

## Um salva-vidas apolítico

Carmel O'Sullivan - University of Dublin

David Davis - University of Central England

### Introdução

Augusto Boal tem uma pequena parábola que fala sobre um nadador que era um mestre, um talentoso salva-vidas. Além de salva-vidas ele também era muito politizado e se dedicava a pensar nos deserdados do mundo inteiro. Um dia, este mestre estava caminhando ao lado de uma piscina, lendo os trabalhos completos de Marx e Engels, quando ouviu os gritos de um homem se afogando. Então, ele se desculpou por não poder salvar o homem que se afogava, pois se tratava de apenas um indivíduo e disse que quando houvesse vinte pessoas se afogando, então ele estaria pronto para ajudar (Boal 1994:134). Com esta pequena sátira no ativista político que tem a tarefa de trabalhar para a emancipação das classes trabalhadoras e camponesas do mundo, Boal justifica o distanciamento do Teatro do Oprimido da idéia do "ensaio da revolução" (Boal 1979:155) em direção a um 'Teatro do Indivíduo Oprimido'. Boal está se auto proclamando apolítico. É este distanciamento que nos interessa abordar neste artigo.

Este interesse foi provocado por um revelador seminário realizado por Boal no 2º. Congresso Mundial de IDEA em Brisbane, 1995. Neste seminário foi apresentado um exercício de Teatro Foro. A cena escolhida naquela ocasião enfocava uma família que compartilhava uma refeição e discutia sobre quem deveria ser o responsável pela mãe anciã que estava começando a precisar de muito cuidado e atenção. O membro mais jovem da família era quem sofria a pressão para assumir o cuidado da mãe.

Esta era a opressão. O Teatro do Oprimido tinha sido focalizado em 'como você pode evitar a pressão familiar e não ter que assumir a responsabilidade sobre a sua mãe necessitada'. Boal agiu como coringa e não desafiou este sistema de valores em nenhum momento da experiência. Muitas pessoas expressaram, posteriormente e de forma reservada, que tinham desejado discutir esta posição, mas que não encontraram um modo para fazer isso sem causar uma perturbação desnecessária.

As perguntas que esta experiência nos provocaram foram: Este era o conteúdo típico da proposta com a qual o Teatro do Oprimido estava engajado agora? O que tinha acontecido à defesa de uma poética marxista

(Boal, 1979:93)? As raízes desta mudança de foco da 'libertação das classes oprimidas pelo capital' (Boal, 1979:106) para 'problemas individuais' (Boal, 1995:7) poderiam ser encontradas desde o começo do trabalho de Boal? Quais eram os problemas metodológicos envolvidos nesta discussão? A busca de respostas a estes interrogantes é o principal propósito deste trabalho.

### Areias movediças

A trajetória de Boal, dos camponeses do Brasil para as classes médias de Europa, é bem comentada em Schutzman (1994:138), que se refere a isto como um movimento que vai do 'ensaio para a revolução' para um 'ensaio para a cura'. Schutzman e Cohen-Cruz (1994:4) observam o efeito que o trabalho de Boal sofreu no seu exílio europeu, onde os participantes "trouxeram aos seus seminários os temas da solidão e alienação". Estes autores também chamam a atenção para a influência da esposa de Boal que se tornou psicanalista em Paris. Feldhendler (1994:88) escrevendo sobre a relação do trabalho de Boal com a obra de Moreno explica como o próprio Boal descreveu o seu trabalho em 1989 como 'psico-teatro'. Embora Boal tenha, anteriormente, *negado* a conexão entre suas propostas e o psicodrama: "...psicodrama foi criado para adaptar as pessoas ao sistema social existente" enquanto seu trabalho estava "dirigido para facilitar o protesto e transformar os mecanismos sociais opressivos" (Boal, 1980:155). As areias parecem se mover mais adiante quando ele, referindo-se ao seu trabalho na época do seu retorno ao Brasil, declarou em uma entrevista:

*Eu os ajudo do modo que posso. Há trabalho na Europa e eu tenho que ir fazer – mas eu faria o que é preciso no Brasil, especialmente nas áreas do Teatro do Oprimido – em educação, psicoterapia, consumo de drogas, readaptação dos prisioneiros à sociedade (Taussig e Schechner, 1990:52) [nossa ênfase].*

O Boal que se pretendia revolucionário (Boal, 1979) nunca teria defendido em sua escritura teórica a necessidade de trabalhar para ajustar qualquer pessoa à sociedade capitalista.

Adrian Jackson, o tradutor de Boal, afirma bem na defensiva, que "uma ossificada leitura marxista não 'reelaborada' considera que a trajetória de Boal na arena terapêutica poderia ser tratada como um lapso de individualismo burguês; isto é tão em vão quanto fácil" (Boal, 1995:xxi).

(Claro que um marxista poderia ver isto como uma detalhada descrição do ponto de chegada de Boal. Um marxista "reconstruído" normalmente é chamado de revisionista pelos marxistas, isto é, alguém que modificou sua rejeição do capitalismo para uma acomodação ao mesmo.)

O próprio Boal localiza esta trajetória de distanciamento do Teatro do Oprimido como um ensaio para revolução que concerne ao indivíduo, nas suas próprias origens nos anos 60's. Ele cita a famosa história de Virgílio, o camponês que depois de uma peça convidou Boal a se unir ao grupo de camponeses em um ataque a um grande proprietário local:

Com Virgílio eu aprendi a ver o ser humano, em lugar de simplesmente uma classe social... Eu aprendi a ver o ser humano que luta com os próprios problemas individuais, problemas estes que, sem dizer respeito à totalidade de uma classe, concernem à totalidade de uma vida (Boal, 1995:7).

Este movimento que se distancia da política de classe para aproximar-se aos indivíduos parece ter sido então um nítido ponto de partida desde o qual Boal escreveu **Teatro do Oprimido**, e o situa na sua posição atual. Novamente isso é melhor descrito por Jackson na sua introdução de **Jogos para os Atores e Não-Atores**

ele evita etiquetas, esquiva perguntas que poderiam fixar a ideologia atual dele ou poderiam encaixar isto em uma categoria e diz: 'marxista' ou 'brechtiano' ou qualquer outra coisa, tais categorias limitantes são hostis ao espírito do Teatro do Oprimido... quase todos os casos do Teatro do Oprimido vão do indivíduo para o geral, em lugar de vice-versa (Boal, 1992:xxiii)

Esta formulação posterior 'do indivíduo para o geral' oferece uma pista importante e segura para a observação da mudança enorme que Boal operou desde a primeira publicação de **O Teatro do Oprimido** em 1974 até o presente. A dimensão desta mudança não deveria ser menosprezada. Nesta publicação Boal (1979) trata de destruir o teatro aristotélico e se proclama um marxista, desenvolvendo uma forma de teatro político cujo objetivo confia em suplantar o teatro materialista e dialético de Brecht. O teatro aristotélico é mostrado como repressivo, e o teatro de Brecht como o teatro da vanguarda iluminada que provoca pensamento mas não ação, já o teatro de Boal representaria a poética da auto liberação. "O espectador se

libera; ele pensa e age para ele! Teatro (assim) é ação! ...Talvez o teatro não é revolucionário em si mesmo; mas que não se tenha nenhuma dúvida, é um ensaio de revolução" (Boal, 1979:153).

Isto é um manifesto corajoso e uma declaração de guerra.

### Tendência idealista

No **Teatro do Oprimido** Boal tem a intenção de construir sua poética do oprimido com o marxismo que é uma base materialista e dialética, pois ele afirma que: "Este teatro novo é dialeticamente materialista..." (Boal, 1979:79). Boal (1979:93) se compromete com a premissa básica do materialismo de que 'o ser determina consciência' (proposição que é o alicerce da filosofia materialista) e não que 'o pensamento social determina o ser social' (que é a posição dos filósofos idealistas como Kant e Hegel). Antes de tudo isto significa que as convicções das pessoas são fundadas nas circunstâncias materiais e sociais nas quais elas vivem. Brecht também construiu sua teoria e prática do Teatro Épico com o mesmo fundamento da filosofia marxista. "Esta técnica permite o teatro fazer uso em suas representações do método científico social novo conhecido como materialismo dialético" (Brecht, 1964:193). Lunn afirma que

Brecht dirigiu os seus 'dispositivos de estranhamento' contra uma percepção meramente empírica da realidade contemporânea. Como Marx, ele entendeu a ciência como um processo de investigação de estruturas históricas nunca reveladas pelos fatos imediatos (Lunn, 1982:114).

Brecht desenvolveu sua visão de ciência nos termos de Marx de um método histórico prático e crítico. Ele articulou esta filosofia no **Pequeno Organom** e ao término de sua vida ele explicitava isso com maior clareza. No **Apêndices para o Pequeno Organom**, ele cita Lenin (**Questões da Dialética**) que argumenta que o materialismo dialético não só é essencial ao artista que cria teatro, mas que esta filosofia dialética necessita fazer saber que as pessoas podem trabalhar com a consciência. (Brecht, 1964:279). Boal procurou construir seu Teatro do Oprimido nas mesmas bases do materialismo dialético tal como Brecht. Alguns seguidores viram no **Teatro do Oprimido** (1979):

A promessa de uma prática articulada com a análise democrática de

uma opressão compartilhada, para ensaiar sua eliminação.... na 'Poética do Oprimido' de Boal estava a promessa de um de teatro político relacionado com formas participativas de política radical... (Wallis, 1993,: 78).

Porém, nós queremos sugerir que desde o começo, diferentemente de Brecht, Boal não entendeu os fundamentos do método marxista, e até mesmo quanto reivindicou para si uma posição materialista estava e ainda está, operando de fato, dentro de um método idealista.

O método de Boal será examinado em relação a "*fazendo imagens*" (seu método básico), isto é, como o indivíduo é visto, e como é concebida e trabalhada a relação do particular para o geral.

### Teatro de imagem

A maioria das formas práticas presentes no trabalho de Boal, desde o seu período na Europa e até o presente, consiste em encorajar aqueles com quem ele trabalha a criar imagens do 'real' e do 'ideal'.

"Os oprimidos criam imagens das suas realidades. Então eles têm que jogar com a realidade destas imagens. Os oprimidos têm que esquecer do mundo real que era a origem da imagem e atuar com a imagem em si mesma na sua construção artística. Eles têm que fazer um extrapolação de sua própria realidade social para a realidade que é chamada ficção... e tendo trabalhado com a imagem, eles têm que fazer uma segunda extrapolação desta realidade para a realidade... que é o mundo deles. **Eles praticam no segundo mundo (o estético), com o fim de modificar o primeiro (o social)**" (Boal, 1995:44) [Ênfase no original].

Este é um exemplo do método idealista onde a imagem do mundo não é criada como uma reflexão do mundo real (o ser determina a consciência), mas, onde a imagem do mundo é criada na cabeça das pessoas (a consciência determina o ser). Quando todos concordam que esta imagem é como o mundo é (de acordo com os pensamentos em nossas cabeças), então isto é trabalhado sem fazer outra vez referência ao mundo real fora desta ficção. Quando isto é completado, é possível voltar ao "*mundo da realidade social ... que é seu mundo*" [nossa ênfase]. Isso ainda não é a realidade objetiva (a condição *sine qua non* da filosofia do materialismo),

mas a realidade idealista das imagens pessoais de uma realidade individual. Este é o método da fenomenologia e da construção social da realidade, onde o que os participantes têm de acordo sobre o mundo, se torna o mundo; portanto, não representa um método materialista que teria como seu ponto de referência a realidade objetiva.

Nos dias de Marx, as explicações mais populares sobre o que estava errado com a sociedade eram ainda de um tipo religioso: a miséria da sociedade era explicada pelo fato de que as pessoas não faziam o que Deus queria que fizessem. Uma visão semelhante é ensaiada freqüentemente hoje: para mudar a sociedade, as pessoas têm que se transformar primeiro. Uma idéia que está avançando diz que a sociedade melhoraria automaticamente se os indivíduos pudessem se curar do 'egoísmo' ou do 'materialismo' (Harman, 1997:12). Marx se referiu a toda esta classe de idéias como idealistas: onde a mudança é vista como resultado de idéias velhas que foram descartadas e logo novas idéias foram adotadas (Callinicos, 1995: 46). Marx não criticou aqueles que têm 'idéias', mas ele atacou fortemente aquelas posições que sugerem que as idéias existem isoladas das condições nas quais as pessoas vivem (Harman, 1997:12). O Teatro do Oprimido de Boal é construído, na prática, em base a um modelo idealista e ignora a filosofia do materialismo onde "as idéias estão unidas intimamente às condições de vida das pessoas" (Harman, 1997:12). Esta aproximação do idealismo é ilustrada na peça de Teatro Foro *Uma Mulher Sem Importância*. A ação está centrada nas dificuldades de uma menina de 16 anos que foge de casa e termina vivendo temporariamente em uma hospedagem e também nas ruas. As intervenções do público apresentadas em duas diferentes performances<sup>1</sup> estiveram centradas principalmente ao redor da exploração de idéias diferentes que a menina poderia experimentar como chaves na sua vida. Por exemplo, sendo mais atenciosa com sua mãe, resistindo ao seu padrasto, ou tentando seduzir sua irmã para que esta lhe permita ficar com ela, etc. Tudo isso parece perigosamente tímido perto das realidades objetivas complexas e cruéis da existência desta menina para que, no processo, ela tenha algum sucesso desarticulando a opressão que sofre.

<sup>1</sup>A primeira performance desta peça de Teatro Fórum foi apresentada em um encontro público com Augusto Boal na International Students House, Great Portland, London, no dia 24 de outubro de 1995. O evento foi organizado pela London Bubble. A segunda performance mencionada teve lugar durante o Seminário de Teatro Fórum, conduzido por Adrian Jackson, 21-25 de outubro de 1996, no Toynbee Studios, Commercial Street, London.

Marx rejeitou a crítica puramente *moral* típica da esquerda hegeliana que confrontou um estado real de acontecimentos com um estado ideal: como a sociedade está oposta ao que ela deveria ser. Esta é uma posição que muito se refletiu no trabalho teatral de Boal. É uma contradição entre a mente e a realidade e não uma contradição no seio da própria realidade. Isto é, "é uma contradição que nunca pode ser superada", (Callinicos, 1995:78). Por contraste,

Um entendimento dialético da realidade, porém, pode descobrir dentro do estado existente acontecimentos possíveis para a mudança, pode descobrir as tendências existentes dentro da situação presente que conduzirão à sua transformação. A ação política tem que se fundar no que é objetivamente possível, não em fantasias e intenções boas tiradas da mente do pensador (Callinicos, 1995:78).

Esta contradição é ilustrada claramente pela intenção reconhecida do trabalho teatral de Boal: "O alvo do fórum é mudar a natureza mesma das relações sociais, o tecido da sociedade", (Taussig e Schechner, 1990:57/58) isto contrasta nitidamente com o método idealista que ele empregou para alcançar este alvo: "educar, mudar os *modos de pensamento das pessoas*", (Taussig e Schechner, 1990:58) [nossa ênfase]. Sua perspectiva idealista é claramente confirmada quando, falando sobre o trabalho que ele foi convidado para fazer no Brasil, pelo então governador de Rio de Janeiro, Boal (1986) afirmou que: "Minha tarefa é tentar formar grupos de animadores culturais, catalizadores, dinamizadores, e o que for necessário para ajudar as pessoas a usar o teatro (e outras artes), para se auto expressar, para *estudar suas próprias realidades* e para mudar isso!!" [a exclamação está no original; nossa ênfase em itálico]. É interessante notar que quando Marx e Engels deixaram a Liga Comunista em 1850, "Marx denunciou a 'esquerda', para quem a revolução não é vista como o produto da realidade e da situação, mas sim o resultado de um esforço do *vir a ser*", (Callinicos, 1995:152).

No *Teatro do Oprimido* (1979) é dado um exemplo de um líder camponês que é castrado em público como castigo por ter participado de uma rebelião. Neste caso são oferecidas várias soluções para transformar esta imagem em uma imagem ideal que inclui várias possibilidades, entre muitas, inclusive uma onde os proprietários se reeducam (Boal, 1979:135-137). Todas estas soluções parecem ser aceitas como versões possíveis das realidades individuais e então são legitimadas. Para um marxista, existe

uma realidade objetiva que tem sua própria existência independente, e não importa quantas mentes estão dizendo o que ela é. Não importou quantas pessoas pensaram que o mundo era plano, ele não era. As aparências são às vezes enganosas, “disso não se pode deduzir que podemos entender os indivíduos reais e suas atividades e condições materiais de vida somente observando-os e registrando-os” (Callinicos, 1995:72). Este mal entendido é demonstrado no Teatro do Oprimido, onde são criadas imagens do opressor baseadas na percepção da pessoa oprimida. É pedido então aos participantes que ofereçam possíveis soluções ou idéias baseadas nas suas observações do que potencialmente poderia ser uma representação grotescamente inexata da situação. As conseqüências podem ser devastadoras nos termos de uma ação que um protagonista assume quando atua a partir de um conselho dado em um seminário de Teatro do Oprimido.

Afortunadamente, alguns protagonistas percebem as contradições envolvidas, tal como o fez uma jovem mulher participante de uma sessão de Arco Íris do Desejo no Canadá<sup>2</sup>. A opressão dela enfocou as dificuldades que ela estava experimentando com o seu patrão que a depreciava e se recusava a tomar o interesse dela pelo teatro como uma coisa séria. Em uma entrevista realizada vários dias depois do evento, esta mulher comentou que imediatamente depois da sessão, estava ‘acesa’ e pronta para adotar linhas de ação bastante drásticas recomendadas pelas várias intervenções em relação ao seu comportamento junto ao chefe, (as sugestões incluíam uma confrontação cara-a-cara, uma ameaça de pedir demissão, e uma ‘queixa’ contínua sobre o assunto para definir seu próprio caminho). A mulher reconheceu depois estas sugestões como completamente superficiais e reacionárias, e afirmou que só teriam servido para agravar a opressão em lugar de melhorar alguma coisa.

Apesar da insistência de Boal do contrário, (1979:92) sua prática está claramente posta em defesa de uma aproximação do hegelianismo idealista onde, como Feuerbach discutiu,

Hegel tinha convertido algo que é simplesmente propriedade dos seres humanos, isto é a faculdade de pensamento, no princípio governante de existência. Em vez de ver os seres humanos como parte do mundo material, somente pensou como eles refletem o mundo material. Hegel tinha transformado o homem e a natureza

<sup>2</sup> Esta sessão teve lugar em um *Theatre for Living Cabaret* coordenado por David Diamond, como parte da 8 Festival of Theatre of the Oppressed, em Toronto em 1997.

em meras reflexões da toda poderosa Idéia Absoluta (Callinicos, 1995:62).

Certamente, o princípio governante do teatro de Boal se refere ao poder para inventar uma idéia e experimentar essa idéia. Não há nenhuma referência explícita à realidade objetiva social ou material. Não importa quão abstrata a idéia seja ou desligada esteja da realidade objetiva, é ela quem dirige os participantes e os move no palco como peões. A idéia é o todo-poderoso, e está implícito que isso oferecerá a solução aos seus problemas.

### O indivíduo

Este método idealista aparece claramente quando Boal concebe o indivíduo de forma contrária do que Brecht ou Marx o fazem. No **Teatro do Oprimido** Boal começa ecoando muito firmemente uma posição brechtiana e uma posição marxista na sua polêmica contra Hegel.

*“A poética marxista de Bertolt Brecht não é oposta a um ou outro aspecto formal da poética hegeliana idealista, mas nega sua verdadeira essência, afirmando que o caráter não é nenhum assunto absoluto, mas o objeto de forças econômicas ou sociais às quais ele responde e em virtude das quais ele age... O caráter não é gratuito, afinal. Ele é um objeto-assunto [Ênfase no original] (Boal, 1979:92).*

Seguindo esta reivindicação do materialismo Boal dá exemplos do trabalho dele com comunidades camponesas onde o método é claramente o idealista e o indivíduo é visto como um sujeito livre. Ele conta a história da camponesa analfabeta que descobre que os documentos importantes que ela tem guardado para o marido são de fato cartas de amor de outra mulher. Na experiência do Teatro Fórum são sugeridas várias estratégias mas falham, até que uma mulher na audiência insiste que o modo para resolver o problema é bater no marido com um pau grande e depois perdoá-lo, o que ela demonstra com o ator que faz o papel do marido. Isto parece ser aceito como uma solução (Boal, 1979:122). Mas, é difícil de ver isto como um uso do “teatro como uma arma” ou como uma busca que revele a natureza da influência destes indivíduos no contexto social. A arma se torna um pau para bater no marido. O propósito que o teatro de Boal reivindica é o de expor as forças sociais que determinam o pensamento

social o que permitiria ao *espect-ator* ensaiar o revolução. Onde a exploração das forças sociais está trabalhando nesta situação exposta anteriormente? Os personagens permanecem individuais demonstrando um 'choque de vontades livres'. Isto é uma abordagem hegeliana para teatro, coisa que Boal critica no **Teatro do Oprimido** (1979:92-3). Porém, no **Teatro Legislativo** (Boal, 1998,: 58) ele está construindo seu pensamento, de fato, sobre uma formulação de Hegel: "A essência de teatro é o conflito de vontades livres, consciente dos meios que empregam para atingir as suas metas que devem ser simultaneamente subjetivas e objetivas". Por objetivo Hegel se refere a fazer algo em relação ao mundo e não apenas pensar sobre isto. Mas isto não é o bastante para eliminar a base subjetiva idealista deste teatro. Isso se tornou (e, nós queremos afirmar que sempre foi assim) a antítese do teatro brechtiano. Brecht (1972: 423-425) "suspeitava profundamente de toda arte que 'simplesmente' liberara e refrescara as sensações... o que ele considerou cruelmente como politicamente reacionária, pois isso obscurecia o mundo real e seus problemas materiais".

Esta perspectiva individualista é exemplificada novamente por Adrian Jackson na sua Introdução ao **Arco Íris do Desejo**:

O Teatro Fórum é sempre sobre o que uma sala cheia de gente acredita em um momento particular, e o que uma sala cheia de gente acredita, não é necessariamente igual ao que a próxima sala cheia de gente acreditará (Boal, 1995:xix).

A mudança da idéia da transformação social radical para liberação individual, é clara particularmente nas técnicas do **Arco Íris do Desejo**, que estão marcadas por um aumento no uso do termo *empowerment*<sup>3</sup> no lugar do freqüentemente citado 'ensaio para revolução'. Freire (1987:109) estava particularmente preocupado com a idéia de *empowerment*, questionando que isso *não* era suficiente para alcançar a transformação social política radical, pois ele considerava que a liberação é um ato social. Freire não acreditava em auto liberação ou no *empowerment* pessoal (Freire, 1987:109). Ele argumentava que se você se sente livre e este sentimento não é um sentimento social, ou seja você não é capaz de «usar sua recente liberdade para ajudar outros a serem livres transformando a totalidade de sociedade, você estará exercitando apenas uma atitude individualista atra-

<sup>3</sup> *Empowerment* termo em voga no universo do TO, seu principal significado se refere à capacidade de preparar as pessoas ou comunidades para a solução dos seus problemas. *Empower* é dar poder, habilitar. (N. do Tradutor)

vés do *empowerment* ou da liberdade». Freire (1987:109) entende *empowerment* como *empowerment* de classe, fazendo assim o *empowerment* muito mais que um evento individual ou psicológico. Ele também argumenta (Freire, 1987:110) que o desejo e o sentimento do *ser* livre são absolutamente necessários para o processo de transformação social, mas não são suficientes para a transformação da sociedade inteira. Em contraste com a abordagem do Teatro do Oprimido, a crítica de Freire diz que o individualismo representa um impedimento ao esforço de *empowerment* social, esta posição parece estar de acordo com Brecht que «repetidamente criticou escritores que se concentraram em análises psicológicas pessoais sem levantar assuntos de causalidade histórica" (Lunn, 1982:121). Marx estava convicto de que «só uma revolução social que varresse a propriedade privada e o individualismo poderia oferecer a 'emancipação humana'" (Callinicos, 1995:18).

Como resultado da confusa compreensão que Boal tem do marxismo, os mesmos princípios que ele aspirou nas suas origens teóricas (Boal, 1979) são mostrados completamente contraditórios na sua prática. O foco é posto, quase exclusivamente, no protagonista e na realização das necessidades individuais deste de forma isolada da realidade objetiva social e material. Freire (1972) advertiu que é perigoso que as pessoas sigam o modelo do seu opressor interiorizado; neste caso o sonho de liberdade é egoísta, as pessoas querem ficar ricas ou poderosas como seus opressores de forma que possam desfrutar do mesmo tipo de vida. Isto é o resultado de uma falta de consciência crítica sobre realidade e a liberação com referência em uma totalidade mais ampla. De fato, em uma perspectiva marxista, isto é uma falta de compreensão das relações sociais de produção.

No Teatro do Oprimido, a ênfase no individualismo não assegura liberdade da opressão nem para o indivíduo nem para a sociedade, pois estes elementos (indivíduo e sociedade) ainda são ligados ao sistema repressivo capitalista como reconheceu Marx e mais recente Brecht; e possivelmente, dependendo em até que ponto eles desenvolvem um processo de auto *empowerment*, podem se tornar opressores de outros. Isto foi ilustrado dramaticamente durante uma experiência de Teatro Fórum em Londres em 1996<sup>4</sup>. Durante o período de reflexão dois participantes observaram que as suas intervenções tinham funcionado porque eles haviam

<sup>4</sup> Esta intervenções e reflexões aconteceram durante o *Forum Theatre workshop*, organizado por Adrian Jackson, 21-25 de outubro de 1996, no *Toynbee Studios, Commercial Street, London*

manipulado deliberadamente a cena. Eles tinham assistido várias intervenções anteriores de uma cena onde uma adolescente tentava 'persuadir' sua mãe autoritária para que esta lhe permitira sair tarde da noite. Os dois participantes mencionados tinham tentado desconcertar os atores e empregando técnicas opressivas semelhantes às que o opressor [a mãe] usava na cena. Isso implica dizer que sucesso desses dois participantes foi alcançado pela reprodução do comportamento do opressor. Disso surge a necessidade urgente de questionar o aspecto modelar do Teatro Fórum.

Boal não reconhece que:

Ensimesmar-se serve às necessidades do sistema capitalista para dividir e conquistar as pessoas comuns, o sistema busca organizar as pessoas em um cultura conformista comercial, contradizendo o mesmo individualismo que propõe (Shor em Freire e Shor, 1987:111).

Neste sentido, é interessante considerar quanto do teatro de Boal está de fato com os oprimidos. Ou se, de fato, este teatro está tentando incorporar as pessoas ao *status quo* através da sua prática. Boal (1979) critica o moralismo e a natureza exemplar das peças feudais, e até mesmo os filmes da moderna Hollywood onde o bem é recompensado e o mal castigado, mas em certos sentidos o teatro de Boal aponta para uma natureza exemplar semelhante, e assim corre o risco de ser acusado de contribuir para que as pessoas trabalhem mais eficazmente dentro do sistema. A natureza encoberta do Teatro Fórum tenta sugerir que há códigos aceitáveis e inaceitáveis de comportamento, (o opressor está sendo conscientemente ou inconscientemente rotulado como o equivocado). Se o Teatro do Oprimido continua sugerindo códigos de comportamento aceitáveis ou inaceitáveis, está contribuindo para a Ortodoxia e na perpetuação e desenvolvimento de um grotescamente injusto e desumano sistema capitalista. Um exemplo de que Boal opera dentro do sistema capitalista, em lugar de estar trabalhando para prover uma alternativa para isto, é demonstrado pelos seus comentários referentes ao seu retorno para o Brasil em 1986 (Taussig e Schechner, 1990:51). Inicialmente o seu trabalho de Teatro Fórum em escolas e centros comunitários foi patrocinado pelo governo, mas ele notou que quando o clima político mudou, o financiamento parou e assim, "não houve mais nenhum teatro fórum". Ele observou que alguns dos grupos que eles ajudaram formar ainda estavam funcionando, mas "eles não terão o mesmo poder que tiveram quando o trabalho foi patrocina-

nado pelo governo". Schechner (Taussig e Schechner, 1990:51), que entrevistou Boal na ocasião, o questionou sobre este ponto sugerindo que: "a oposição sempre foi a carne de teatro político, e você está dizendo que este teatro político só funcionou quando o governo patrocinou". Boal respondeu desprezando completamente o aspecto filosófico, dizendo que eles não estavam lutando contra o governo naquele momento. Marx chamou de realidade concreta uma totalidade ('unidade da diverso'), apesar de sua complexidade e diversidade. A noção de que a sociedade forma um todo é central ao método marxista:

Só podem ser entendidos os aspectos diferentes de uma sociedade se são considerados como partes do todo; eles não fazem sentido isolados uns dos outros. Solucionando o todo nas suas 'determinações mais simples' é só um preliminar aos recompondo em 'uma totalidade rica de muitas determinações e relações' (Callinicos, 1995: 74,75).

Marx criticou os economistas políticos porque eles tenderam a tratar a sociedade como uma coleção de indivíduos e deixavam de lado qualquer relação real de um com o outro, (Marx, 1975, vi.: 166-7). Tal filosofia sustenta a prática de Boal, e realmente, a natureza fragmentada das cenas através das quais um problema é explorado, revela uma falta de totalidade ('unidade do diverso') em relação à sociedade ou ao lugar de um indivíduo nesta sociedade. Brecht argumentou que:

as pessoas já não podem esperar a vida cotidiana privada para ter acesso para à dinâmica histórica geral. Por exemplo, a realidade funcional de uma grande corporação, não pode ser compreendida desde a experiência pessoal individual. Para abarcar a totalidade social é necessário uma montagem construtivista de inconstantes e múltiplos pontos de vista. ... Em vez de buscar individualidades 'típicas' harmoniosas como concretização das forças históricas ou prover 'catarses' individuais para o leitor emocionalmente envolvido, Brecht tentou revelar a dinâmica contemporânea das estruturas sociais coletivas que estão escondidas nas experiências pessoais comuns. ... Brecht evitou a arte do retrato psicológico individual enfocando o comportamento social ativo do personagem (Lunn, 1982:116).

### A relação do particular com o geral ou universal

Esta é talvez a chave dos problemas de Boal com o método marxista<sup>5</sup>. Desde o princípio ele não captou a relação do particular com o geral, ou mais apropriadamente em termos marxistas, o universal. Continuamente, ele vê o particular *no* universal. '...é então necessário que o particular seja visto no universal' (Boal, 1979:96). Esta é uma formulação idealista kantiana, onde o universal é visto como uma categoria de pensamento em lugar de uma conexão necessária com a realidade objetiva. Segundo o pensamento marxista o universal está *no* particular, como afirma Ilyenkov (1977: 350): «O universal é acima de tudo a conexão regular de dois (ou mais) indivíduos particulares que os converte em momentos de uma mesma e real unidade concreta». Este autor (Ilyenkov, 1977.: 355) considera que «\_O entendimento geneticamente universal simplesmente não existe, no éter do abstrato....» mas é relacionado, segundo Marx e Engels «com a afirmação da *realidade objetiva do universal* no sentido da regra regida pela conexão (sic) do fenômeno material" (Ilyenkov, 1977.: 354). Lenin põe isto até mesmo mais sucintamente:

o indivíduo só existe na conexão que o conduz ao universal. O universal só existe no indivíduo e através do indivíduo. Todo indivíduo é (de uma maneira ou de outra) universal. Todo o universal é (um fragmento, um aspecto, ou a essência do) indivíduo (Lenin, 1961:361).

O fracasso de Boal para identificar o universal *no* particular faz com que ele não veja como essas forças sociais estão conectadas em qualquer situação pessoal ou social trabalhadas no Teatro de Imagem, Teatro Foro, Teatro Legislativo, Teatro de Terapia ou qualquer outra forma de teatro. O fenômeno não pode ser entendido sem se procurar essas conexões dentro das situações individuais que revelem a presença objetiva dessas mesmas forças sociais e formas ideológicas que penetram todos os indivíduos de uma forma ou de outra numa sociedade particular.

O extraordinário é que somente em 1995, ele voltou, em um lapso, à uma formulação correta da relação do particular e do universal. "As células menores da organização social... e igualmente, os incidentes meno-

<sup>5</sup> Nós desejamos reconhecer que a falha de compreensão do método marxista por Boal foi elegantemente discutida por Gillham em um Editorial em SCYPT Journal 14, 1985 onde ele confirma nossos presentes argumentos.

res de nossa vida social... contém todos os valores morais e políticos da sociedade..." (Boal, 1995:40). Isto sublinha a confusão de Boal e sua falta de rigor, e aparece talvez como um cumprimento à teoria marxista, como fica demonstrado pelo fato de que ele continua se referir a isto: "As idéias dominantes em uma determinada sociedade são as da classe dominante (Marx)", (Boal, 1990:37). Enquanto Boal diz isso sua prática, como já vimos, se encontra completamente contrária a uma estética marxista. Não que isto importe no sentido de como *agora* ele nega toda a fidelidade ao marxismo ou a qualquer outro ismo (Boal, 1996).

### Conclusão

Taussig e Schechner (1990:61) observam que um participante de uma sessão de Teatro Fórum de um seminário conduzido por Boal na New York University reclamou que: "Isto não é vanguarda, é terrível! É apenas telenovela". Por meio deste comentário podemos ilustrar as conseqüências das mudanças da pretendida influência original do **Teatro do Oprimido**.

No Arco-íris do Desejo o participante individual sofre uma catarse 'a catarse dos blocos daninhos' (Boal, 1995:73). Isto é reivindicado por Boal e pavimenta o seu modo para ação. Mas isto realmente não é um modo brechtiano, senão uma aproximação à abordagem aristotélica contra a qual o próprio Boal estava oposto no início do seu trabalho. O espectador sai purgado mas não limpo em direção de uma ação política em uma escala social necessária à transformação do mundo. Assim, o indivíduo é temporariamente dotado do sentimento de ter a capacidade para sobreviver e fazer frente ao capitalismo. Brecht (1964:196) é mais estridente nas suas reivindicações ao ator.

A menos que o ator se satisfaça em ser um papagaio ou um macaco, ele tem que dominar o conhecimento da vida social humana intervindo luta das classes. Algumas pessoas podem pensar que isso é uma degradação, porque eles colocam a arte, uma vez que o aspecto monetário foi instalado, como um das coisas mais importantes; mas as decisões mais altas de gênero humano são travadas, de fato, fora da terra, não nos céus; no mundo 'externo', não dentro das cabeças das pessoas. Ninguém pode estar sobre a luta de classes, ninguém pode se levantar acima do gênero humano. A sociedade não pode compartilhar um sistema de comunicação comum

enquanto permanecer dividida pela luta de classes. Assim, uma arte que se pretende 'apolítica' será aliada do grupo social dominante.

O salva-vidas apolítico de Boal precisa saber mais sobre suas companhias.

Tradução: L. T. Netto

### Bibliografia

- BOAL, A. 1979. *Theatre of Oppressed*. Pluto Press: London
1980. *Stop! C'est Magique*. Hachette: Paris.
1986. *A letter to the Editor, from Augusto Boal*. TDR, Vol.30, No.3, (T111) Fall, p.9.
1990. *The Cop in the head. Three Hypotheses*. Traduzido do francês Susana Epstein. TDR, Vol.34, No.3, (T127), Fall, pp.35-42.
1992. *Games for Actors and Non-actors*. Routledge: Londres
1995. *The Rainbow of Desire*. Traduzido por Adrian Jackson. Routledge: Londres.
1996. *Rainbow of Desire Workshop*. 28 Oct – 1 Nov. 1996, at Toynbee Studios. Commercial Street, London.
1998. *Legislative Theatre*. Routledge: London
- BRECHT, B. 1964. *Brecht on Theatre*. Traduzido por John Willett. Eyre Methuen: London
1972. *On Non-Objective Painting*. In: *Marxism and Art*, Lang, B. and Williams, F. (eds).
- CALLINICOS, A. 1995. *The Revolutionary Ideas of Marx*. Bookmarks: London.
- COHEN-CRUZ, J. 1990. *Boal at NYU. A Workshop and Its Aftermath*. TDR, Vol. 34, No. 3, (T127) Fall, pp 43-49.
- FELDHENDLER, D. 1994. *Augusto Boal and Jacob L. Moreno*. In: *Playing Boal – Theatre, Therapy, Activism*. Schutzman, M and Cohen-Cruz, J. (Eds). Routledge: London.
- FREIRE, P. 1972. *Pedagogy of Oppressed*. Sheed and Ward: London
- FREIRE, P & SHOR, I. 1987. *A Pedagogy for Liberation: Dialogues on Transforming Education*. Macmillan: Basingstoke, Hampshire.
- HARMAN, C. 1997 *How Marxism Works*. Bookmarks Publications Ltd:

London.

- ILYENKOV, E.V. 1997. *Dialectical Logic*. Progress Publishers: Moscow.
- LENIN, V. I. 1961. *Philosophical Notebooks*. Vol. 38, Collect Works. Lawrence and Wishart: London.
- LUNN, E. 1982. *Marxism and Modernism: na historical study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. University of California Press: Berkley and Los Angeles.
- MARX, K. 1975. *Collect Works*. Bookmarks: London.
- SCHUTZMAN, M. 1994. *Brechtian Shamanism*. In: *Playing Boal – theatre, Therapy, Activism*. Schutzman, M and Cohen-Cruz, J. (Eds). Routledge: London.
- SCHUTZMAN, M. and COHEN-CRUZ, J. 1994. *Introduction*. In: *Playing Boal – theatre, Therapy, Activism*. Schutzman, M and Cohen-Cruz, J. (Eds). Routledge: London.
- TAUSSIG, M and SCHECHNER, R. 1990. *Boal in Brazil, france, the USA. An interview with Michel Taussig and Richard Schechner*. TDR, Vol. 34, No. 3 (T127), Fall, pp 50-65.
- WALLIS, M. 1993. *Games for Actors and Non-Actors. A review*. In *Theatre Research International*, Vol. 18, No. 1, pp. 78-79.