

# Teatro do Oprimido e comunicação das subalternas

*Theater of the Oppressed and communication of the subalterns*

· Comba Campoi García  
Universidade de Santiago de Compostela

DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/ricd.2.5.3603>

Fecha de recepción: 17-10-2016  
Fecha de aceptación: 03-01-2017

## Resumen

Na década de 1970 o dramaturgo brasileiro Augusto Boal desenvolveu uma teoria teatral a partir das suas experiências de teatro militante. Contrariamente às formas de teatro político dirigidas "para" as comunidades oprimidas, Boal defendia dar aos sujeitos oprimidos o protagonismo no processo de criação. A partir das ideias de Paulo Freire, Boal desconstrói a figura de atores e espetadores: a emissão e recepção da mensagem teatral são partilhadas pelo coletivo, protagonista completo do processo.

A experiência e as ideias de Boal, seguidas hoje por inúmeros coletivos em todo o mundo, servem para defender a potência do teatro como meio de comunicação das subalternas, um meio no que a situação e os corpos dos participantes constituem o único instrumento necessário para a transmissão da mensagem.

A partir da discussão da noção da subalternidade, o artigo questiona a viabilidade atual do sistema do Teatro do Oprimido, a começar pela sua própria denominação, substituída pela de teatro das oprimidas pelos próprios sujeitos envolvidos no processo comunicativo.

## Abstract

The brazilian playwright Augusto Boal created in the 1970s a theatrical theory from his experience on activist theatre. Unlike agit-pro theatre, addressed "to" oppressed communities, Boal intended that subalterns take part in the creative process. Inspired by Paulo Freire's pedagogy, Boal deconstructs the role of both actors and audience: the group has the leading role in the theatre process, the group either transmits and receives the message.

Boal's experience and ideas, followed by organisations all over the world, confirm the power of theatre as a subaltern's medium. Just the setting and the participants' bodies are enough to make possible the message transmission in this medium.

In this essay it will be discussed the concept of subalternity and how this can affect the validity of Theatre of the Oppressed as a means of communication for social change in present days.

## Palabras clave

Teatro do oprimido, subalternidade, comunicação para a mudança social

## Keywords

Theatre of the oppressed, subaltern, communication for social change

---

## Sumario

1. Introdução
2. Oprimidos e subalternas
3. Teatro popular, meio de comunicação das subalternas
4. Teatro do oprimido: retorno á horizontalidade
5. Atualidade e dilemas do teatro das oprimidas
6. Conclussões
7. Referências

## Contents

1. Introduction
2. Oppressed and subaltern
3. Popular Theatre, Media of the subalterns
4. Theater of the Oppressed: Return to Horizontality
5. Present and Current Dilemmas of the Theater of the Oppressed
6. Conclusions
7. References

## Nota biográfica

Comba Campoi García es periodista, productora, actriz y profesora de la Universidade de Santiago de Compostela. Miembro investigador del grupo Ciudadanía e Comunicación, dirigido por el profesor Marcelo Martínez, ha colaborado como activista e investigadora a la recuperación del teatro popular de marionetas como medio de comunicación de las subalternas. [combecha@yahoo.com](mailto:combecha@yahoo.com)

## 1. INTRODUÇÃO

O dramaturgo brasileiro Augusto Boal desenvolveu na década de 1970 um sistema teatral que aspirava a disponibilizar uma ferramenta para as pessoas oprimidas transformarem a sua realidade. O Teatro do Oprimido pretendia ir além do teatro militante ao colocar as subalternas no centro do processo criativo e comunicativo. A partir da revisão teórica de distintos textos e autores discutir-se-á se essa metodologia teatral, desenhada por “intelectuais orgânicos”, tem sido verdadeiramente apropriada pelos coletivos subalternos. Começar-se-á pela discussão do próprio termo com que o sujeito desta forma teatral foi designado, isto é, o oprimido, inicialmente em masculino singular e que na atualidade tende a ser substituído pelo de “oprimidas”. Esta evolução terminológica adapta-se melhor ao carácter diverso e heterogêneo do sujeito do processo comunicativo teatral, e encontra nos estudos subalternos um apoio teórico atualizador. Aliás, fundamentar-se-á a afirmação do teatro como sendo um meio de comunicação, que pode emanar das subalternas para veicular o seu universo simbólico, a sua visão do mundo, o seu registo oculto. Um meio, porém, que parece com que tenha perdido o seu peso social na atualidade, vista a omnipresença das NTIC na vida cotidiana, mesmo nas camadas mais marginalizadas das várias periferias. No entanto, algumas iniciativas em marcha na atualidade parecem indicar a vigência, embora discreta e apenas visível, das formas de comunicação não massivas como ativadoras da agência das subalternas, o que implica reafirmar a potência do teatro do oprimido, ao que nós preferiremos denominar teatro das oprimidas<sup>1</sup>

## 2. OPRIMIDOS E SUBALTERNAS

O nome que Augusto Boal lhe deu ao sistema teatral por ele desenhado encerra uma homenagem à pedagogia que Paulo Freire havia desenvolvido a partir das suas experiências de alfabetização no Brasil e no exílio chileno. A concepção freiriana dos oprimidos situa-se num contexto histórico marcado por diversos movimentos revolucionários na América Latina e incide na condição de oprimido como uma

alienação da consciência de si. É, portanto, uma situação de ordem estrutural, mas que se manifesta no plano individual, no plano da consciência do “homem” oprimido, que esconde o opressor em si. No outro lado do tabuleiro, os opressores oprimem, exploram e violentam em razão do seu poder. Para o pedagogo o binómio opressores-oprimidos, em relação dialética indissolúvel (os uns não haviam existir sem os outros) constituem as duas caras duma mesma moeda a ilustrar a desumanização do mundo. Cabe, contudo, aos oprimidos a grande tarefa humanística e histórica de libertarem-se e libertar os opressores de si próprios: “la lucha de los oprimidos contra los opresores sólo tiene sentido cuando los oprimidos, en la búsqueda de recuperar su humanidad, no se sienten opresores de los opresores sino restauradores de la humanidad de ambos” (Freire, 1970, p.39). Para poder realizar essa tarefa, o oprimido (sempre referido no masculino) deve passar por um processo de tomada de consciência, primeiro da sua situação de opressão, para posteriormente expulsar as pautas interiorizadas prescritas pelos opressores e encher esse vazio com o conteúdo da sua autonomia. Entende Freire que os oprimidos, “al reconocer el límite que la realidad opresora les impone, tengan, en ese reconocimiento, el motor de su acción libertadora” (1970, p.45). A tomada de consciência constitui, pois, o ponto de partida fundamental para a ação transformadora da que os sujeitos oprimidos deverão ser impulsores. Freire parte, portanto, da viabilidade do oprimido como sujeito histórico, como ator social com capacidade de intervenção na sua realidade. Acredita em que o oprimido, se bem que parte duma situação de privação da palavra (Freire, 1970), pode chegar a falar, pode instituir-se em sujeito de enunciação, a usarmos da terminologia de Spivak (2009). Esta constatação suporta a sua pedagogia, tal como o sistema teatral desenhado por Boal.

No contexto da modernidade, as classificações de tipo binário parece com que tenham ficado desfasadas. Falarmos de Sul e Norte resulta problemático se o facto de os dois pontos cardinais se acharem presentes e multiplicados por toda a geografia não é, por sinal, referido, em jeito de uma malha de micropoderes foucaultiana. Já a tradicional divisão entre oprimidos e dominados, presente na lógica fundacional do Teatro do Oprimido, tem sido problematizada desde numerosas perspetivas. Desde a própria Escola de Estudos Subalternos, fundada por uma série de

<sup>1</sup> No presente texto serão usadas indistintamente as denominações em masculino e em feminino.

historiadores índios para se colocarem premeditadamente no lugar do subalterno, essa questão tem sido amplamente discutida. Justamente, o grupo fundado por Guha por volta da década de 1980 incide na heterogeneidade como qualidade definitiva do sujeito subalterno<sup>2</sup>. Embora o termo “oprimidos” tenha sido deslocado para um uso apenas esporádico, associado a um contexto histórico e a uma luta militante concreta, na definição que desse sujeito propõe Freire detetam-se bastantes elementos a emparentarem-no com a noção de subalternidade proposta pelos Subaltern Studies.

Tal e como tem analisado criticamente Gayatri C. Spivak (2008), o grupo de estudos subalternos centra o seu projeto em “investigar, descubrir y establecer la conciencia campesina o subalterna” (p.42) para assim tratar de responder à proposta de Marx de perseguir a prática desalienada dos seres humanos, o que seguindo Gramsci, poderia ser traduzido em como alcançar a autoconsciência. O esforço teórico que segue baseia-se numa determinada noção da consciência, que conduz ao que Spivak (2008) entende como uma série de “fracassos” epistemológicos inelutáveis. Por um lado, e seguindo a lógica hegeliana, a alienação é irreduzível a qualquer ato de consciência. A menos que o sujeito se separe de si próprio para compreender o objeto, não há cognição, não há pensamento nem juízo (Spivak, 2008). Porém, o grupo de estudos subalternos assume o risco de irreduzibilidade de alienação quando enfrenta a sua de descrição da consciência subalterna.

Em princípio, o grupo defende que se produz uma certa reflexão unívoca a partir da qual a ação subalterna reflete uma única consciência subjacente. No entanto, tal e como analisa Spivak, aqui a consciência não se entende como “conciencia-en-general” (2008, p.42), mas como uma forma política historizada da mesma. Este carácter histórico leva a constatar como a consciência subalterna sempre está submetida à influência da elite; nunca é completamente recuperável, ao ponto de que “se borra incluso cuando es revelada” (Spivak, 2008, p.42). Este carácter negativo da consciência subalterna está também presente na teoria freiriana, que de facto sustenta o seu projeto pedagógico em ajudar o sujeito oprimido a descobrir a dualidade

na que vive, na que “ser es parecer y parecer es asemejarse al opresor” (Freire, 1970, p.41).

Na consequência dessa dualidade, o oprimido interioriza os valores do opressor e aspira a devir, ele próprio, opressor. Sofre daquilo que Freire (1970) denomina “medo à liberdade”. Assim, a consciência subalterna seria uma consciência negativa, fundada a partir da consciência dominante. No grupo dos Estudos Subalternos, consagrado à história das lutas subalternas na Índia, essa problemática revela-se nas fontes historiográficas: para ficarmos a par das ações dos subalternos, torna-se necessário recorrer aos registos da sua repressão.

O problema para aceder à consciência subalterna, aquela que Freire e Boal tentam ajudar a emergir com os seus métodos, reside precisamente nessa definição negativa, centrada na diferença, dada a impossibilidade de definir uma identidade unívoca para um sujeito marcado pela heterogeneidade.

Isto levaria à inviabilidade de qualquer projeto que se pretendesse alinhar com os sujeitos subalternos. Mas, segundo entende Spivak (2008), o senso da consciência subalterna que prevalece nos trabalhos da escola dos Subaltern Studies é estreito, tal que autoconsciência, e entende a consciência coletiva ou de classe como uma “comprensión unificante artificial y estratégica” (p.45), na que ocorrem, de jeito inevitável, discrepâncias com a consciência dos seus sujeitos. Assim, tanto Freire como Boal aspirariam à construção, por parte dos próprios sujeitos oprimidos ou subalternos, dessa consciência artificial e instrumental, dirigida a possibilitar a alteração das condições que originam a sua situação de subalternidade.

O pedagogo pernambucano e, seguindo os seus passos, o dramaturgo carioca, tratarão de estabelecer os mecanismos psicológicos que impedem o oprimido de “falar”, de colocar enunciados que sejam ouvidos no plano institucional. Os oprimidos podem chegar a falar, isto é, a serem ouvidos, se conseguem tomar consciência da sua situação de opressão e da sua capacidade de agência. Mas, e a questão remete, mais uma vez, para Spivak, entende-se que para poderem falar devem adotar a linguagem dos opressores, da cultura dominante. Freire consagrou a sua vida a alfabetizar as massas subalternas da América Latina. Embora tivesse fundamentado o seu sistema pedagógico no diálogo e na problematização da realidade dos oprimidos, o

<sup>2</sup> Tal e como as define Guha, as clases subalternas representam a diferença demográfica entre a povoação índia total e aqueles aos que designamos por elites. (Citado por Spivak, 2008, p. 43).

seu sistema envolvia o emprego da língua escrita, um código próprio da cultura dominante, com o que o universo simbólico original dos “oprimidos” ficava exposto ao risco do esquecimento ou da incorporação. Freire parece não ponderar a possibilidade duma cultura subalterna, dado que o oprimido é um ser alienado e, em tal estado, aparentemente incapaz de gerar um universo simbólico distintivo. De facto, considera “el mundo mágico o mítico en que se encuentra la conciencia oprimida, sobre todo la campesina” (Freire, 1970, p. 63) um indício da cultura opressora introjetada. Esse aparente miserabilismo contrasta com a confiança do pernambucano na capacidade dos oprimidos de se liberar e liberar aos opressores, optimismo que funda o seu sistema pedagógico e que havia contagiar Boal.

Para Freire, os códigos e as tecnologias gerados pelos grupos dominantes são apropriáveis pelos oprimidos: “la ciencia y la tecnología, en la sociedad revolucionaria, deben estar al servicio de la revolución permanente, de la humanización del hombre” (1970, p. 208). Por outro lado, outorga um papel decisivo àquelas pessoas provenientes das classes opressoras que, num determinado momento da sua experiência vital, decidem passar para o lado das oprimidas. Essas pessoas comprometidas com os oprimidos poderão exercer um liderado que contribua para a sua libertação (Freire, 1970, p. 213). Freire fala de “síntese cultural” como resultado da comunicação entre esses líderes e as massas oprimidas: “sólo a través de la síntesis cultural se resuelve la contradicción existente entre la visión del mundo del liderazgo y aquella del pueblo, con el consiguiente enriquecimiento de ambos” (1970, p. 240). Portanto, embora diga respeito a um sistema horizontal e dialógico, a pedagogia e, analogamente, o teatro do oprimido, contam com a liderança de uma série de atores, provenientes das classes dominantes, mas solidários com as dominadas, para se poderem realizar. Serão aquelas pessoas que lancem o processo educativo dialógico desenhado por Freire, as que dinamizem as oficinas de teatro do oprimido.

De certo modo, podemos afirmar que tanto Freire quanto Boal coincidem com Spivak quando conclui que o subalterno, a subalterna, não pode falar. Não pode falar desde a sua realidade oprimida, a menos que se estabeleça uma mediação exercida por uns educadores ou facilitadores, provenientes das classes dominantes, que lançam o processo dialógico que promoverá a tomada de consciência da sua

realidade subalterna e a apropriação dum código novo através da que poderem expressar-se. O oprimido, a subalterna, poderá falar só numa determinada fase do processo, desde que se implique no processo alfabetizador ou teatral. Dado que na atual realidade desumanizada os oprimidos estão privados da consciência de si, só através dum processo revolucionário orientado pelos líderes aderidos aos grupos subalternos é que poderão reconstruir uma consciência que lhes permita lutar para a transformação da sua realidade. Só nesse momento é que se constituirão como sujeitos e poderão falar empregando os códigos nos que foram capacitados no processo educativo. Um desses códigos será o teatral.

### 3. TEATRO POPULAR, MEIO DE COMUNICAÇÃO DAS SUBALTERNAS

A ideia de Freire de que as tecnologias e os códigos são suscetíveis de se pôr ao serviço da revolução (1970, p. 208) liga-se à conceção que aqui se defenderá do teatro como “meio de comunicação”. Entender o meio apenas como sendo um “facilitador” da comunicação humana<sup>3</sup>, implica atender prioritariamente os sujeitos para compreender qualquer fenómeno comunicativo (e portanto, social). Assumir a importância dos sujeitos na compreensão do processo comunicativo implica compreender os canais de que usam para transportarem as distintas mensagens. No caso do teatro, deparamos com uma mistura de canais naturais (gesto, palavra, música) e artificiais (cenografia, iluminação, objetos animados, no caso das marionetas) que fazem com que falemos de um “artefacto” facilitador ou amplificador (embora não na distância) de “capacidades sensoriais prévias”, a usarmos a terminologia de Pasquali (2007).

Esta conceção pressupõe uma certa capacidade de intervenção para a transformação da realidade social. Montalbán, em *Historia y comunicación social*, refere explicitamente o teatro como “el medio de comunicación más peligroso: por la capacidad de representación simbólica del actor y por la audiencia indiscriminada de un público de todos los sectores sociales” (Vázquez-Montalbán, 1997, p. 22). Esse potencial subversivo do

<sup>3</sup> Entendemos a comunicação como troca de mensagens entre seres racionais, independentemente dos aparelhos intermediários empregues para facilitar a relação à distância. (Pasquali, 2007)

teatro seria ainda maior no caso do teatro popular, isto é, o realizado por e para as classes subalternas. Assim, os autores adscritos às teorias da Comunicação para o desenvolvimento (Valbuena, 2008, p. 579) defenderam desde a década de 1970 o uso do teatro popular e outros “meios folclóricos” (folk media), como ferramentas para o empoderamento das comunidades do Sul. Porém, essa consideração do teatro popular como meio de comunicação popular assenta numa vontade instrumental, do meio entendido como sendo um canal através do que viabilizar conteúdos que os agentes da cooperação (com frequência, alheios à comunidade) consideram que irão permitir à comunidade avançar no seu desenvolvimento (um critério alvo de acesas discussões). Essas premissas estavam encaminhadas a fundamentar uma série de ações nas comunidades consideradas “subdesenvolvidas” ou “atrasadas” nas que o teatro, entre outras formas da cultura popular, foi e continua a ser empregue como ferramenta de conscientização e de aprendizagem. (Colletta, 1980).

Este uso do termo folk media tem o problema de pressupor uma intervenção *top-down*, e em definitiva uma conceção dos meios de comunicação perigosamente próxima das teorias da agulha hipodérmica da sociologia norte-americana da comunicação de massas. Essas ideias, atualmente já foram ultrapassadas pelas teorias da Comunicação para a Mudança Social (Gumucio, 2008, p. 23), nas que se defende a necessidade de um envolvimento ativo das comunidades na transformação da sua própria realidade<sup>4</sup>. As técnicas do Teatro do Oprimido, hoje renomeado por diversos coletivos como teatro das oprimidas, são empregues, entre outras, como ferramentas de comunicação participativa para a mudança em distintas ações de intervenção social (Fernandez-Aballí, 2014). Tais propostas parecem mais próximas de uma definição do meio de comunicação teatral como ferramenta de uso autónomo das comunidades, em que os sujeitos e os conteúdos trocados são tão importantes quanto o próprio canal.

Portanto, assumimos uma conceção do meio teatral como dispositivo complexo, no que se congregam uma série de interações, de técnicas e a agência de uns sujeitos autónomos, e que só

pode entender-se nesse quadro dinâmico. O teatro é um meio de comunicação, desde que entendido como agência, ferramenta facilitadora, e não como mediação entendida como ação propagandística, propagadora unidirecional de ideologia (Williams, 1985, p.205-6). Essa é também a conceção defendida por Boal quando propõe devolver o teatro às comunidades. Ao erigir as subalternas em sujeitos do teatro das oprimidas, a mediação teatral deixa de ter senso. Não se lhe dá voz a quem não a tem falando dele, o teatro é a linguagem mesma de que se devem munir às oprimidas (Vicente 2013, p. 275).

#### 4. TEATRO DO OPRIMIDO: RETORNO À HORIZONTALIDADE

A capacidade das distintas formas de representação (entre elas o teatro) para favorecer a agência transformadora das pessoas era clara nos seus estádios originais, onde apareciam associadas ao rito. Os rituais, como “memórias codificadas em ações”, facilitavam a gestão de situações conflituosas a nível individual e comunitário. Através da representação é possível vir a experimentar aquilo que não é permitido. Quem participa do ritual e da representação move-se numa realidade paralela à do quotidiano, uma realidade onde se pode ser “outro”. Deste jeito, as pessoas são transformadas de modo provisório ou permanente (Shechner, 2002, p. 45). A representação (fosse ritual ou não, considerada “arte” ou não) permitiria a transformação da realidade social dos seus participantes. Não só do ponto de vista individual (como nos rites de passage estudados por Van Gennep) mas também coletivo. Incidindo no mesmo, Augusto Boal salienta o potencial gnosiológico da representação. Para o brasileiro, o teatro nasce no momento em que o ser humano descobre que pode observar-se a si próprio e, dessa maneira, começa a idealizar outros possíveis comportamentos distintos. A olhar-se, o ser humano compreende aquilo que é, aquilo que não é, e aquilo que poderá vir a ser-se. É o único animal quem de se olhar num espelho imaginário, aquilo que Boal chama de espaço estético. Pode ser espetador de si próprio sem deixar de ser ator. O espaço estético tem a capacidade de estimular o conhecimento, libertando a memória (sensações e ideias previamente experimentadas) e a imaginação (a memória transformada pelo desejo). Isso tudo através dos sentidos e das emoções; não apenas da razão (Boal, 2005, pp. 25-26).

<sup>4</sup> Curiosamente, na sua recolha de práticas de comunicação para a mudança social, o próprio Gumucio Dagron (2001) enumera só experiências em que o teatro é utilizado como meio “para” as comunidades, mas sem envolver a sua participação direta. A barreira entre atores/atrizes e “audiências” (o uso do termo é sintomático), permanece intata em todas elas.

Assim, o facto teatral nasce com a Humanidade. Nas primeiras expressões teatrais ator e espectador eram a mesma pessoa, como acontecia no coro ditirâmico primordial. Num momento posterior, alguns indivíduos especializam-se como atores, mas isso, defende Boal, não impede o resto dos seres humanos de conservarem a sua capacidade criativa.

A evolução das formas canónicas da arte teatral no Ocidente tendeu a acentuar a diferença entre atores e espectadores, reduzindo os segundos para uma atitude passiva e acrítica a respeito daquilo que era representado no palco. Boal considera que as formas teatrais dominantes (as controladas pelo poder), devieram um ritual imobilista, em que a relação que se produz entre a cena e a plateia é de osmose, de invasão de ideias e de valores. O público passivo é confrontado com imagens em que não tem qualquer opção de intervir. A osmose implica uma relação desigual, de sujeito a objeto. Porém, assume Boal, ninguém é um objeto absoluto. Toda pessoa oprimida é unha subversiva submetida. Por isso o seu método teatral aspira a desmascarar esse submetimento e libertar dele a oprimida (Boal, 2004, p.63). O teatro das oprimidas enquadra-se nos movimentos conducentes à prática de um teatro político empreendidos desde o século XIX. Augusto Boal, dramaturgo e diretor do Teatro da Arena de Rio de Janeiro, desenhou este sistema na década de 1970, a partir da inquietação sobre o que pode fazer a peça artística pela realidade. A resposta é que o teatro é uma experiência do porvir, “un relato de anticipación que permite equivocarse en un lugar, la ficción, del que se puede salir, para actuar, después, correctamente en la realidad”. (Vicente, 2013, p.338). O teatro constitui unha estrutura de possibilidades, funciona como se fosse a realidade, revelando as condições de uma situação conflitual para a interferir e contradizer. Desde premissas teóricas semelhantes às de Brecht, o autor carioca desenvolveu um conjunto de práticas cénicas que, segundo Carlos de Vicente, “constituye una revolución total que, al contrario que otras estéticas, no deja indemne la estructura del teatro” (2013, p.346). Para este autor, Boal foi além de Bertolt Brecht, pois, se bem que o alemão tentou abolir as barreiras entre o palco e o público e a relação conflitual entre atores e espectadores, já o brasileiro introduziu as inovações estruturais necessárias para que não existam nem atores nem público, mas atuantes e observadores ativos e ativas. A proposta metodológica de Boal aspira a restabelecer a

relação circular presente nas formas teatrais primigénias. De facto, como vimos, considera que o teatro nasceu quando o ser humano foi quem de se visualizar a si próprio, e portanto, representar outras realidades possíveis (Boal, 2005, p.25). Todos os seres humanos estão, defende, dotados das qualidades necessárias para fazer teatro. A divisão entre profissionais da cena e espectadores acontece só muito depois, já na Grécia clássica. Nalgum momento, o teatro se separou do povo e se colocou ao serviço da dominação. Para chegar a essas conclusões, o brasileiro passou por anos de experiência a fazer teatro militante no Brasil e tomou contato com a pedagogia de Paulo Freire. Pedagogia e teatro das oprimidas partem da mesma base: a oprimida deve manter unha relação ativa com as mensagens, e para isso essas devem apresentarem-se-lhe problematizadas e não repetir o instituído, não reproduzir a ideologia. Da sua experiência no teatro militante, o dramaturgo tira a conclusão de que só uma prática teatral distinta pode explorar os conflitos existentes nas relações sociais e políticas, revelando-os como produtos das contradições entre as normas, que geram as situações de opressão. Tal como o pedagogo, Boal pensa que a consciência da realidade provém da vida quotidiana, mas desborda as situações vividas. E a pessoa oprimida introjeta a sombra dos opressores, interioriza os valores deles. Para transformar a sua realidade não bastará com mudar a mentalidade das oprimidas, mas a própria situação que as oprime. Na prática cénica, isso significa estabelecer as condições que lhes permitem descobrir-se, verem-se em situação. O teatro, para Boal, não representa nem apresenta situações dramáticas que haja que resolver; o teatro funciona como sendo a realidade. Importa é não que a ação seja fictícia ou real, mas o facto de ela ser uma ação. Não se representa, age-se. O objeto do teatro das oprimidas é uma situação de opressão (isto é, na que alguém emprega seu poder e status para submeter alguém) que é analisada e transformada numa situação de libertação. Constitui uma poética materialista para restituir os meios de produção teatrais ao povo, do mesmo jeito que Freire tinha apelado para a apropriação dos meios de produção de conhecimento ou Mario Kaplún (2002) dos meios de produção da informação. De espectador passivo, o povo passa para ator, sujeito da transformação da ação. Pretende-se transformar a espectadora em protagonista, que não se limite a reflexionar sobre o passado, mas a preparar o futuro. Como explica o próprio Boal (2005, pp. 12-13):

Primeiro se destrói a barreira entre atores e espectadores: todos devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações da sociedade (...). Depois, destrói-se a barreira entre os protagonistas e o Coro: todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonistas (...). Assim tem que ser a “Poética do Oprimido”: a conquista dos meios de produção teatral.

O conjunto de práticas cénicas proposto por Boal assenta na rejeição da poética aristotélica, tal como tinha feito Brecht. Ao contrário da relação vicária que constitui a empatia (pela que as emoções nos penetram) própria do teatro tradicional, Boal defende uma relação simpática (nós guiamos), pela qual a oprimida cria (ativamente) as imagens das suas opressões. Se no teatro de base aristotélica as emoções alheias nos invadiam por osmose, neste novo teatro somos nós, como espetadoras, a projetarmos as nossas próprias emoções na cena. Aquilo que Boal denomina metaxe (a pertença simultânea a dois mundos), constitui a reação gnosiológica que se pretende gerar no teatro das oprimidas. A metaxe consistiria na criação por parte do indivíduo das imagens da sua própria realidade oprimida (Boal, 2005, pp.64-65). A espetadora cria a imagem da sua opressão, como transubstanciação artística da sua realidade. Ao contrário do dirigismo convencional, onde a espetadora é conduzida pela ação, já no teatro das oprimidas é a espetadora a “mover” a cena.

O pressuposto de base do teatro das oprimidas consiste nisso: é a própria oprimida (e não uma atriz ou ator no seu nome) a desencadear uma ação (realizada na ficção teatral) que lhe dá a capacidade de se auto-ativar para realizar essa mesma ação na vida real (Boal, 2004, p.68). A diferença do esvaziamento das emoções da espetadora durante o espetáculo que provoca a catarse, aqui trata-se de a empoderar para que aja e transforme a realidade dela. . Em palavras de Vicente (2013, p.16):

[Boal] liquidó la práctica artística e ideológica de la interpretación burguesas y del sujeto de la interpretación (el actor) para establecer las bases de una práctica vital y liberadora con un sólo sujeto de la interpretación (el ser humano en situación).

A proposta de Boal constitui aliás uma rejeição da mediação, “en una época justamente en que las mediaciones (desde la televisión hasta la burocracia estatal) resultan las verdaderas productoras de la realidad” (Vicente, 2013, p.349). Por isso não se interessa

pelos elementos que respeitam ao dispositivo cénico (iluminação, cenografia, figurinos...). Ao erigir as subalternas em sujeitos do teatro das oprimidas, a mediação teatral deixa de fazer sentido. Não se lhe dá voz a quem não a tem falando dele, o teatro é a linguagem mesma de que se devem munir as oprimidas (Boal, 2005, p.275). Esse método teatral acaba com o teatro como aparelho de dominação, de produção de sentido nas mãos do poder. O teatro das oprimidas dinamiza a componente subversiva inerente a todo sujeito submetido.

Nesse sentido, além de supor a eliminação da divisão do trabalho imperante até ao momento na cena, o teatro das oprimidas representa um regresso para formas parateatrais.

## 5. ATUALIDADE E DILEMAS DO TEATRO DAS OPRIMIDAS

Surgido no Brasil na década de 1970, o teatro das oprimidas (TO, nas suas siglas) faz parte de um conjunto de movimentos que, por toda a América Latina, tratavam de restituir as vozes dos povos face à colonialidade e aos governos autoritários. A vontade de recuperar as formas teatrais primigénias inspirou coetaneamente movimentos como o teatro de criação coletiva na Colômbia ou o Teatro Comunitário na Argentina, que pretendiam quebrar a unidireccionalidade própria do modelo ocidental de comunicação cénica. Augusto Boal, que tinha começado por desenvolver formas próximas do agit-pro com o seu Teatro de Arena, chegou à conclusão, no seu encontro com públicos subalternos, de que as pessoas em cena deviam estar disponíveis para correrem os mesmos riscos que os protagonistas das histórias encenadas (Boal, 2004). Durante o seu exílio no Chile e no Peru realizou distintas experiências de alfabetização a partir das ideias de Paulo Freire que lhe serviram para desenvolver e experimentar com comunidades subalternas a viabilidade do seu método. A primeira das técnicas desenvolvidas foi a do teatro fórum, onde se animava ao público a intervir ativamente na cena representada, interpretando a solução proposta ao conflito apresentada. Posteriormente, e ao longo de distintas oficinas em numerosos países de América Latina e Europa, outras técnicas iam surgindo: teatro legislativo, teatro imagem, teatro invisível, arco íris do desejo...

Este tipo de ferramentas aspiram a ser apropriadas por todas as subalternas em todas



as periferias do mundo (nos distintos “suis”) como meio de comunicação. Porém, a sua aplicação é minoritária, restrita para contextos militantes, a práticas de organizações não governamentais ou instituições de tipo assistencial. Julian Boal, fundador do grupo de teatro das oprimidas de Paris, tem analisado a deriva do movimento, alertando para o facto de a expansão e diversificação atual<sup>5</sup> ter provocado uma desativação do seu potencial subversivo. Mesmo se tem produzido, nalgum caso, uma incorporação do TO à dominação, ao colocar as técnicas ao serviço dos interesses de corporações e de instituições dominantes. Uma das críticas de Julian Boal à prática atual do TO na França, diz respeito ao idealismo: a conceção de uma natureza humana “essencial” faz com que as atitudes dos personagens em cena dependam de circunstâncias morais, resolúveis a nível individual e não materiais ou coletivas. Por outro lado, a profissionalização de muitos destes grupos leva atrizes e atores a tornarem a ser esse elemento neutro que se limita a traduzir na cena as opressões de outros, incumprindo um dos preceitos básicos do método. Mais grave é o facto de alguns grupos virem a servir os agentes da opressão. Boal refere casos em que as instituições encarregam aos grupos de Teatro do Oprimido que ponham em cena os problemas que lhes preocupam às instituições, e não tanto os problemas que afetam e preocupam às pessoas usuárias das mesmas. “On passe d’un outil qui se vouloit révolutionnaire à une entreprise privée de déminage social”. (Boal, 2007, p. 225). Em geral, o filho do dramaturgo lamenta como muitos desses grupos caíram na reglorificação da arte em detrimento das lutas concretas, sendo poucas as companhias que mantêm viva a ideia de que o teatro fórum deve ser um ensaio da revolução. No entanto, este tipo de derivas têm a sua causa na própria natureza do método, formulado como sistema vazio que cabe às subalternas encher com as suas vivências e problemáticas. Esta mesma característica que, como reconhece Julian Boal, permitiu alguns grupos empregar o método com finalidades espúrias, segue a fazer possível o seu uso por numerosos grupos no mundo que fazem um trabalho “precioso e insubstituível” (Julian Boal, 2007, p. 227).

<sup>5</sup> O site [www.theatreoftheoppressed](http://www.theatreoftheoppressed) inclui um diretório com mais de 140 grupos de teatro das oprimidas em todo o mundo, mas provavelmente um número muito maior operam sem estar recensados.

De entre as experiências em que o método está a cumprir os seus objetivos caberia destacar a de Jana Sanskriti, organização assentada na Bengala Ocidental e que na atualidade conta com mais de 25 equipas de homens e mulheres a praticar o teatro das oprimidas. Sanjoy Ganguly, diretor artístico e fundador do projeto, achou nas ideias de Boal uma resposta ao questionamento que, por volta de 1990, ele próprio começou a fazer do seu trabalho artístico como orientador dum grupo de teatro militante no rural bengali. Consciente da relação vertical que se estabelecia no processo criativo entre os ativistas chegados da cidade e os habitantes das aldeias, Ganguly procurou implicar ativamente as subalternas na própria criação dos roteiros, além de propiciar, durante as representações, a participação ativa do público. O Teatro do Oprimido disponibilizou as técnicas precisas para tanto, e Jana Sanskriti atingiu um grande sucesso em toda a região. Entre as problemáticas abordadas pelas distintas equipas salientam-se todas aquelas de que sofrem as mulheres do rural e que as tornam duplas subalternas: pela condição de precariedade económica em que vivem e pela opressão patriarcal interiorizada. Jana Sanskriti, coletivo impulsado por militantes de origem burguesa aderidos –em termos de Paulo Freire– às classes subalternas, já atingiu o objetivo formulado por Boal: a apropriação da ferramenta teatral pelos próprios sujeitos oprimidos e o seu empoderamento graças à conscientização que a encenação dos seus conflitos quotidianos desencadeia. O caminho para chegar até aí, seguindo o relato de Ganguly (2010), precisou dum lento processo de conscientização do grupo impulsor, que passou dum atitude paternalista respeito daqueles a quem pretendiam libertar para uma admiração pela força com que resistem a dureza da sua existência e o seu talento e criatividade.

A opressão de género, que Boal detetou como estando omnipresente, juntamente com outras opressões, no seu trabalho com grupos de teatro das oprimidas de todo o mundo (Spychaj, 2014, p. 47), centra na atualidade algumas experiências nas que o método continua a mostrar a sua viabilidade. Os Laboratórios Madalena (ou Magdalena, nos territórios de língua espanhola), surgidos do Grupo de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro e posteriormente estendidos a outros países de Europa e América Latina, constituem um espaço exclusivo de mulheres onde estas experimentam coletivamente com seus corpos para tomar consciência das opressões depositadas neles. O

corpo feminino, depois de ter permanecido guardado por séculos, protegido e censurado pelo corpo masculino, passou hoje a cumprir um papel protagonista quer seja na comunicação social, quer no nosso imaginário, convertido no melhor veículo para vender qualquer produto. Por isso nos laboratórios Madalena a pesquisa abordada coletivamente se centra no corpo. Segundo a sua criadora, Alessandra Vannucci, os laboratórios socorrem-se do arsenal de técnicas do TO para analisar as opressões vividas por mulheres que sejam perceptíveis nos seus corpos, além de procurar alternativas para resolver essas opressões (Spychak, 2014, p. 50). O trabalho exclusivo com mulheres possibilita a criação dum espaço livre da olhada masculina, que permite às participantes criarem um espaço de identidade e facilita a sua autorrepresentação. Numa segunda fase, o grupo encena peças de teatro fórum perante um grupo misto de “especta-atores”. A experiência dos laboratórios Ma(g)dalena, na atualidade constituídos em rede internacional, vêm mostrar a capacidade do sistema do Teatro do Oprimido para adaptar-se às várias formas e percepções da subalternidade. De jeito eloquente, os distintos grupos de Ma(g)dalenas focam-se no descobrimento das participantes como mulheres, do seu “eu” enquanto mulheres. O feito de manterem adormecida a sua condição de género favorece a interiorização da opressão e mesmo a sua posição como opressoras.

O desenvolvimento de experiências diversas de trabalho com o “arsenal metodológico” proposto por Augusto Boal tem contribuído na atualidade para a problematização da própria definição da subalternidade. Se o próprio dramaturgo descartou a dicotomia opressores-oprimidos, assumindo nalgum momento da sua trajetória o pressuposto foucaultiano de que qualquer pessoa é um opressor em potência (Spychak, 2014, p.24), já algumas das práticas atuais do seu sistema teatral centram-se justamente em detetar essas opressões introjetadas nas próprias oprimidas. A questão de género perpassa ainda outras formas de opressão (racial, económica) e foi sentida como central por algumas subalternas que encontraram no TO uma fórmula de autorrepresentarem-se a partir da olhada de outras subalternas com vivências semelhantes. Não por acaso, foi desde os grupos de Ma(g)dalenas que se promoveu uma mudança no próprio nome do sistema teatral, tal e como explica Nunes (2015, p.34):

Era previsível que em algum momento feministas, praticantes do Teatro do Oprimido, questionariam

o nome do que praticavam, tendo em vista que o foco de nosso trabalho era justamente entender as relações de género no mundo contemporâneo (...). Passou a ser estranho, portanto, criticar em nossas atividades a dicotomia do mundo entre “homens” e “mulheres” e, ao mesmo tempo, dizer que fazíamos “teatro do oprimido”, assim, no masculino. Coringas que iniciaram grupos apenas de mulheres, passaram a chamá-los de Teatro da Oprimida, sendo esta uma das estratégias de questionamento do que por muito tempo parecia naturalizado.

## 6. CONCLUSSÕES

Os dois exemplos descritos, Jana Sanskriti e Madalena, tornam evidente o viço do teatro das oprimidas tal que ferramenta de comunicação dos sujeitos subalternos. Nos dois casos, a presença das mulheres, com as suas múltiplas opressões, tem contribuído a redefinir a subalternidade em termos mais inclusivos. Um passo fundamental para a consecução da tomada de consciência pelas próprias subalternas da sua situação de opressão, objetivo último do método.

Apesar das suas limitações e das derivas denunciadas, pode-se concluir que o sistema desenvolvido por Augusto Boal mantém a viabilidade como ferramenta, ou meio de comunicação dos grupos subalternos a nível global. É um meio de comunicação, no sentido de facilitador das interações entre sujeitos que foi defendido acima. A ferramenta foi desenhada para recuperar a horizontalidade da comunicação, embora também são possíveis aplicações espúrias.

Evidentemente, as experiências aqui referidas têm, pelo geral, uma abrangência limitada. O teatro, como meio de comunicação não mediado tecnologicamente, só pode chegar àquelas pessoas que participam no momento e no lugar da representação. Além do peso que pode manter nalguns contextos, como o rural bengali onde opera Jana Sanskriti, o teatro constitui uma expressão cultural minoritária, reservada para elites burguesas ou coletivos militantes. É inegável que o teatro deixou de ser um meio de comunicação habitual entre as subalternas do mundo, mais habituadas a participarem em chats do que em encenações dramáticas. Num mundo em que as tecnologias atravessam já a experiência subalternizada, recuperar ferramentas não mediadas tecnologicamente resulta, certamente, controvertido. É improvável os sujeitos subalternos apropriarem-se, de sua iniciativa própria, um meio como o teatral, que hoje lhes é

alheio. A resposta parece passar por uma complementaridade de meios e de linguagens, de forma que as novas tecnologias (nomeadamente a Internet) venham a colaborar com o processo comunicativo teatral. Mas isto deve ser feito respeitando o aqui e agora, a relação comunicativa que se produz no presente, condição necessária na comunicação teatral. A imediatez que a Internet possibilita faz com que vejamos possível essa colaboração entre a comunicação social. Portanto, a validade do teatro das oprimidas como meio das subalternas passa necessariamente por essa aliança com as novas formas de comunicação em rede, horizontal e distribuída, para conseguir que as subalternas se apropriem verdadeiramente do meio.

## 7. REFERÊNCIAS

- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial.
- Boal, A. (2005). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- Boal, J. (2007). *Origines et développement du Théâtre de l’Opprimé en France*. Em Biet, C e Neveux, O. (dirs). *Une histoire du spectacle militant*. (pp. 216-227). Vic la Gardiole: Entretemps.
- Colletta, N. e Ross, K. (1980) *Tradition for Development: Indigenous Structures and Folk Media in Non-Formal Education*. Toronto: International Council for Adult Education.
- Fernández-Aballi, A. (2014). *En busca de la horizontalidad: variables clave y convergencia metodológicas en el proyecto ‘Art de kambi’: Una propuesta para la creación de proyectos de comunicación participativa glocal*. IC. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 11, 103-143.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Bos Aires: Siglo XXI.
- Ganguly, S. (2010). *Jana Sanskriti. Forum Theatre and Democracy in India*. New York: Routledge.
- Gumucio, A. (2001) *Haciendo olas: Historias de comunicación participativa para el cambio social*. New York: The Rockefeller Foundation.
- Gumucio, A. e Tufte, T. (2008). *Raíces e importancia. Introducción a la Antología de Comunicación para el Cambio social*. Em A. Gumucio e T. Tufte (eds.) *Antología de Comunicación para el Cambio Social. Lecturas históricas y contemporáneas* (pp. 16-47). La Paz: CFSC.
- Nunes, A. (2015). *Poéticas Combativas: Teatro da Oprimida e Feminismo Negro (Tese de Mestrado inédita)*. Instituto de Artes, Unesp, São Paulo.
- Pasquali, A. (2007) *Comprender la comunicación*. Barcelona: Gedisa.
- Kaplún, M. (2002). *Una pedagogía de la comunicación. El comunicador popular*. La Habana: Caminos.
- Schechner, R. (2002) *Performance studies. An Introduction*. London: Routledge.
- Schechner, R e Appel, W. (eds.) (1989) *By means of Performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge University Press.
- Spivak, G. (2008). *Estudios subalternos. Deconstruyendo la Historiografía*. Em Mezzadra (comp.) *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 33-69). Madrid: Traficantes de sueños.
- Spivak, G. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA.
- Spsychaj, M. (2014). *El Teatro del Oprimido/a desde un enfoque de género: Dos casos de estudio: Madalena-Teatro das Oprimidas y Marias do Brasil. (Trabalho fim de mestrado inédito)*. Granada: Universidad de Granada.
- Valbuena, V. (2008). *El uso de la comunicación tradicional en los programas de desarrollo*. Em A. Gumucio e T. Tufte (eds.) *Antología de Comunicación para el Cambio Social. Lecturas históricas y contemporáneas* (pp. 577-580). La Paz: CFSC.
- Vázquez Montalbán, M. (1997). *Historia y comunicación social*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Vicente Hernando, C. de (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- Williams, R. (1985). *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.