabilizadores ao nível social, cultural, político e económico. Que apesar de uma colonização de trezentos anos por parte da monarquia espanhola e das várias guerras civis surgidas pela eminência de uma independência da metrópole que opunham fações conservadoras e liberais, a América Latina conseguiu-se impor mesmo depois de um imperialismo norte americano que foi responsável pelas várias ditaduras que alastraram na América Latina, enquanto continente e enquanto países que continuamente lutam para encontrar a sua identidade e defender os seus produtos nacionais.

Produtos esses que chegam à Europa e que são absorvidos pelos europeus porque diferentes, precisamente. O exemplo dessa diferença está por exemplo na música, na literatura, na dança, no teatro de rua, no cinema.

Defendemos um conceito próprio de transgressão numa linguagem teatral proveniente desse contexto conturbado e opressivo, porque contra-hegemónico, e

comprometido com a emancipação de todos os que precisam de ter acesso ao conhecimento da sociedade em que vivem e uma voz ativa que queira e saiba como transformá-la.

Defendemos o Teatro do Oprimido como uma poética da transgressão porque não quer seguir modelos eurocêntricos do ver e fazer teatro, sem, no entanto, desprezar qualquer estética porque valoriza o diálogo horizontal entre todas. É a possibilidade deste diálogo horizontal que se torna difícil para quem vem de um continente outrora colonizado.

Defendemos a não dependência cultural no plano da criatividade e da criação de produtos artísticos provenientes da América Latina, neste caso concreto a ou as linguagens teatrais como linguagens únicas e originais não aceitando a comparação como diminuidora das suas capacidades em que se sublinha a proveniência dos produtos como algo que não pode acrescentar nada de original e próprio porque sempre comparada ao existente na fonte, a Europa.

Assistimos ao peso da 'fonte' de três formas: uma pelo silêncio em que não se fazem críticas nem se dá importância; outra pela contínua crítica à falta de originalidade porque semelhante com outras linguagens já existentes; outra ainda pela classificação de exotismo do que vem de fora.

## **CAPÍTULO III – DESENHO DA INVESTIGAÇÃO**

## CAPÍTULO III – DESENHO DA INVESTIGAÇÃO

### Introdução

Neste terceiro capítulo, debruçamo-nos sobre a explicação do desenho da investigação que consideramos como adequado para melhor responder às questões que nos guiaram neste estudo e que nos ajudaria a cumprir com os objetivos que nos propusemos inicialmente.

Esta investigação é de natureza qualitativa, no âmbito dos estudos culturais, pois utiliza materiais empíricos como textos históricos e interpretativos e produções culturais numa perspetiva interpretativa:

[...] o pesquisador é influenciado por sua própria história de vida, por sua visão do mundo, pelo seu gênero, raça e cultura. Por vezes sua biografia e narrativa interferem ativamente no processo de pesquisa, que é construído de forma criativa e interativa. (Denzin e Lincoln, 2006 citado em Chueke e Lima 2012, 66)

A metodologia que escolhemos para responder às questões desta investigação foi a metodologia comparativa sobre as transformações das convenções teatrais na Europa e as convenções teatrais que o Teatro do Oprimido trouxe para o panorama teatral. Sublinhamos, tal como Ragin e Rubinson (2009), que o método comparativo não serve só para fazer uma ponte entre estas linguagens teatrais. Pressupõe – se neste estudo comparativo, uma perspetiva epistemológica e teórica. (Rubinson e Ragin, 2007)

Sendo a proposta desta investigação uma valorização do Teatro do Oprimido, como outra linguagem teatral, que provém de um continente que foi colonizado também ao nível do conhecimento, consideramos como perspetiva epistemológica a que segue a linha de Anibal Quijano em Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2010), quando este sublinha que “A longo prazo, em todo o mundo eurocentrado foi-se impondo a hegemonia do modo eurocêntrico de percepção e produção de conhecimento e numa parte muito ampla da população mundial o próprio imaginário foi, demonstradamente, colonizado” (111).

Também como nos alerta Schneider e Schmitt (1998) o método comparativo implica enquanto perspectiva de análise social uma posição epistemológica que nos remete para a promoção do debate sobre a construção de conhecimento. Para este estudo comparativo tendo por base essa perspectiva epistemológica selecionámos as manifestações teatrais que considerámos comparáveis, ou sejam as manifestações da história do teatro europeu que se difundiram enquanto práticas e teorias pela América Latina e o Teatro do Oprimido.

Para suportar a teoria necessária que queremos criar a partir do estudo comparatista e respetiva perspectiva epistemológica delineámos um capítulo que denominamos de - construção de um conceito próprio de transgressão – quisemos nesse capítulo trazer para debate e refletir sobre a dificuldade e a preocupação que existe na América Latina em construir uma identidade própria, com uma narrativa característica das populações latino-americanas, com uma cultura própria e não dependente da Europa na sua aceitação ou reconhecimento.

Defendemos nesse capítulo a transgressão necessária que tem que existir sobre os parâmetros de classificação e legitimação no plano económico, político, cultural, artístico, filosófico e literário.

### **3.1. Objetivos e Questões de Investigação**

Este estudo comparativo comporta 3 objetivos: primeiro, fazer um levantamento de factos e estabelecer diferenças ou semelhanças entre eles; ampliar o diálogo entre as diferentes convenções teatrais dos finais do século XIX e século XX, na Europa, que foram influentes nas linguagens teatrais em países da América Latina e as convenções que, no entender desta investigação, o Teatro do Oprimido propõe como um fazer e ver teatro já sem essas influências; segundo, caracterizar e analisar, na perspectiva desta investigação, as convenções teatrais na Europa como uma determinada norma/padrão de se fazer e ver teatro; terceiro, caracterizar e analisar as convenções do Teatro do Oprimido e encontrar um critério de leitura sem influências eurocêntricas desta linguagem teatral.

Assim as questões de investigação que considerámos pertinentes e importantes e que nos orientaram na construção do modelo de análise deste estudo comparatista são as seguintes:

- Qual a linguagem teatral europeia que caracteriza um fazer e ver teatro – no plano da construção do texto, da preparação do ator, da escolha do espaço de representação, da construção do espetáculo, da intervenção do espectador?
- Qual a linguagem teatral específica do Teatro do Oprimido? – no plano da construção do texto, da preparação do ator, da escolha do espaço de representação, da construção do espetáculo, da necessidade da intervenção do espectador.
- De que forma a intervenção do espectador, com propostas de alteração à situação apresentada no espaço cénico, pode tornar esta linguagem teatral numa poética de transgressão?
- De que forma essa transgressão lhe confere originalidade e diferenciação?

Estas questões que nos guiaram na pesquisa bibliográfica foram igualmente importantes para, ainda antes da construção do modelo de análise, procurar qual o conceito chave e respetiva dimensão ou dimensões, nas quais esse conceito, que é uma construção abstrata, se manifesta, iria ser analisado e servisse de base ao modelo de análise. Segundo Quivy e Campenhoudt (1998) a elaboração de um conceito chave que regule um modelo de análise é entendido como necessário para a compreensão do estudo na qual esse modelo se insere.

### 3.2. O Modelo de Análise

Tabela 1 - modelo de análise

<p>Questões de Investigação:</p> <p>Qual a linguagem teatral Europeia que caracteriza um fazer e ver teatro? – no plano da construção do texto, da preparação do ator, da escolha do espaço de representação, da construção do espetáculo, da intervenção do espetador.</p> <p>Qual a linguagem teatral específica do Teatro do Oprimido que caracteriza um fazer e ver teatro? - no plano da construção do texto, da preparação do ator, da escolha do espaço de representação, da construção do espetáculo, da necessidade da intervenção do espetador.</p> <p>De que forma a intervenção do espetador com propostas de alteração à situação apresentada no espaço cénico, pode tornar esta linguagem teatral numa poética de transgressão?</p> <p>De que forma essa Transgressão lhe confere originalidade e diferenciação?</p>			
Conceito	Dimensões	Componentes	Indicadores
Convenções	Estética  Social	O Texto	Os temas, as histórias, a situação, a ação, as cenas, a peça de teatro.
		O Espetáculo	Processos de construção do espetáculo. O que deve ganhar vida num palco, ou num outro espaço de representação. Que técnicas temos ao nosso dispor para melhor transmitirmos o que se pretende. A análise que se faz de um texto, uma história, um guião, seja verbal ou não verbal, para linguagem teatral.
		O Ator	A caracterização da profissão, evolução e transformação na interpretação do ator nos finais do século XIX, século XX
		O espaço de representação	O espaço de representação – o espaço físico e o espaço cénico. Caracterização dos diferentes espaços de representação evolução e modificação.
		O espetador	O espetador teatral evolução e modificação de postura, função e a participação no espetáculo teatral, dos finais do século XIX à atualidade

Fonte: adaptado de Quivy e Campenhoudt 1998

O modelo de análise deste estudo é composto por uma tabela acima indicada e referida como Tabela 1. Esta tabela foi adaptada de várias propostas de construção de tabelas de Raymond Quivy e Luc Van Campenhoudt. Este modelo de análise foi também submetido a um painel de *experts* que examinou a qualidade das componentes e respetivos indicadores. (Habib e Magalhães 2007)

O objetivo foi o de assegurar a adequabilidade das componentes e respetivos indicadores a uma *praxis* teatral. O modelo foi avaliado por um painel de profissionais e académicos com reconhecimento na área e o resultado dessa avaliação ajudou a manter as componentes e a reavaliar alguns indicadores.

Para a construção deste modelo de análise surgiu como primeira necessidade encontrar um conceito que sobressaísse das várias leituras efetuadas sobre história do teatro, estética teatral, história da arte. Esse conceito denominado *convenções*, que é efetivamente abstrato, mas que é comum à área do conhecimento artístico como o conceito chave, serviu de base aos diferentes elementos que construíram o modelo de análise. (Quivy e Campenhoudt, 1998)

Após a elaboração desse conceito chave considerámos duas as dimensões que o constituem, cinco componentes e seus indicadores. As duas dimensões propostas para este estudo nas quais este conceito adquire a sua concretização são, a dimensão estética, que caracteriza as diferentes propostas teatrais com diferentes convenções e a dimensão social, que caracteriza o contexto social, cultural e político nas quais essas diferentes propostas teatrais do fazer e ver teatro ganham sentido.

Considerámos que estas duas dimensões não estão separadas, antes se interligam, porque defendemos que a compreensão de um fenómeno depende do contexto que o circunscreve e que esse fenómeno está inserido numa realidade, a qual influencia e/ou o determina, sendo esta ao mesmo tempo influenciada por aquele. A cada época corresponde um pensar, sentir, viver e agir diferente que contém em si diferentes propostas artísticas.

Como referido anteriormente, a construção do conceito chave do modelo de análise foi sobressaindo na análise qualitativa de conteúdo, em que procurámos identificar padrões de caracterização da *praxis* teatral, (Patton 1990), que nos

ajudassem a decompor esse conceito em componentes e indicadores que fossem, repetidos e comumente utilizados na linguagem teatral e a partir dos quais procedêssemos ao estudo comparatista.

A partir da pesquisa bibliográfica que efetuamos de diferentes autores como Villegas (2011), Molinari (2010), Guinsburg (2006), Vasques (2003), Berthold (2001), Roubine (2000), Solmer (1999), Williams (1993), Brook (1993) Ryngaert (1992), e Barata (1980) identificámos elos de ligação no esclarecimento que procurávamos para a construção do modelo de análise, concluímos que Roubine (2000) melhor classifica e resume as componentes escolhidas como constituintes da linguagem da encenação e como elo comum a todos os encenadores do teatro moderno.

Roubine (2000) sublinha que, teoricamente, foi com a encenação que se conseguiu ter uma visão mais global destes elementos comuns à prática teatral. Considerámos igualmente que as componentes abrangiam a questão literária e dramática, bem como as questões cénicas e performativas de uma *praxis* teatral.

Acrescentámos, no entanto, como componente fundamental para esta investigação a do espetador e respetivos indicadores. Para este estudo esta componente ainda que não equacionada numa *praxis* teatral é, no entanto, a outra metade da *convenção* e a participação do espetador de teatro na cena, é a chave de entendimento sobre o porquê de considerarmos o Teatro do Oprimido uma poética de transgressão ao trazer para a leitura teatral novas convenções.

### **3.3. Conceito Chave: *Convenção***

Começaria assim, por definir primeiramente conceito de *convenção* de um modo generalizado, em sociedade, para chegar ao particular do conceito sobre *convenções* necessárias ao fazer teatral e à leitura teatral, conforme as épocas e os contextos sociais, políticos e culturais.

*Convenção* segundo o Grande Dicionário da Língua Portuguesa (1996), quer dizer: “Convenção [do lat.conventio] 1.s.f. Ajuste, verbal ou escrito entre duas ou mais pessoas.2.s.f. Aquilo que tacitamente se acha convencional nas relações sociais, ou geralmente admitido e praticado [...]”.

*Convenção* no Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2009) quer dizer “s.f. Acordo, pacto, contrato: convenção verbal. Na linguagem vulgar, aquilo que está geralmente admitido ou tacitamente contratado: convenções sociais”.

*Convenção* segundo o Dicionário Priberam (2008) quer dizer: “Ajuste entre partes interessadas [...] Costume admitido (nas relações sociais). Reunião de pessoas para tratar de temas ou interesses comuns [...]”.

Podemos afirmar, a partir destas definições, que *convenção* é um conceito que implica pelo menos duas pessoas reunidas à volta de uma ideia. É um conceito que comporta procedimentos protocolares normativos e que rege as pessoas em função de um entendimento mútuo, tácito, que existe em sociedade como forma de estabelecer laços e ligações. Sublinhamos aqui que não queremos trazer para discussão a ideia de convenção e convencional como a mesma coisa que aparentemente se refere a algo antigo e fora de moda. Reconhecemos, tal como Hauser (1973), que o estabelecimento de *convenções* é uma dinâmica de quebras e ruturas; os processos de construção artística reconhecem as convenções anteriores para apresentações de propostas novas ou diferentes. Raymond Williams refere o seguinte sobre a necessidade de ruturas com o estabelecido, como o caminho para as novas propostas:

If in fact it were not historically true that certain works have been able, by their own strength, to modify old conventions and to introduce new ones, we should have had no change at all, short of some absolutist decree. (William 1993,15)

Bohm (1996), por exemplo, realça que o estabelecimento de uma nova ordem (que para este cientista é um ato criativo) não tem necessariamente que destruir a anterior, mas deve melhorar e acrescentar algo de novo para que se estabeleça. Ainda segundo Williams (1993), a ideia de acordo tácito ou reunião de pessoas que se juntam à volta de uma mesma ideia é a definição que seguimos para melhor compreendermos, depois, as *convenções* teatrais que surgiram em diferentes épocas:

[...] the convention, in any particular case, is simply the terms upon which author, performers and audience agree to meet, so that the performance may be carried on. *Agree to meet*, of course, is by no

means always a formal or definite process; much more usually, in any art, the consent is largely customary, and often indeed it is virtually unconscious. (Williams 1993, 12)

Em Guillén (2013) podemos ler que as situações que se desenrolam diante dos olhos do espetador estão imbuídas de códigos, mensagens e determinados signos que o destinatário reconhece. Essas situações são construídas de forma a poderem ser interpretadas pelo espetador.

No dicionário de Teatro de Pavis (1996), encontramos a seguinte caracterização deste acordo tácito que é obrigatório existir entre o espetador e o palco, como “[...] o conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos, que permitem ao espectador receber o jogo do actor e a representação” (71).

É com base nesta premissa, que não é possível ver teatro sem existir implicitamente um acordo entre o espetador e o espetáculo, que em teatro tudo é convenção (Lévi-Strauss 1993). As *convenções* existem para podermos saber quais as regras das diferentes manifestações artísticas. Segundo Rossini (citado por Solmer 1999), as *convenções* são os nossos olhos, os nossos ouvidos, a nossa interpretação. A relação palco- plateia foi sempre uma constante preocupação em teatro, e por isso também as convenções não são estáticas e universais, modificam-se conforme as épocas, as culturas e os contextos sociais e políticos, em que as manifestações teatrais surgem. (Ribeiro 2011)

Todas as teorias teatrais que encontrámos, desde Aristóteles até à atualidade, surgem como debate sobre as diferentes *convenções* que o fazer teatral proporcionou e respetivas modificações ao longo das épocas. “The various conventions which have been used in drama are too numerous to list” (Williams 1993, 14).

As *convenções* em teatro reportam-se a um conjunto de técnicas, processos e géneros artísticos que dependem das culturas e das épocas.

Quando, no naturalismo, colocamos os atores de costas e assumimos uma quarta parede entre o espaço de representação e a plateia, estamos a usar uma *convenção*, uma forma do fazer teatro e de ler teatro.

Quando se pede ao encenador a constante preocupação com as indicações cénicas do autor, bem como a importância das didascálias na preparação das cenas, estamos a usar uma *convenção* que é característica de uma nova proposta de transpor a realidade para a cena.

O teatro asiático Kabuki e o Noh utilizam um conjunto de convenções muito próprias daquela cultura (Cavaye 1993), como por exemplo, o desenho do palco que obedece a certas regras de construção e caracterização, alguns elementos do palco como a cortina que é estrategicamente pendurada numa calha de metal utilizada para dar a entrada do ator que deve ser bastante audível, entre outras.

Nas vanguardas do século XX, quando surge, muito em oposição ao naturalismo, o simbolismo em teatro, que é transversal às artes plásticas, literárias e musicais, em que o que se pede aos espetadores é que tentem decifrar a complexidade do mundo interior do Homem, surge também a necessidade de ter de se utilizar outras *convenções* para traduzir essa “[...] realidade misteriosa, indistinta, profunda e sugestiva, que se presta mais à evocação do que à descrição [...]” (Sproccati 2009, 135).

Para Ryngaert (1998) e tal como já foi aqui sublinhado, não é possível uma *praxis* teatral sem o uso de *convenções*, é difícil ser um espetador teatral sem a perceção dessas *convenções*, diz-nos o autor sobre *convenção*:

Toda a dramaturgia repousa em convenções, em um conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos que permitem ao espectador receber a representação. As novas dramaturgias se opõem às convenções e implicitamente criam outras, sem as quais toda a comunicação teatral seria impossível. Seguem-se períodos em que a leitura e a recepção das obras teatrais são mais delicadas, quando os públicos ainda vivem com antigas convenções e se declaram incapazes de admitir as novas. O teatro do absurdo, ao rejeitar as convenções admitidas até então, se expôs assim, à incompreensão. (Ryngaert 1998,224)

Fundamentalmente, para que as *convenções* façam sentido, é necessário que dramaturgos, encenadores, atores e público concordem com determinado método ou determinada técnica a ser usada num determinado período. (Williams 1993)

### 3.4. Dimensão Social e Estética

Este estudo propõe uma reflexão sobre estas duas dimensões como necessárias para a concretização do conceito chave, as *convenções* teatrais, e para a análise do mesmo na Europa, dos finais do século XIX até à atualidade, como influência no fazer e no ver teatro que marcou as manifestações teatrais da América Latina, porque polo colonizado, e as *convenções* que o Teatro do Oprimido propõe mesmo que filhas das influências, como diferentes propostas de criação e definição da cena e da postura do espetador.

Para justificação destas duas dimensões partimos do pressuposto de que, em diferentes épocas e em diferentes contextos sociais, políticos e culturais existiram, e existem diferentes propostas do fazer e do ler teatro e sublinhando que os períodos não começam nem acabam abruptamente antes se influenciam continuamente (Griffiths 2007), e que é relevante a implementação de novas teorias como parte integrante da capacidade imaginativa do artista (Bohm 1996), não como absolutas, mas sim e sempre como necessárias e relativas numa determinada época.

Para justificar a inter-relação destas duas dimensões, consideramos três perspetivas: uma de Kandinsky (1987), que defende que toda a arte é filha do seu tempo e que as respostas artísticas ao contexto social, político cultural e económico refletem a interligação que o artista tem com a sociedade e com o outro; uma de Griffiths (2007) quando nos diz que “ Por conseguinte, nem toda a música modernista é atonal, embora toda a música atonal deva ser, em essência modernista [...] a atonalidade de Schonberg relacionava-se decerto com a história mais recente da cultura ocidental” (p.210). E outra de Hauser (1973), que nos diz que o artista existe dentro de uma realidade social, a qual a influencia, sendo esta ao mesmo tempo recetora dessa influência:

Delimita-se muito rigidamente o elemento individual e o social nas relações e realizações humanas quando se parte do princípio que o indivíduo e a sociedade seguem a sua existência especial e com leis próprias e que seriam capazes de existir um sem o outro. De facto, não

só são interdependentes como formam dois aspectos de um mesmo fenómeno. (Hauser 1973, 45)

Se tomarmos como exemplo as propostas teatrais que se afirmaram sob a égide da luz elétrica, vemos que estas puderam propor novos elementos cénicos e explorar outros jogos de luz, que as encenações durante o período de Shakespeare não o conseguiram fazer. (Solmer 1999)

As manifestações artísticas não são linguagens naturais que se regem pela mãe natureza, antes pelo contrário, são linguagens artificiais, conscientes e produzem-se condicionadas pelas condições sociais, políticas, culturais e económicas. (Hauser,1973)

A análise das convenções dentro destas duas dimensões serviu para podermos refletir sobre o quanto a influência das linguagens teatrais europeias é ainda muito relevante para as linguagens teatrais latino americanas e que, por isso, não conseguimos deixar de sublinhar os elementos que são comuns e semelhantes em ambos os continentes. Sublinhamos que a Europa foi um polo colonizador em diversas épocas e que deixou - e ainda deixa - marcas das suas influências culturais e linguísticas, tal como Said refere:

Muita gente no chamado mundo ocidental ou metropolitano, bem como seus parceiros do Terceiro Mundo ou das ex- colônias, concorda que a época do grande imperialismo clássico, o qual atingiu o seu clímax na 'era do império', segundo a descrição de Eric Hobsbawm, e chegou ao fim mais ou menos formal com o desmantelamento das grandes estruturas coloniais após a Segunda Guerra mundial, continua a exercer de uma ou outra maneira, uma influência cultural considerável no presente. (Said 2011, 40)

No entanto e porque também anteriormente defendemos a importância do contexto social, económico, político e cultural em que o artista se insere, os elementos comparativos divergentes que queremos sublinhar serão fundamentais para esta defesa, pois só colocando o Teatro do Oprimido assumidamente na divergência podemos trazer algo de novo a um estudo desta natureza.

### 3.5. Leitura da Tabela

Chegados ao fim da justificação e explicação sobre o desenho de investigação que melhor se adequasse aos objetivos da mesma, depois da clarificação do conceito chave que definimos para o modelo de análise, da justificação e inter-relação das dimensões escolhidas para a análise passamos à explicação da leitura que se deve fazer desta tabela ao longo do quarto capítulo onde apresentaremos a análise das diferentes componentes e indicadores do modelo de análise (tabela 1).

Tabela 1 - modelo de análise

Questões de Investigação			
Qual a linguagem teatral Europeia que caracteriza um fazer e ver teatro? – no plano da construção do texto, da preparação do ator, da escolha do espaço de representação, da construção do espetáculo, da intervenção do espetador.			
Qual a linguagem teatral específica do Teatro do Oprimido que caracteriza um fazer e ver teatro? - no plano da construção do texto, da preparação do ator, da escolha do espaço de representação, da construção do espetáculo, da necessidade da intervenção do espetador.			
De que forma a intervenção do espetador com propostas de alteração à situação apresentada no espaço cénico, pode tornar esta linguagem teatral numa poética de transgressão?			
De que forma essa Transgressão lhe confere originalidade e diferenciação?			
Conceito	Dimensões	Componentes	Indicadores
Convenções	Estética	O Texto	Os temas, as histórias, a situação, a ação, as cenas, a peça de teatro.
		O Espetáculo	Processos de construção do espetáculo. O que deve ganhar vida num palco, ou num outro espaço de representação. Que técnicas temos ao nosso dispor para melhor transmitirmos o que se pretende. A análise que se faz de um texto, uma história, um guião, seja verbal ou não verbal, para linguagem teatral.
	Social	O Ator	A caracterização da profissão, evolução e transformação na interpretação do ator nos finais do século XIX, século XX
	O espaço de representação	O espaço de representação – o espaço físico e o espaço cénico. Caracterização dos diferentes espaços de representação evolução e modificação.	
	O espetador	O espetador teatral evolução e modificação de postura, função e a participação no espetáculo teatral, dos finais do século XIX à atualidade	

Fonte: adaptado de Quivy e Campenhoudt 1998

Esta tabela que vai ser dividida ao longo do quarto capítulo nas suas várias parcelas deve ter a seguinte leitura: é constituída por quatro colunas verticais, um campo horizontal. No campo horizontal apresentamos as questões de investigação. Nas quatro colunas verticais apresentamos: na primeira coluna o conceito chave denominado de *Convenções* em que a leitura deve ser feita como um conceito abrangente das restantes colunas pois as células estão unidas. Na segunda coluna com células igualmente unidas apresentamos as dimensões nas quais o conceito chave, as componentes e os indicadores serão analisados. A terceira coluna, a coluna das componentes, é por sua vez subdividida em cinco células: o texto, o espetáculo, o ator, o espaço de representação, o espetador. A coluna dos indicadores também ela é subdividida em cinco linhas correspondendo aos indicadores de cada componente.

Para a análise comparatista dividimos as parcelas da tabela relativas às componentes segundo a leitura que considerámos mais perceptível para o leitor. Assim cada parcela da tabela irá surgir de acordo com a divisão da mesma em componentes e respetivos indicadores.

**CAPÍTULO IV – ANÁLISE COMPARATISTA DA LINGUAGEM  
TEATRAL EUROPEIA E A LINGUAGEM TEATRAL DO TEATRO  
DO OPRIMIDO**



## **CAPÍTULO IV – ANÁLISE COMPARATISTA DA LINGUAGEM TEATRAL EUROPEIA E A LINGUAGEM TEATRAL DO TEATRO DO OPRIMIDO**

### **As Componentes e os Indicadores**

#### **4.1. A Componente do Texto e os seus Indicadores**

Esta componente abarca a peça de teatro, o texto, a história, o tema, o guião, a ação, as cenas, a situação, o que se vai contar. Algo que vai ser representado, teatralizado.

Para melhor podermos compreender o porquê desta componente e as escolhas que fizemos ao longo desta investigação para chegar a esta componente, sublinhamos vários exemplos de teatrólogos e encenadores, ainda numa perspetiva eurocêntrica, que nos explicam a visão que têm sobre o que se vai ver quando vamos ao teatro.

Borie, Rougemont e Scherer ( 2011) citam o que consideram ser o mais antigo tratado sobre teatro encontrado na Índia onde se afirma: “ O teatro é a representação do mundo inteiro”(37).

Appia (citado por Vasques 2003) caracteriza a arte dramática como algo complexo e confuso uma vez que é portadora de uma certa dualidade que não tendo lugar como defende o autor na literatura nem nas belas-artes, ainda assim inicialmente se detém num texto “A arte dramática comporta, antes de tudo, um texto (com ou sem música); é a sua parte da literatura (e de música)” (Vasques 2003, 84).

Molinari (2010) por exemplo sublinha que uma peça de Shakespeare em que toda a sua estrutura é a de um texto dramático, só se torna efetivamente teatro quando alguém a assume como um tema ou um ponto de partida para uma proposta cénica concreta. Em Barata (1980) encontramos as seguintes reflexões de Ionesco: “A matéria ou os temas sociais, podem muito bem constituir, dentro desta linguagem, assuntos e temas de teatro” (citado por Barata 1980, 173). No mesmo autor Peter Brook reflete da seguinte forma a encenação: “[...] a encenação não deve apegar-se superficialmente ao

texto; deve penetrar até ao mais profundo do pensamento do autor [...]” (citado por Barata 1980, 186).

Dort (1977) caracteriza a arte teatral em função da capacidade de colocar em cena o “mundo em que vivemos” (15)

Ainda neste ponto, ressaltamos que não é objetivo deste estudo entrar em discussão sobre o que se pode considerar texto de teatro ou texto para teatro, assumimos pelas diversas leituras efetuadas que o século XX proporcionou novas formas de relação na encenação/palco/texto/ espaço/ tempo/público e que essa relação permitiu formular questões sobre os novos processo de criação da cena.

Neste ponto queremos refletir e comparar, com o Teatro do Oprimido, que esta componente mesmo sofrendo várias abordagens e suscitando diversas discussões, tornou ainda assim a importância do texto numa tradição do fazer teatral. Por exemplo, em Solmer (1999) podemos encontrar referências à importância do autor dramático se tornar encenador como forma de garantir que os seus textos eram interpretados pelos atores segundo aquilo que eles tinham efetivamente concebido. Ainda neste autor podemos ver assumido a seguinte afirmação:

Apesar de não devermos limitar o papel do encenador a intérprete de um texto dramático de partida, a verdade é que, independentemente da validade de todas as experiências (improvisações, criação de texto em ensaios, *happenings*), essa situação continua a ser a mais comum e frequente. (Solmer 1999, 321)

Em Roubine (2000) verificámos que mesmo os simbolistas que trouxeram a proposta de redescoberta da teatralidade que pretendia afastar o espetador da passividade própria do naturalismo não conseguiu romper diretamente com o texto – centrismo.

Artaud (1989), por exemplo, foi o teatrólogo e encenador que contribuiu para trazer para discussão a crítica à eterna ligação do teatro com o texto, e de que forma isso contribuiu para o colocar sempre numa perspetiva literária, acompanhando a história da literatura. A sua crítica dirigia-se principalmente ao facto de esta ligação não

deixar reconhecer o quão o teatro tem um campo próprio, uma linguagem específica, que é a do fazer teatral que não pode ser repetível.

O Futurismo - que se deu a conhecer através de manifesto publicado em 1909 no *Le Figaro* - foi a corrente artística ou 'manifesto – propaganda' nas palavras de Goldberg (2007) que mais 'martelou' nas convenções teatrais da época. Com ele desvaneceu-se a ligação do texto ao teatro conscientemente dando lugar à forma de guião, cenas ou situações. Em várias outras épocas, as diferentes denominações para caracterizar o que se dizia em palco, ou num outro espaço de representação, foram também propostas de cortar com o texto – centrismo.

Com o reconhecimento da performance na década de 1970, este texto teatral que sendo ou não texto de teatro, teve outras denominações que contaminaram as linguagens teatrais.

Componentes	Indicadores
O Texto	Os temas, as histórias, a situação, a ação, as cenas, a peça de teatro

Iniciamos a nossa análise relativa à primeira componente referente ao texto, com os indicadores que encontramos referidos na pesquisa bibliográfica em diferentes momentos históricos nas diferentes propostas teatrais: a peça de teatro, os temas, a história, a ação, as cenas, a situação, o guião.

Começamos por sublinhar que a discussão entre o lugar e função do texto em teatro e o lugar e função do espetáculo teatral, sobretudo após o surgimento da figura do encenador, é uma discussão antiga e complexa espelhada em vários autores, Molinari (2010),

Essa discussão servirá como confirmação daquilo que esta investigação considera ser, bem como Roubine (1982), uma tradição teatral Europeia que irá ter influência na construção do espetáculo, no espetador, e no ator. Verificámos que

mesmo provocando as maiores rupturas estéticas nos finais do século XIX, com a introdução de novas convenções teatrais, de novas formas de representar, e de novas propostas cenográficas, com o naturalismo - realismo continuamos, no entanto sob o domínio do texto, do dramaturgo. Solmer (1999) assume a ancestralidade da linguagem teatral que inicialmente era um ritual, mas sublinha a sua ligação à literatura como o marco onde poderemos iniciar uma análise com regras definidas sobre o fazer e ver teatro que remontam à época clássica.

Segundo Ubersfeld (1999) o drama realista não acrescentou nada à ideia de que a teatralização será uma constante que pertence ao campo do texto que contém em si já elementos dessa teatralização, dando o exemplo das didascálias. O teatro continua refém do texto, e ainda que a encenação tenha trazido para o teatro a separação do palco com o texto, o ponto de partida é sempre o texto. A mesma autora sublinha que para os praticantes teatrais, sejam encenadores, sejam atores, “[...] the text is a primary corpus that cannot be set aside.” (Ubersfeld 1999,16).

Ainda que o que se procurasse com a nova proposta da encenação fosse dar primazia a uma linguagem do palco, essa linguagem principia no texto. Para Antoine “[...] o espetáculo articulava-se a partir e em torno de um texto.” (Roubine 1982, 46). Em Molinari (2010) encontramos ainda a posição defendida por Antoine face às competências do ator, quando este defendia que a figura do encenador era necessária para fazer uma leitura correta do texto tendo em conta a ignorância dos atores.

Os simbolistas, mesmo reagindo à encenação realista como o compositor suíço Adolphe Appia e o ator e encenador inglês Edward Gordon Craig, apresentando propostas revolucionárias ao nível da representação e da construção do espaço cénico, vão ter como ponto de apoio o texto de autor. “O texto de autor mantém aqui a sua relevância absoluta pois constituía o centro de uma partitura teatral de que o encenador seria o maestro.” Vasques (2008, 3).

Com Roubine (1982), podemos encontrar a observação de que os simbolistas também tinham como pilar teórico para as suas encenações o texto. Craig mesmo querendo abolir o texto, o encenador e o ator, tem nas suas encenações textos de Ibsen e de Shakespeare. Molinari (2010)

Não queremos dizer com isto que estes encenadores não fossem visionários quando propunham a urgência no corte com a exclusividade da extensão das ideias de um autor na concepção de um espetáculo. Segundo Mota (2012) Appia foi o precursor de propostas cénicas para além da escrita, a sua contribuição teatral esteve ligada a mudanças nas propostas técnicas de construção do espaço cénico. No entanto e como se lê em Roubine (1982), “Em resumo, no início do século XX a arte da encenação exigia o apoio de um bom texto” (47).

As peças de teatro sempre acompanharam as diferentes propostas teatrais, como que a marcar a noção de mudança em sociedade no que diz respeito à visão do escritor sobre a mesma, como que a marcar os pontos de rutura entre os textos anteriores, como que a definir os géneros; como exemplos disso temos Zola, considerado o teórico do naturalismo, (Borie, Rougemont, Scherer, 2011), Mallarmé, Baudelaire, precursores do simbolismo, (Vasques, 2003). Ryngaert (1992) sublinha que a história literária acompanha os géneros teatrais, como marcos para caracterizar os temas tratados que caracterizam por sua vez as relações do Homem em sociedade.

Segundo Ubersfeld (1999) o teatro deve ser analisado segundo o texto e segundo a concepção do texto enquanto espetáculo ou performance. Ubersfeld considera que o teatro enquanto arte é: “[...] theatre is an art that involves highly refined textual creation, poetry of the greatest and most complex kind [...]” (3).

Embora o teatro seja uma arte da prática, do fazer irrepetível, do fazer performativo, é uma arte que ao mesmo tempo também vive do que é eterno, o texto, (Ubersfeld 1999), o texto de Genet, de Shakespeare, de Hugo, de Ibsen, de Racine, Brecht entre outros. O teatro de repertório, que coexistindo lado a lado com os experimentalismos vários e outras propostas teatrais, continua a subsistir com significados e propósitos diferentes nomeadamente na construção desse repertório. Caracterizando segundo (Solmer 1999) uma abordagem relevante e importante para as companhias “[...] mais clássicas e institucionais [...]” (88).

Se, por um lado, com o advento do teatro moderno, se reconheceu de uma vez por todas o carácter performativo do teatro, a outra linguagem que é necessário existir e que vai para além do texto, por outro, o teatro nunca foi confundido com a linguagem

da performance. Goldberg (2007) posiciona a performance como a forma escolhida pelos artistas para quebrar barreiras e propor outras leituras nomeadamente teatrais, pictóricas, musicais entre outras. A performance sempre se posicionou face ao teatro na transgressão e na rutura. A ideia é que na performance não existem personagens, não existem atores, mas sim artistas, - os artistas criadores que não se confundem com o encenador. Na performance podemos então encontrar já não a peça de teatro nem o texto de autor, mas sim cenas ou situações na apresentação da performance.

Da profusão de novas abordagens ao texto podemos reconhecer que na primeira metade do século XX assistimos ao surgimento de propostas dramáticas que efetivamente combateram este paralelismo literário que sempre acompanhou o teatro. Ainda assim, encontramos muitos encenadores que principiam na peça, no ponto de vista do autor sobre a realidade, para encontrar todo um outro mundo; o da teatralidade. Segundo Ricoeur (1989) o texto fixo é o que nos dá referências para documentarmos uma época, um género.

A primeira proposta teatral que teve como intenção encontrar uma ‘voz’ coletiva que transmitisse efetivamente a interpretação da realidade dos protagonistas, e se preocupasse com temas próximos do público foi a de Piscator (1893-1966). Piscator tal como Boal passaram por experiências marcantes: o primeiro, militar na 1ª guerra mundial, o segundo, prisioneiro na ditadura militar no Brasil tendo sido torturado na prisão. Factos que tiveram com certeza influência mais tarde na sua visão da realidade e na forma como puderam usar o teatro para transmitir essa visão. Piscator no seu livro *Teatro Político* diz o seguinte: “Passei a ver a literatura e arte pelo espelho da vida” (Piscator 1968, 31). Boal na sua autobiografia relata a experiência que fez com alunos da *New York University*:

Os alunos não conseguiam imaginar angústia prisioneira. Obtive autorização da Universidade para que passassem 24 horas dentro do cenário: catorze atores e eu, comendo, limpando a cela, conversando, tocando violão. Só podiam dialogar como personagens. Temas da peça, não da Universidade. (Boal 2000, 290)

Piscator apresentou textos coletivos escritos pelos protagonistas, denominou de “Teatro Proletário” o teatro que ele criou não para o proletário, mas do proletário. O próprio Piscator e os proletários que com ele formavam o “Teatro Proletário” escreviam e representavam. O Teatro de Piscator e as ideias que ele queria ver apresentadas foram, no entanto muito criticados para a época (1929). Piscator não deixou na história do teatro repertório e teve também uma carreira menos bem-sucedida e mais tumultuosa em defesa dos seus ideais. Deixou, no entanto, o livro *Teatro Político* onde sistematizou as suas propostas de encenação que traduziam a sua vontade de promoção do debate e reflexão com vista à transformação da sociedade.

Brecht que com o seu Teatro Épico revolucionou a forma de representar a realidade, criou um teatro de repertório, o das suas peças, aquelas que perduram e são utilizadas, ainda hoje, por inúmeros encenadores. Não é por acaso que lemos em Peixoto na biografia de Brecht, que diz o seguinte: “Brecht é um dos escritores fundamentais deste século [...]” (Peixoto 1991, 13-14).

Grotowski, por exemplo, que sempre defendeu que um texto só é texto teatral quando um ator lhe dá essa teatralidade, encenou vários textos de autor. Jacques Copeu que trouxe para o teatro a junção entre encenadores e autores defendia um teatro de repertório. Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin e Georges Pitoeff, alunos de Jacques Copeu, defendiam que a encenação deveria ultrapassar a palavra fixa do texto no entanto o seu projeto de encenação tinha por base a peça. (Molinari, 2010)

No século XX a figura do encenador ganhou o estatuto que tem até aos dias de hoje, sendo mesmo a figura responsável máxima das novas propostas teatrais, como podemos encontrar em Molinari (2010), ainda assim se sente muito a presença do dramaturgo. Gaston Baty (1885-1952) encenador defendia da seguinte forma esse papel:

O poeta sonhou uma peça. Põe sobre o papel o que é redutível a palavras. Mas estas não podem exprimir senão uma parte do seu sonho. O resto não está no manuscrito. É ao encenador que caberá restituir à obra do poeta o que se tinha perdido no caminho do sonho ao manuscrito. (Baty citado por Borie, Rougemont, Scherer 2011, 465)

Sublinhamos neste ponto, tal como Barata (1980), que cada país tem o seu teatro e que cada teatro tem a sua história. É precisamente porque o teatro encontrou o ponto de sintonia com a sociedade e a época que o suporta que este estudo quer evidenciar um paradigma teatral europeu. Nomeadamente o texto de autor e um encenador que tinha por base o texto com o qual apresentava e experimentava as suas novas concepções teatrais, que perdurou numa determinada época, nomeadamente dos finais do século XIX até aos anos 60 e 70 do século XX.

Ryngaert (1992) sublinha os anos 60 e 80 do século XX como as décadas em que o espetáculo prevaleceu sobre o texto. Foram épocas em que as linguagens teatrais se misturaram em diferentes desafios, sejam ao nível da representação, dos temas tratados e dos textos, sejam ao nível dos espaços cénicos e dos espaços teatrais.

Queremos evidenciar que não fazemos aqui a apologia da não-aceitação do texto de autor nem a apologia de lutar contra o cânone de vários séculos sobre a importância das peças que sobreviveram aos séculos e que ainda hoje são referências teatrais para atores, encenadores e espetadores.

Pretendemos realçar, no entanto, como Pavis (1998) que o teatro que se fez até aos anos 70 do século XX foi uma posição ideológica da cultura ocidental, que ainda privilegia o texto e a escrita. Salientamos que essa ideologia influencia as propostas de encenação como Ubersfeld (1999) sublinha quando diz por exemplo que o espaço teatral constrói-se tendo como mediador ou como ponto de partida o texto teatral. Mesmo que o encenador construa o seu espaço cénico, o texto teatral sugere, também ele, através de didascálias e certos elementos lexicais o campo espacial a que se refere. Não esquecendo que Ubersfeld (1999) faz a apologia da interpretação da performance teatral a partir do texto dramático.

Admitimos que a história do teatro se faz muito a partir dos textos que caracterizam épocas e tendências e que se considera história porque o documento escrito é algo que perdura passível de ser analisado. “[...] O escrito conserva o discurso e faz dele um arquivo disponível para a memória individual e colectiva” (Ricoeur 1986,143).

Reconhecemos também tal como Vasques (2003) que mesmo o teatro experimental, que tenta encenar textos pouco habituais, tem origem na literatura e reconhecemos que é esta uma das particularidades que distancia o Teatro do Oprimido do Teatro Europeu.

Ao longo desta análise pudemos ver o quão a peça de teatro é um elemento fundamental na construção de um espetáculo teatral. A peça de teatro escrita por alguém que tem uma visão particular da sociedade. Essa visão deve extrapolar, no entanto, também ela o autor, pois só assim fará sentido teatralizá-la para um público. A peça de teatro é um documento escrito e por isso passível de ser utilizado tantas vezes quanto possível por vários grupos e/ou companhias de teatro, conforme as épocas e os encenadores.

Ao analisarmos as diferentes épocas teatrais a partir das referências bibliográficas anteriormente referidas como Paranhos (2012), Molinari (2010), Vasques (2003), Berthold (2001), Roubine (2000), Solmer (1999), Williams (1993), Brook (1993) Ryngaert (1992), e Barata (1980), verificamos que essas épocas teatrais são caracterizadas do ponto de vista da evolução dos géneros quase que umbilicalmente ligadas à História Literária e dos textos que perduram. Ainda que se reconheça que o final do século XIX e todo o século XX tenha promovido uma comunicação mais intensa e profícua da atividade teatral com outros campos artísticos, o que fica registado são os géneros para nos situarmos nas épocas, tais como o naturalismo-realismo, o simbolismo, o absurdo, o surrealismo, o épico entre outros.

A seleção bibliográfica para esta investigação espelha essa questão. Quando se denomina de “História Mundial do Teatro” ou de “História do Teatro” acabamos por encontrar na seleção da narrativa histórica referências às mesmas obras, períodos, aos mesmos autores, encenadores, encenações e países.

Ficamos apenas a conhecer um ponto de vista e, se não formos curiosos e estudiosos o suficiente, esse ponto de vista chega-nos.

Vasques (2003) alerta sobre o facto de se deixar de fora, nas várias análises e teorias teatrais, as linguagens teatrais daqueles que estão nas ‘margens’ e dá-nos um exemplo específico de Portugal:

Regra geral, as «histórias» de teatro que se vão fazendo em Portugal, raramente investigam – ou identificam um ponto de vista estético ou se posicionam filosófica ou ideologicamente – e nem se quer se dão ao trabalho de comparar perspetivas epistemológicas: são «reprodutivas» e as fontes do conhecimento que utilizam (sendo a literatura uma das fontes mais utilizadas) explicam o facto de, desde Teófilo Braga a esta parte, se ir dizendo no essencial, a mesma coisa. (Vasques 2003,10)

Para esta investigação colocámo-nos do ponto de vista estético-ideológico que quer escrever das ‘margens’ sobre uma nova estética, uma nova linguagem teatral que quer construir situações ou cenas com as histórias e as ações dos oprimidos. As peças de teatro servem de pouco quando na receção o público não entende ou não se identifica com os temas.

Exemplo da vontade de criar uma experiência na receção das linguagens teatrais que fosse mais condizente com o público, temos a década de 1970 na América Latina com o *boom* da criação coletiva como uma característica de um pensar latino – americano. Piga diz o seguinte sobre teatro popular:

La participación del director, de los actores, diseñadores, hombres y mujeres del grupo social que se haya elegido para situar el hecho base de la obra, corresponde a una interacción, a un apoyo mutuo, a una reciprocidad creativa, sin la cual el autor no puede producir esa obra como expresión popular. Sin esta forma de metodología colectiva, el autor inventara la realidad, sería su obra el resultado de su visión personal, seguiría siendo el autor realista del siglo pasado, que, con muy buenas intenciones, quiere orientar, educar y entretener, al pueblo desde su ventana. (Piga 1974, citado por Luzuriaga 1978, 19)

Damos então início à nossa análise comparativa relativa à primeira componente do ponto de vista do Teatro do Oprimido. Começaríamos por relacionar a proposta de criação coletiva que encontramos na pesquisa bibliográfica, como forma de implementar um fazer teatral que se afastasse dos parâmetros eurocêntricos quer ao nível organizacional de uma estrutura quer ao nível estético, como uma outra forma de construir uma história, desenvolver um tema uma situação ou uma ação. Esta proposta de criação coletiva prendia-se com o facto de se querer construir um discurso dos latino-americanos, de dar voz às populações exploradas, de se ver em cena uma realidade mais condizente com a realidade social, política e cultural dos latino-americanos.

No Teatro do Oprimido verificamos que os textos, as cenas, ou os guiões com que trabalha são da autoria dos protagonistas (os oprimidos). Estes para criação de um espetáculo partilham as suas histórias de opressão, como tal, não são textos ou histórias que possam ser utilizadas por outros protagonistas.

O Teatro do Oprimido não tem um corpus escrito que o pudesse incluir na história da literatura que acompanha a evolução e interpretação dos textos dramáticos ao longo das épocas.

O objetivo do Teatro do Oprimido é o de conseguir tornar quer o tema, a ação, quer a forma, pertença dos participantes. “Não queremos oferecer ao povo o *acesso à cultura* – como se costuma dizer, como se o povo não tivesse sua própria cultura ou não fosse capaz de construí-la” (Boal 2009,46).

O Teatro do Oprimido sempre procurou trabalhar com o texto escrito pelos protagonistas. As histórias de opressão que são partilhadas devem ser automaticamente pluralizadas, quer isto dizer extrapoladas para o grupo, subseqüentemente para uma comunidade e por vezes até para a sociedade na qual essa história é um fragmento.

Neste ponto analisámos um processo de trabalho denominado de Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas que resultou na construção de uma peça Teatro – Fórum com várias pessoas de vários países. O Laboratório Madalena foi desenvolvido por Bárbara Santos, socióloga, *curinga* e diretora do *Kuringa* de Berlim e Alessandra Vannucci, diretora, dramaturga, tradutora e pesquisadora e contou com o apoio do CTO

- Rio. Esta experiência proveio também das questões sobre mulheres que a *curinga* Bárbara Santos se deparou ao trabalhar em vários países com mulheres de diferentes classes, raças e experiências de vida. O Laboratório Madalenas foi trabalhado desde 2010 no Brasil, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, Alemanha, Áustria, Índia, Espanha, Argentina, Suíça e o Uruguai. Em 2012 realizou-se o primeiro encontro de Madalenas – Madalenas Internacional organizado pelo *Kuringa* de Berlim.

Inicialmente temos então um tema que retrata não só aqueles participantes, neste caso mulheres, mas também os *espect-atores*. Imagem ou cena que não se consiga repercutir para o observador ativo que será à posteriori um *espec-ator* não deve ser trabalhado em Teatro do Oprimido. (Boal 1995).

Os textos do Teatro do Oprimido são fundamentalmente baseados em histórias verdadeiras que caracterizam uma situação de opressão. Estes surgem por exemplo a partir de oficinas de Teatro do Oprimido dinamizadas por um *curinga* com grupos específicos. Os próprios *curingas* muitas vezes saídos de grupos de oprimidos e dessas oficinas, que não precisam de ter conhecimento prévio da linguagem teatral.

A representação destas histórias não se limita apenas às falas das personagens, pois numa sessão de *Teatro – Fórum* o *espect-ator* irá sempre produzir um outro discurso, o das alternativas e o opressor perante esse discurso irá obrigatoriamente ter que construir outras ‘falas’, outro texto.

O ponto de partida deste laboratório que Vannuci e Santos (2006) clarificam como um caminho em aberto e por isso a denominação de laboratório em vez de oficina, é a investigação que se faz para colocar perguntas essenciais como: “[...] quais modelos ancestrais ainda agem no “ser mulher” hoje? Quais contextos sociais condicionam o comportamento e o corpo desse ser mulher? Quais lugares ocupamos e quais queremos ocupar? Quais expectativas, quais sonhos? Quais alternativas?” (Vannuci e Santos 2010, 102).

Dá-se início então a um trabalho que começa por utilizar os jogos e os exercícios de *des – mecanização* e diversas técnicas como *Teatro – Jornal*, *Teatro – Imagem*, *Arco-Íris do Desejo* e *Estética do Oprimido*. Este trabalho permite aos participantes desvendarem-se e reconhecerem as opressões e suas atitudes perante as mesmas.

Este Laboratório Madalenas que é o Teatro das Oprimidas reuniu inicialmente várias mulheres do Brasil, Guiné – Bissau e Moçambique e o objetivo era o de investigar e perceber principalmente que representações sociais, que imagens, que atitudes, posturas e comportamentos constroem as relações entre homens e mulheres em sociedade e de que forma essa construção pode perpetuar relações de opressão que ficam imprimidas nas oprimidas impedindo-as de concretizar no quotidiano seus desejos e vontades.

Como dito inicialmente na justificação deste estudo, cada grupo específico e único constrói o seu texto. O Teatro do Oprimido tem como objetivo teatralizar as palavras e os discursos dos oprimidos, mas este texto só faz sentido teatralizar se efetivamente chegar *espect – ator*.

O Teatro do Oprimido desde o seu surgimento no Brasil e do seu desenvolvimento em países da América Latina como: Chile, Argentina, Peru, entre outros, sempre procurou combater as palavras de outros como as palavras da invasão dos cérebros e as palavras do poder. Exemplos de palavras em forma de poder temos as do regime nazi que obrigaram Brecht e Piscator a emigrarem para os Estados Unidos como vimos no primeiro capítulo. Exemplos da proibição do uso consciente do conhecimento da palavra temos alguns países que proíbem a mulher de saber ler e escrever, mais recentemente temos o exemplo da jovem Malala Yousafzai paquistanesa quando esta defende o direito à educação como forma de luta contra a invasão dos cérebros. “Os talibãs podiam tirar-nos as canetas e os livros, mas não podiam impedir os nossos cérebros de pensar” (Malala 2014, 162).

Como pudemos ler também no capítulo II a palavra teatralizada era a do discurso hegemónico, os textos teatralizados eram os textos provenientes da Europa, as imagens simbólicas que se transmitiam eram as imagens das classes dominantes. No capítulo I verificámos que as peças que retratavam personagens negras no Brasil eram representadas por atores brancos pintados de negro:

Quem tem o poder da palavra, da imagem e do som, tem a seu dispor a invenção de dogmas religiosos, políticos, económicos, sociais... e também dogmas da arte e da cultura. Nestes, os seres humanos são

divididos em artistas e não artistas, como se fossem divididos em nobres e plebeus (Boal 2009,75).

O Teatro do Oprimido sempre foi apologista da escrita e do uso da palavra, mas a palavra do indivíduo, a escrita de cada indivíduo dentro das suas possibilidades. O Teatro do Oprimido tem os textos, ou guiões, ou documentos que caracterizam um determinado grupo, ou comunidade. Boal (2009) refere que a poesia do oprimido é tão válida e artística como outra poesia se a perspectiva e os parâmetros dessa poesia não estiverem sob a ótica dos parâmetros eurocêntricos. “Não buscamos transformar nenhum cidadão em escritor de *best –sellers* de aeroporto, mas permitir que todos tenham o domínio sobre a maior invenção humana: a palavra” (Boal 2009,197).

Através do seu último livro, a *Estética do Oprimido*, Boal defendeu esta prerrogativa que vai acompanhar todos os projetos de Teatro do Oprimido, assumir que os Oprimidos têm que descobrir a sua arte, nela descobrir-se a si mesmo, o seu mundo e a sua capacidade criadora.

Os textos do Teatro do Oprimido representam sempre uma situação de opressão em que essa situação é aceite até ao ponto em que o oprimido quer-se libertar ou quer saber como se libertar. Esta é a base para a proposta de construção de um texto. As histórias retratam comportamentos em que o oprimido sofre várias situações de opressão inclusive de agressão, mas o que se vai contar é sempre o momento anterior à agressão em que o oprimido podia ou pode ainda optar por outras soluções. As vítimas de violência sexual, de execução, em que aquilo que elas sofrem é uma agressão física e que são casos extremos de abuso não são histórias que se consigam construir num modelo de *Teatro - Fórum*. Boal define da seguinte maneira a linha que separa a opressão da agressão:

Lembro – me, por exemplo, de uma cena de Teatro – Fórum na qual uma jovem era violentada no metrô, à meia – noite, por quatro indivíduos armados [...] É evidente que já não podia fazer nada mais que tentar defender-se fisicamente. E todas as intervenções dos espectadores tentavam revelar o defeito do modelo, que apresentava uma catástrofe já inevitável [...] Casos como esses não servem ao bom espetáculo de Teatro – Fórum, pois não apresentam a opressão, que pode ser

combatida, mas sim a agressão ou repressão, que é inevitável se não formos fisicamente fortes (Boal 2007,320-321).

A visão da realidade que vai ser apresentada em Teatro – Fórum é sempre do ponto de vista do coletivo, a figura do *curinga* é apenas a de mediador do espetáculo pois também ele deve estar imbuído desse ponto de vista (identificação com o oprimido por identidade absoluta, por analogia ou por solidariedade) que servirá para a construção de todo o espetáculo em Teatro – Fórum.

#### **4.2. A Componente do Espetáculo e seus Indicadores**

Neste ponto consideramos como indicadores da concepção do espetáculo aquilo que podemos considerar de *stagecraft* (George,1992). Esta componente abarca a análise, a investigação que se faz para a passagem de um texto, uma história, um guião, seja verbal ou não verbal, em linguagem teatral, teatralizável preparada para ser representada. Nesta componente sublinhamos tal como Ryngaert (1992) que há toda uma panóplia de concepções sobre como elaborar uma dramaturgia conforme as épocas, os encenadores e seus objetivos. O que deve ganhar vida num palco, que técnicas temos ao nosso dispor para melhor transmitirmos o que se pretende, a escolha da cenografia adequada às intenções da história, do texto, de um diretor ou de um grupo, de um espaço teatral ou de outros espaços considerados para o efeito.

Artaud (1989, 38) defendia que o palco continha em si toda uma linguagem muito para além da palavra, defendia uma linguagem para os sentidos que devia primeiro satisfazer os sentidos a partir de todos os meios “(...) de expressão viáveis no palco, como a música, a dança, a arte plástica, a pantomima, a mímica, a gesticulação, a entoação, a arquitetura, a iluminação, o cenário.”

Segundo Solmer (1999) foi no denominado período do teatro moderno que o processo de construção do espetáculo se sobrepôs ao texto, ou pelo menos o integrou nesse processo, pois a construção do espetáculo era também a visão da figura do encenador que ganha peso nos finais do século XIX e todo o século XX.

Esta componente e seus indicadores é a componente onde esteticamente melhor se percebe, para o espectador, a função do conceito chave. Ao ver teatro o espectador assume o acordo tácito de aceitar a realidade do que se desenrola aos seus olhos e ouvidos. Esse acordo tácito abstrato é fundamental para que o receptor/espectador perceba a mensagem do emissor/ ator/ encenador. O espectador aceita ou rejeita as *convenções* do espetáculo e essa postura condiciona a comunicação entre espetáculo e plateia.

A relação com o público faz-se pela intencionalidade da dramaturgia que “[...] se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização.” (Ryngaert 1998,225)

A construção/conceção do espetáculo teatral como poderemos ver depois na componente do espaço cénico, também depende da arquitetura de um edifício teatral, bem como do espaço físico onde vai ser apresentado. Não queremos dizer que condiciona ou limita a representação ou a encenação, mas é fator que deve se ter em conta nas propostas de encenação. Piscator (1893-1966) por exemplo sentiu a necessidade de encontrar um “[...] espaço seu onde procurar um teatro (uma dramaturgia e uma representação objectivas) para essa nova sociedade.” (Vasques 2007,6)

O Espetáculo	Processos de construção do espetáculo. O que deve ganhar vida num palco, ou num outro espaço de representação. Que técnicas temos ao nosso dispor para melhor transmitirmos o que se pretende. A análise que se faz de um texto, uma história, um guião, seja verbal ou não verbal, para linguagem teatral.
-----------------	---

Começaríamos por considerar que a construção de um espetáculo, aqui, prende-se com a noção de teatralidade num espaço concreto sob o olhar de um público. A relação com o público deve ser nas palavras de Brook (1993) a primeira pergunta que se impõe nas escolhas de uma encenação que quer criar uma relação efetiva com um público que se envolva num espetáculo sem se aborrecer ou desanimar. É, no entanto, ainda neste livro de Peter Brook, *O diabo é o aborrecimento – conversas sobre teatro*, traduzido por Carlos Porto, que nos detemos sobre a sua opinião relativa aos espetáculos apresentados em países como a Índia, o Irão e em alguns países africanos por onde a companhia viajou, como espetáculos com os quais o povo se identifica e se relaciona, porque ligados às histórias representadas. Mais ainda nos revela o autor sobre a diferenciação que faz entre o ‘público’ e o povo que vê um espetáculo teatral.

Ao entrarmos na considerada era moderna do teatro com o naturalismo colocámos, como pudemos ler na análise sobre a componente do texto, o público num espaço concreto a que se denominou de audiência com as suas respetivas regras e os atores num outro espaço afastados da audiência influenciando uma determinada postura.

As várias propostas de construção de um espetáculo na Europa dependem de vários fatores que passaremos a analisar.

Em Ubersfeld (1999) detemo-nos imediatamente numa ideia que caracteriza um determinado período na construção da teatralidade, a de que para que se veja teatro é preciso à priori uma série de ‘ordens’. O autor diz ao diretor o que ter em atenção com o texto através das didascálias, o autor dá ao ator o discurso que este irá transmitir ao público, pois este discurso só faz sentido dentro da teatralidade.

Nas companhias que trabalham com peças de teatro esta construção poderá fazer sentido na medida em que há uma sequência da construção de um espetáculo. No entanto, como pudemos ver no capítulo I, foram várias as diferentes concepções teatrais que o século XX proporcionou ao público.

As várias e diferentes encenações que caracterizamos ao longo do capítulo I são também elas processos de análise para a criação de um espetáculo que deve traduzir o que se escolheu enquanto tema, situação, história, ação ou peça, ao mesmo tempo, que se cria e se projeta para um público uma perspectiva teatral imbuída dos vários signos que o teatro comporta.

Dentro das diferentes abordagens verificamos que os encenadores criaram eles próprios os seus significados com intenções muito claras dos seus objetivos. A ligação entre a escrita e o palco encontramos-a mais intensamente no teatro realista nos finais do século XIX em que, por exemplo, as indicações cénicas dadas pelos autores limitam as propostas de um encenador. “Em 1888, Strindberg, na publicação da sua peça *Menina Júlia*, escreve que pretende um cenário realista” (Solmer 1999, 138).

As convenções do naturalismo eram também as das didascálias que orientavam a análise do texto para a passagem à teatralização. Nos finais do século XIX e princípios do século XX como podemos ver na análise da primeira componente e seus indicadores a construção do espetáculo ainda tinha como ponto de partida a primazia do texto para a construção do espetáculo.

Para podermos analisar os diferentes processos de construção de um espetáculo também precisamos de nos deter no quão determinadas características dos espaços teatrais obriga a que se experimente novas propostas cénicas, com o intuito de eliminar o que ainda perdura nos dias de hoje, “[...] o arco do proscénio como um dos elementos característicos do teatro à italiana [...]” (Solmer 1999,149). A partir desta premissa pode-se analisar os esforços que vários encenadores fizeram para transformar este palco *fechado* e com pouca maleabilidade na construção do espetáculo em espaços pluridimensionais que rejeitam as normas do espetáculo à italiana e se apoiam nas inovações cenográficas para guiar a visão do espetador e a sua interpretação do espetáculo (Roubine, 1982).

Piscator terá sido o encenador que mais lutou contra estes espaços tradicionais conjuntamente com Walter Gropius e a Bauhaus projetando um espaço que melhor correspondesse ao seu projeto teatral:

Era um teatro–globo, flexível, que permitia a mudança do espaço de representação durante o espetáculo utilizando séries de projectores e lâmpadas de cinema, transformando as paredes e os tectos em cenas mutáveis; tinha uma estrutura móvel (que podia estar frente aos espectadores, no meio dos espectadores, etc.), em hemisfério (o globo), que pela abertura e fecho dos seus segmentos, na vertical e horizontal, visava apresentar cenas simultâneas [...] (Vasques 2007,11)

As propostas cenográficas também acompanharam as alterações que as encenações propunham ao longo das transformações ocorridas nos finais do século XIX e todo o século XX. As *convenções* utilizadas pelas concepções cenográficas estavam diretamente ligadas às correntes teatrais preconizadas na figura do encenador. Para darmos um exemplo, podemos dizer que as propostas cenográficas do naturalismo – realismo iam no sentido de reproduzir o mais fielmente a realidade. Caracterização de espaços com objetos reais e o mais pormenorizado possível, em que aquilo que se queria transmitir eram ambientes do quotidiano (quartos, salas, tabernas, espaços íntimos) e onde os atores pudessem representar como se estivessem naqueles ambientes intimistas sem a presença de um público. (Molinari, 2010).

As propostas cenográficas foram importantes por exemplo para os simbolistas que defendiam signos evocativos em vez dos realistas, como forma de estimular a imaginação dos espetadores, ainda que, como vimos também no capítulo I, essa fórmula exigir, do espetador, um conhecimento da linguagem. A iluminação seria outro fator fundamental para os simbolistas na construção da cena sem que se tivesse que recorrer ao uso excessivo de objetos que limitavam os movimentos dos atores. (Roubine1982)

Nos finais do século XIX os encenadores eram os autores do espetáculo e o seu papel torna-se mais importante que a dos autores. Brecht foi o encenador que considerou a dramaturgia como uma análise de um todo que é o espetáculo. Para a construção desse espetáculo devemos compreender quais as questões que colocar ao texto, ou outra forma escrita com a qual trabalhamos; quais os elementos cenográficos,

sonoplásticos e luminotécnicos que temos ao nosso dispor para melhor revelar ou esconder o que queremos dizer; como organizar o espaço e o tempo; quais e quantas as personagens independentemente do número de atores; quais as didascálias existentes e que informação revelam.

A passagem de um texto, uma história, uma cena, um tema, um guião, uma situação, uma ação ou uma peça de teatro para uma representação viva, com atores num espaço físico concreto, se for a um nível profissional implica o domínio de várias áreas do conhecimento bem como vivências e experiências que possibilitem acima de tudo a visualização de um bom espetáculo.

A construção de um espetáculo não é uma tradução teatral de um texto, é um trabalho de interpretação que tem um olhar crítico sobre esse texto e por isso o encenador ganhou o estatuto de ser também ele um criador que recria um outro texto, o do espetáculo.

Na esfera do teatro profissional este trabalho deverá articular-se com vários elementos e fatores (técnicos e humanos) que contribuam para a forma final de um espetáculo. Esta fórmula se depender de um encenador que seja o responsável por esse produto resultará na medida das sensibilidades do encenador de saber relacionar harmoniosamente esses elementos e fatores. (Solmer 1999)

O processo de construção de um espetáculo dependente de um encenador/ator/dramaturgo, como vimos nas várias propostas teatrais nomeadas neste estudo são exemplo de como esse processo de construção era também a afirmação de uma linguagem específica que estava imbuída de códigos concretos com objetivos concretos e específicos. Essas linguagens diferentes e que sofreram várias transformações, serviam para fomentar novos públicos e rejeitar fórmulas anteriores de se perceber um espetáculo. Nestas novas fórmulas teatrais propunha-se então novas *convenções* na produção teatral uma vez que se pretendia de certa forma cortar com as *convenções* anteriores e por sua vez pedia-se também ao público uma aceitação e compreensão das mesmas.

As diferentes concepções do espetáculo na Europa caracterizam-se acima de tudo pela influência literária que se manteve ligada ao teatro até meados dos anos sessenta

do século XX. Os autores literários e os dramaturgos franceses foram os mais influentes em toda a Europa. Os encenadores trabalhavam na sua maioria com textos de dramaturgos franceses na segunda metade do século XIX. (Charle 2012)

A importação dos textos de Ibsen contrastou com essa influência francesa que chegava também além-mar, no entanto, como podemos ler em Charle (2012) as encenações desses textos eram reservadas aos considerados palcos de vanguarda frequentados por públicos específicos e restritos.

As variadíssimas concepções de um espetáculo que a Europa assiste sobretudo no *boom* das vanguardas e das linguagens teatrais que marcaram a História do Teatro não podem ser repetíveis enquanto espetáculo. Comumente aceite em várias teorias teatrais como Solmer (1999), Molinari (2010), Brook (1968) que defendem a unicidade de um espetáculo, seja na sua concepção seja até na sua reprodução ao longo de vários dias. Concordamos aqui que a teatralização de uma peça, texto, cena, situação não pode ser copiada porque um produto artístico único, arte viva e ao vivo irrepetível.

O que pode ser considerado repetível porque documento escrito é a peça de teatro, o texto que é ao mesmo tempo indutor de um género que pode influenciar um processo de análise, uma encenação.

Mas a construção de um espetáculo perdurou durante vários anos dos finais do século XIX e meados do século XX nas 'mãos' de uma pessoa, o encenador, que escolhia o seu texto, reportório, atores, cenografia e espaço teatral. Solmer (1999) vai mais longe ao declarar que:

[...] sem o artista encenador não teriam sido escritas e **postas em cena** muitas das visões, das experiências e mesmo das peças que constituem hoje o património declaradamente teatral dos nossos tempos. Utilizando não só as armas dos gabinetes dos escritores, mas também as armas existentes nas capacidades técnicas e artísticas de todos quantos trabalham nesses casarões, durante os dias frios e obscurecidos, que são os teatros. (314)

Nos anos sessenta e setenta do século XX a criação coletiva altera a conjugação dos constituintes da produção de um espetáculo. A figura do encenador como a figura central que 'conduz o grupo' desaparece.

O grupo coletivamente pensa e elabora um texto, ou um guião, uma cena, uma situação, uma ação, todos os integrantes do grupo serão responsáveis pelas diversas etapas da construção do espetáculo, que podem ser a encenação, a cenografia, a produção, a sonoplastia, a luminotecnia e a divulgação. O surgimento destas propostas de criação na Europa prendia-se com o corte com padrões estéticos e a negação de determinados valores sociais e políticos.

Hoje perduram alguns nomes e práticas que marcaram a contemporaneidade teatral como Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Luca Ronconi. Estes encenadores ainda que tenham implementado uma forma de trabalhar a que se denominou de *ateliers*, oficinas ou *workshops* continuam a ter nas suas mãos a sua vontade expressa de produzir um espetáculo de determinada forma, porque essa forma representa também a sua perspetiva sobre o que é construir um espetáculo teatral, o que eu quero dizer a alguém sobre a forma como eu vejo o mundo.

A construção de um espetáculo com tudo o que implica a sua forma final, seja o espaço, a cenografia, a sonoplastia, o trabalho dos atores, implica uma forma única de idealizar o mesmo que provém na maioria das vezes do encenador que estiver à frente desse projeto. (Solmer 1999)

As características da construção de um espetáculo na Europa pressupõem diferentes e diversas propostas que estão e estiveram intimamente ligadas a diversos fatores como: as diferentes estéticas condizentes com os diferentes contextos sociais e políticos, as diferentes conjunturas económicas das diversas companhias e ou grupos teatrais, as diferentes e diversas temáticas que eram umas predominantemente de vanguardas outras convencionais que serviam diferentes públicos, os diferentes e diversos espaços teatrais que tal como as temáticas tinham por objetivo também diferentes públicos, as diversas exigências dos diretores das companhias numa perspetiva económica. (Charle 2012)

Numa proposta coletiva de criação a construção de um espetáculo pode tomar diversas formas, nomeadamente o texto, a história, ou a situação surgir do coletivo de atores, a cenografia ser pensada e 'construída' também em grupo e executada por um ou dois elementos, a sonoplastia ser da responsabilidade de apenas um elemento, a produção da responsabilidade de todos, o objetivo final é sempre a visão e o esforço de um coletivo. Neste caso há uma aproximação ao Teatro do Oprimido pelo facto de se tratar de um coletivo de pessoas que tem o mesmo objetivo e em que a forma final do espetáculo não se limita apenas à visão de uma pessoa. Embora no Teatro do Oprimido, como veremos adiante, a construção de um espetáculo, o modelo a apresentar ao *espect-ator*, esteja dependente de uma dramaturgia muito concreta.

No Teatro do Oprimido os processos de construção do espetáculo, a análise que se faz da passagem de uma história verdadeira, porque aqui já não se trabalha com um texto de um outro autor, e em muitos casos nem fica o registo de um texto produzido por um coletivo, para linguagem teatral, terá que contemplar o coletivo de pessoas com que se trabalha, o seu contexto social e a necessidade de luta pela transformação de uma realidade opressiva.

Os grupos de Teatro do Oprimido saem das comunidades desfavorecidas, das prisões, das associações de coletivos que procuram lutar contra a sua condição de oprimidos. O *curinga* que não é a figura do encenador pode ser alguém que pertencendo a esses coletivos procura ajuda na formação junto de outros grupos ou junto de outros *curingas* que trabalham no terreno. Pode igualmente ser alguém de uma outra classe, com uma outra formação ou de uma outra raça que ao trabalhar com as comunidades desfavorecidas sente a necessidade de através do Teatro do Oprimido encontrar forma de promover a autonomia e a emancipação desses coletivos para a luta da transformação das relações de exploração e de injustiça. No entanto, esse alguém não o fará se os intervenientes ou participantes não estiverem conscientes da sua vontade de transformação da sua realidade. Os artistas – ativistas que reclamam a sua autonomia e emancipação devem em conjunto com o *curinga* procurar as transformações desejadas.

O objetivo estético nunca é o motor da utilização do Teatro do Oprimido. A importância da ferramenta artística reside no facto de esta se posicionar enquanto *praxis* criticamente face a situações de opressão.

Por este motivo a construção de um espetáculo em Teatro do Oprimido não obedece às regras do propósito teatral na perspectiva de uma companhia ou grupo de teatro amador ou de um ator ou encenador quando se propõe a apresentar uma peça.

A peça de Teatro – Fórum não é uma peça que possa ser delineada por motivos profissionais ou por pedidos de autarquias ou escolas com vista a debater determinado assunto que preocupe as instâncias superiores, nem deve estar ao serviço de um público determinado para um projeto específico. O exemplo que dou sobre esta questão surgiu

quando estava inserida na formação em Teatro do Oprimido módulo I ministrado por Bárbara Santos em 2012 em Lisboa e fomos assistir à apresentação de uma peça de *Teatro – Fórum* que tinha sido pedida por uma entidade ligada à saúde no bairro da Cova da Moura para debater a questão da tuberculose. A peça foi apresentada e após a apresentação a *curinga* colocou várias questões ao público pedindo a sua intervenção enquanto *espect-atores*, para em conjunto encontrarem a solução possível para a não propagação de casos de tuberculose, quando a determinada altura a representante dessa entidade se levantou e no meio do espaço cénico em vez de apresentar a sua proposta de alteração começou a explicar o que era a tuberculose e como se devia atuar para se evitar a mesma, em pleno bairro da Cova da Moura onde as construções são deficientes e degradadas:

Nestes casos, é grande o risco da motivação política ser substituída por missão didática, ação caritativa, arrogância intelectual e/ ou complexo de superioridade de quem acha que pode atuar qualquer problema e encontrar mais facilmente a alternativa de solução, ou o caminho mais didático de ensinar ao oprimido como deveria fazer [...] (Santos 2016,181)

Na construção de um espetáculo há que ter em conta e em primeiro lugar que este é feito pelas pessoas que tem o desejo e querem transformar uma realidade opressiva, o tema, as histórias, a situação deve partir dessas pessoas. Segundo, há que ter em conta que esse espetáculo é uma forma artística de expressão. Terceiro, que esse espetáculo se concretiza num posicionamento político concreto:

Entendemos que a opressão se estrutura e se baseia em contextos de injustiças sociais, com desequilíbrios de poder e oportunidade. Injustiças e desequilíbrios que perpetuam privilégios, que cristalizam condições sociais, que naturalizam segregações e reforçam desigualdades. Injustiças que determinam quem pode ter acesso – e a que custo-, ao direito à expressão e ao conhecimento; a espaços de poder e de decisão; aos meios de produção; a bens materiais, culturais e simbólicos; à justiça e a direitos como pessoa humana e cidadã e determinada sociedade. (Santos 2016,133-134)

Ao construir o modelo de *Teatro – Fórum* apresenta-se acima de tudo pessoas oprimidas cientes das opressões a que estão sujeitas sem recursos ou capacidades necessárias para as solucionar, mas dispostas a atuar por forma a transformar a sua condição.

A condição de oprimido não é uma condição natural, é uma condição histórica, é uma condição dependente da construção de relações entre grupos sociais. O oprimido não é uma vítima da sua ignorância ou incapacidade perante a sua situação. Esta questão é fundamental ao formular-se a pergunta para o Fórum, uma vez que, ao ser uma condição histórica não é possível ao oprimido enquanto indivíduo isolado representar uma ação individualizada face à opressão e por isso a pergunta aberta do fórum, mesmo provindo de uma história particular, deve-se inserir numa macroestrutura que é a sociedade que suporta precisamente a construção dessas relações sociais.

A dramaturgia do Teatro do Oprimido é, como anteriormente afirmado, realizada da mesma forma em qualquer comunidade ou país. Esquemáticamente pode ser percecionada da seguinte forma:

#### **PERGUNTA – MODELO – ESPETÁCULO**

**Conflito <--> Contexto Social <--> Ascese <--> Metáfora <--> Contrapreparação <--> Estratégias de luta <--> Crise <--> Chinesa <--> Fórum (Ascese)**

Na produção artística e para se construir uma pergunta há que fazer um percurso com os participantes que começa com a identificação do **conflito**. Boal (2007) define o conflito de vontades como o essencial na teatralização e a identificação desse **conflito** entre vontade e contra – vontade, protagonista / antagonista é o primeiro passo para se perceber quais as motivações e os desejos que entram em choque com o ou os opressores. Na identificação deste **conflito** é necessário compreender as forças antagónicas do mesmo, por exemplo no trabalho que realizei com adolescentes, estudantes do curso das Artes do Espetáculo de uma escola secundária em Faro, o conflito mais identificado pelos mesmos era a luta entre pais e os filhos respeitante à independência destes. Nesta situação é necessário então um trabalho em conjunto com

os participantes de **Ascese** para refletirmos e percebermos onde estão as forças antagónicas desse **conflito**.

É na partilha das histórias privadas (micro) que se identifica a colisão dos conflitos, deve-se então desenvolver atividades do arsenal do Teatro do Oprimido como os jogos, exercícios e outras técnicas bem como atividades da *Estética do Oprimido* e outros recursos investigativos que possibilitem aos participantes a compreensão sobre o contexto social onde essas histórias são apenas um fragmento.

A compreensão desse contexto social imbuído de uma conjuntura política, económica cultural e religiosa é ajudada pela **Ascese** que o *curinga*, facilitador dessa compreensão deve promover no processo de construção artística do modelo. A importância da **Ascese** para o Teatro do Oprimido prende-se com o facto de este ‘exercício’ (significado da palavra grega Ascese) de questionamento e de produção de conhecimento facilitar a “[...] retirada do véu da ignorância.” (Santos 2016, 201). ‘Exercício’ de construção da perspectiva do grupo sobre o problema e com a qual se vai construir a pergunta para o Fórum.

A escolha de um **conflito** com o qual o grupo se identifique mais e sobre o qual o coletivo se mobilize através de ações concretas e continuadas é um processo estético – investigativo e deve ser da responsabilidade dos participantes como um processo de autonomia e emancipação que facilite a concretização do desejo de transformação de uma realidade.

A peça de *Teatro – Fórum* é construída através de uma **metáfora** – imagens da percepção do real- ao criar metáforas para a representação de uma determinada realidade, os participantes atuam e observam, ao observar a **metáfora** criada os participantes tem a oportunidade de refletir sobre uma realidade vivida antes onde não encontraram soluções ou alternativas para as mesmas. Esta construção metafórica de uma determinada realidade também é em si a **Ascese** que constantemente se faz no processo criativo e artístico.

A estrutura do modelo apresentado é composta então pelos seguintes elementos, ou seja, aquilo que vai ser percebido pelo público: uma introdução que é o **contexto social** no qual a história/**conflito** está inserida; a cena ou cenas da

**contrapreparação** onde se apresenta a vontade do oprimido, o momento em que ele/ela decidem fazer algo, concretizar um desejo, um sonho; as cenas que apresentam as **estratégias de luta**, ações do oprimido e seus possíveis aliados para alterar a sua realidade, com o propósito de introduzir o opressor e a forma como este contraria e maneja os seus argumentos.

As cenas iniciais de **contrapreparação** e **estratégias de luta** devem ser cenas caracterizadoras de um fazer e de um querer bem distante do fracasso a que vamos assistir na apresentação da **crise – chinesa**. John Kennedy numa das suas célebres frases diz o seguinte “Quando escrito em chinês a palavra crise compõe-se de dois caracteres: um representa o perigo e o outro representa a oportunidade” (s.d). Não encontramos na pesquisa bibliográfica que efetuamos sobre o Teatro do Oprimido e Augusto Boal referência a uma possível influência desta frase no uso do conceito, no entanto essa também é a explicação que Bárbara Santos faz do uso deste conceito em Teatro do Oprimido:

Em mandarim, o conceito de crise é composto por dois ideogramas que representam conceitos associados: perigo e oportunidade. Momentos de crise são de perigo para quem os vive e, ao mesmo tempo, são oportunidades de aprendizado, de superação, de descoberta e de mudança. (Santos 2016,232)

A cena da **crise – chinesa** é a cena que apresenta a falha política ou social, o fracasso do oprimido face à situação de perigo, este fracassa porque não conseguiu perceber dentro da situação qual ou quais as oportunidades que poderia ter aproveitado. O modelo apresentado chega ao fim representando uma falha que poderá conter alternativas não percebidas pelo oprimido. Esta cena deve ser cuidadosamente ensaiada, uma vez que é a cena onde o *espect-ator* irá contracenar com o/os opressor/es apresentando as possíveis soluções ou novas formas de abordar o opressor e confrontar a opressão.

Este processo criativo, artístico e político de se conceber uma peça de *Teatro – Fórum* é um processo que extrai do modelo aristotélico o princípio da organização, com a enorme diferença que o modelo apresentado é uma organização que deve ser destruída nos elementos que a compõe pelo *espect-ator* que em momento algum

sofrerá a catarse e colocará em causa, o contexto social, o conflito e o desfecho, podendo até criar outras cenas que melhor se adequem à sua proposta de combate à opressão.

A peça de *Teatro – Fórum* vai sendo criada por todos os participantes que ao mesmo tempo também vão sendo os responsáveis pelas opções de cenografia – caracterização do espaço cénico – com os recursos adaptados a cada coletivo, da sonoplastia – a música e os instrumentos do coletivo – geralmente sonorizações realizadas por instrumentos criados e tocados igualmente pelo coletivo ou pelo *curinga*:

A música mecânica não combina com o Teatro do Oprimido, nem com qualquer outra forma de teatro. Ela nos remete à tecnologia e nos lembra estúdios de gravação, de natureza industrial: somos artesanais. O som ao vivo é vivo. Devemos inventar novos instrumentos, sem abandonar o violão, o reco-reco e o cavaquinho. (Boal 2009, 190)

Depois de apresentado o modelo, o *curinga* introduz o debate – o Fórum – a transgressão possível do *espect-ator*. Ao apresentar a peça de *Teatro – Fórum* o *curinga* deve explicar as regras desta linguagem teatral onde o que se vai visualizar é uma peça que coloca uma pergunta ao espetador para a qual não temos respostas. Ao espetador pede-se a colaboração numa participação pró-ativa para quem sabe juntos podemos aprender e chegar a alguma solução sobre como quebrar uma realidade opressora.

Em todos os espetáculos de *Teatro – Fórum* que visionei, bem como os que ‘curinguei’ foi realizado com os possíveis espect-atores jogos que denominamos de aquecimento inicial ou ativação da plateia para que se possa criar um ambiente mais participativo e de comunhão. No debate proporcionado pelo *curinga* que volta novamente com o *espect-ator* a realizar a **Ascese** sobre a falha apresentada pelo modelo, este deve informar o *espect-ator* que tomará o lugar do oprimido na cena que quiser e representar as suas propostas:

Ninguém deve imaginar soluções miraculosas: as estratégias propostas e o conhecimento adquirido neste processo são as estratégias propostas pelo grupo que pratica essa sessão de Teatro – Fórum, e o conhecimento de que este grupo é capaz. Talvez no dia seguinte, outro grupo, com outras

peessoas, possa chegar a propostas diferentes e a outros conhecimentos.  
(Boal 2007, 33)

O *espect-ator* ao substituir o protagonista que se exprime segundo determinada ideologia, condição social, profissão, idade, entre outras características que explicitam a sua situação não poderá entrar transformando em absoluto estas características como se de um super-herói se tratasse, pois não irá poder facultar as ferramentas objetivas ao protagonista oprimido que não se revê nesses comportamentos.

O debate de uma peça de *Teatro – Fórum* não tem limite de intervenções nem de tempo se o local, os atores e o público não estiverem condicionados.

A dramaturgia proposta por Augusto Boal deve ser realizada da mesma forma para todos os praticantes como forma de não se perder o verdadeiro objetivo desta linguagem teatral que é a transformação da realidade do ator – ativista – oprimido em protagonista da sua realidade através das ferramentas artísticas e sociais que o Teatro do Oprimido possibilita. Realizar partes das técnicas e dos exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido nas suas mais variadas formas não é a essência do Teatro do Oprimido, nem produz o efeito desejado, “[...] o aprendizado dos mecanismos pelos quais uma opressão se produz, a descoberta de táticas e estratégias para evitá-la e o ensaio dessas práticas “(Boal 2007, 28).

### **4.3. A Componente do Ator e seus Indicadores**

Esta componente e seus indicadores incidirá no papel do ator, por um lado na natureza profissional e caracterização dessa natureza, a evolução da posição e estatuto em sociedade, por outro, na evolução e transformação da sua função enquanto aquele que representa, que interpreta personagens, vidas, que dá ao conteúdo corporalidade, que oferece o seu corpo às personagens, o que se mostra ao público.

As diferentes escolas de encenação e a evolução na interpretação do ator nos finais do século XIX e século XX. O ator é uma peça fundamental para existir teatro, seja em que linguagem teatral, independentemente das diferentes técnicas de representação, espaço de representação, tem que existir pelo menos um ator que represente e um público que o veja.

Como podemos encontrar em Brook no seu livro, *Espaço Vazio* (2008) caracterizando a ideia do que é teatro, alguém atravessa um espaço (o ator) e alguém observa (o público), ou ainda em Barata (1980) “Mas poderá o teatro existir sem actores? Não conheço nenhum exemplo disso. Poderia referir-se o teatro de fantoches. Mesmo aí, porém, encontramos um actor por detrás da cena, embora de outro género.”(Barata 1980, 193).

Grotowski (1933-1999) ainda segundo Barata defende por exemplo que “[...] o texto de per si não é teatro, que só pelo uso que dele fazem os actores se torna teatro [...]” (citado por Barata 1980, 190). Boal (1995), tal como Lope de Vega (1562-1635) dramaturgo e poeta espanhol, considera que teatro é dois seres humanos, uma paixão e um estrado.

O Ator	A caracterização da profissão, evolução e transformação na interpretação do ator nos finais do século XIX, século XX
--------	--

Na pesquisa bibliográfica que realizámos, encontrámos informação disponível sobre o ator sua formação e evolução enquanto profissão, no âmbito da sociologia da arte, mas a informação disponível é ínfima comparada ao estudo dos dramaturgos, salientamos, no entanto, que na história do teatro moderno alguns dramaturgos e encenadores caracterizados neste estudo no capítulo I eram igualmente atores.

Vamos relacionar neste estudo as transformações do conceito de ator que estiveram ligadas à História do Teatro, e que, nos finais do século XIX com os diversos movimentos estéticos que surgiram, obrigaram a repensar as técnicas e os métodos de trabalho do ator.

Ao longo desta análise vamos caracterizar a evolução desta profissão ligada à sociedade do espetáculo e as transformações no trabalho do ator que, no período temporal escolhido, preocuparam-se com a qualidade artística na forma como preparavam e trabalhavam a construção da personagem.

Inicialmente detemo-nos numa abordagem mais sociológica em que podemos verificar que o ofício teatral na sociedade burguesa deixou de ser estigmatizado, permite uma maior participação das mulheres e os atores são na sua maioria provenientes da classe média, estudantes que abandonaram os estudos secundários ou até universitários, entre outras profissões, uma vez que a formação inicial exigida era breve e o mercado profissional atraía pela rápida ascensão se ao estrelato conseguissem chegar. Em Charle (2012) lemos o seguinte:

A novidade específica, do final do século XIX, é a afirmação da formação profissional institucionalizada e, nos países como a Inglaterra, onde o Estado e os teatros oficiais não têm qualquer participação, a emergência de estruturas privadas de formação visando a responder à crescente sofisticação dos papéis e às novas exigências do público[...] Na França, ao contrário, os atores[...] trilharam, em sua maioria, o caminho oficial ou, na falta dele, os cursos particulares ministrados por atores reconhecidos[...] Nos países germânicos existe um caminho oficial semelhante, seja com escolas teatrais anexas aos grandes teatros das capitais, seja com professores particulares ligados aos teatros públicos nas grandes cidades, sobretudo em Berlim[...] ( Charle 2012, 112-114)

Quando analisamos as características dos atores num âmbito profissional e de especialização verificamos, por exemplo, que os encenadores e dramaturgos anteriormente referidos também eles provinham na sua maioria de uma classe média e média alta, por exemplo, Konstantin Stanislavski (1863-1938), proveniente de uma família de industriais de têxtil e neto de uma atriz francesa, foi o ator e encenador que criou um método de trabalho que alterou de forma radical a preparação dos atores, não só na sua época como também na atualidade.

Esta forma de trabalho que ficou conhecida como o *Método*, propõe uma série de exercícios que ajudam à construção da personagem baseados na observação, concentração e utilização da memória afetiva do ator que possibilita a identificação com o sentir da personagem. “Stanislavski introduz o conceito de subtexto como um passo essencial na construção da personagem [...] tudo o que não se encontra à superfície do texto” (Solmer 1999, 281).

Este *Método* conhecido e trabalhado internacionalmente por vários atores veio modificar também o estatuto dos atores, que antes eram caracterizados como uma classe ignorante e malformada, como pudemos ver com a caracterização que Antoine fez da capacidade de desempenho dos atores perante um texto.

Com o Teatro de Arte de Moscovo, fundado em 1898 por Stanislvaski e Dantchenko, o trabalho que o ator deveria ter para conseguir uma representação realista condizente com o realismo cénico que a companhia procurava tornou-se uma constante nas encenações da mesma. A arte da representação marcou a vida artística de Stanislvaski que publicou *A Minha Vida na Arte* (1925) e *A preparação do Ator* (1936).

Os atores ganham um estatuto social e profissional a partir dos finais do século XIX até à atualidade. No entanto os Simbolistas, entre eles Craig (1872-1966), ator encenador e escritor, fervorosos opositores do realismo vão combater a figura do ator e a sua presença em palco, porque conotados com uma forma de representação. Várias foram as linguagens artísticas que combateram esta forma de representar, como por exemplo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Absurdo entre outras e que acrescentaram ao reportório físico e intelectual do ator novas formas de abordar os temas e o espaço cénico.

Como sublinha Gibbs & Gibbs (2009) todos os encenadores e teóricos posteriores a Stanislvaski rebelaram-se com o seu trabalho, no entanto e sem ele não haveria nada para se oporem, pois o trabalho do ator até então era superficial e pouco relevante. Sendo até conotados como indivíduos amorais e sem educação. (Solmer 1999)

Os atores do século XX vão ter ao seu dispor várias formas e técnicas e vários encenadores que exigirão deles uma diversidade na representação. Uma formação mais eclética é o que se vai pedir aos atores, principalmente nas diversas abordagens que o teatro vai sofrer ao longo de todo o século XX.

Piscator (1893-1966) também ele ator, propõe um novo conceito de estar em 'palco' e uma representação assumidamente política e de propaganda.

Outra transformação na abordagem à personagem que vamos assistir no século XX e que servirá também como especialização do ator face a essa nova forma de representar é a do Teatro Épico. Como vimos no capítulo I ponto um deste estudo, a

proposta desta encenação trazida por Brecht (1898- 1956), pede ao ator que não se identifique afetivamente com a personagem, mas sim que mostre a personagem ao espectador. Brecht traz uma nova missão ao ator a de ser um veículo político, social, moral e pedagógico. (Solmer, 1999)

Se com Stanislavski os atores eram veículo de uma realidade psicológica e naturalista o que os obrigava a ignorar o espectador que assistia ao que acontecia numa certa intimidade, com Brecht o ator assume perante o espectador que está a representar, ou a contar uma história e que requer a sua atenção.

O ator especialista e formado nas diversas linguagens teatrais é o ator que vamos encontrar, principalmente neste início do século XX, em que se pode falar de escolas de representação.

Ao longo dos anos 50/60/70 com o aparecimento do filme e da televisão a representação realista, principalmente na América, vai-se impor. Mikhaïl Tchekhov (1891 – 1955) sobrinho de Anton Tchekhov e aluno de Stanislavski, foi um ator, pedagogo que influenciou também a forma de representar dos atores pois implementou também ele um método de trabalho que se divulgou em países anglo-saxónicos na década de 1940. Mikhail Tchekhov, ou Michael Chekov, depois de exilado da Rússia, esteve na Alemanha, França, Inglaterra e por fim, com o início da Segunda Guerra Mundial, Estados – Unidos. (Gibbs &Gibbs 2009)

Este ator, professor, publicou um livro *To The Actor* (1951) que é um manual prático de exercícios para atores e diretores incorporarem no trabalho de construção de um espetáculo.

A profissão de ator ao longo de todo o século XX teve ao seu dispor um manancial de ferramentas e técnicas que o tornaram mais reconhecido e mais credível. No dealbar do século, a figura do encenador foi fundamental para a profusão de novos atores especializados, bem como e ao mesmo tempo de atores com múltiplas linguagens capacitados para trabalhar em diversos contextos.

O ator de teatro foi a classe profissional a que também a televisão e o cinema recorreram nos seus primórdios como podemos ver nos Estados Unidos.

A evolução do trabalho de ator enquanto pessoa, carne e sangue é uma evolução individualista que depende só de si e de um contínuo exercitar que permite novas e diferentes abordagens na representação efémera pelo momento único e irrepetível. Brook (2008) vai mais longe quando descreve este trabalho individualista ao afirmar que:

[...] um actor, quando faz um gesto, está a criar para si próprio, em resposta a uma necessidade profunda... o actor não trabalha para um público, embora tenha sempre um. A pessoa que observa é um parceiro que deve ser esquecido e, ao mesmo tempo, estar constantemente presente no espírito: um gesto é afirmação, expressão, comunicação; é uma manifestação privada de solidão [...].  
(Brook 2008, 71)

Ao ator do século XX foi pedido diversas formas de representação em resposta às diversas propostas dramáticas bem como aos diversos espaços cénicos que o século XX proporcionou e cabe ao ator saber lidar com essas formas de representação através de uma preparação e de um trabalho de construção da personagem adequados, para melhor conseguir dar resposta também ao que lhe é pedido.

Na análise desta componente relativamente ao Teatro do Oprimido verificamos que esta linguagem assume que trabalha com 'não atores', protagonistas oprimidos que não são especializados na arte de representar, muitos deles nem na arte de comunicar porque silenciados a maioria das vezes.

Ao trabalhar com não – atores a relação que se cria dentro de um grupo ultrapassa a de um grupo de teatro ou de uma companhia, pois os participantes deverão acima de tudo construir um companheirismo que lhes permita trabalhar temas sensíveis e mais particulares.

A construção de personagens ao nível da preparação de uma peça, nunca é um trabalho individualizado, mas um trabalho coletivo que sai dos vários ensaios e nos quais o estímulo às capacidades de representação de todos os participantes é uma constante.

A escolha do elenco para as personagens é também ela feita a partir dos vários ensaios nos quais com o coletivo se promove:

[...] espaços diversos de experimentação antes que se defina quem representará qual personagem. Por exemplo, em uma rodada de

improvisações com aquelas que quiserem experimentar as personagens, cada pessoa atende seu desejo. Em outro momento, todos os atores e atrizes experimentaram todos os personagens, femininos e masculinos. Com a técnica do *Rodízio dos personagens pelo elenco*, cada pessoa percebe que existem diversas possibilidades de interpretação para cada personagem, descobre suas preferências, adequações e limitações. (Santos 2016, 384)

Os 'não atores' não precisam do reconhecimento de um crítico ou dos seus pares para poder evoluir ou progredir profissionalmente. O reconhecimento deve-se primeiramente a si enquanto pessoa que se vê capacitada e transformada em alguém a quem deram voz e oportunidade de poder alterar a sua condição.

A sua formação é feita dentro de um grupo que através das ferramentas do arsenal do Teatro do Oprimido e do apoio de um *curinga*, que não é o mesmo que um encenador ou diretor teatral, pois é também um protagonista com uma função mediadora entre a situação apresentada e o *espect-ator* consegue representar e apresentar uma problemática que espelhe uma opressão.

Como defende Boal (2007), todas as pessoas são atores porque todas usam, em diferentes momentos e em diferentes espaços da sua vida, o teatro como meio de comunicação.

Quando se prepara uma peça de Teatro – Fórum a preocupação recai na construção do modelo que formula uma pergunta para o *espect-ator* e não na técnica do ator.

Ao assumir que o teatro é a linguagem usada pelos oprimidos e para os oprimidos assume igualmente quer as inúmeras limitações que um oprimido pode ter, quer as capacidades e as potencialidades artísticas. É em assumir sem preconceitos o não-ator que o Teatro do Oprimido marca a diferença.

O trabalho que se desenvolve com um não-ator nos ensaios através dos jogos e exercícios de preparação física e mental é igual ao dos atores, pede-se aos não-atores preparação física, vocal e emocional para mostrar uma situação. Nunca esquecendo, no entanto, que estes não-atores foram ou são protagonistas das situações de opressão a trabalhar.

Um exemplo que podemos dar sobre o quão o não-ator é o protagonista da sua própria história e que pelo facto de a poder comunicar e partilhar com outros não-atores e com os *espect-atores* é uma mais valia que propicia a mudança que começa em si, é o exemplo do Teatro do Oprimido na Índia. O Jana Sanskriti grupo de Teatro do Oprimido na Índia, constituído por 30 equipas de Teatro do Oprimido provenientes de famílias de agricultores das vilas mais remotas do país, luta diariamente com grandes fossos culturais, sociais, económicos e políticos. (Janasanskriti – centre for theatre of the oppressed)

Nas zonas rurais da Índia onde o grupo Jana Sanskriti através do seu *Curinga* fundador, Sanjoy Ganguly, realizou vários *workshops* ainda se pode encontrar o modo feudal que suporta as relações entre os homens e as mulheres:

Working with the village people makes me understand the structure of our society in general and our own situation. Yet there is a difference in degree and magnitude between the situation of the urban middle class and the rural people who live by physical labour. The men in the village are so totally the victims of a monologic culture that they have rarely any occasion to use their intelligence. It is more restrictive for the women because no institution is more undemocratic than a rural family. Within the family the relationship between men and women is regulated by feudal values. There is no scope for any dialogue either at home outside, therefore there is no opportunity for using their intelligence. It is as if their role is to passively follow the path laid down by custom. The men at least can look at the blue sky, get a glimpse of the dynamic world teeming with conflicts. That keeps them going, but the women have no such option. Liberation for them, is merely a dream. (Ganguly 1985, 21)

O não-ator vai-se consciencializando das suas capacidades e subsequentemente a sua autoestima vai-se transformando ao longo dos ensaios/discussão sobre a construção do modelo onde está sempre presente o *curinga* que vai sedimentando a ideia que surge debatida por todos os elementos.

Ser ator em Teatro do Oprimido não é uma profissão. Não é objetivo do coletivo a existência de uma profissão. A remuneração a existir é sempre para um coletivo que procura dentro de uma comunidade modificar algo.

Augusto Boal quando começou a desenvolver as técnicas, os jogos e os exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido trabalhava inicialmente com atores, o desenvolvimento da técnica *Teatro – Jornal* do núcleo dois do Teatro de Arena em São Paulo era realizada por um grupo de atores. No seu exílio pela América Latina trabalhou também com atores, ativistas, professores, que de certa forma pertenciam a contextos sociais diferentes dos oprimidos com os quais trabalhavam. O objetivo, no entanto, da linguagem teatral era a de ampliar a comunicação e consciencializar as pessoas da democratização da mesma ao colocar no mesmo nível de diálogo os atores por um lado, e os atores e os espetadores por outro.

#### **4.4. A Componente do Espaço e seus Indicadores**

Esta componente abarca o espaço teatral, o edifício teatral e suas respetivas alterações, as salas de teatro “[...] o espaço onde assistimos às mais variadas manifestações de teatro de prosa, música, dança [...]” (Guinsburg 2006,121). A evolução e transformação dos diferentes espaços de representação ligados às propostas de vanguarda, as diferentes propostas de espaços cénicos e metafóricos.

Segundo Denis Bablet, teatrólogo francês (1996), o espaço teatral é um espaço de cumplicidade entre atores e público e essa cumplicidade que não se resume apenas a uma relação física é construída também pelas diferentes propostas de organização do espaço teatral.

Com Roubine (1982), verificamos que a lentidão arquitetónica das transformações das salas teatrais contribuiu em muito para que ainda se visse em palcos à italiana, muitas representações teatrais até meados do século XX. Que a democratização dos espaços em que se colocasse num mesmo plano, atores e espetadores seria uma luta constante de vários encenadores, como Piscator, Brecht entre outros, como se pode ler em Roubine (2000):

É verdade que as experiências mais inovadoras constituíam acontecimentos excepcionais e sem futuro na rotina diária do teatro ocidental. Rotina essa que, conforme já frisamos, permanecia reticente, não só por motivos econômicos, mas também porque a coletividade dos profissionais e frequentadores de teatro não sentia uma verdadeira necessidade de abrir mão do conforto do espetáculo em palco italiano. (84)

O espaço de representação	O espaço de representação – o espaço físico e o espaço cénico. Caracterização dos diferentes espaços de representação evolução e modificação.
---------------------------	---

Na análise a esta componente constatámos que as mudanças sociais e culturais foram responsáveis pelas novas propostas de modelos espaciais. O desenvolvimento da tecnologia e novas maquinarias propiciaram essas mudanças. Os movimentos de vanguarda como visto anteriormente foram os pioneiros dessas mudanças, uns dentro dos edifícios teatrais e outros procurando por oposição outros espaços que cortassem com a ilusão que os palcos dos edifícios teatrais criam.

A construção dos espetáculos em edifícios teatrais é mais difícil de cortar com a posição estática e frontal do espectador e a separação entre atores e espectadores é “[...] praticamente intransponível dada a existência do quadro do proscénio e/ou do fosso da orquestra” (Ribeiro 2008,24)

Até aos anos 80 do século XX as propostas cénicas visavam apenas mudanças parciais do “teatro à italiana”. Podemos afirmar que os espetáculos estavam muito dependentes das salas existentes e que todas as propostas que visavam modificar os palcos e as propostas cénicas que juntassem a plateia e o palco foram várias como é o caso da conceção de espaço de Walter Gropius (1883-1969) para Piscator em que Gropius desenhou:

[...]um ultramoderno 'teatro total', uma proposta de casa de espetáculos polivalente audaciosamente concebida, com piso giratório adaptável a quase todo o aparato cénico. Ele poderia ser usado como anfiteatro, como arena com palco central, ou ainda como atuação periférica e acessos circundando o auditório. (Berthold 2001, 501)

Um outro exemplo de cortar com a ilusão de um palco e incorporar o espectador em cena foi realizado pelo encenador e escritor Luigi Pirandello (1867-1936) numa encenação da peça "Seis Personagens à procura de um Autor" em que o espetáculo é construído em forma de um ensaio que termina com o diretor a mandar embora os espectadores para continuar a ensaiar a peça que ainda está por acabar.

A necessidade de se cortar com a ilusão de um palco, de um espaço cénico que se aproximasse do naturalismo foi efetivamente uma constante dos encenadores de todo o século XX, podemos ver em Berthold (2001) que em 1953 Günter Grass encenou a sua peça "Os Plebeus Ensaiam a Revolta" segundo três níveis de representação. Um primeiro nível, um ensaio do "Coriolano" de Shakespeare em palco onde se representa a personagem do 'Chefe' como sendo Brecht, um segundo nível, na rua uma rebelião de trabalhadores, um terceiro nível, os manifestantes irrompem pelo ensaio e o 'Chefe' tenta incorporá-los na peça. O objetivo era o de transformar um espectador observador num espectador participativo, interrogativo.

Ainda assim Brecht, Pirandello, Grass apresentam as suas peças no interior de um teatro em que o enquadramento de um proscénio remete-nos para um espaço convencional.

Se nos ativermos a um edifício teatral com o palco *à italiana* continuamos, no entanto, sempre que entramos na sala de espetáculo a ser um espectador que independentemente das propostas estéticas que nos apresentem saberemos sempre que o lugar do palco é um lugar sagrado, o lugar dos atores. Por outro lado, os espaços ditos não convencionais como salas estúdios, armazéns, ruas, entre outros, permite ao espectador criar uma outra relação com o espaço cénico e ter uma outra perceção do espetáculo.

Peter Brook (1993) encenador inglês ainda que mantendo uma companhia teatral num espaço à italiana, alega, no entanto, que a construção de um espetáculo e por conseguinte a qualidade desse espetáculo não pode ser condicionada pelo tipo de espaço físico onde é encenado. Não esquecendo que o encenador foi o defensor do conceito do 'espaço vazio' no trabalho que promove com os atores e na relação que procura criar com os espetadores.

Observamos ainda assim que o palco de uma sala de teatro é um elemento físico que pelas suas estruturas formais e técnicas coloca efetivamente os atores num plano superior. Os espetadores sentados na plateia estão distanciados do espaço cénico, a iluminação de uma maneira geral diferenciada da plateia e do palco divide as diferentes funções, os que atuam e representam num espaço e os que observam noutro.

Embora existam muitas formas teatrais com intervenção e participação do espetador (o Teatro Educação é profícuo nesse objetivo), sendo porque este é colocado dentro do espaço cénico, como figurante, como propunha Grotowski (1933-1999), como um 'criador' como propunha Meyerhold (1873-1940), como um espetador emancipado e questionador como propunha Brecht, em última análise o espetador continua a ser guiado, ou orientado para onde deve ir, o que deve fazer e como deve sentir em relação à história ou às personagens.

Num espaço não convencional (um palco, uma sala de teatro) como encontramos em Tadeusz Kantor entre outros, a nivelação entre atores e público é mais facilitada e essa aproximação pode de alguma forma pedir uma postura mais atenta e participativa do espetador, mas a proximidade física não coloca ainda o espetador a representar no espaço cénico.

Ribeiro (2008) que apresentou a sua tese de doutoramento em arquitetura e espaço cénico dá-nos informação sobre várias tipologias de caracterização do palco, bem como várias caracterizações das relações que essas tipologias criam com o espetador: no entanto, ainda assim, faz referência a uma tese de doutoramento que nos pareceu particularmente pertinente pela defesa que a autora faz da participação do espetador como pouco variável no desenvolvimento do espetáculo independentemente da relação que crie com o mesmo, " Ou seja, eles não podem trocar a sua posição de

espectadores com a posição de actores” (Ribeiro 2008,27). Como veremos na análise desta componente na linguagem teatral do Teatro do Oprimido, este é precisamente o objetivo.

Os espaços cénicos têm se transformado muito particularmente pela visão do encenador e da forma como quer que a sua encenação chegue ao público. A sua encenação vai então ao encontro de uma cenografia que organize e situe os atores num determinado espaço que crie diferentes relações com o público.

Na Europa, os espaços teatrais sofreram uma hegemonização no século XVIII, resultado das influências italianas na arquitetura teatral, que ainda hoje perdura nalguns países como a Itália, França, Áustria, Portugal, Alemanha, Inglaterra e Rússia.

Nos finais do século XIX outros espaços teatrais foram sendo construídos conforme a situação económica das cidades e os seus diferentes públicos, bem como a própria flutuação e êxodo das populações como podemos ver em Charle (2012):

Período de expansão urbana e liberalização económica, os anos de 1860 a 1914 registraram um aumento considerável do número de teatros em atividade... alguns teatros novos oferecem um número de lugares maior do que os estabelecimentos mais antigos. A diminuição da parte de lugares em pé, mais baratos, penaliza, em primeiro lugar o público mais popular ou desabonado, enquanto as classes médias e altas são mimadas nas salas novas ou reformadas. (34-36)

A evolução e a transformação dos espaços teatrais e dos espaços cénicos na Europa tem sido objeto de vários experimentalismos que procuram conquistar também os diferentes públicos apresentando diversos e diferentes espaços físicos como: armazéns, mercados, galerias de arte, praças entre outros jogando igualmente com novas propostas de leitura cenográfica.

A cenografia tornou-se ela própria uma linguagem específica e realizada por cenógrafos especializados consultores que propunham a sua visão dentro do espetáculo em parceria com a visão do encenador.

A escolha de um determinado espaço físico bem como a apresentação de um determinado espaço cénico, dentro de um espetáculo, influencia a receção e perceção

do espectador desse espetáculo, e a inovação das vanguardas e do modernismo em teatro na Europa foi a de utilizar a caracterização do espaço teatral não como um ornamento, mas sim como uma organização cénica que deve igualmente conter uma leitura conjunta com os atores e com o que está a ser representado. (Ribeiro 2008)

Como pudemos ver no capítulo I, a leitura que os simbolistas propunham dos seus espetáculos obrigava a que o espectador fosse especializado na receção e perceção dos mesmos, uma vez que essa receção implicava um entendimento do que se pretendia.

Na construção de um espetáculo que apresente um espaço cénico imbuído de significados demasiados particulares de uma visão, a do encenador, corre-se o risco como anteriormente também defendido por Berthold (2001), de se afastar o público do teatro.

A evolução e modificação dos espaços físicos teatrais bem como as novas propostas de espaços cénicos demonstram uma vontade de rutura entre a sala e a cena e exemplo disso são as propostas de teatro urbano do grupo catalão La Fura del Baus que recorrendo a diversos recursos técnicos, visuais e sonoros, envolvem o espectador incentivando-o a participar em diferentes momentos do espetáculo que se aproxima mais do teatro de rua, com recurso à tecnologia para adaptação aos diferentes espaços arquitetónicos onde apresentam.

Atualmente em vários países da Europa pode-se encontrar propostas de salas com espaços físicos flexíveis que podem ser transformados em vários tipos de cena criando igualmente vários formatos de receção do espetáculo. A aposta na multiplicidade de propostas cénicas, bem como na revitalização de espaços tradicionais para corresponderem às exigências das inovações, são as características encontradas na evolução e na transformação do espaço teatral na Europa.

Para análise desta componente e seus indicadores no Teatro do Oprimido, começamos por dizer que o Teatro do Oprimido desenvolvido na América Latina junto de comunidades desfavorecidas, realiza-se enquanto apresentação em espaços o mais próximo possível das comunidades com que trabalha ou espaços que melhor se adequem ao público a quem se quer apresentar.

As propostas dos espaços cénicos do Teatro do Oprimido estão em muitos casos dependentes das condições económicas do grupo, das condições logísticas a que determinado coletivo está dependente, por exemplo o Teatro do Oprimido apresentado e trabalhado nas prisões não pode utilizar os elementos cénicos que gostaria ou que melhor se adequam ao tema porque estão sujeitos a regras bastante específicas sobre o tipo de objetos que podem ou não existir.

Na sua maioria os locais de apresentação são fora dos edifícios teatrais. Procura-se, o mais possível, espaços que criem proximidade com o público e onde o espaço cénico possa ser facilmente construído.

O espaço de palco *à italiana* cria uma distancia muito grande entre os atores e o público, não esquecendo que os atores do Teatro do Oprimido são na sua maioria não – atores sem a técnica vocal necessária a uma representação num espaço com essas características. A este propósito dou o exemplo da peça de teatro que o Grupo de Teatro do Oprimido do Algarve(GTOALG) apresentou no dia 28 de março de 2015 pelas 21.00h no Teatro Mascarenhas Gregório em Silves.

O Teatro Mascarenhas Gregório é um espaço teatral do início do século XX que foi remodelado recentemente. A configuração da sala é semelhante à do Teatro Lethes em Faro que remonta ao século XIX, mas muito mais pequena.

A peça de *Teatro-Fórum* subordinado ao tema desigualdades e discriminação de género na progressão da carreira profissional tinha por título “A Marioneta da Tradição”. O grupo composto por cinco participantes, deparou-se ao chegar ao local com um palco com muita profundidade e onde no limite do proscénio não existiam escadas que desse acesso à sala. O acesso ao palco pela sala era completamente impossível pois este era bastante alto.

A solução encontrada foi colocar uma cadeira numa lateral do palco para que o *espect-ator* pudesse subir. Os espetadores que foram assistir à peça sentaram-se a partir da terceira fila para trás. Eu era a *curinga* responsável por fazer a ponte entre a plateia e o palco. Ao darmos início à peça as luzes da sala estavam ligadas e comecei por explicar em que consistia a linguagem teatral do Teatro do Oprimido e explicar como funcionava

uma apresentação de uma peça de *Teatro – Fórum*, realizei um jogo inicial de aquecimento e dei início à apresentação.

Terminada a apresentação pedi ao técnico de luzes para ligar novamente as luzes da sala e comecei o debate. Eu estava num plano bastante alto, os espetadores olhavam-me de baixo, e ao perceberem que tinham que subir para uma cadeira para subirem para o palco e estarem nesse palco a representar desistiram de dialogar. Nessa apresentação tivemos apenas duas intervenções num universo de oito espetadores.

A reflexão sobre esta experiência e relativamente a esta componente prende-se com o facto de o espaço físico de um teatro desta natureza condicionar a postura do espetador que ao entrar nesse espaço físico a leitura que faz é a de que há um espaço para a audiência e um espaço para os atores.

No Teatro do Oprimido o que se deve ter em conta acima de tudo é que não é uma linguagem apenas de fruição estética e por isso transgressora nas *convenções* que condicionam a postura do espetador independentemente do espaço de apresentação.

Anteriormente na componente do espetáculo referimos que todos os intervenientes construíam o seu espaço cénico, o que na maioria das vezes implica menos recursos cenográficos, sem, no entanto, descuidarem o significado do uso de cada objeto ou símbolo em cena. *“Todo o objeto que entra em cena deve ser portador de um sentimento e de uma opinião”* (Boal 2009, 202)

No Teatro do Oprimido o processo criativo da caracterização do espaço cénico é um processo participativo e colaborativo onde se incentiva constantemente os participantes a serem os artistas do seu próprio cenário. Na maioria das vezes, o cenário é construído com objetos reciclados e pintados, recriando os objetos existentes para inventar novas imagens.

O espaço cénico em Teatro do Oprimido deve ser da autoria dos participantes e pode ser criado mediante várias possibilidades:

[...]fazemos uso de objetos encontrados nas comunidades ou locais de trabalho, guardando as propriedades naturais desses objetos ou dando-lhes significados diferentes... transforma-se e deforma-se fisicamente o objeto encontrado de maneira que ele assuma a forma daquele que se

quer mostrar e usar... Usa-se cor, que pode unificar todos os objetos em cena... a partir da matéria –prima-papel, madeira, massa etc.-, o grupo cria o objeto que deseja dando-lhe a forma que revele sua importância ideológica e emotiva. (Boal 2009,208)

À semelhança do que Marcel Duchamp (1887 – 1968) poeta, escultor e pintor francês fez com o urinol consciente da intenção do novo significado do significante, também o oprimido potencial criativo e criador deve poder ter acesso ao potencial metafórico e simbólico dos objetos como conhecimento, através das ferramentas do Teatro do Oprimido.

Quando se pensa numa caracterização de um espaço cénico várias questões se colocam aos participantes não-atores que se sentem inseguros perante a questão ‘estética’. O exemplo que posso referir sobre esta questão ocorreu quando lecionei a unidade curricular de Teatro de Intervenção Social no ano letivo de 2015/16 ao curso de Educação Social, pós-laboral. Após a preparação do modelo para *Teatro – Fórum*, os alunos começaram a interrogar-se sobre a caracterização dos espaços onde decorriam as cenas.

A sala onde decorreu a apresentação é uma sala ampla sem cadeiras apenas com uns estrados e duas cortinas no meio da mesma. Tem também vários cubos de várias cores. As principais questões prendiam-se com o uso de papel de cenário com palavras para identificar os locais onde decorriam as cenas. Após debate com os mesmos sobre a necessidade desses rótulos ficou decidido que apenas numa cena era imprescindível o rótulo. As questões sucediam-se revelando preocupação com a falta de objetos caracterizadores dos espaços.

Este processo de descoberta criativa sobre a essência da comunicação estética é também o processo criativo que Jacques Rancière (2009) defende para um espetador emancipado, como veremos mais adiante na componente do espetador.

Os alunos queriam trazer vários objetos que pudessem colocar nas cenas para ‘explicar’ ao espetador onde estavam. As minhas interrogações sucediam-se após estas questões cujo objetivo era o de levá-los a compreender o significado social e político de

cada cena em relação aos objetos cuja necessidade poderia ser ou não relevante. Assim as cenas acabaram por serem caracterizadas com os cubos e duas mesas.

O pensar o espaço cénico em Teatro do Oprimido deve ter por base sempre as ideias do grupo que através de um processo de questionamento constante consigam perceber o significado desse espaço, que é no essencial o mais importante.

Por outro lado, ao assumirmos que os espaços cénicos são simples, sendo eficazes, conseguimos criar imagens mais facilmente legíveis para os *espect-atores* que não se sentem intimidados em tocar ou mexer nos objetos, bem como em reorganizar a cena com os objetos, se assim o considerarem necessário.

No Teatro do Oprimido a escolha dos espaços físicos comporta as alternativas relacionadas com os contextos onde incidem as suas ações e os espaços estão de certa forma relacionados com esta questão. Podem ser escolas, hospitais, praças, ginásios, salas de baile das coletividade e associações, pequenos auditórios de bibliotecas. Também os temas a serem trabalhados propicia o encontrar de um espaço que se adeque ao público.

O Teatro do Oprimido tem também a particularidade de através da técnica *Teatro – Invisível* não precisar de construir um espaço cénico específico pois o espaço da apresentação deve ser um espaço onde a história poderia ocorrer enquanto história verídica. Pode ocorrer num comboio, num restaurante, no metro, na rua, etc.

No *Teatro – Legislativo* por exemplo a cenografia da Sessão Solene Simbólica que discutia e votava as propostas antes apresentadas em *Teatro – Fórum* comportava uma mesa que simbolizasse a importância do encontro no centro do palco e segundo Santos (2016) “[...]tentávamos dar solenidade tanto ao ritual de transformação do palco, com utilização de música ao vivo e equipe do palco ensaiada para fazer da transformação uma performance [...]buscávamos ressaltar esteticamente a importância do encontro, da discussão e da votação” (109).

Quando se pensa na construção de um espaço cénico em Teatro do Oprimido deve-se ter em conta por exemplo uma proposta amovível que se possa apresentar em diferentes espaços e em pouco tempo. Deve-se evitar mudanças excessivas de cenário

e perceber se o coletivo com o qual se trabalha tem condições para por exemplo carregar com objetos grandes ou pesados.

Ao longo dos ensaios os participantes são estimulados a fazer um trabalho de criação de imagens como mensagem, com o lixo caseiro reciclado. Incentivando o não-ator a trabalhar como se de um artista plástico se tratasse.

#### **4.5. A Componente do Espetador e seus Indicadores**

Nesta componente considerámos como indicadores a evolução e modificação de postura do espetador teatral, função e participação no espetáculo teatral, dos finais do século XIX até à atualidade. Esta componente e seus indicadores é uma proposta desta investigação de incluir o espetador numa *praxis* teatral. O espetador é efetivamente a outra peça da engrenagem teatral, se, como visto anteriormente, sem atores não se faz teatro, também sem espetadores não se justifica esse fazer.

Assumimos, no entanto, que o espetador é também ele um ator, um *espect-ator*, por isso mais do que pensar a questão do público como uma discussão sobre a organização e políticas teatrais, a renovação de repertório, de formas e de práticas cénicas queremos aqui incluir o espetador obrigatoriamente, como o faz o Teatro do Oprimido na cena, sendo a sua participação necessária à modificação da cena e da situação apresentada.

Obrigatoriamente o fazer teatral destina-se a um público que tem também ele sido tratado e pensado de diferentes formas tal como as diferentes propostas teatrais ao qual se destina. Assim, considerámos que para esta componente tínhamos que nos debruçar sobre qual o papel do espetador de teatro; como tem evoluído a relação entre a plateia e o palco; de que forma o espetador tem sido incluído ou afastado da cena. Considerámos o espetador como aquele que é preciso existir para que se justifique o papel do ator e a função do espetáculo, fundamental na linguagem teatral do Teatro do Oprimido. O espetador que testemunha o desenrolar da ação com atores de carne e osso no palco. Sobre o espetador de teatro, Dort (1977) diz o seguinte:

Este público nada tem de semelhante a uma reunião de indivíduos separados e solitários. Vejam os espectadores da escura sala de cinema: cada um está separado do outro, isolado em sua cadeira como numa ilha deserta; cada um vive ali para si mesmo e para a tela. No teatro ao contrário, é impossível não “sentir” o outro, não adivinhar sua presença, suas reações individuais [...] O importante no teatro, é a relação palco-plateia. Estes dois espaços com efeito estruturam-se um pelo outro: o palco faz a plateia e a plateia faz o palco. (366-367)

O espetador	O espetador teatral evolução e modificação de postura, função e a participação no espetáculo teatral, dos finais do século XIX até à atualidade
-------------	---

Na análise a esta componente verificámos que implicitamente o espetador está sempre presente em teatro, ausente, contudo, do fazer teatral. Do ponto de vista da história do teatro, como anteriormente referido, ainda que ressaltando a variedade de autores, géneros, dramaturgos, encenações, espaços cénicos e espetáculos, desfilam efetivamente desse ponto de vista como podemos encontrar em Roubine (2000), ou Molinari (2010), as diversas personalidades, métodos e formas de trabalho que caracterizam o fazer teatral.

Se por um lado o fazer teatral é pensado segundo uma perspetiva pessoal de cada encenador, criador, por outro, esse fazer teatral que é uma forma comunicacional, tem um destinatário que é tido em conta na medida em que consideramos estar subjacente nessa comunicação relações sociais, culturais e até ideológicas:

A repercussão social da arte, resultado do seu processo de circulação no seio da sociedade que chega ao seu destinatário ou público consumidor, permite conhecer o raio de acção do campo artístico sobre o campo social, o efeito (interesse, indignação ou indiferença) que a obra

desencadeia no público e o seu consumo (interpretação e contemplação ou utilização da obra). (Barroso 2004, 83)

Este efeito necessário na ligação entre o fazer teatral e o espetador encontramos em vários autores definido de diferentes formas que sublinham a preocupação da função teatral nas suas várias abordagens, tais como: de educar o público, de formar, de indignar, de satisfazer a necessidade de espetáculo e de prazer, de suscitar empatia, de consciencializá-lo política e socialmente, de agitar a consciência do público, entre outras classificações que podem justificar a sua função.

Bernard Dort no capítulo da obra *La représentation émacipée* de 1988 aqui traduzido por Rafaella Uhiara em 2013 refere-se ao espetador em jogo na construção de significados e questionamento de sentidos que é também da sua responsabilidade mediante o jogo que se vai desenrolando perante si. Este espetador em jogo é mais uma das inúmeras possibilidades da sua função na relação palco – plateia, mas continua de fora no objetivo final do espetáculo pois este iniciou-se com uma intenção de um encenador perante um tema mediado pelas interpretações dos atores que esperam da sua postura uma completude.

Em Charle (2012) verificamos que dos finais do século XIX até meados do século XX, o objetivo primordial de “todos os participantes da sociedade do espetáculo” (170) era conquistar público.

Nas capitais como Paris, Londres, Berlim e Viena o público era seduzido pelos novos autores que proliferavam especialmente em Paris, pelas novas salas de espetáculo com maior número de lugares, pelos palcos improvisados que surgiam fora dos limites urbanos e pelos temas que caracterizavam a sociedade burguesa. Esses temas pretendiam cortar com as convenções sociais e estéticas tendo em conta as novas personagens que representavam, pela forma como “Determinada maneira de tratar o adultério, as relações entre homens e mulheres, a mudança das relações entre gerações e o status do casamento [...]” (Charle 2012, 231), criavam tumultos em diversas encenações e eram proibidas, o que acirrava mais a participação do público. Também era seduzido pela forma como em determinados espaços mais vanguardistas os encenadores, perante a censura e a opinião dominante, conseguiam teatralmente

equilibrar o escondido, o revelado, o possível e o impossível, o preciso e o ambíguo, questionando em cena os costumes e as tradições.

Ao espectador de teatro foi pedido para conseguir ser e estar de diferentes formas nas diferentes apresentações teatrais que marcaram todo o século XX.

Como anteriormente apresentado (ponto um, capítulo I), nos finais do século XIX assistiu-se ao nascimento do teatro moderno que coloca a encenação no centro das várias manifestações teatrais em várias capitais europeias.

A relação do espectador com o teatro vai modificar-se por via da diversificação de públicos e pela forma como se vai demonstrando uma sofisticação nessa relação que cada vez menos aceita atitudes grosseiras, inconvenientes ou vulgares. Estamos a falar de uma nova sociedade que emerge neste final de século principalmente em Paris.

Essa nova relação espectador/espetáculo, que tem origem na Europa nos finais do século XIX, vai contribuir então para que se promova cada vez mais a distância entre o palco, os atores e os espectadores. “A própria adopção do princípio da Quarta Parede está também incluída obviamente nesta dinâmica” (Correia 2011, 101). Ainda deste autor na sua dissertação de doutoramento sobre *A Experiência Teatral a identidade, o conflito e o cómico nas poéticas e nas políticas das configurações artísticas* pareceu-nos pertinente a citação de Erving Goffman (1975) sobre o papel a desempenhar pelo espectador ao apreciar um espetáculo, “«the audience has neither the right nor the obligation to participate directly in the dramatic action occurring on the stage, although it may express appreciation»” (Goffman citado por Correia 2011,101).

Reforçamos assim a nossa perspetiva no âmbito desta relação palco/plateia, quando sublinhamos que nas várias abordagens teatrais e da análise que fazemos da bibliografia existente da história do teatro, verificamos que a perspetiva e o ponto de partida da interpretação da realidade são a do encenador que tem uma intenção concreta de causar um determinado efeito no espectador.

Bernard Dort (1988), atribui ao espectador em jogo a responsabilidade da construção de significados e questionamento de sentidos, mediante o jogo teatral que se vai desenrolando perante si. Este espectador em jogo é mais uma das inúmeras possibilidades da sua função na relação palco/plateia, mas continua de fora no objetivo

final do espetáculo, pois este iniciou-se com uma intenção de um encenador perante um tema mediado pelas interpretações dos atores que esperam da sua postura uma completude.

O espetador do século XX confrontou-se com as diferentes abordagens à representação da realidade por parte dos artistas, por exemplo nas vanguardas mais radicais como o Futurismo e o Dadaísmo aquilo que se procurava era criticar o tradicionalismo académico e os valores da sociedade burguesa, mas o ponto de vista partia do artista que se manifestava e tentava influenciar o público através quer de manifestos, quer de espetáculos que atacavam os valores artísticos predominantes e que no fundo eram os valores de um determinado público num contexto social e político. (Goldberg 2007)

Questionamos, no entanto, e porque analisamos a Europa num período de apogeu de desenvolvimento inquestionável onde precisamente o proletariado é a nova classe emergente, se esse ponto de vista abarcaria todo um público ou se era só representativo de uma elite de uma classe com mais facilidade de acesso à cultura.

Note-se, contudo, que existiram também outras linguagens teatrais que estiveram empenhadas em aproximar a comunidade do espetáculo teatral e que já foram aqui referidas.

O espetador na Europa foi acima de tudo conduzido para assumir determinado comportamento em função do que lhe era pedido. As diferentes intenções dos diferentes encenadores que balizaram o teatro entre o naturalismo e o 'brechtianismo' tentaram de várias formas produzir um efeito no espetador. Mas se assim como Babbage (2004) e este estudo inclusive defendem que não é possível calcular ou medir a efetiva transformação de um *espect-ator* no Teatro do Oprimido como podemos acreditar que se consegue calcular o efeito de um espetáculo segundo o distanciamento proposto por Brecht no espetador.

Se por um lado pudemos ler em Brook (1993) que a pergunta primordial de um encenador ao propor uma encenação deve ser sobre qual a relação que quer criar com o espetador, por outro e concordando com Jacques Rancière (2009) no seu livro *The Emancipated Spectator*, o espetador não é considerado nem para a construção do

espetáculo nem para a intervenção sobre o mesmo. Se podemos afirmar que o teatro é feito para espetadores, o ser espetador é considerado pelo mesmo autor como sendo um *paradoxo*. A questão que este pensador francês nos coloca prende-se sobretudo com a negação que na atualidade se faz da arte política. Ao afirmar a necessidade de assumir-se o teatro como político cujo efeito é a sua carga política torna-se menos pertinente a pergunta sobre qual o papel do espetador. Esta questão será desenvolvida na análise que faremos do Teatro do Oprimido uma vez que sublinhamos também este pensamento em Boal e em Freire.

Eu, Augusto Boal, desejo que o Espectador se assuma como Ator e como Artista, que invada o Personagem e o palco, ocupe o seu espaço e proponha caminhos e alternativas. Essa invasão é uma transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões. Sem transgressão – não necessariamente violenta! –, sem transgressão dos costumes, da situação opressiva, dos limites impostos, ou da própria lei que deve ser transformada-, sem transgressão não há libertação. (Boal 2003, 38)

Começamos a comparação desta componente no Teatro do Oprimido com esta citação para compreendermos o quão Boal considerava ser ‘espetador’ uma “palavra feia”. Boal defendeu que o espetador do teatro do povo e para o povo deve ser libertado da linguagem teatral que impõe visões acabadas do mundo. “O espectador se liberta: pensa e age por si mesmo!” (Boal 2012, 237)

No Teatro do Oprimido, a relação entre o palco e a plateia, a comunicação entre atores e espetadores, implica uma relação que tem que ultrapassar quer a empatia crítica ou o distanciamento que é pedido aos atores e aos espetadores da cena moderna e ir mais além de um efeito de “interesse, indignação ou indiferença” como vimos em Barroso (2004). No Teatro do Oprimido os intervenientes e os espetadores tornam-se ao mesmo tempo tema das cenas apresentadas e criadores através da sua poética da transgressão:

- 1- Cai o muro entre palco e plateia: todos podem usar o poder da cena;

- 2- Cai o muro entre o espetáculo teatral e a vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta;
- 3- Cai o muro entre artistas e não – artistas: somos todos gente, somos humanos, artistas de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis – arte e cultura. (Boal 2009,185)

A construção da peça de *Teatro – Fórum* como pudemos ler anteriormente é uma pergunta que se faz ao *espect-ator* na forma de um modelo que termina com um fracasso. Contudo, esta peça de teatro só atinge o seu objetivo final com a ação do *espect –ator* e o seu poder de agir, através das suas propostas, que ajudem o oprimido a encontrar alternativas possíveis, na sua luta contra diversas formas de opressão.

Voltando então a Rancière (2009) que nos remete para a questão sobre o espetador que no teatro europeu não tem o poder de agir, “To be a spectator is to be separated from both the capacity to know and the power to act.” (2)

Acrescenta ainda a necessidade de se produzir um novo teatro que redefina as relações entre falar, ver e agir a partir de uma ligação efetiva entre palco e audiência radicalizando posições relativas aos espaços físicos por exemplo:

By placing the spectators on the stage and the performers in the auditorium; by abolishing the difference between the two; by transferring the performance to other sites; by identifying it with taking possession of the street, the town or life.  
( Rancière 2009,15)

Rancière, ainda no mesmo livro, refere-se a um novo teatro que tem em comum com o Teatro do Oprimido a não hierarquização dos conhecimentos e dos discursos e tal como Boal (2007) diz-nos que todos somos atores da nossa vida porque todos os dias representamos ações e todos somos espetadores porque nos observamos e ensaiamos ações para o futuro.

Sobretudo o que com este pensamento queremos sublinhar é que o Teatro do Oprimido não pretende causar qualquer efeito no espetador, o Teatro do Oprimido quer colocar uma pergunta política relativamente a uma situação cuja resposta não tem e pede ajuda ao espetador que vive em sociedade para exercer a sua cidadania perante

uma realidade opressora. O espectador é livre de se exprimir e de mostrar a sua solidariedade ou não perante a situação.

Em apresentações de *Teatro – Fórum* pode acontecer termos o opressor ou opressores na plateia que ao exprimir a sua opinião contradigam o que se está a apresentar cabendo ao *curinga* a tarefa de questionamento numa atitude maiêutica conseguir ou não quebrar essa opressão:

A práxis Curinga não se baseia na capacidade de apresentar respostas corretas. Se refere à habilidade de questionar verdades herméticas e resposta absolutas, através de perguntas que instiguem a busca de alternativas e provoquem novas perguntas. Nessa práxis, o objetivo é estimular e entender a diversidade de respostas possíveis que desenhem os caminhos viáveis para a realidade desejada. (Santos 2016,244)

Referimos igualmente as semelhanças que nos pareceu existir entre o pensamento de Rancière e a Pedagogia do Oprimido do educador Paulo Freire, que defendia precisamente a educação como uma partilha de saberes sem hierarquizações entre o professor e o aluno. Paulo Freire (1987) defendia o aproveitamento e a valorização dos saberes do oprimido como estímulo à emancipação. Defendia igualmente uma comunhão no caminho para a libertação do oprimido, uma vez que “Pretender a libertação deles sem a sua reflexão no ato desta libertação é transformá-los em objeto que se devesse salvar de um incêndio. É fazê-los cair no engodo populista e transformá-los em massa de manobra” (Freire 1987,33).

Ao não hierarquizar quer o conhecimento quer o discurso representado, o Teatro do Oprimido é uma linguagem teatral que promove a comunicação, integrando em comunhão os atores e os espectadores.

Ao mesmo tempo nessa comunhão admite a possibilidade de outras visões sobre o tema a trabalhar. E é na aceitação dessas visões que se pode promover a emancipação quer dos atores quer dos espectadores que partilham conhecimentos e experiências de vida diferentes.

Ao afirmarmos que o Teatro do Oprimido é uma linguagem política que se coloca do lado dos oprimidos, estamos ao mesmo tempo a mostrar ao espectador uma imagem

de uma realidade plenamente assumida e que acontece na realidade. E a imagem da realidade não é uma imagem bonita, é uma imagem feia e que incomoda. Cabe ao *espect-ator*, se conseguir, transformar essa imagem numa imbuída de esperança.

Das diferentes técnicas que o Teatro do Oprimido tem considerámos nesta componente escolher aquela que considerámos ser a técnica que melhor exemplifica a importância e a necessidade do *espect-ator* para debater questões que a todos nos afeta enquanto cidadãos.

A técnica do *Teatro – Invisível* é uma técnica em que é preparada uma cena com um guião breve introdutório que levanta uma questão, a partir da primeira intervenção dos atores, atores e *espect-atores* partilham o mesmo espaço cénico que é um espaço social escolhido para o efeito da representação da opressão (um restaurante, um comboio, a rua, uma biblioteca, etc.).

Tomámos como exemplo sobre a questão acima enunciada, uma experiência enquanto investigador participante na preparação de uma peça de *Teatro-Invisível* durante o encontro *Óprima 2013* em Braga.

O encontro *Óprima* é um encontro de Teatro do Oprimido e de ativismo social e político, organizado por diversas associações ligadas ao ativismo. O encontro é aberto a todos os interessados no ativismo social e promove várias atividades relacionadas com o Teatro do Oprimido, como filmes, debates e oficinas sobre política, estética, dramaturgia e diferentes técnicas do Teatro do Oprimido. O encontro realiza-se desde 2012 e já foi organizado em Lisboa, Braga, Arrentela, Porto e este ano volta a ser organizado em Lisboa no Casalense Futebol Clube no Casal Ventoso.

Em 2013 em Braga o encontro *Óprima* contou com a presença de Julian Boal, filho de Augusto Boal para dinamizar a oficina de criação de uma peça de *Teatro – Fórum*.

O encontro também promove várias oficinas de formação com diferentes formadores ligados a associações de intervenção social e ativismo.

A oficina de Teatro – Invisível que decorreu nos dias 10 e 11 de fevereiro de 2013 em Braga, foi dinamizada pelo Sociólogo, Deputado do BE e *Curinga*, José Soeiro, fundador do grupo de Teatro do Oprimido, “Estudantes por Empréstimo”.

A experiência pela qual passei enquanto participante neste encontro e enquanto formanda da técnica *Teatro-Invisível* foi uma experiência onde me questionei sobre a forma como esta técnica pode ser perigosa para os intervenientes e deficiente se for mal apreendida e preparada. Na explicação que fizemos sobre esta técnica referimos precisamente o quão era importante que a cena fosse bem preparada para consolidar a relação entre os atores bem como os ajudar na possível intervenção do *espect-ator*.

Os participantes tinham idades compreendidas entre os 20 e os 30 anos e estavam bastante entusiasmados com a ideia da provocação que poderiam levar para a rua, só na prática podíamos ver como funcionava a técnica. O formador então lançou o desafio de pensarmos num tema que pudéssemos levar para a rua e provocar o debate.

Dois jovens negros relataram-nos as várias experiências pelas quais já tinham passado no que diz respeito à desconfiança e os olhares que sobre eles recaía quando algo acontecia sobretudo em espaços públicos.

Depois destes relatos e sem outras partilhas, os participantes decidiram que era um bom tema e começou-se a delinear uma situação específica. Duas jovens espanholas participantes aceitaram desempenhar o papel de provocadoras da situação.

A história pensada foi então a seguinte: duas jovens vão a um café e sentam-se próximas de dois jovens negros (participantes também), a certa altura uma das jovens apercebe-se que lhe falta a carteira, e aos poucos, começa a comentar com a outra que aqueles rapazes de cor, a devem ter roubado. Delineou-se então os diálogos e algumas frases que deveriam marcar o debate.

O que se pretendia que acontecesse quando a situação começasse a ser apresentada, era a de que várias pessoas dentro de um café falassem sobre o sucedido e vissem como encaravam a questão que se pretendia debater.

Os restantes participantes, onde eu estava incluída, deveriam sentar-se espalhados por outras mesas e promover também eles, o debate interagindo com as pessoas.

O local escolhido às 10h da manhã em Braga foi um café num centro comercial. A estratégia delineada foi a de os jovens negros serem os primeiros a sentarem-se, depois aleatoriamente os outros participantes iam-se sentando com algum intervalo de

tempo que não sei precisar, por fim chegavam as jovens espanholas e sentavam-se perto dos jovens negros.

O café tinha três mesas ocupadas com os *espect-atores* desconhecidos. Uma delas com duas senhoras idosas e foi ao pé destas duas senhoras que eu e outra participante nos sentámos. Pedimos cada uma um café e ficámos ali a conversar à espera da situação.

De vez em quando olhávamos em redor para percebermos se a cena teria começado. A determinada altura apercebemo-nos que uma das jovens espanholas começou a remexer na mala e a comentar para outra qualquer coisa subindo de tom.

Levantou-se e começou a procurar algo enquanto olhava para a mesa onde estavam os jovens negros. Eu e a outra participante começamos a falar sobre a agitação tentando perceber o que tinha acontecido. Quando vimos uma das jovens a dirigir-se a um dos rapazes e a perguntar-lhe diretamente se não tinha visto a sua carteira. Este em voz alta respondeu que não sabia de nada.

Nesta altura ela acusou-o diretamente dizendo-lhe que ele estava perto da cadeira dela e que muito provavelmente tinha visto alguma coisa, talvez até tivesse sido ele a tirar-lhe a carteira.

Os rapazes mostraram alguma insatisfação pela acusação. Eu e a outra participante comentámos com as senhoras idosas sobre o que se estava a passar e a resposta delas surpreendeu-me relativamente ao tema que supostamente estávamos a querer ampliar e debater, uma vez que elas estavam indignadas com a acusação que as jovens estavam a fazer aos rapazes, pois tinham reparado que eles estavam ali sossegados a tomar um café.

A certa altura alguém chamou o segurança do centro comercial que veio saber o que se passava e perguntou às jovens espanholas. Elas explicaram que faltava uma carteira e que muito provavelmente tinha sido os jovens negros que estavam perto da mesa delas.

Foi nessa altura que me apercebi de um outro comportamento de discriminação ampliado pelo tema escolhido, mas completamente diferente do mesmo. As pessoas

estavam indignadas com o facto de elas serem estrangeiras e de virem para o nosso país acusar os autóctones de as roubarem.

Os comentários mudaram neste ponto radicalmente para o facto de duas estrangeiras acusarem portugueses de lhes roubarem a carteira. O segurança chamou-as à parte e levou-as para um outro local.

Os jovens negros saíram do local mostrando alguma indignação e os outros participantes também saíram com algum espaço de tempo entre eles. As jovens espanholas ficaram com o segurança.

Dirigimo-nos todos à sala onde tínhamos estado inicialmente à espera das jovens espanholas para saber o que tinha acontecido. Quando elas chegaram, já estávamos perto da hora do almoço e o que elas nos contaram foi o que o segurança lhes tinha dito, que não podiam fazer acusações assim sem mais nem menos e que o melhor era dirigirem-se à polícia para apresentarem queixa.

Enquanto investigador participante o que retiro desta experiência com a técnica *Teatro – Invisível* é que ela possibilita um debate amplo e genuíno, pois ao facilitar esse dialogo horizontal promove ao mesmo tempo uma comunhão entre atores e espectadores que representam um mesmo tema. Pelo facto de se conseguir este diálogo genuíno e horizontal, Santos (2016) refere que, revelar aos *espect-atores* que o que aconteceu foi uma encenação teatral “[...] pode colocar o grupo em risco e criar uma sensação de traição entre o e as espectadores/as” (89).

O tema proposto não foi debatido nem ampliado pois a discussão seguiu outro rumo que os participantes não estavam à espera, no entanto o facto de as atrizes serem espanholas motivou uma outra discussão e deu visibilidade a uma outra realidade que incide igualmente numa discriminação que deve ser debatida e refletida.

Reitero ainda assim o quão esta técnica pode ser perigosa para todos os participantes nesse espaço de comunhão que podendo ser uma mais valia na discussão de assuntos aos quais enquanto cidadãos não podemos ficar indiferentes pode igualmente ser um momento de grande tensão conduzindo a outras situações mais desagradáveis.

Sublinho tal como Bárbara Santos (2016) que a preparação de uma peça em *Teatro – Invisível* deve conter a mesma dramaturgia e preparação do *Teatro – Fórum* pois só assim os atores poderão testar possibilidades de intervenção.

## **Síntese**

Neste capítulo de análise comparatista entre linguagens teatrais europeias e o Teatro do Oprimido, quisemos trazer para reflexão e debate as semelhanças e as diferenças que encontramos entre elas começando pelas componentes e pelos indicadores do modelo de análise, que como pudemos ver foram se transformando nos finais do século XIX até à atualidade na Europa e que hoje pela multiplicidade das linguagens teatrais são indicadores mais flexíveis e adaptáveis também eles às exigências de um público que tem nos dias de hoje acesso a inúmeros *mediums* comunicacionais.

Ao longo da nossa análise relativamente às linguagens teatrais europeias verificámos que a forma como se produz a linguagem teatral ainda está muito dependente da figura do considerado encenador/ator/autor.

Verificámos igualmente que, a postura do espetador embora diante de inúmeras propostas cénicas inovadoras e de formas de representação diferentes ainda é uma postura distanciada do palco.

Relativamente à Europa as inovações cénicas e as transformações dos espaços físicos são uma constante que pode abranger o mais variado público.

Na análise que encetámos relativamente ao Teatro do Oprimido verificámos que, partindo do pressuposto que trabalha com não – atores especializados na profissão, que os espaços cénicos são construídos em colaboração coletiva que as peças apresentadas são da autoria dos participantes e que aos espetadores pede-se para transgredirem o espaço de representação e apresentarem possíveis alternativas de modificação de uma realidade, a sua linguagem teatral representa uma comunhão coletiva que não hierarquiza nem o conhecimento nem funções no processo de produção artística.

**conclusão**



## CONCLUSÃO

Chegado o momento de encerrarmos este estudo, pensamos estar em condições de reforçar a teoria proposta ao longo de quatro capítulos e seus subpontos. Para melhor compreensão desta conclusão, sublinhamos que ela se reporta à proposta de uma outra leitura teatral do Teatro do Oprimido como uma linguagem teatral de transgressão proveniente da América Latina, sem parâmetros eurocêtricos de interpretação.

Propusemo-nos responder a quatro questões que se reportavam à comparação entre as linguagens teatrais europeias e a linguagem teatral do Teatro do Oprimido que trazia no seu fazer e ver uma transgressão que considerámos única e original porque estranha às referências teóricas sobre o fazer e ver teatro numa perspectiva eurocêntrica.

Com este trabalho procurámos responder às questões:

Qual a linguagem teatral europeia que caracteriza um fazer e ver teatro – no plano da construção do texto, da preparação do ator, da escolha do espaço de representação, da construção do espetáculo, da intervenção do espectador?

Qual a linguagem teatral específica do Teatro do Oprimido que caracteriza um fazer e ver teatro – no plano da construção do texto, da preparação do ator, da escolha do espaço de representação, da construção do espetáculo, da necessidade da intervenção do espectador?

De que forma a intervenção do espectador, com propostas de alteração à situação apresentada no espaço cénico, pode tornar esta linguagem teatral numa poética de transgressão?

De que forma essa transgressão lhe confere originalidade e diferenciação?

Para melhor responder a estas perguntas, delineámos vários capítulos interligados para melhor compreensão do estudo comparatista. Este não se limita apenas ao modelo de análise, pois este mesmo modelo deve estar suportado por um

enquadramento teórico comparatista e por uma perspetiva epistemológica que suporte esse enquadramento.

Para conseguirmos cumprir os objetivos a que nos propusemos e igualmente responder às perguntas da investigação, estruturámo-la da seguinte forma: primeiramente definimos um capítulo histórico que obedece a uma lógica de escolhas de documentos e a partir das informações neles contidas quisemos caracterizar as linguagens teatrais que marcaram o final do século XIX e todo o século XX até à atualidade na Europa e na América Latina. Menciona-se nesse capítulo as influências dominantes das linguagens teatrais europeias na América Latina. Sublinhámos nesse capítulo histórico precisamente o poder dessas influências que deixavam nas margens outras linguagens teatrais, bem como outros protagonistas, nomeadamente os negros, os indígenas, a classe operária, fosse no plano social, fosse no plano artístico uma vez que as personagens negras eram representadas por atores brancos pintados.

Villegas (2011) alerta-nos para a questão acima enunciada, referindo que o discurso hegemónico relativo às influências europeias, quer seja pela escrita, quer seja pela encenação, ainda é muito do que se encontra nas análises efetuadas pelo autor. Defende que é preciso cada vez mais sistematizar propostas teatrais contra-hegemónicas como as de influência africana e indígenas para que fiquem registadas e sejam referência futura nas gerações vindouras.

Nesse capítulo histórico que não serviu só de levantamentos de factos, fomos introduzindo elementos comparatistas relativos às características do Teatro do Oprimido, nomeadamente a questão relativa ao texto e ao teatro de texto e da fala que dominou o fazer teatral até à segunda metade do século XIX na Europa; influência também nas linguagens teatrais da América Latina e que foi sempre uma característica dominante no fazer teatral europeu.

Caracterizámos também nesse capítulo o contexto de surgimento e desenvolvimento da linguagem teatral do Teatro do Oprimido, suas especificidades e características, para melhor justificarmos as novas convenções que propomos existirem no Teatro do Oprimido em comparação com as convenções das linguagens teatrais europeias.

Ao propor um capítulo histórico que apresenta a visão da qual estamos imbuídos quando selecionamos documentos que caracterizam as diferentes manifestações teatrais consideradas como as manifestações que alteraram a história do teatro, não o poderíamos conceber sem elementos comparatistas que sublinhassem as influências europeias nas linguagens teatrais latino-americanas, uma vez que esses documentos selecionados se posicionam na naturalidade e universalidade do conhecimento face a essas manifestações teatrais.

Perante o exposto, foi imperativo propor igualmente um capítulo que refletisse a importância da transgressão cultural, ideológica, estética, social e política nessas influências como suporte à construção de uma identidade latino americana própria e única.

Pelo facto de termos analisado linguagens teatrais que mesmo se manifestando em diferentes continentes estavam imbuídas de uma visão eurocêntrica muito significativa, considerámos que essa análise só faria sentido se estivesse apoiada por uma perspectiva epistemológica que considerasse a visão do 'outro' que provém da América Latina, caracterizada como a visão da periferia relativa a parâmetros eurocêntricos de referência, como a visão a ter em conta ao defendermos uma transgressão ideológica e estética que considerámos no Teatro do Oprimido.

Foi na persecução desta perspectiva que justificamos a existência de um capítulo sobre a construção própria de um conceito de transgressão que se fundamentou na Filosofia da Libertação de Enrique Dussel, na Colonialidade do Saber de Anibal Quijano, na necessidade de se defender a importância das Epistemologias do Sul de Boaventura de Sousa Santos, na defesa pela não dependência cultural de Silvano Santiago, na crítica ao imperialismo que prolifera ainda hoje no continente sul americano, de Edward Said, entre outros filósofos e ensaístas que se posicionam na luta contra a hegemonia do conhecimento, na luta pela emancipação política, social e cultural, na luta pela justiça cognitiva em contextos latino-americanos.

Nesse capítulo denominado de - Um Conceito Próprio de Transgressão- referente ao capítulo II quisemos como investigadores posicionados no continente europeu tentar compreender o caldeirão político, económico, cultural, social e geográfico que é a

América Latina. Considerámos difícil conseguir uma postura objetiva enquanto investigadores imbuídos de uma perspetiva eurocêntrica, questionando cada etapa sem, no entanto, esquecer os objetivos a que nos tínhamos proposto.

Nesse capítulo II o propósito foi o de ao delinear um conceito próprio de transgressão refletido numa linguagem teatral propor uma outra leitura sobre a forma como se produz e se receciona essa linguagem teatral.

O argumento utilizado para a proposta de uma outra leitura teatral do Teatro do Oprimido no que concerne a receção e a produção foi a de considerarmos essa leitura contra-hegemónica, contra a corrente, contra cânones de crítica e de interpretação teatral.

Para propormos uma outra leitura teatral do Teatro do Oprimido, criámos um modelo de análise que melhor ajudasse a compreender as características das linguagens teatrais e como podiam ser analisadas e comparadas.

Para o estudo comparatista a partir da pesquisa bibliográfica tivemos que encontrar um conceito chave subjacente a uma *praxis* teatral. Esse conceito chave que é um conceito abstrato espelha precisamente a produção e a receção das manifestações teatrais, tendo sido denominado de *convenções*.

Posteriormente considerámos que este conceito só faria sentido pela natureza das manifestações teatrais ser analisado nas dimensões estéticas e sociais segundo as componentes e indicadores adequados a esse conceito.

O objetivo do modelo de análise foi o de podermos comparar o que considerámos ser uma *praxis* teatral na Europa e a *praxis* do Teatro do Oprimido. Como anteriormente referido, as influências europeias nas linguagens teatrais da América Latina, continente marcado pela colonização ibérica, pela neocolonização inglesa e francesa e pelo imperialismo norte-americano, estavam de uma ou de outra forma imbuídas dessa influência deixando pouca margem para a originalidade. Nesta perspetiva as componentes e os indicadores encontrados para a construção do modelo foram também elas imbuídas dessa visão.

Contudo o modelo de análise não estaria completo se não tivéssemos incluído a componente do espetador que, não pertencendo a uma *praxis* teatral convencional e

não se encontrar contemplada nas referências bibliográficas da história do teatro, para este estudo do Teatro do Oprimido faz todo o sentido considerarmos essa componente como integrante da sua *praxis*.

Apesar de as manifestações teatrais terem sempre como objetivo final a presença de um público, a importância deste para uma *praxis* teatral não é relevante ou como pudemos ler em Goffman (1975) não cabe ao espectador interferir na ação representada nem é isso que lhe é pedido. Com a inclusão desta componente, distanciámo-nos das linguagens teatrais europeias e foi na persecução desta diferença que considerámos o Teatro do Oprimido como uma poética da transgressão.

Ao longo do estudo comparatista encontramos efetivamente influências e semelhanças na *praxis* teatral do Teatro do Oprimido e as linguagens teatrais europeias uma vez que Augusto Boal aproveitou a sua formação em estudos teatrais adquirida em Nova Iorque para o seu percurso teatral no Teatro de Arena de São Paulo e para o desenvolvimento das técnicas, bem como para a sistematização dos jogos e exercícios do arsenal do Teatro do Oprimido. O próprio Boal o refere: “O estudo de Stanislavski foi pedra fundamental na minha carreira.” (Boal 2000,143)

As influências do estudo de Stanislavski na sua prática teatral haveriam de ser marcantes também no trabalho que procura desenvolver com os não – atores em Teatro do Oprimido.

Outras influências foram igualmente marcantes em Augusto Boal como Brecht e o antirrealismo que este defendia em teatro, que originou a figura do *curinga*. Entre outras influências, também os grupos de teatro coletivo de cariz popular que marcaram os finais dos anos 50 na América Latina como referido no ponto relativo à caracterização das linguagens teatrais nacionalistas.

Considerámos, no entanto, que essas influências e essas semelhanças acabam no momento em que o Teatro do Oprimido se posiciona enquanto emissor de comunicação do lado dos oprimidos e recetor do lado da luta solidária pela justiça social e cognitiva, pela igualdade racial e de género pela afirmação de valores culturais e pelo respeito a todo e qualquer ser humano. É igualmente na comunhão do coletivo, não atores e *espect-atores*, que considerámos também as diferenças sublinhadas na análise

que fizemos desta componente. As semelhanças acabam no objetivo comunicacional que não é nem comercial, nem de fruição estética. Ainda assim o objetivo é sempre comunicacional cujo impacto no coletivo propicia a modificação de uma determinada realidade. Reconhecemos que a projeção em ações futuras num plano coletivo de mudança é difícil de concretizar ou monitorizar, mas verificamos em exemplos concretos ao longo da investigação que no plano individual a mudança é objetiva e concreta.

Assim nesta conclusão e para responder ao primeiro objetivo proposto sobre a compreensão do contexto de surgimento e desenvolvimento da linguagem teatral do Teatro do Oprimido, suas especificidades e características, que justificam novas convenções, propomos uma reflexão sobre a dificuldade de criar uma identidade própria que seja o reflexo de um imaginário coletivo comum que, mesmo incorporando as suas influências, é uma luta constante dos filósofos, dos artistas, dos escritores, dos políticos e do próprio povo contra uma existência histórica que se reflete nas realizações culturais incluído o teatro.

Numa perspetiva europeia, considerámos que os desequilíbrios de poder e as realidades de opressão não se podem comparar às da realidade latino-americana, onde como pudemos observar no capítulo II ainda subsistem no plano social, cultural e político binómios de separação que fazem parte da construção dessa identidade.

Por diversas vezes interrogámo-nos qual o papel do Teatro do Oprimido num contexto social, cultural e político diferente do contexto latino-americano; no entanto, e só na prática, a qual é preciso ter em conta, constatámos que as realidades opressivas na Europa são mais invisíveis, menos evidentes e manifestadas.

Assim nesta conclusão e para reflexão sobre o segundo objetivo proposto por esta investigação, a transgressão estética e ideológica da linguagem teatral do Teatro do Oprimido como característica que lhe confere originalidade e distanciação, propomos então uma outra leitura de interpretação teatral.

A leitura que propomos e que sai do estudo comparatista é a de considerar a linguagem teatral do Teatro do Oprimido como uma linguagem que cria rutura com a

conceção de um texto teatralizável dependente do discurso escrito que é um documento para a posteridade porque fixo.

O Teatro do Oprimido não tem um *corpus* escrito nem é caracterizado por um género específico que possa ser trabalhado por outras pessoas, num outro país, numa outra língua.

É uma linguagem teatral que cria rutura na sua dramaturgia, uma vez que propõe a mesma dramaturgia independentemente do coletivo de pessoas, do país, da língua em que é trabalhado, assumindo que a diversificação dramática não é o objetivo dos grupos de Teatro do Oprimido.

É uma dramaturgia que caracteriza uma problemática e o trabalho que se desenvolve sobre essa problemática é o cerne desta linguagem.

É uma linguagem que desenvolve com não – atores estimulando as capacidades artísticas de cada um enquanto indivíduo. consegue ser o artista plástico, o escritor, o músico, o bailarino característico de cada coletivo, de cada comunidade, de cada país ou região.

É uma prática que ultrapassa a importância do valor artístico e se insere dentro da vida social de cada participante. Aqui ao contrário do preconizado por Brook:

[...] um actor, quando faz um gesto, está a criar para si próprio, em resposta a uma necessidade profunda... o actor não trabalha para um público, embora tenha sempre um. A pessoa que observa é um parceiro que deve ser esquecido e, ao mesmo tempo, estar constantemente presente no espírito: um gesto é afirmação, expressão, comunicação; é uma manifestação privada de solidão [...].

(Brook 2008, 71)

Interessa-nos que os não – atores criem para um público e essa criação seja um gesto social e de comunicação intensa, pois o oprimido ao se exprimir na sua solidão, não conseguirá se libertar.

É uma linguagem que defende a rutura na ligação que cria com o espetador, o qual considera ser uma denominação feia, com que trabalha como uma ligação de transgressão que coloca em causa a hierarquia que uma *praxis* teatral do ponto de vista europeu produz.

Ainda que da análise à componente do espetador segundo a perspetiva europeia tivéssemos encontrado exemplos de práticas teatrais que procuram de várias formas criar uma ligação menos distante com o espetador e essas práticas demonstrem essa preocupação na atualidade, ainda assim considerámos que o espetador é guiado pela visão da construção desse espetáculo.

Ao se posicionar do ponto de vista dos oprimidos para apresentar a sua teatralidade, ao reforçar e incentivar à participação ativa de todos os participantes protagonistas da construção do espetáculo, ao apelar ao espetador para não ser mero observador de uma realidade opressora que deveras existiu incentivando-o a dialogar numa perspetiva horizontal com a representação da ação e a intervir como protagonista da mesma representando as suas propostas de alteração ao comportamento do papel de oprimido, ao estimular a transformação e a libertação do oprimido na linguagem teatral como um ensaio para ações futuras, o Teatro do Oprimido segundo este estudo, coloca-nos uma questão para reflexão sobre a função do teatro em sociedade, bem como todos os elementos a ele ligados.

Ao tornar relevante e necessário o papel do espetador, o Teatro do Oprimido cumpre com a função comunicacional que é efetivamente o fazer teatro. Como afirma Dort (1977) a postura do espetador dentro uma sala de teatro não se compara à postura de espetador dentro da sala de cinema e concordando com esta afirmação interrogámo-nos porque perde o teatro, público, para o concorrente cinema ou até mesmo para a televisão?

Não foi intenção deste estudo responder a esta questão, mas o facto de considerarmos o *espect-ator* também como protagonista da linguagem teatral, faz-nos refletir sobre a distância e a separação entre o palco e a plateia que marca a postura do espetador europeu face à postura do *espect-ator* do Teatro do Oprimido que pela sua transgressão do palco nivela os papéis sociais.

Na interligação que fizemos entre o espaço cénico, o espaço físico e o *espect-ator* do Teatro do Oprimido, parece-nos que sobressai uma característica das linguagens teatrais europeias que considerámos concorrer para essa distância. Os espaços teatrais e os espaços cénicos criam desníveis intelectuais e artísticos que confrontam

constantemente o espetador com as suas capacidades na receção das linguagens teatrais. O facto de as linguagens teatrais europeias terem sido mundializadas durante quatro séculos pelas colónias, incutiram no público apenas uma visão da receção das mesmas, o que levou a que o imaginário coletivo nas colónias considerasse legítimo que a produção teatral fosse realizada apenas por especialistas nas suas diversas áreas.

Ao mesmo tempo também reconhecemos que as propostas cénicas e a transformação dos espaços físicos teatrais na Europa, pela sua diversidade, podem concorrer para encontrar esse nivelamento hierárquico que será uma mais valia para o teatro enquanto linguagem comunicacional, na atualidade tecnológica.

Com este estudo quisemos contribuir com uma nova visão sobre uma linguagem teatral que na nossa perspetiva não tem características europeias no plano da produção e receção da mesma. Quisemos igualmente contribuir para essa nova visão com uma perspetiva epistemológica que se afastasse das perspetivas europeias de construir conhecimento sobre determinada manifestação teatral.

Nessa nova visão pedimos uma leitura horizontal de todos os participantes, pedimos uma intervenção que não seja neutra e que se posicione, pela solidariedade, analogia ou identificação do lado do oprimido, pedimos uma intervenção que nivela também a representação pois não é objetivo desta linguagem teatral classificar o *espectador*, nessa nova visão e leitura aceitamos todas as opiniões que contribuam para a modificação da situação de opressão apresentada cabendo ao *curinga* numa atitude maiêutica moderar as diversas opiniões.

Não queremos contribuir para a sacralização do Teatro do Oprimido, pois essa perspetiva cria cânones que não abrangem todas as realidades bem como hierarquiza manifestações teatrais. Não consideramos, tal como Boal (2009), linguagens teatrais menores ou maiores, consideramos o Teatro do Oprimido diferente, igual também, único e original, assim como o ser humano.

Reconhecemos que o contributo desta investigação coloca em causa interpretações europeias das manifestações teatrais que neste caso concreto provém de um outro continente, uma vez que o argumento é o de considerar esta linguagem original e não simples cópia.

Nesta conclusão queremos ainda referir a importância do aporte de bibliografia recente relativa à *praxis* do Teatro do Oprimido que contribuiu com exemplos práticos da atualidade do Teatro do Oprimido na Europa refletido num projeto desenvolvido entre sete países europeus: Alemanha, Croácia, Portugal, Itália, Espanha, França e Escócia. Projeto TOgether de qualificação “... em Teatro do Oprimido para integrantes de organizações interessadas no desenvolvimento estético, no aprofundamento de ações locais (com formação e intercâmbio entre grupos comunitários) e na atuação política para a transformação da sociedade” (Santos 2016,442).

Deste projeto resultou a peça de *Teatro – Fórum*, “Hotel Europa” que nos coloca a questão sobre a crise europeia e as relações políticas, financeiras, bancárias, ideológicas entre os estados membros e os cidadãos desses estados. A atualidade deste projeto insere-se na questão que tem sido colocada a esta Europa: qual o futuro de uma união europeia sem uma hierarquia de diálogo e uma horizontalidade política, económica, social e cultural?

A este projeto tive a oportunidade de assistir enquanto praticante, investigadora e *espect-ator* tendo me apercebido da dificuldade de se conseguir encontrar soluções para a crise europeia e para uma relação justa e horizontal entre os estados membros.

Porquê então fazer Teatro do Oprimido? A razão da existência do Teatro do Oprimido é ainda a existência da opressão. Ao fazermos assumidamente Teatro do Oprimido sem outras denominações e realizado pelos oprimidos e para os oprimidos, não utilizando as suas técnicas avulsas, procuramos em solidariedade através de ferramentas concretas transformar e alertar para realidades injustas e superar as diversas opressões.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almada, Izaías. 2004. *Teatro de Arena*. São Paulo: Editorial Boitempo.
- Toro, Alfonso de. 1991. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)", In *Revista Iberoamericana* 155-156
- Artaud, Antonin. 1989. *O Teatro e o seu Duplo* (1<sup>st</sup> ed.). Trad. Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda
- Babbage, Frances. 2004. *Augusto Boal*. London: Routledge.
- Barbosa, Inês. 2011. *Jovens e o Teatro do Oprimido: (re) criando a cidadania, (re) construindo o futuro*. Dissertação de Mestrado, Braga: Universidade do Minho.
- Barata, José Oliveira. 1980. *Estética Teatral - antologia de textos*. Lisboa: Moraes Editores.
- Barenboim, Daniel. 2009. *Está tudo ligado. O poder da Música*. Trad. Francisco Agarez. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Bardin, Laurence. 2014 . *Análise de Conteúdo*. Trad. Luís Antero Reta, Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, Walter. 2012. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Berthold, Margot. 2001. *História Mundial do Teatro*. Trads. Karen astrid Müller, Silvana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva
- Brecht, Bertold. 1978. *Estudos Sobre Teatro*. Trad. Fiana Hasse Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Boal, Augusto. 1977. *Crônicas de Nuestra América*. Rio de Janeiro: Editora Codecri.

- Boal, Augusto. 1995. *The Rainbow of Desire*. London: Routledge.
- Boal, Augusto. 1998. *Legislative Theatre*. London: Routledge.
- Boal, Augusto. 2000. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Boal, Augusto. 2003. *O Teatro como Arte Marcial*. Rio de Janeiro: Edições Garamond.
- Boal, Augusto. 2007. *Jogos para Atores e Não – Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto. 2009. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Edições Garamond.
- Boal, Augusto. 2012. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bohm, David. 2004. *On Creativity*. London: Routledge.
- Borie, Monique, Rougemont, Martine De, Scherer, Jacques. 2011. *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*. (3<sup>th</sup>ed.). Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Brook, Peter. 1991. *O Diabo é o Aborrecimento - Conversas sobre Teatro*. Trad. Carlos Porto. Porto: Edições Asa.
- Brook, Peter. 2008. *O Espaço Vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.
- Bruit, Hector H. 2000. "A invenção da América Latina". *Revista do Mestrado de História*, Vol.5 N. 5, 75-94, Vassouras: Universidade de São Paulo.
- Brustein, Robert. 1967. *O Teatro de Protesto*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Campos, Fernanda Nogueira, Pinto- Panúcio, Maria Paula, Saeki, Toyoko. 2014. "Teatro do Oprimido: Um Teatro das emergências sociais e do conhecimento coletivo", In *Psicologia e Sociedade*, Vol.26 N.3
- Carmo, André. 2014. "Cidade & Cidadania (através da Arte). O Teatro do Oprimido na Região Metropolitana de Lisboa". Tese de Doutorado, Lisboa: Instituto de Geografia e Ordenamento do Território. Universidade de Lisboa.
- Cavaye, Ronald. 1993. *Kabuki. A Pocket Guide*. Japan: Charles E. Tuttle Company.

- Cavalcanti, Pedro Celso Uchôa e Ramos, Jovelino (org.). 1976. *De muitos Caminhos*. Vol.1. coleção Brasil 1964/19?? Memórias do exílio. São Paulo: Editora e Livraria Livramento.
- Charle, Christophe. 2012. *A Gênese da Sociedade do Espetáculo*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chueke, G. & Lima, M. 2012. "Pesquisa Qualitativa: evolução e critérios." In *Revista Espaço Acadêmico*, N. 128 63-69.
- Cohen- Cruz, Jan., e Schutzman, Mady. 2006. *A Boal Companion. Dialogues on theatre and cultural politics*. New York: Routledge.
- Correia, Carlos André de Brito, 2011." A Experiência Teatral a identidade, o conflito e o cômico nas poéticas e nas políticas das configurações artísticas." Tese de Doutorado, Coimbra: Faculdade de Economia. Universidade de Coimbra.
- De Toro, Fernando. 2008. *Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena*. (2<sup>nd</sup>.ed). Buenos Aires: Galerna.
- Dias, Maria Odília Leite da Silva. 2005. *A interioridade da metrópole e outros estudos*. São Paulo: Alameda.
- Dort, Bernard. 1977. *O Teatro e a Sua Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Duarte – Plon, Leneide. 2007. "O Teatro contra a opressão". *Revista Trópico, Dossier Vozes. Dissonantes*, 1-8. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/index.shl>
- Duffy, Peter. E Vettraino Elinor. 2010. *Youth and Theatre of the Oppressed*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dussel, Enrique. 1973. *América Latina: dependencia y liberación*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Escola, Joaquim José Jacinto. 2013. "Da opressão à libertação: comunicação, educação e teatro em Paulo Freire e Augusto Boal." In *Teatro do Oprimido teorias, técnicas e metodologias para a intervenção social, cultural e educativa no século XXI*. Coord. José Dantas Lima Pereira, Manuel Francisco Vieites, Marcelino de Sousa Lopes. 167-175.

- Fernandes, Sílvia. 2011. "Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea.", *Repertório*, N. 16, 11-23.
- Figueiredo, Cândido de (1996), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, (25<sup>th</sup> ed.). Venda Nova: Bertrand.
- Flávio, Desgranges. 2009. "Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador". In *Revista Sala Preta*, N. 8, 11-19 Retrieved from: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p>.
- Fortier, Mark. 1997. *Theory/Theatre*. London: Routledge.
- Fortin, Marie- Fabienne. 1999. *O Processo de Investigação – Da Concepção à Realidade*. Trad. Nídia Salgueiro. Loures: Lusociência- Edições Técnicas e Científicas, Lda.
- Francisco, Nuno Alexandre de Oliveira Marques. 2012. "Televisão e Consumos Culturais." Tese de Doutorado, Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Freire, Paulo. 1987. *Pedagogia do Oprimido*. (17<sup>th</sup> ed.). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra
- Fritz, Birgit. 2012. *InExActArt: The Autopoietic Theatre of Augusto Boal*. Stuttgart:Verlag.
- Furió, Vicenç 2000. *Sociología del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Garcia, Miliandre. 2008. " OU VOCÊS MUDAM OU ACABAM: Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985)" Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: Universidade Federal.
- Ganguly, Sanjoy. 1985. Theatre- A space for Empowerment. Celebrating Jana Sanskriti's experience in India. Retrieved from <http://www.janasanskriti.org/library.html>
- Gauthier, Benoît. 2003. *Investigação Social: Da Problemática à Colheita de Dados* (3<sup>rd</sup> ed.). Trans. Nídia Salgueiro e Rui Pedro Salgueiro. Loures: Lusociência, Edições Técnicas e Científicas, Lda.
- George, David. 1992. *The Modern Brazilian Stage*. Austin: University of Texas Press.
- Gerd, Bornheim. 2007. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Gibbs, John Kundert, Gibbs, Kristin, Kundert. 2009. *Action. Acting Lessons for CG Animators*. Indianapolis: Wiley Publishing

- Griffiths, Paul. 2007. *História Concisa da Música Ocidental*. Trad. Maria Carvalho. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Grimal, Pierre. 1978. *O Teatro Antigo*. Trad. António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70.
- Goldberg, Roselee. 2007. *A Arte da Performance*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gordon, Graham. 1997. *Filosofia das Artes*. Trad. Carlos Leone. Lisboa: Edições 70.
- Guba, Egon e Lincoln, Yvonna. 2005. "Paradigmatic controversies, contradictions, and emerging confluences". In *The Sage handbook of qualitative research*, ed. Norman K. Denzin e Yvonna Lincoln (3<sup>rd</sup> ed.) 191-215. Thousand Oaks: Sage.
- Guillén, Claudio. (2013). *Entre Lo Uno Y Lo Divers* ( 2<sup>nd</sup>.ed). Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- Guinsburg, J., Faria, João Roberto, Lima, Mariangela Alves. 2006. *Dicionário do Teatro brasileiro: temas, forma e conceitos*. São Paulo:Perspectiva.
- Habib, ES, Magalhães, LC. 2007. "Criação de questionário para detecção de comportamentos atípicos em bebés". In *Revista Brasileira de Fisioterapia*, Vol. 3, N.11, 177-183.
- Hauser, Arnold. 1973. *A Arte e a Sociedade*. Lisboa: Editorial Presença, Lda.
- Hauser, Arnold. 1995. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.
- Jerónimo, Helena Mateus. 2002. *Ética e Religião na Sociedade Tecnológica*. Lisboa: Editorial Notícias
- Kandinsky, Wassily. 1999. *Do Espiritual na Arte* (4<sup>th</sup> ed.). Porto: Publicações Dom Quixote, Lda.
- Krizer, Amelie Howe. 2008. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain – New Writing: 1995-2005*. New York: Palgrave Macmillan.

- Lander, Edgardo. 2005. "Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos". In *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Colección Sur Sur CLACSO, 21-53.
- Leal, Douglas Tavares Borges e Gomes, Clóvis de Lima. 2009. "Do Teatro de Arena à Estética do Oprimido – Conversa com Augusto Boal". In *Questão de Crítica*, Vol.1, N.15, <http://www.questaodecritica.com.br/2009/05/do-teatro-de-arena-a-estetica-do-oprimido/>.
- Levi - Strauss, Claude. 1993. *Olhar, Escutar, Ler*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Luzuriaga, Gerardo. 1978. *El Teatro Popular: Consideraciones Históricas e Ideológicas*. Los Angeles: University of California, UCLA, Latin American Center Publications.
- Magaly, Muguercia & Scudeler, Camila. 2013. "Teatro como "acontecimento" na América Latina dos anos 50 e 60". *Sala Preta*, Vol. 13 N. 2, 224-235.
- Magaldi, Sábado.2002. *Histórias e Personagens*. Cadernos Paulistas. São Paulo:Sena C.
- Magaldi, Sábado. 1998. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora
- Malala, Yousafzai, 2014. *Eu, Malala. A minha luta pela liberdade e pelo direito à educação*.(6<sup>th</sup>ed.)Trads. Maria de Almeida,antónio Carlos Andrade,Cristina Carvalho. Lisboa: Editorial Presença.
- Margot, Berthold. 2001. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Matos, Hugo Allan. 2008. *Uma Introdução à Filosofia de Libertação latino-americana de EnriqueDussel*.São Paulo:Universidade Metodista. Retrieved from: <https://ensaiosjuridicos.files.wordpress.com/2013/04/uma-introduc3a7c3a3o-c3a0-filosofia-dalibertac3a7c3a3o-hugo-allan-matos.pdf>.
- Mendes, Júlia Guimarães. 2013. "Teatros do real, teatros do outro: a construção de territórios da alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos contemporâneos". In *Sala Preta*, Vol. 2, N. 13, 45-55. Doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p45-55>.
- Mignolo, Walter D. 2009. "Epistemic Disobedience, Independent Thought and De – Colonial Freedom". In *Theory, Culture & Society*. Vol.26 N. 7-8, 1-23 Los Angeles: Sage.

- Mignolo, Walter D. 2005. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Mignolo, Walter, 1998. "Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina", In Castro-Gómez, Santiago & Mendieta, Eduardo (coords.). *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Milne, Drew. 1992. "Theatre as communicative action: Augusto Boal's Theatre of the Oppressed" In *Comparative Criticism. An annual Journal*, editor E.S. Schaffer. 111-134 Cambridge: University Press.
- Mirza, Roger (ed.) 2011. *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo: Universidad de la República.
- Molinari, Cesare, 2010. *História do Teatro*. Trad. Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70.
- Mota, Marcus. 2012. "Fontes para Estudos Teatrais I: contribuições de A. Appia e E. Piscator." *Urdimento*, N. 18, 43-57.
- Morelos, Ronaldo. 1999. *Symbols and Power in Theatre of the Oppressed*. Dissertação de Mestrado, Australia: Queensland University of Technology. Academy of the Arts.
- Muguercia, Magaly. 2013. "Teatro como 'acontecimiento' en la América Latina de los años 50 y 60" In *Revista Sala Preta* Vol. 13 N. 2, 224-235.
- Oliveira, Ana Paula Pedroso. 2006. "O Teatro Brecht em Dois Gestus de Helen Weisel" In *Revista Cena* N.5, 1-13.
- Ordóñez, Jaime E. Rodriguez. 1996. *La Independencia de la América Española*. Fondo de Cultura Económica y el Colegio de México
- Ortiz, Fernando. 1985. *Los bailes y el teatro de los negros en el folclore de Cuba*. Havana: Editorial Letras Cubanas.
- Patriota, Rosangela. 2006. "Apontamentos acerca da recepção no Teatro brasileiro contemporâneo: Diálogos entre história e estética". In *Nuevo Mundo Mundos Nuevos Débats*, 1-14 Retrieved from: <http://nuevomundo.revues.org/1528> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.1528.

- Patriota, Rosangela. 2005. "A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos." In *História* Vol. 24 N.2, 79-110.
- Patriota, Rosangela. 2003. "Reflexões sobre a Historiografia do Teatro Brasileiro das décadas de 1950 e 1960 como fragmentos da História da recepção." In *Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós- Graduação em Artes Cénicas*. 57-59.
- Peixoto, Fernando. 1991. *Brecht: vida e obra*. (4<sup>th</sup> ed.). São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Pavis, Patrice. 1996. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Peppe, Maria Aparecida. 2004. "Arena Conta Zumbi: Teatro e História (1965)." In *XVII Encontro Regional de História - ANPUH, 2004, Campinas. O Lugar da História*. Vol. 1, 209-209. Campinas: Unicamp.
- Pereira, Abimaelson Santos. 2012. *Transgressões estéticas e pedagogia do teatro: o Maranhão no século XX*. Tese de Doutorado. Centro de Ciências Sociais e Humanas, São Luís: Universidade do Maranhão.
- Perniola, Mário. 1998. *A Estética do Século XX* (1<sup>st</sup> ed.). Lisboa: Editorial Estampa.
- Puga, Ana Elena. 2008. *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theatre*, (1<sup>st</sup> ed.) London: Routledge.
- Quivy, Raymond, Luc, Van Campenhoudt. 1998. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Trad. João Minhoto Marques, Maria Amália Mendes, Maria Carvalho. Lisboa: Gradiva.
- Ragin, Charles, Rubison, Claude. 2009. The Distinctiveness of Comparative Research, *The Sage Handbook of Comparative Politics*, 13-33. London: Sage Publications.
- Ranciére, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. Trad. Gregory Elliot. London: Verso
- Retamar, Fernández. 2006. *Pensamiento de nuestra América. Autorreflexiones y ropuestas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Rees, A. L & Borzello, F. 1988. *The New Art History*. North Staffordshire: Camden Press.
- Ribeiro, Delfim Paulo. 2011. "As convenções dramáticas como instrumento estético-pedagógico". *Exedra*, N. 5, 93-101. Viseu. Instituto Piaget.

- Ripellino, Angelo Maria. 1986. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. (2<sup>nd</sup> ed.). Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva
- Rodríguez, Martín. 2011. "Romanticismo y posmodernidad en el teatro latinoamericano: algunas hipótesis sobre las representaciones teatrales de la civilización y barbarie en tres siglos". In *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, editores Roger Mirza, Hiber Conteris e Emilio Irigoyen. 29-36. Montevideo: Universidad de la República.
- Roste, Peter Y Rojas Mário. 1992. *De La Colonia a La Postmodernidad: Teoria Teatral Y Critica sobre Teatro LatinoAmericano*. Buenos Aires: Editora Galerna
- Roubine, Jean- Jacques. 1982. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Roubine, Jean – Jacques. 2000. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Rubison, Claude, Ragin, Charles. 2007. "New Methods for Comparative Research" *Comparative SocialResarch*, N. 24, 373-389.Oxford: Elsevier.
- Ryngaert, Jean- Pierre. 1992. *Introdução à Análise do Teatro*. (trad.) Carlos Porto. Porto: Edições ASA.
- Ryngaert, Jean- Pierre. 1998. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Rykner, Arnaud. 2004. *O Reverso do Teatro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Said, Edward W. 2011. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santiago,Silvano. 2000. *Uma Literatura nos Trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*, (2<sup>a</sup>ed).Rio de Janeiro: Rocco.
- Santos, Boaventura Sousa. 2015. *O Direito dos Oprimidos*. São Paulo. Cortez Editora.
- Santos, Boaventura Sousa e Meneses, Maria Paula. 2010. *Epistemologias do Sul*, (2<sup>nd</sup> ed.). Coimbra: Edições Almedina.

- Santos, Boaventura Sousa. 1998. Um Discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna. *Estudos Avançados*, Vol. 2, N. 2, 46-71. Retrieved from :<http://dx.doi.org/10.1590/S010340141988000200007>.
- Santos, Bárbara. 2016. *Teatro do Oprimido. Raízes e Asas. Uma Teoria da Práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris Editora.
- Santos, Bárbara. 2010. “Impossibilidades, incompatibilidades e absurdos”. *Metaxis* N. 6, 127-129.
- Schutzman, Mady, Cohen- Cruz, Jan. 1994. *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*. Londres: Routledge.
- Silva, Fátima. 2007. *A Imagem Poética do Nuevo Teatro Latino – Americano: O caso do Tec e La Candelária*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Sociologia. Universidade de São Paulo.
- Sikora, Marina. 2011. “Las variantes populares de la comedia portëna (1910-1960): El imaginario social de la nueva clase media” In *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, editores Roger Mirza, Hiber Conteris e Emilio Irigoyen. 51-56. Montevideo: Universidad de la República.
- Solmer, Antonino. 1999. *Manual de Teatro*. Lisboa: Cadernos ContraCena.
- Spina Rose, Galvão, Walnice Nogueira. 2004. “Entrevista a Augusto Boal”. *Teoria e Debate*, N. 56, 1-10. Retrieved from: <http://csbh.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoesanteriores/cultura-entrevista-augusto-boal>.
- Sproccatti, Sandro. 2000. *Guia de História de Arte*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença
- Tristan, Castro- Pozo. 2011. *As Redes dos Oprimido*. São Paulo: Perspectiva.
- Ubersfeld, Anne. 1999. *Reading Theatre*. University of Toronto: Press Incorporated.
- Vidal, Daniel. 2011. “Ironia y anarquismo en Diálogos de actualidad (1900), de Luciano Stein”, In *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría,*

- historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, editores Roger Mirza, Hiber Conteris e Emilio Irigoyen. 133-142. Montevideo: Universidad de la República
- Vieira, Vera Lucia, Castañeda, Eugenia Cecilia Gómez. 2009. "Identidad latinoamericana: dualismo o intengración. *VI Jornadas Latinoamericanas de Historia de las Relaciones Internacionales*. Argentina: Universidad Católica de Santiago del Estero.
- Vannuci, Alessandra, Santos, Bárbara. 2010. "Madalena. O Teatro das Oprimidas". In *Metaxis*, N.6, 101-103.
- Vasques, Eugénia. 2003. *O Que é Teatro* (1<sup>st</sup> ed.) Lisboa: Edições Quimera.
- Vasques, Eugénia. 2007. *Piscator e o Conceito de "Teatro Épico"*. Amadora: Edições Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Vasques, Eugénia. 2008. "A Crise Realista: A Desmaterialização do Teatro e a Responsabilização do Espectador. Um Século À Procura da Abstracção, da Imaterialidade e do Espectador Responsável". *Conferência na Escola do Espectador*. Viana do Castelo. Retrieved from <http://repositorio.ipl.pt/browse?typy=author&value=Vasques%2C+Eug%C3%A9n>
- Villegas, Juan. 2011. *Historia del Teatro Y las Teatralidades en América Latina*. Colección Historia del Teatro 13. California: Ediciones de Gestos.
- Villegas, Juan. 1988. "Historia del teatro hispanoamericano tipos de discursos criticos y discursos teatrales". *Dispositio* 13, 33-35. Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor: 147-60. <http://www.jstor.org/stable/41491334>.
- Williams, Raymond. 1993. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: The Hogarth Press.